

L'ÉCRITURE

de

L'HISTOIRE du THÉÂTRE

et ses

ENJEUX MÉMORIELS

Sous la direction de Marion DENIZOT



REVUE
D'HISTOIRE
du
THÉÂTRE



pratiques
arts
poétiques



UNIVERSITÉ
RENNES u.e.r.

Sommaire

L'ÉCRITURE DE L'HISTOIRE DU THÉÂTRE ET SES ENJEUX MÉMORIELS

Introduction : L'histoire du théâtre au prisme de la mémoire <i>Marion Denizot</i>	3
Un théâtre du Nouveau Monde. Prolegomènes à une approche comparée de l'histoire théâtrale des «collectivités neuves» <i>par Yves Jubinville</i>	8
L'assemblée idéale du théâtre grec antique <i>par Bénédicte Boisson</i>	18
Le théâtre médiéval à l'aune de la farce <i>par Denis Hüe</i>	27
L'historiographie du théâtre romantique français : enjeux littéraires, moraux et politiques <i>par Florence Naugrette</i>	37
Réflexion sur l'écriture de l'histoire des théâtres parisiens à partir des monographies du XIX^e siècle <i>par Stéphanie Loncle</i>	40
La querelle sur les origines de la mise en scène moderne et les enjeux mémoriels autour de la figure d'André Antoine <i>par Alice Folco</i>	47





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), concoure 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



Yves JUBINVILLE

Un théâtre du Nouveau Monde. Prolégomènes à une approche comparée de l'histoire théâtrale des «collectivités neuves»



L'histoire du théâtre au Québec reste encore à faire. Il est difficile de concevoir une pareille aberration quand on sait que les origines du théâtre québécois, si l'on compare avec celles du théâtre européen, sont relativement récentes et remontent tout au plus au XVIII^e siècle. Dans les encyclopédies du théâtre, en anglais comme en français, le récit du théâtre au Québec fait d'ailleurs à peine quelques paragraphes, lorsqu'on daigne seulement en faire mention. On comprend mal, dans les circonstances, qu'il n'existe pas d'ouvrage de synthèse répertoriant et retraçant les pratiques, les œuvres, la vie des individus et des institutions qui ont façonné cette histoire.

Mon propos principal n'est pas d'expliquer pourquoi il en est ainsi. La question a donné lieu, ces vingt dernières années, à une abondante littérature à laquelle je renvoie le lecteur¹. Tout au plus dirais-je, en guise d'amorce

1. Dans une étude qui tente de faire le point sur la recherche en histoire depuis 1975,

à cette réflexion, qu'un début d'explication se trouve dans le fait que le projet de synthèse historique du théâtre, formulé dans les années soixante-dix et quatre-vingts², s'est rapidement heurté à des défis épistémologiques considérables qui ont eu, semble-t-il, un effet paralysant sur la première génération de chercheurs de la discipline³. Et tout indique que les choses ne se sont pas arrangées depuis. Bien au contraire : lorsque l'on constate le peu d'intérêt que suscite de nos jours l'histoire dans les études théâtrales au Québec, il n'est pas exagéré de penser que la situation s'est même aggravée rendant de plus en plus improbable la réalisation d'une telle entreprise.

Les difficultés de l'historiographie théâtrale québécoise trouvent plusieurs échos dans la recherche en histoire générale du Québec, à la différence qu'il existe, à ce chapitre, des ouvrages et des travaux d'envergure qui ont fait date et qui ont été l'occasion d'une réflexion approfondie (ainsi que de débats houleux) sur les défis et enjeux politiques, culturels et idéologiques de l'histoire du Québec. Parmi les recherches importantes de la dernière décennie, il convient de souligner en particulier celles de Gérard Bouchard, par ailleurs connu au Québec et à l'étranger pour avoir co-présidé, avec le philosophe Charles Taylor, la « Commission sur les pratiques d'accommodement reliées aux différences culturelles » en 2007⁴. Ces

je m'efforce de replacer ce problème dans son contexte en soulignant le travail considérable accompli dans le domaine : « Ce constat inquiet mérite toutefois d'être nuancé si l'on reconnaît qu'il y a malgré tout une histoire du théâtre qui s'écrit au Québec : une histoire par morceaux, par lambeaux, par miettes, mais une histoire tout de même qui, à défaut de fournir un modèle unique de compréhension, multiplie les portes d'entrée sur le passé. » Je me permets de citer mes propres travaux sur le sujet, notamment une étude : Yves JUBINVILLE, « Une mémoire en veilleuse : bilan et défis de l'historiographie théâtrale au Québec », dans Dominique LAFON (dir.) *Le théâtre québécois 1975-1995*, 2001, Montréal, Fides, p. 37.

2. Cette période correspond au développement d'une véritable critique savante, concrétisée notamment par la fondation, en 1976, de la Société d'histoire du théâtre du Québec (aujourd'hui Société québécoise d'études théâtrales) et par la création de la revue *L'Annuaire théâtral* en 1985.

3. Ce constat rejoint celui de Jean-Marc LARRUE dans « La crise de l'histoire du théâtre au Québec », dans Gilbert DAVID et Hélène BEAUCHAMP (dir.), *Théâtres québécois et canadiens-français au xx^e siècle. Trajectoires et territoires*, Montréal, P.U.Q, 2003, p. 343-348.

4. Cette commission itinérante, formée par le Gouvernement libéral du Québec, a siégé entre février et mai 2007, et a servi de forum de discussion autour des enjeux démographiques

recherches s'inscrivent à l'enseigne aussi bien de la volonté de synthèse que de l'examen critique des discours sur le passé. L'historien Bouchard développe, dans la suite de ses travaux sur les représentations collectives et les stratégies identitaires de la mémoire canadienne-française⁵, une approche qui mise sur la comparaison avec ce qu'il appelle les « sociétés neuves », formées entre les xvi^e et xix^e siècles. Dans *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde* (2000), le Québec est ainsi mis en regard des États-Unis, du Canada, du Mexique, de la Nouvelle-Zélande et de l'Australie, sociétés qui partagent entre elles le fait d'être nées d'un transfert migratoire mais, plus encore, d'avoir investi un « territoire neuf » ou considéré comme tel par les premiers colons.

Continuité ou rupture

Il importe de préciser ici l'objet de la comparaison. Au-delà des circonstances entourant l'établissement de ces peuplements sur différents continents, l'ambition de Bouchard consiste à déceler, à l'échelle de chaque société, les modèles de formation de l'identité nationale ainsi que les stratégies discursives élaborées par la collectivité pour répondre à la nécessité de construire une image de soi qui parvienne à intégrer les paramètres d'un espace nouveau :

À propos de ces collectivités neuves, écrit Bouchard, nous nous intéressons tout particulièrement au moment à partir duquel les immigrants primitifs ou leurs descendants accèdent au sentiment de former une société *autre*, à distance de la mère patrie. Cette société

mais aussi culturels (linguistiques et religieux) découlant des pratiques d'accommodement en vigueur dans l'administration publique. Celles-ci consistent à autoriser, dans le respect des grands principes inscrits dans les chartes des droits québécoises et canadiennes, certaines dérogations à la loi si celles-ci sont susceptibles d'assurer une meilleure intégration de certains groupes ethnoculturels à la société québécoise. Les commissaires Taylor et Bouchard, au terme de leurs travaux, ont rédigé un rapport prônant notamment les principes d'une « laïcité ouverte ». Leurs recommandations ont, pour l'essentiel, été ignorées jusqu'ici par le gouvernement du Québec.

5. Cf. Gérard BOUCHARD, *Raisons et contradictions. Le mythe au secours de la pensée*, Québec, Note Bene, CEFAN, 2003 et *La pensée impuissante. Échecs et mythes nationaux canadiens-français (1850-1960)*, Montréal, Boréal, 2004.

voudra-t-elle se poser comme différente de la société métropolitaine ou la reproduire à l'identique ? S'inscrire en rupture ou en continuité avec elle ?⁶

L'importance accordée, dans ce cadre, aux discours de l'art et de la littérature, de même qu'à ce que l'auteur appelle le « patrimoine matériel et coutumier » (rituels, fêtes, chansons, danses, etc.), justifie largement l'intérêt de cette méthode pour qui veut repenser l'histoire théâtrale du Québec. J'ajouterais à cela que l'élaboration de ce modèle comparatif traduit bien la volonté, également manifeste dans le domaine de la recherche théâtrale, d'élargir la perspective, jusque-là prédominante, qui consistait à étudier le Québec dans sa relation historique privilégiée avec la France et l'Europe.

Cette précision n'est pas sans importance pour comprendre que cette démarche ne se situe pas, en dépit des apparences, dans le sillage des études postcoloniales qui ont représenté une première alternative à l'approche historiographique classique dont l'un des tords était d'épouser la vision (et les intérêts) d'une élite socioculturelle d'ascendance ou d'allégeance européenne cultivant, à travers son récit du passé, ses liens historiques avec la métropole. Car si l'historiographie postcoloniale tente de réécrire l'histoire en affirmant la volonté d'émancipation des collectivités issues de la colonisation, il est aussi vrai qu'elle réaffirme, ce faisant, le caractère essentiel, pour ne pas dire obsessionnel, de la référence impériale ou coloniale. Comment penser l'histoire du Québec en dehors du cadre colonial sans toutefois en ignorer l'importance dans la formation de l'identité nationale ? C'est l'ambition affichée de Gérard Bouchard qui propose, dans l'esprit de ses analyses sur les imaginaires sociaux et les mythes constitutifs du Canada français, d'envisager la production historiographique sous l'angle de l'invention symbolique et de la volonté d'appropriation qui caractérisent toutes les collectivités neuves :

À cette première modélisation [singularités et convergences des itinéraires socioculturels et politiques des sociétés neuves] s'ajoutera une

6. Gérard BOUCHARD, *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde : essai d'histoire comparée*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2001, p. 13.

exploration des pratiques discursives productrices de l'imaginaire. Cette fois, les grandes constructions idéologiques et symboliques mises en œuvre dans la pensée, la science, la littérature, les arts, l'historiographie et la religion seront prises à témoin pour que soient mis au jour les procédés, les ruses du discours ou de la conscience collective, son invention lorsqu'elle fait face à des contradictions ou des impasses⁷.

L'américanité québécoise

Qu'il suffise d'évoquer à cet égard le thème de l'américanité dans la culture québécoise pour saisir le déplacement épistémologique qu'implique une telle posture. Ce terme désigne, plus qu'une manière de nommer et d'aménager l'Amérique, la capacité à rêver, à se projeter dans cet espace qui ne saurait être réductible, faut-il insister, aux dimensions des États-Unis et qui embrasse l'ensemble des territoires regroupés jadis sous l'expression de Nouveau Monde. C'est cette expérience américaine⁸ qui forme, pour une large part, le socle imaginaire commun des collectivités apparues sur ce vaste continent et à partir de laquelle, suggère Bouchard, il faut aujourd'hui réévaluer le récit qu'en ont produit plusieurs générations d'historiens québécois, canadiens, états-uniens, brésiliens et mexicains.

Les obstacles inhérents à une telle entreprise sont nombreux. Le moindre d'entre eux n'est certes pas que celle-ci appelle à la mobilisation de données très abondantes et disparates et à une érudition hors de portée pour un seul chercheur. Dans le cas particulier du théâtre s'ajoute aussi le fait, déjà évoqué,

7. *Ibid.*, p. 15.

8. Outre Bouchard lui-même, l'historien Yvan Lamonde a contribué à définir ce champ de réflexion notamment avec l'ouvrage *Ni avec eux ni sans eux. Le Québec et les États-Unis* (Montréal, Nuit Blanche éditeur, 1998). Dans le domaine de la critique littéraire, Pierre NEPVEU (*Intérieurs du nouveau monde : essai sur les littératures du Québec et des Amériques*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1998) a mis en lumière, à contre-courant des idées reçues, une expérience américaine de l'intériorité dans la poésie québécoise et américaine. Diane PAVLOVIC (« Le théâtre récent de l'américanité », *Études françaises*, Presses de l'Université de Montréal, 26/2, 1990, p. 47-48), pour sa part, s'est penchée sur les manifestations de ce thème dans le théâtre québécois.

que l'on se trouve en présence d'un discours historiographique fragmenté dont la cohérence, au-delà des lignes de démarcation idéologiques et politiques, se dégage difficilement et qu'il devient périlleux de réduire à quelques lieux communs discursifs. Malgré ces difficultés, il m'apparaît utile d'ouvrir ce chantier en dirigeant l'attention sur une problématique spécifique et récurrente de l'historiographie théâtrale : le récit des origines. Il s'agira, dans cette première analyse, de mettre celle-ci en regard du traitement que lui ont réservé les historiens du théâtre au Canada anglais et au Québec.

Ce choix n'est évidemment pas anodin. Il s'explique d'abord en raison de la proximité de deux expériences historiques et du cadre politique que partagent les sociétés canadiennes française et anglaise. Il faut toutefois insister sur le fait qu'en dépit de cette proximité, ce sont bel et bien deux histoires du théâtre auxquelles on a affaire ; deux histoires qui, en raison du fossé culturel qui sépare les deux « communautés fondatrices » du Canada, traduisent la méconnaissance mutuelle qu'entretiennent de part et d'autre les chercheurs dans le domaine du théâtre. Cette constatation fournit la deuxième raison justifiant le parallèle canado-québécois. L'ambition de la méthode comparative apparaît déjà en partie réalisée en ce sens que ce double regard sur le Canada et le Québec permet de voir combien les stratégies discursives des uns et des autres ont pu répondre à des situations historiques similaires. Plus encore, cet éclairage semble d'autant plus révélateur qu'il porte sur des récits dont les trames événementielles se croisent, et même, par endroits, arrivent à se fondre l'une dans l'autre, mettant en évidence la dimension idéologique de toute interprétation historique.

Origines et fondations du théâtre au Canada et au Québec

Commençons donc par le commencement. L'historiographie des sociétés neuves a longtemps été confrontée à un dilemme, voire à un paradoxe insoluble, que Gérard Bouchard formule en ces termes : comment produire une mémoire longue avec une histoire courte ? On admettra, s'agissant cette fois de l'histoire du théâtre, que la prétention qui consiste à enraciner les œuvres et les traditions artistiques dans un passé immémorial n'a pas épargné d'autres collectivités nationales, notamment européennes, qui ont vu là une stratégie pour conjuguer leur destin historique sur le mode de l'Éter-

nel et de la Permanence. On en prend acte notamment quand on considère l'usage qui est fait, même de nos jours, du motif antique dans l'historiographie et la pensée du théâtre en Occident⁹. Au Canada et au Québec, toutefois, cette opération a toujours revêtu une importance cruciale puisque la question de la fondation, comme celle des origines, est vite apparue comme étant le lieu de partage (ou de lutte!) de la légitimité. Dans le récit politique canadien, si la collectivité nationale canadienne-française avait le tort ou le malheur d'avoir été vaincue sur le champ de bataille¹⁰, elle pouvait à tout le moins prétendre détenir, au chapitre de l'aménagement du territoire, le privilège symbolique de l'antériorité. Cela a été vrai du moins jusqu'à ce que ce privilège lui soit partiellement retiré avec l'entrée en scène des Premières Nations (amérindiennes) dans le discours historique canadien et québécois des vingt-cinq dernières années, à la faveur duquel s'est opéré, comme on le verra plus loin, une remise en question des modèles d'interprétation jusque-là en vigueur.

C'est précisément autour de ces enjeux (antériorité et légitimité) que s'articulent aujourd'hui la problématique des origines du théâtre au Québec et au Canada. J'ai mentionné plus haut que les débuts de l'activité théâtrale professionnelle au Québec remontaient au XVIII^e siècle. Le fait est que c'est plutôt au XIX^e siècle que se met en place un système culturel qui prend en compte le théâtre et lui attribue une valeur (sociale). C'est à partir de ce moment, pour être plus précis, qu'il entre dans un véritable *processus historique* qui résulte d'un ensemble de facteurs endogènes et exogènes participant de ce qu'il conviendrait d'appeler une *écologie* du spectacle¹¹. Il n'empêche que le récit canonique qui retrace le parcours du théâtre au Canada français trouve sa validité dans sa référence à l'épisode de la colonisation, en particulier dans un événement datant de 1606, soit deux ans avant la fondation de

9. Voir, dans le présent dossier, l'article de Bénédicte Boisson sur le thème de la référence antique dans la pensée théâtrale française de la deuxième moitié du XX^e siècle.

10. 1763 (Traité de Paris) marque la cession de la Nouvelle-France à l'Angleterre, quatre ans après la bataille dite des Plaines d'Abraham.

11. Cette écologie, faut-il insister, a été largement déterminée par le modèle qui se développe aux États-Unis et qui aura, sur le plan organisationnel tout autant qu'esthétique, des effets qui restent encore à mesurer.

la ville de Québec par Samuel de Champlain¹². Il s'agit de la représentation du *Théâtre de Neptune* à Port-Royal sur les rives de la Baie de Fundy (située sur le territoire de la province actuelle de la Nouvelle-Écosse) par un groupe de colons et de soldats français mobilisés, ce jour-là, pour accueillir l'Intendant de Port-Royal, le Sieur Jean de Biencourt de Poutrincourt (Baron de Saint-Just), et Champlain lui-même, tous deux de retour d'une expédition de reconnaissance du côté de ce qui allaient bientôt former le siège des premières colonies américaines (côtes du Maine et du Massachusetts).

Que s'est-il passé à cette occasion ? En ce jour du 14 novembre 1606, le petit comptoir maritime de Port-Royal était battu par les vents froids du nord-est, les eaux commençaient à geler et les marées découvraient un rivage boueux de plusieurs mètres. C'est dans ce décor naturel et inhospitalier que Marc Lescarbot, jeune avocat parisien et homme de lettres « pétri d'humanités gréco-latines »¹³, va néanmoins concevoir et diriger une réception, modelée sur les fêtes nautiques vénitiennes et les entrées royales de son époque, dans laquelle il mettra en scène la petite communauté de la Neuve France venue chanter la gloire de ses héros retrouvés et, par la même occasion, celle du roi Henri IV¹⁴, bienfaiteur de ce pays.

Un même événement : deux interprétations

Nous connaissons aujourd'hui l'existence de cette cérémonie spectaculaire

12. Des fouilles archéologiques menées récemment, sous l'égide de la Commission de la Capitale Nationale, sur le site du fort Cartier-Roberval, près de Québec, suggèrent que la fondation de la Nouvelle-France aurait eu lieu en 1542 plutôt qu'en 1608.

13. Bernard ANDRÈS, « Jouer le Sauvage : rôle emploi et représentation de l'Indien dans les spectacles de la Nouvelle-France », dans *Écrire le Québec : de la contrainte à la contrariété*, Montréal, Éditions XYZ, 1990, p. 57.

14. L'histoire de la colonisation française en Amérique débute avec Jacques Cartier dont les expéditions, commanditées par François I^{er}, s'échelonnent entre 1534 à 1540. Cette période sera suivie d'une hibernation de près de soixante ans pendant laquelle la colonie voit sa population stagnée. À la fin du règne d'Henri IV, celle-ci jouit d'un regain d'intérêt, et l'on attribue communément à ce monarque l'initiative d'installer en Amérique du Nord un premier établissement permanent. Après une tentative en 1604 sur l'île Sainte-Croix (Nouveau-Brunswick) et une deuxième en 1605 à Port-Royal (Nouvelle-Écosse), c'est en 1608 qu'est fondée officiellement la ville de Québec. Voir note 12.

par le biais de chroniques rédigées et publiées par Lescarbot quelques années après son départ de la colonie en 1609. Dans son *Histoire de la Nouvelle-France* (1609-1618), la première du genre portant sur le Canada, il insère le texte du *Théâtre de Neptune* à même un florilège qu'il intitule *Les Muses de la Nouvelle-France* en prenant bien soin d'y ajouter des éléments (didascalies, notes de régie et liminaires) permettant aujourd'hui de reconstituer, partiellement du moins, les circonstances de l'événement et d'en dégager une signification. Tout indique que la cérémonie à laquelle Lescarbot participe lui-même activement visait à marquer la prise de possession de ce territoire et ainsi placer le public participant sous le signe de la même autorité monarchique. Dans son déroulement qui épouse une dramaturgie processionnelle typique, en effet, des entrées royales, l'auteur et orchestrateur dispose, devant l'assemblée des spectateurs composée d'environ soixante à soixante-dix personnes, des groupes de François, de Gascons, de gens d'armes et de « Sauvages » qui, tour à tour, viennent prendre la parole pour louer les représentants de sa Majesté. En voici deux échantillons :

Un Gascon prononça ces vers à peu près en sa langue.

Sabets aquo que volio diro,
Aqueste Neptune bieillart
L'autre nou faisio del bragart,
Et comme un bergalant se miro.

N'agaires que faisio l'amou,
Et baisavo une jeune hillo
Qu'ero plan polide et gentillo,
Et la cerquavo quadejou.

Bezetz, ne vous fizetz pas trop
En aquels gens de barbos grisos,
Car en aqueles entreprisos
Els ban lou trot et lou galop.
(...)

Le premier Sauvage offre un quartier d'Ellan ou Orignac, disant ainsi.

De la part des peuples Sauvages
Qui environnent ces païs

Nous venons rendre les hommages
 Deuz aux sacrées Fleur-de-lis
 Es mains de toy, qui de ton Prince
 Représentes la Majesté,
 Attendans que cette province
 Faces florir en pieté,
 En moeurs civils, et toute chose
 Qui sert à l'établissement
 De ce qui est beau, et repose
 En un royal gouvernement.
 Sagamos, si en nos services
 Tu as quelque devotion,
 À toy en faisons sacrifices
 Et à ta generation
 (...) ¹⁵

Ces deux extraits retiennent l'attention puisqu'ils donnent à voir ce que la recherche des dernières années semble avoir établi sur cet événement : principalement que ces voix, rivalisant avec le bruit ambiant de la nature, n'étaient peut-être pas tant celles des membres de la communauté de Port-Royal que des individus désignés par celle-ci pour interpréter un rôle. Cette hypothèse apparaît plus que plausible en ce qui concerne les « Sauvages » dont on voit mal comment ils auraient pu accepter de se soumettre à un tel scénario alors qu'aucun traité territorial ou commercial n'avait encore été signé entre Blancs et Amérindiens¹⁶. En outre, ce même argument donne crédit à la thèse voulant que l'on serait bel et bien en présence d'une représentation théâtrale, digne de figurer dans les manuels d'histoire, et non d'une cérémonie ou d'un rite protocolaire comme en pratiquaient depuis longtemps les Amérindiens de ces contrées et dont on sait, par différents témoignages, que les Européens s'y voyaient assigner à leur tour diverses fonctions¹⁷.

15. Marc LESCARBOT, « Le Théâtre de Neptune en la Nouvelle-France », dans *Les Muses de la Nouvelle-France*, Paris, Jean Millot, 1612, p. 18-29.

16. Ces considérations géopolitiques s'ajoutent à l'explication avancée par Bernard André (1990) pour qui la teneur poétique du texte, rédigé en français, exclue la possibilité qu'il ait pu être prononcé par des amérindiens (Micmacs).

17. Voir sur les pratiques rituelles des amérindiens de la vallée du Saint-Laurent, l'étude d'André G. BOURASSA, « L'Orphée rouge : 750 av. J.-C. », *L'Annuaire théâtral : revue*

Mais au-delà de ces conjectures et hypothèses sur la nature particulière de ce spectacle unique, ce qui fait problème ici, c'est l'interprétation qu'ont pu en tirer des commentateurs de toutes allégeances. Je parle ici des historiens et critiques (littéraires) québécois et canadiens pour qui cet épisode appartiendrait maintenant à une sorte de mémoire longue et commune d'un passé théâtral qui, par ailleurs, épouse, aux yeux des deux communautés mises en cause, des contours très différents.

Un acte fondateur

L'assignation du *Théâtre de Neptune* au rôle d'événement fondateur du théâtre canadien ne manque pas, il faut bien le dire, d'étonner. Pourquoi en effet intégrer cet épisode de la vie de la Nouvelle-France dans un récit qui, pour l'essentiel, retrace l'évolution du théâtre de langue anglaise dans une colonie britannique? Le fait est d'autant plus significatif qu'il semble revêtir pour l'historiographie canadienne anglaise une importance démesurée qui explique pourquoi ce sont les historiens anglo-saxons qui jusqu'ici ont porté à cet événement la plus grande attention et lui ont consacré les analyses les plus fouillées. C'est à l'un d'eux (l'Américain H. T. Richardson) que l'on doit, en 1927, la réédition, dans une traduction anglaise, du texte de Lescarbot et une autre, en 2006, par les chercheurs canadiens Jerry Wasserman, Eugene et Renate Benson¹⁸. Cette publication marque alors les célébrations entourant l'anniversaire et la recréation du spectacle de Lescarbot sur le site historique de Port-Royal (devenu Annapolis en 1710). À cette occasion une vive polémique éclate au sein de la communauté théâtrale canadienne, comme chez les historiens, qui va ultimement mener à l'annulation du spectacle. Celui-ci, parrainé par le *Atlantic Fringe Festival* de la Nouvelle-Écosse, était annoncé comme étant l'acte commémoratif soulignant la naissance du théâtre au Canada et le début d'une longue série d'accomplissements dont il convenait de célébrer la grandeur :

québécoise d'études théâtrales, n°33, printemps 2003, p. 133-143, URI : <http://id.erudit.org/iderudit/041528ar>, qui prend notamment appui sur les écrits des premiers colons, mais également sur les fouilles archéologiques conduites dès le XIX^e siècle dans ces régions.

18. Marc LESCARBOT, *Spectacle of empire : Marc Lescarbot's Theatre of Neptune in New France*, Ed by Jerry Wasserman, Eugene and Renate Benson, Vancouver, Talonbooks, 2006.

Thus, November 14th, 1606, the history of theatre in Canada began. Marc Lescarbot's *Le Theatre de Neptune en la Nouvelle France* / *The Theatre of Neptune in New France* was mounted, welcoming Poutrincourt. It was the first written, first performed play in Canada and in the continental North America, north of the Spanish settlements in Mexico. [...] The script was witty for the times - the same year Shakespeare produced *King Lear* and the Scottish play, with mixed mythological elements and scenes from the settler's life, like the French's relationship with the Mi'kmaq. It was quite an event for its time and especially in this new and foreign land. After the show there was a great feast and this led to the Order of Good Cheer - the famous dinner club. [...] Canadian theatre has achieved much. Great plays like Michel Tremblay's "Les Belle Soeur" (*sic*) and John Gray's "Billy Bishop goes to War". Theatre critics like Nathan Cohen and Gina Mallet. Directors, John Hirsch, Robert LePage. World-class producers Garth Drabinsky, David and Ed Mirvish...¹⁹

On comprend par ces propos qu'à l'échelle de l'écriture de l'histoire le *Théâtre de Neptune* recouvre une multitude d'enjeux et que sa signification dépasse la simple nécessité d'établir un point de départ dans une séquence chronologique. On concèdera d'abord que, pour l'historiographie canadienne (et pas seulement théâtrale), la volonté de reconstituer la réalité historique, au-delà des clivages linguistiques et des appartenances ethnoculturelles particulières,

19. « Ainsi débute, en ce 14 novembre 1606, l'histoire du théâtre au Canada. Le *Théâtre de Neptune en la Nouvelle-France* de Marc Lescarbot était mis en scène pour accueillir Poutrincourt. Il s'agissait de la première œuvre dramatique écrite et présentée sur une scène au Canada et sur le continent américain au nord des établissements espagnols du Mexique [...]. Le scénario ne manquait pas de finesse pour l'époque – la même année Shakespeare créait *King Lear* et *Macbeth* (« la pièce écossaise ») en combinant des éléments mythologiques à des scènes inspirées de la vie des colons, rappelant celle des Français et des Micmacs. Dans cette contrée nouvelle et lointaine, ce fut un événement. Après le spectacle, le public fut convié à une grande bouffe offerte par l'Ordre du Bon Temps [...]. Depuis, le théâtre canadien aura accompli de grandes choses dont la pièce *Les Belles-Sœurs* de Michel Tremblay et *Billy Bishop Goes to War* de John Gray. Mais aussi l'œuvre du critique Nathan Cohen. Les metteurs en scène John Hirsch et Robert LePage. Les producteurs de calibre international Garth Drabinski et Ed Mirvish... », Ken PINTO, « Nova Scotia : Birthplace of Canada Theatre, 1606-2006, 2006: <http://www.atlanticfringe.ca/theatre400> (Notre traduction)

découle de la responsabilité (qui est également un privilège) conférée à celui à qui appartient d'écrire « l'Histoire Nationale » et d'inscrire le projet (théâtral et politique) de la Nation nouvelle dans le sillage d'une certaine universalité. De fait, il est vrai de dire qu'outre le *Théâtre de Neptune*, les historiens anglophones du Canada ont toujours accordé une meilleure place au théâtre de langue française que celle que les historiens québécois ont traditionnellement réservé au théâtre d'expression anglaise. Un traitement réciproque paraîtrait d'ailleurs incongru si l'on admet que l'un des paramètres du récit historique est déterminé par les limites territoriales à l'intérieur desquelles se produit et se développe l'activité théâtrale. En vertu de la géographie, qui pèse lourdement sur l'expérience et la conscience historique, l'historiographie théâtrale québécoise aura ainsi choisi une optique plus communautaire, pour ne pas dire ethno-centrée, contre laquelle l'historiographie anglophone (post-1945) a cherché en partie à s'édifier dans le but manifeste d'affirmer l'ambition civilisatrice²⁰ du projet national canadien.

Retour du refoulé

Le contexte politique et idéologique changeant de cette histoire ne doit pas non plus être ignoré. Si le *Théâtre de Neptune* s'est imposé dans le récit d'édification de la conscience nationale canadienne qui voulait transcender les divisions ethniques et linguistiques, il faut dire aussi que le même événement a joué, comme on l'a déjà suggéré, un rôle déterminant dans la formation du discours révisionniste ou réformateur qui se développe au tournant des années 2000. C'est ce tournant qui a constitué l'arrière-plan des débats ayant entouré, en 2006, la reconstitution du spectacle de 1606 sur les berges de l'ancien port français.

À la suite de l'historien canadien Alan Filewod qui publiait, en 2002, un ouvrage intitulé *Performing Canada: The Nation Enacted in the Imagined Theatre*, nombreux sont les commentateurs qui ont souligné la symbolique

20. On notera que cette ambition était déjà présente dans le discours impérial qui a constitué le socle de la nation canadienne pendant plus d'un siècle. L'invention du Canada, après la Seconde Guerre mondiale, traduisait à la fois une volonté de rupture (avec la référence britannique) et de continuité (avec la mission civilisatrice de l'Empire) qui explique, encore aujourd'hui, l'attachement du Canada anglais à la monarchie.

destructrice sur laquelle serait construit l'épisode fondateur du théâtre canadien. Destructeur en ce que Lescarbot sacrifiait sur l'autel de la civilisation européenne une culture ancestrale, celle des Amérindiens, dans un geste qui, selon Filewod, s'apparentait à un génocide culturel :

In this moment of racial impersonation and colonial masquerade, Lescarbot had claimed the new world in a new way by enlisting the spectating bodies and appropriated voices of its inhabitants in his imagined theatre, and he had established the principle that the colonialism of spectacle is the necessary precondition of imperial invasion. As an intellectual of the new humanism, he could not foresee that the colonizing of the cultural imaginary is also a precondition of genocide²¹.

Il faut sans doute faire la part, dans ce discours, entre la rhétorique militante d'une certaine critique culturelle qui s'abreuve à la théorie postcoloniale, et la volonté légitime de l'historien d'expié le crime de sa discipline en reconnaissant enfin la part d'ombre, le point aveugle, du récit hégémonique canadien²². Gérard Bouchard voit là un des traits dominants de l'historiographie contemporaine (postmoderne) au Canada anglais qu'il retrouve aussi, sous

21. « Sous le signe de l'imitation raciale et de la mascarade coloniale, Lescarbot prenait possession du nouveau monde d'une manière nouvelle en instrumentalisant les corps et les voix de ses habitants dans son théâtre imaginaire, établissant ainsi le principe selon lequel le spectacle du colonialisme est une condition impérative de tout pouvoir impérial. En tant qu'homme de lettres inspiré par le nouvel humanisme de son temps, il n'a pas su reconnaître que la colonisation de l'imaginaire culturel servait tout aussi bien d'instrument pour perpétrer un génocide. » Cf. Alan FILEWOD, *Performing Canada: The Nation Enacted in the Imagined Theatre*, Textual Studies in Canada. Kamloops B.C.: The University College of the Cariboo, 2002, p. XV (Notre traduction).

22. Dans une étude récente (« Naming the Past. Deregimenting Canadian Theatre History », dans S.E. WILMER, *Writing and Rewriting National Theatre Histories*, Iowa City, University Iowa Press, 2004, p. 106-126), Alan Filewod reprend cette thèse en s'appuyant cette fois sur le cas d'un auteur dramatique d'origine ukrainienne, Myroslva Irchan (*alias* Andrii Babiuk), dont le succès inégalé des pièces, produites dans les années 1920, demeure à ce jour un point aveugle de l'histoire du théâtre au Canada. C'est contre cette logique de l'effacement (*erasure*) que la recherche actuelle a fait le choix de s'ériger, depuis quelques années, en privilégiant une approche décroisée (*deregimented*) qui met en valeur les pratiques et discours non-institutionnels échappant à l'emprise du paradigme national dominant.

différentes formes, aux États-Unis, en Australie et en Nouvelle-Zélande, pays qui ont dû également apprendre à composer avec le passé des populations autochtones en procédant à une reconfiguration de leur identité nationale, allant même jusqu'à rendre suspect toute référence à la Nation comme cadre pouvant unifier les identités. Dans l'esprit du multiculturalisme, qui s'est constitué à la fin des années soixante à la faveur d'une réflexion visant à l'origine à repenser la cohabitation des deux peuples fondateurs²³, le Canada formerait une communauté des communautés, un assemblage de destinées hétérogènes traduisant chacune une expérience particulière du territoire réel et imaginaire, et opposant une résistance (avec plus ou moins de succès) aux forces assimilatrices de la culture hégémonique anglo-saxonne (entendre américaine).

Cela pour dire que dans l'historiographie canadienne, l'épisode de Port-Royal tend à être présenté sur un mode tragique, sinon dramatique, qui confère à l'événement un caractère plus solennel. Alors qu'au Québec, les réinterprétations récentes ont davantage mis en lumière la dimension parodique de cette réception improbable qui mimait, avec les moyens du bord, une cérémonie monarchique ne cessant de se subvertir elle-même et détournant ses propres stratégies énonciatives pour en faire les instruments dérisoires d'une véritable mascarade. Bernard Andrès souligne ainsi, avec justesse, que la création de Lescarbot a peut-être davantage à voir, en définitive, avec les fêtes populaires du Moyen Âge décrites par Rabelais et apprêtées, qui plus est, à la sauce baroque des débuts du XVII^e siècle. Et il précise qu'à l'opposé du scénario génocidaire de Filewod une telle scène semblerait exprimer une volonté de mettre à distance la référence européenne (Bouchard parlerait, à cet égard, de *décrochage*), voire de subvertir la Culture par la Nature en présentant notamment le Sauvage sous un jour résolument plus favorable :

23. Le ministère fédéral du Multiculturalisme est créé en 1968 dans la foulée des travaux de la Commission royale d'enquête sur le bilinguisme et le biculturalisme présidée par André Laurendeau et Davidson Dunton. Cette initiative, bien accueillie au Canada anglais, qui y voit l'expression d'une acception de la diversité culturelle du pays, demeure pour bon nombre de Québécois le symbole de la fin du pacte historique entre les peuples fondateurs du Canada puisqu'elle identifie le Québec comme une minorité parmi les autres.

Dans cette nouvelle existence, les compagnons de Lescarbot pratiquent avant l'heure une forme d'hybridation culturelle qui leur permet de comparer, on l'a vu, le Canada à la France (les Indiens sont plus vertueux que les Européens). Si nous n'en sommes pas encore au topos du « bon sauvage » que le baron de La Hontan fera déferler sur l'Europe au XVIII^e siècle, cet Amérindien dont « L'Ordre du Bon Temps » découvre les vertus n'est déjà plus le « barbare » qui inquiétait André Thévet 60 ans plus tôt au Brésil²⁴.

Dans cette perspective, qui n'ignore pas pour autant les visées colonialistes ou impérialistes de la représentation, la cérémonie de Lescarbot prend dès lors un tout autre aspect. À l'échelle de l'historiographie du théâtre, on y verra une sorte d'acte inaugural manqué qui, pour qui connaît la suite des événements, préfigurerait la longue série de tentatives infructueuses à installer le théâtre en Nouvelle-France et, par la suite, au Canada français.

Conclusion : fin du théâtre national

Cette histoire de rattachement mérite qu'on s'y attarde. Ce sera, à vrai dire, ma conclusion centrée sur un autre des traits dominants du discours historique des collectivités neuves identifiés par Bouchard. Cette conclusion permettra, du même coup, de revenir sur le problème posé au départ de l'incapacité manifeste des historiens à produire une synthèse du parcours historique du théâtre au Québec.

Gérard Bouchard parle de la propension des nations du Nouveau Monde à multiplier les actes fondateurs, qui s'ajoute à celle consistant, comme on l'a vue, à remonter aussi loin que possible dans le temps afin de conjurer le spectre de l'insignifiance historique. Au Québec, cette *pulsion fondatrice* est manifeste dans l'historiographie littéraire mais prend des proportions malades en ce qui concerne le théâtre. De fait, il n'y a pas d'époque et, par le fait même, de génération qui n'a pas assisté à la naissance du théâtre

canadien, canadien-français ou québécois²⁵. Longtemps après le *Théâtre de Neptune*, quand les premiers professionnels (auteurs et comédiens) font leur apparition et que leurs activités s'accompagnent d'une volonté de pérenniser des savoir-faire et des œuvres, la pratique théâtrale au Québec va se constituer à la faveur d'une conscience mémorielle paradoxale. Conscience qui, tout en voulant se projeter dans ce temps long qui donne une valeur aux choses de l'art et de la culture – référence à la Mère Patrie, au patrimoine culturel français –, procédera par l'annulation systématique de tout ce que le passé immédiat pouvait contenir de modèles et d'enseignement. Cette dialectique a eu des effets délétères sur la constitution de l'institution historique au sens concret d'un ensemble de pratiques, de procédures de recherche, de lieux de conservation et de diffusion des connaissances. Pour dire les choses autrement, l'histoire du théâtre a longtemps échoué ou tardé à définir son projet puisqu'elle a épousé la trajectoire de la société elle-même sans cesse obligée de redéfinir son cadre de référence (français, britannique, américain, québécois) et ainsi de penser son parcours sur le mode de la rupture et du recommencement perpétuel.

Il est courant d'attribuer cette incapacité du discours historique au caractère inachevé du projet national québécois. Je suis d'avis, pour ma part, qu'il ne faut pas accorder à cette explication plus d'importance qu'elle n'en mérite. Le fait est qu'au Canada anglais le même motif d'inaccomplissement de l'institution théâtrale traverse le discours historique, et ce en dépit du fait que l'édifice idéologique de la nation canadienne se soit concrétisé dans un État politique autonome et souverain²⁶. Le trait commun qui semble par ailleurs intéressant de mettre en lumière tient dans cette nécessaire adéquation, dans les deux cas, entre, d'une part, l'histoire du théâtre et de l'autre l'histoire politique. Il va de soi que ce double plan discursif, en regard des finalités objectives de la recherche historique, a pu produire et produit encore des distorsions nombreuses au chapitre notamment de l'établissement d'un répertoire (sur quelle base établir le canon dramatique

24. Bernard ANDRÉS, « Le Théâtre de Neptune (1606), ou l'entrée royale en Nouvelle-France », dans *L'Esprit créateur*, vol XXXIX, n° 3, 1999, p. 61.

25. Voir, à ce propos, l'article de Jean-Marc LARRUE, « Mémoire et appropriation : essai sur la mémoire théâtrale au Québec », dans *L'Annuaire théâtral, revue québécoise d'études théâtrales*, SQET, n°s 5-6, Printemps 1988, p. 61-72.

26. Cf. Alan FILEWOD, *Performing Canada: The Nation Enacted in the Imagined Theatre*, op. cit.

québécois ? et canadien?) et de la périodisation historique (quelle logique – politique, institutionnelle, artistique – doit présider au découpage du passé ?). On remarque toutefois que ces distorsions, sans disparaître complètement, ont depuis peu tendance à s'amenuiser à la faveur d'un mouvement, repérable tant au Canada qu'au Québec, de *dénationalisation du récit historique*.

Pourquoi, comment, au moyen de quels procédés discursifs en est-on arrivé là ? Bouchard, à cet égard, parle ni plus ni moins de « crise de l'identité nationale » dans les conclusions de son analyse comparative des trajectoires historiques des sociétés neuves. Celles-ci, explique-t-il, ont été récemment confrontées à l'épreuve de la diversité qui s'est manifesté notamment par des bouleversements démographiques exerçant une pression sur une identité collective encore fragile. Sous l'effet conjugué d'un cadre juridique (régime des droits et libertés) qui tend à neutraliser, sinon à abolir, toute référence à une tradition nationale, et d'une dynamique politique qui confère à cette même diversité le rôle de désactiver le conflit entre les deux peuples fondateurs, l'expérience canadienne se présente sous la forme d'une société où, depuis une génération, l'idée de la *fin de la nation* s'est imposée telle un nouveau mythe (pour reprendre l'expression de Bouchard) servant à dégager un espace d'interprétation.

Au chapitre de l'histoire du théâtre, ce thème a fait florès en effet de part et d'autre de la frontière qui sépare les deux communautés. Dans l'abondance des discours sur le théâtre québécois contemporain, celui-ci se conjugue sur le mode d'une modernité tardive (les années 1980) qui aurait présidé à l'instauration d'un régime de séparation entre l'art et le politique (le nationalisme). Au Canada anglais, le même motif s'appuie sur une compréhension décomplexée de l'activité théâtrale (par rapport à la référence américaine notamment) et surtout une prise en compte des mécanismes économiques qu'elle sous-tend. Entre les deux s'ébaucherait ainsi un récit historique convergent, sans être commun pour autant, où des considérations sur la *mondialisation* et l'exportation des « produits » du théâtre se mêlent à des hypothèses sur la *dépolitisation* des pratiques et des discours (critiques et artistiques). Au-delà de savoir si ces stratégies sont propres au discours sur le théâtre dans les collectivités neuves, on notera en terminant qu'à la ma-

nière du récit des origines s'articulant autour du *Théâtre de Neptune* celui sur la fin du théâtre national convoquent souvent les mêmes figures... québécoises, nommément Robert Lepage et le Cirque du Soleil. Une façon de dire qu'en dépit d'un changement revendiqué de paradigme, le travail de la mémoire continuerait de jouer sur la scène encombrée d'une histoire qui ne passe pas si aisément.

Yves JUBINVILLE

Université du Québec à Montréal

Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises



Notice bio-bibliographique

Yves Jubinville est professeur d'Études théâtrales à l'École supérieure de théâtre de l'UQÀM. Il est par ailleurs directeur de la revue *L'Annuaire théâtral* et membre chercheur au Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises. Ses champs d'expertise sont la dramaturgie contemporaine et l'historiographie théâtrale. Il prépare actuellement un ouvrage sur les pratiques d'écriture des auteurs de théâtre québécois. Il fait également partie d'une équipe de recherche (Socio-esthétique des pratiques théâtrales du Québec contemporain) dont les travaux doivent mener à la production d'un ouvrage d'histoire générale sur le théâtre québécois de 1950 à nos jours.

Pour citer cet article :

Yves Jubinville, « Un théâtre du Nouveau Monde. Prolégomènes à une approche comparée de l'histoire théâtrale des "collectivités neuves" », 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. 8-17. http://www.sht.asso.fr/revue_histoire_theatre_numerique/numero/7/lecriture-de-lhistoire-du-theatre-et-ses-enjeux-memoriels



Bénédicte BOISSON

L'assemblée idéale du théâtre grec antique



En 2002, est paru aux éditions de l'Amandier, un ouvrage intitulé *L'Assemblée théâtrale*, rassemblant les discussions entre des philosophes, des sociologues, des auteurs et des metteurs en scène. L'intitulé de cet ouvrage fait volontairement allusion au théâtre de la Grèce antique et son but est de s'interroger « sur la communauté : manière de renouer avec l'écho encore vivant de ce que fut, il y a bien longtemps, le théâtre comme “art politique par excellence” »¹. Cette référence, nous prévient Myriam Revault d'Allones, pourrait sembler au lecteur anachronique, puisque la « tragédie antique, tout au moins dans sa fonction, n'a plus cours depuis bien longtemps : pour nous les “scènes” civiques, à de rares exceptions près [...] ne sont plus celles des théâtres »².

1. Myriam REVAULT D'ALLONES, « L'assemblée théâtrale », dans Luc BOLTANSKI, Julie BROCHEN, Robert CANTARELLA, *et alii*, *L'Assemblée Théâtrale*, Paris, Les Éditions de l'Amandier, 2002, n. p.

2. *Idem*.

Quelques cinquante années plus tôt, dans *Théâtre et collectivité*, un ouvrage qui rassemble les travaux de mars 1950 et mars 1951 du Centre d'Études Philosophiques et Techniques du Théâtre, le premier thème abordé est celui de « [l'] *Expression collective au Théâtre* »³. « Le problème est celui de l'œuvre expression de la société, il est celui de larges auditoires, et de la représentation scénique appropriée »⁴. L'interrogation porte sur la possibilité d'un théâtre exprimant « la vie collective » d'un public pourtant en perte d'« homogénéité »⁵. Au cours de ces débats, le théâtre antique, tout autant que le théâtre médiéval – les mystères, en particulier –, seront sans cesse convoqués et analysés, comme des modèles à comprendre pour réfléchir aux moyens de renouvellement du théâtre de cette époque, de reviviscence de sa dimension politique et populaire et, plus généralement, de rénovation de son fonctionnement esthétique.

Ces deux textes font état d'une difficulté du théâtre à fonder et rassembler une communauté. Ils convoquent également tous deux comme une évidence le théâtre grec, et plus précisément la « célébration antique », comme « trace d'une réconciliation inouïe entre le théâtre et la cité », dont « l'ombre » fascine le xx^e siècle théâtral⁶. Il ne s'agira pas ici de revenir sur la manière dont le théâtre grec a nourri les formes dramatiques depuis la Renaissance, mais plutôt d'essayer de mettre en regard le discours des historiens et les considérations esthétiques des théoriciens et des praticiens, sur une période courte, 1950-2000, et une thématique précise – la fonction d'assemblément du théâtre – pour dégager les influences réciproques ou, au contraire, les distinctions entre ces deux pans du savoir théâtral. Au cours de cette période, où une réflexion est menée tant sur les contenus du théâtre que sur les nouveaux modes de relation qu'il pourrait mettre en œuvre, on n'em-

prunte plus au théâtre grec ses thématiques ou sa poétique⁷, mais l'attention se porte sur sa dimension collective, perçue comme un idéal. Les préoccupations des praticiens et des esthéticiens croisent alors celles des historiens du théâtre, qui, au cours du xx^e siècle, ont pu affirmer leur différence d'avec les études littéraires en insistant sur la représentation théâtrale plus que sur le texte dramatique, et en portant un intérêt croissant à la dimension vivante des formes du passé⁸. Il s'agira ainsi tout d'abord de souligner comment, au cours des xix^e et xx^e siècles, une continuité historique est établie de la période antique à l'époque contemporaine. Puis les évolutions marquantes des discours des historiens sur la portée collective du théâtre grec seront explorées. Enfin, nous examinerons comment le discours esthétique – celui de certains créateurs ou de quelques théoriciens – a pu mobiliser le théâtre grec au cours de la seconde moitié du xx^e siècle. Il semblerait qu'au fil des années, ce théâtre, sans cesse convoqué comme argument d'autorité pour justifier tout type de pratique théâtrale, soit aussi devenu, dans les références qui y sont faites, de plus en plus abstrait, comme un modèle d'assemblément qui vaudrait par et pour lui-même.

L'établissement d'une continuité historique

Si le théâtre grec a, au moins depuis la Renaissance, été l'objet d'un intérêt permanent, c'est au xix^e siècle seulement, qu'apparaissent plus systématiquement dans le champ français des histoires générales du théâtre qui l'intègrent. Jusqu'à cette date, les histoires proposées sont essentiellement nationales, et elles commencent souvent au Moyen Âge⁹. Les questions posées, en ce siècle

3. André VILLIERS, « Avertissement », dans André VILLIERS (dir), *Théâtre et collectivité*, Paris, Flammarion, 1953, p. 5.

4. *Idem*.

5. André VILLIERS, « Questions et problèmes », dans André VILLIERS (dir), *Théâtre et collectivité, op. cit.*, p. 9-14, (p. 10 et p. 11).

6. Roland BARTHES, « Le théâtre grec », dans Guy DUMUR (dir), *Histoire des spectacles*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1965, p. 513-536, (p. 535).

7. On met en revanche en scène de nombreuses tragédies grecques. Sur ce thème, on pourra se reporter à l'ouvrage de Patricia VASSEUR-LEGANGNEUX : *Les tragédies grecques sur la scène moderne. Une utopie théâtrale*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2004.

8. Voir R. W. VINCE, « Theatre History as an academic discipline », dans Thomas POST-LEWAIT, Bruce MCCONACHIE (ed), *Interpreting the theatrical past. Essays in the Historiography of Performance*, Iowa City, University of Iowa Press, 1989, p. 1-18, (p. 1).

9. On peut toutefois mentionner la somme entreprise par l'abbé Coupé à la fin du xviii^e siècle, qui se proposait d'établir une histoire générale de l'ensemble des théâtres. La publication, entre 1779 et 1781, des 13 premiers volumes, couvre en réalité l'époque antique et une partie de la période médiévale. Voir Jean-Marie-Louis COUPÉ *et alii*, *Histoire universelle des théâtres de toutes les nations, depuis Thespis jusqu'à nos jours, par une société de gens de lettres*, Paris.

de développement de « l'histoire science »¹⁰, sont celles de la continuité entre l'Antiquité et les Temps modernes, ainsi que l'ouverture à une histoire plus universelle. Les découvertes des archéologues, des philologues et des anthropologues nourrissent alors les travaux des historiens, tandis que le monde théâtral voit réapparaître sur ses scènes le répertoire grec, en lien avec la volonté de la III^e République d'affirmer sa laïcité¹¹.

En 1838, Charles Magnin, dont le projet vise à démontrer l'existence d'un théâtre au Moyen Âge, propose une longue et érudite introduction à sa recherche, qui concerne les origines du théâtre antique et permet ainsi d'établir une continuité dans l'histoire théâtrale¹². Entre 1868 et 1879, Alphonse Royer propose une *Histoire universelle du théâtre*, qui débute en mentionnant le théâtre grec. Cet auteur justifie l'extension géographique et temporelle de son entreprise par le fait que le théâtre soit « universel ; on le retrouve partout [...] »¹³. Et il prie son lecteur de bien vouloir laisser de côté « les préjugés et l'étroite convention ; qu'il reconnaisse que le bon sens, l'esprit, le génie, ne sont pas l'apanage exclusif de notre nation [...] »¹⁴. Tout au long de ce siècle, continuent cependant de paraître des histoires ne concernant que le domaine français.

10. Sophie-Anne LETERRIER, « L'histoire science. Un mythe du XIX^e siècle ? », *Écrire l'histoire. Dossier Emotions*, n°1, printemps 2008, p. 119-126, (p. 119).

11. Voir Patricia VASSEUR-LEGANGNEUX, *op. cit.*, p. 21-23. Elle note qu'*Antigone* et *Œdipe-roi* entrent au répertoire de la Comédie française respectivement en 1844 et 1858, tandis qu'en août 1869, la première représentation est donnée au théâtre antique d'Orange.

12. Charles MAGNIN, *Les Origines du théâtre moderne ou Histoire du génie dramatique : [précédée] d'une introduction contenant des études sur les origines du théâtre antique*, Plan-de-la-Tour, Éditions d'aujourd'hui, 1981 [1838]. Dans la même optique, on peut mentionner la démarche de Louis Moland, qui souhaite « réhabiliter le Moyen Âge » en adoptant une démarche « sérieuse, patiente et positive », basée sur les textes et les créations mêmes. Le théâtre antique n'est finalement que très rapidement mentionné dans cet ouvrage, qui s'attache essentiellement à démontrer qu'il n'a pas existé « d'interrègne » entre l'Antiquité et la Renaissance. Voir Louis MOLAND, *Origines littéraires de la France. La légende, le roman, le théâtre, la prédication, l'Antiquité et le Moyen Âge, le Moyen Âge et la littérature moderne*, Paris, Didier, 1862.

13. Alphonse ROYER, *Histoire universelle du théâtre*, 6 vol., Paris, A. Franck, P. Ollendorf, 1869-1878, p. 4.

14. *Ibid.*, p. 2-3.

Au cours du XX^e siècle, l'intégration du théâtre grec dans les histoires du théâtre, comme précurseur d'un théâtre qui perd de fait ses caractéristiques nationales pour être abordé dans une visée plus universelle, devient de plus en plus évidente. En 1931, Lucien Dubech propose une *Histoire générale illustrée du théâtre* dans laquelle le théâtre grec et le théâtre latin occupent tout le premier volume. L'étendue de son corpus, qui couvre également le Japon ou Java, est justifiée par une simple question rhétorique, « Pourquoi pas le théâtre universel ? »¹⁵, avant d'être un peu mieux étayée : il existe un art dramatique dans plusieurs pays, sous diverses formes, semblables et différentes. De même en 1965, *L'Histoire des spectacles* dirigée par Guy Dumur, dans laquelle Roland Barthes signe l'article sur le théâtre grec, couvre de multiples formes spectaculaires et de nombreuses aires géographiques. Mais le théâtre grec s'insère également dans des ouvrages ayant une visée moins exhaustive : en 1941, André Boll, dans *Le Théâtre et son histoire Tome 2* – ouvrage très bref, où le théâtre est abordé comme représentation –, évoque systématiquement le théâtre grec. Robert Pignarre, qui publie en 1945 dans la collection « Que sais-je ? » une *Histoire du théâtre* qui sera rééditée 15 fois, débute son ouvrage en évoquant « le théâtre des primitifs » puis le « théâtre antique » sans éprouver le besoin de justifier ce choix. Enfin Alain Viala, dont *L'Histoire du théâtre* prend en 2005 la suite de celle de Robert Pignarre dans la même collection, affirme proposer une « histoire du théâtre en français », tout en rappelant que le « théâtre est un art qui circule volontiers en dehors des frontières ». Il présente donc également des théâtres qui se sont développés ailleurs en Europe mais ayant exercé une influence importante sur le théâtre français, et bien sûr, les théâtres grecs et latins.

Plus encore, l'influence des théâtres grec et latin a été capitale sur d'immenses pans du théâtre européen : il en sera donc donné, sinon une histoire à proprement parler, du moins une présentation en leur qualité de sources majeures de l'art dramatique occidental (ce qui amène aussi à considérer quelles modifications de leurs images ont été nécessaires pour qu'ils fussent ainsi adoptés)¹⁶.

15. Lucien DUBECH, *Histoire générale illustrée du théâtre*, Paris, Librairie de France, 1931, p. V.

16. Alain VIALA, *Histoire du théâtre*, Paris, P.U.F., 2005, coll. « Que sais-je ? », p. 3.

Ce recensement rapide montre l'intégration sûre mais lente du théâtre grec dans une continuité historique avec tous les théâtres européens, et le lien, patiemment établi tout au long des XIX^e et XX^e siècles, entre les formes grecques et les formes contemporaines. Mais cette continuité historique, si elle peut expliquer l'évidence de la référence au modèle grec quand il s'agit de réinventer le théâtre du XX^e siècle, et fait de ce théâtre la matrice du nôtre – en dépassant une relation d'emprunt ou de copie –, peut également impliquer la prise en compte de l'historicité même de ces formes, liées à un contexte et à une société. Il s'agit alors d'examiner, en privilégiant la période de 1950 à nos jours, la manière dont les historiens du théâtre ont évoqué l'inscription de ce théâtre dans la société grecque et expliqué ainsi sa capacité à s'adresser à tout un peuple.

Le théâtre dans la société grecque – le discours des historiens

Il semble, en parcourant ces histoires, qui peuvent se contredire ou développer des éléments factuels différents, que les évolutions les plus importantes se situent moins au niveau des données ou des découvertes faites, que dans les commentaires des auteurs, qui reflètent pour partie les préoccupations du monde théâtral de leur époque. Ainsi, quelques changements notables peuvent être relevés : ce théâtre, qualifié de national au XIX^e siècle, devient au XX^e siècle un théâtre civique ou politique. La dimension religieuse y est minorée, tandis que la *catharsis*, ou l'effet du théâtre, y est plus précisément étudiée, en étant associée non plus aux textes mais aux conditions de représentation et au contexte social et religieux de l'antiquité.

Ainsi, pour évoquer rapidement le XIX^e siècle, Charles Magnin, considère le théâtre grec comme une forme de théâtre populaire, parce que le peuple y intervenait dans les chœurs. « Sorties, comme on a vu, des anciens chœurs cycliques et des mystères, la tragédie et la comédie étaient un devoir religieux et national auquel concouraient le zèle et la piété empressée des citoyens »¹⁷. Alphonse Royer, pour sa part, souligne que le théâtre antique « ne fut d'abord qu'une forme plastique de la célébration des rites », trait partagé avec l'art dramatique du Moyen Âge, et dans divers pays tels que

17. Charles MAGNIN, *op. cit.*, p. 123.

l'Inde, la France, l'Espagne, et toute l'Europe¹⁸. Mais il insiste aussi sur le lien entre le pouvoir et le théâtre, comme moyen de manipulation des masses :

Est-il rien de comparable à cette chaîne électrique qui communique à la fois la même impression à toute une assemblée, qui la fait bondir, s'écrier, pleurer, rire à un même instant ? Si le fait produit est déjà considérable dans nos petites salles de spectacle réunissant douze ou quinze cents personnes, qu'on se figure ce que devait être un théâtre grec ou romain, où toute une ville prenait place, [...]. Si l'effet théâtral, dans les temps de guerre ou de crise nationale, était dirigé par la première magistrature du pays, ainsi qu'il l'était à Athènes, on verrait se reproduire peut-être ces élans populaires qui sauvent les États [...]¹⁹.

André Boll, en 1941, évoque le théâtre de la Grèce antique pour défendre la vision d'un théâtre populaire qui s'adresserait à tous et non à une classe sociale particulière :

Que faut-il entendre par théâtre populaire ? On persiste à croire qu'il y a, par le monde, un théâtre particulier pour chaque classe de la société : un pour l'élite, un pour la bourgeoisie, un pour le peuple.

C'est là une erreur.

Est-ce que l'art dramatique grec de l'antiquité avait de pareilles préoccupations ? Est-ce que Sophocle et Aristophane écrivaient exclusivement pour l'élite ? Non, n'est-ce pas. Les magistrats, les citoyens, voire les esclaves envahissaient, à chaque représentation, les gradins des amphithéâtres qui pouvaient recevoir jusqu'à trente mille spectateurs.

Dans quelles conditions ? On portait à la scène des fables et des légendes très simples, aussi connues du public antique que l'histoire du « Petit Chaperon rouge » ou du « Grand méchant loup ». Les épisodes changeaient mais les noms restaient²⁰.

18. Alphonse ROYER, *op. cit.*, p. 20.

19. *Ibid.*, p. 10-11.

20. André BOLL, *Le Théâtre et son histoire, tome 2*, Paris, Sequana, 1941, p. 31.

En 1965, Roland Barthes rappelle le mythe d'un théâtre grec immobilisé au v^e siècle avant J.-C., mais maintient ce choix, quitte à perdre une dimension historique, pour gagner une « vérité structurelle, c'est-à-dire une signification »²¹. Ce théâtre, qu'il considère à la fois comme religieux et civil, est toutefois ramené à sa dimension civique, et l'influence d'une conception brechtienne du théâtre est perceptible dans ce texte. La complexité de la notion de *catharsis* y est évoquée, et l'auteur l'explique, « dans le vocabulaire scientifique d'aujourd'hui », de la manière suivante :

On peut seulement risquer que le théâtre antique, dans la mesure où il était issu du culte de Dionysos, constituait une "expérience totale", mêlant et résumant des états intermédiaires, voire contradictoires, bref, une conduite concertée de "dépossession", ou, si l'on préfère un terme plus rude mais plus moderne, de "dépaysement"²².

Mais Roland Barthes prend garde de bien séparer la tragédie du culte de Dionysos. « Tout cela entraîne à marquer fortement le caractère civil du théâtre grec, surtout en ce qui concerne la tragédie : c'est la cité qui lui a donné son essence »²³. L'auteur insiste alors sur les institutions qui ont permis le développement du théâtre dans cette société, mais aussi sur les conditions matérielles de la représentation – circularité du théâtre et ouverture – qui empêchaient toute « rupture physique entre le spectacle et ses spectateurs »²⁴ et qui déterminaient la nature même de ce théâtre : un théâtre de participation.

[...] La plongée du spectateur dans la polyphonie complexe du plein air [...] restitue au drame la singularité d'un événement. De la salle obscure au plein air, il ne peut y avoir le même imaginaire : le premier est un théâtre d'évasion, le second de participation²⁵.

21. Roland BARTHES, *loc. cit.*, p. 514.

22. *Ibid.*, p. 521.

23. *Ibid.*, p. 522.

24. *Ibid.*, p. 526.

25. *Ibid.*, p. 527.

Enfin, le public était organisé selon une « double cohésion » : cohésion générale, massive, à l'échelle du théâtre, tout autant que particulière « à celle des groupes homogènes par l'âge, le sexe, la fonction, et l'on sait combien l'intégration d'un groupe fortifie ses réactions et structure son affectivité »²⁶.

L'étude de deux versions du texte de Robert Pignarre, celle de 1967 et celle de 1995, permet de souligner quelques changements révélateurs. Tout d'abord, notons, dans les deux textes, l'accent nietzschéen de sa définition de la *catharsis*. Robert Pignarre, qui consacre un paragraphe à « Dionysos dans la Cité », décrit le théâtre ainsi :

Car le théâtre, c'est l'ivresse sacrée de Dionysos, mais clarifiée, disciplinée, expliquée, se muant en spectacle de beauté. La magie de l'art, magie bienfaisante, si elle excite des affections aussi peu viriles que la pitié et la crainte, c'est afin d'en "purger" les cœurs. Ayant ainsi médité sur le sens de la vie, on s'en retourne fortifié vers les tâches quotidiennes²⁷.

Dans l'édition de 1967, Pignarre souligne plutôt la rupture entre le théâtre et la religion, même si l'auteur rappelle aussi que la tragédie

restitue au jeu quelque chose de sa signification religieuse ; acteurs et spectateurs se retrouvent dans une certaine mesure officiants et assistants, c'est-à-dire célébrant en commun le "mystère" de la condition humaine, que le poème propose à la méditation publique²⁸.

En 1995, la dimension cérémonielle du théâtre est plus clairement affirmée, en lien avec l'importance de la relation charnelle qui s'établit entre scène et salle, « entre officiants et assistants de ce qui fut au départ une célébration religieuse »²⁹. La « fonction de liturgie laïque »³⁰ du théâtre est soulignée, et la

26. *Ibid.*, p. 527-28.

27. Robert PIGNARRE, *Histoire du théâtre*, Paris, P.U.F, 1967, 1995 [1945], coll. « Que sais-je ? », p. 17 en 1967, p. 15-16 en 1995.

28. *Ibid.*, 1967, p. 11.

29. *Ibid.*, 1995, p. 4.

30. *Ibid.*, p. 9.

démocratie athénienne est présentée comme celle qui en a donné le modèle. Pour finir, Alain Viala insiste, en 2005, sur le théâtre comme le lieu d'où l'on voit, comme « une pratique du spectacle publique » donnant lieu avant tout à « une perception sensible » et supposant « une réception collective »³¹. Concernant le théâtre grec, il marque une certaine prudence, soulignant les lacunes et les manques de ce qui, jusqu'à l'instauration des concours de tragédie, ne peut faire réellement l'objet d'une histoire. Mais il affirme que, malgré les débats, il semble que le théâtre soit bien né de rituels religieux. Il en souligne donc à la fois la dimension civique et religieuse, mais revient sur sa dimension profondément politique. Ce théâtre posait des « questions sensibles dans le présent »³² tout en explorant les rapports entre les humains et le fondement des codes de la Cité. « En ce sens, il constituait une célébration de la communauté : il était donc politique dans sa raison sociale même, en son temps »³³.

Ainsi, ces histoires du théâtre révèlent diverses évolutions : les dimensions religieuses et nationales du XIX^e siècle laissent place à une vision plus généralement politique et cérémonielle du théâtre grec. Dans cette dynamique, son efficacité esthétique se voit quelque peu déplacée : André Boll évoque la reconnaissance à l'œuvre *via* les textes qui présentent des histoires connues de tous. Le texte de Barthes insiste pour sa part sur ce théâtre comme un art de la participation. Ici, ce n'est pas tant la fable qui importe, que la dimension spectaculaire des formes (musique, danse, poésie), l'extériorité des signes et la mise en condition matérielle des spectateurs. Loin de toute passion individuelle et de toute psychologie, dans ce théâtre comparé au sport, c'est la mobilisation physique du spectateur qui devient centrale. Ce déplacement de la dimension collective vers le corps du spectateur se retrouve

31. Alain VIALA, *op. cit.*, p. 5.

32. *Ibid.*, p. 16.

33. *Ibid.*, p. 19. Rappelons ici que Alain Viala, reprenant certainement les découvertes d'archéologues tels que Jean-Charles Moretti, affirme que les premiers gradins autour de l'orchestre étaient en fer à cheval et non circulaires, rompant ainsi avec une tradition bien établie. Voir, par exemple, Jean-Charles MORETTI, *Théâtre et société en Grèce ancienne. Une archéologie des pratiques théâtrales*, Paris, Librairie générale, 2001.

dans l'avertissement d'Alain Viala – le théâtre comme art de la perception en public – ou dans la version de 1995 de *Histoire du théâtre* de Robert Pignarre. Finalement, un double mouvement semble se dessiner : d'une part, le théâtre grec est pensé non plus comme texte mais comme une forme spectaculaire et un événement social, ancrés dans un contexte précis qui permet d'expliquer son efficacité esthétique – il faut ici mentionner les prises de position d'historiens tels que Jean-Pierre Vernant ou Pierre Vidal-Naquet, qui ont œuvré, dans une perspective d'anthropologie historique, pour que le théâtre grec soit appréhendé comme un phénomène indissolublement social, esthétique et psychologique – ; son historicité est ainsi soulignée. D'autre part, une certaine universalité de ce théâtre est mise en avant, grâce à une concentration sur le rassemblement concret qu'il organise et propose.

Mobilisations du modèle grec – le discours esthétique

Roland Barthes, à la fin de son étude historique, revient sur les tentatives de reconstitution dont le théâtre grec a pu faire l'objet :

Une chose pourtant est claire : cette reconstitution est impossible ; d'abord parce que l'archéologie nous livre des renseignements incomplets [...] ; et puis, surtout, parce que les faits exhumés par l'érudition n'étaient jamais que les fonctions d'un système total, qui était le cadre mental de l'époque, et que sur le plan de la totalité, l'Histoire est irréversible : ce cadre manquant, les fonctions disparaissent, les faits isolés deviennent des essences, ils sont pourvus, qu'on le veuille ou non, d'une signification imprévue, et le fait littéral devient très vite un contresens³⁴.

Jean-Pierre Vernant, en 1979, pose une question proche en s'interrogeant sur « Le sujet tragique : historicité et transhistoricité », pour essayer d'expliquer en quoi des tragédies liées à un contexte particulier peuvent encore nous concerner³⁵. Les praticiens et les théoriciens, dans la seconde moitié du XX^e siècle, rencontrent des problèmes similaires, et font tantôt appel au

34. Roland BARTHES, *loc. cit.*, p. 535.

35. Jean-Pierre VERNANT, « Le sujet tragique : historicité et transhistoricité » [1979], dans Jean-Pierre VERNANT, Pierre VIDAL-NAQUET, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne – II*, Paris, La Découverte, 2001 [1986], p. 79-90.

théâtre grec comme à un universel abstrait, tantôt comme à un dispositif à conserver, mais dont les éléments sont à réinventer. Au cours de cette période, le théâtre grec est investi selon trois grandes modalités, qui entrent en résonance avec le discours des historiens.

Un théâtre basé sur une vision commune du monde

Dans les années 1950 et 1960, le théâtre grec est un théâtre exemplaire, dont on peut souhaiter s'inspirer, mais qui devient également le signe de la perte d'un commun à partager. C'est le sens des réflexions de Jean Vilar lors du colloque *Théâtre et collectivité* : le théâtre grec était de l'ordre de la cérémonie et de la communion. Il fonctionnait parce que sa société partageait des valeurs communes, ce qui n'est plus le cas à son époque. Il devient une sorte de contre-modèle, permettant au metteur en scène d'explicitier ses difficultés à créer un théâtre populaire et une communauté dans la salle. Le metteur en scène constate ainsi que Dieu étant mort, et la foi dans l'homme étant impossible, la communion ne peut avoir lieu, même si tout est mis en place – comme ce fut le cas en Avignon – pour qu'elle adienne³⁶.

En 1965, Bernard Dort dresse le même constat, au travers d'une histoire rapide du théâtre de l'antiquité à nos jours. Le miroir entre scène et salle se brise au XIX^e siècle, ce qui explique à la fois l'émergence du metteur en scène et celle d'un théâtre qui n'est plus naturellement politique. Son analyse l'amène alors à défendre la solution brechtienne, qui privilégie le rapport du particulier et du général pour une salle qui partagerait avec la scène le fait d'être inscrite dans l'histoire³⁷. Ainsi, et ceci peut-être mis en relation avec l'évolution de la conception de la *catharsis* notée plus haut, le théâtre grec représente cette époque du théâtre où des croyances et des valeurs étaient partagées, préalable indispensable à son efficacité esthétique et sociale. À un théâtre se fondant sur le partage d'un commun, il semble ainsi nécessaire de substituer un autre type de théâtre.

36. Jean VILAR, « Du spectateur et du public », dans André VILLIERS (dir), *op. cit.*, p. 109-115.

37. Voir Bernard DORT, « La vocation politique » [1965], dans Bernard DORT, *Théâtres*, Paris, Seuil, 1986, p. 233-248.

Le modèle d'un théâtre physique

Si la communion n'est plus spirituelle, elle pourrait être charnelle, viscérale ou physique. C'est alors la dimension dionysiaque du théâtre grec qui est rappelée. On la retrouve dans certaines interventions d'André Villiers dans *Théâtre et collectivité*, qui s'appuie sur des travaux portant sur la « mania » dans les mystères de Dionysos pour rappeler qu'existait alors « une utilisation purement instinctive de la cérémonie, une exaltation paroxystique pour une *catharsis* sans complication de littérature ». Cette dimension se retrouve encore selon lui dans le théâtre du V^e siècle av. J.-C., que l'on ne peut plus réduire à sa seule « qualité spirituelle, intellectuelle et artistique »³⁸. Cette vision est également celle de Jean-Louis Barrault, et quand il met en scène *L'Orestie* (1955), Barthes lui reproche finalement de ne pas parvenir à « transformer physiquement le spectateur »³⁹, de ne pas avoir accompli ce théâtre total dont il rêvait alors qu'il en avait, en montant un tel texte, plus que jamais l'occasion. Un théâtre de la mobilisation concrète du spectateur, de la mise en jeu de son corps se développe alors, en référence à la dimension rituelle originelle du théâtre grec. Avec *Dionysus in '69*, inspiré des *Bacchantes* d'Euripide, Richard Schechner et *The Performance Group* expérimentent une réelle participation du public, qui fera surgir de multiples questions au sein du groupe. On propose, entre autres, aux spectateurs de prendre part aux chœurs, on les touche, et ceux-ci deviennent parfois actifs, en rendant aux acteurs leurs caresses, en se dénudant, ou, comme cela est arrivé une fois, en s'organisant pour enlever un des acteur/personnage.

Nombreux sont les spectateurs de *Dionysus* à avoir pensé que la pièce était destinée à célébrer notre propre religion, et que les événements symboliques qui ont lieu dans la pièce (la naissance, les injures, les orgies, la torture et le meurtre) représentaient un forme nouvelle de messe ; participer à *Dionysus in'69* était une manière d'accomplir un rituel secret dans les catacombes de Wooster Street. [...]. Nous nous donnions une religion, à défaut d'en avoir une. [...]. Participer à *Dionysus* (comme lorsqu'on affirme sa foi en le Christ

38. André VILLIERS, dans André VILLIERS (dir), *op. cit.*, p. 49.

39. Roland BARTHES, « Comment représenter l'antique » [1955], dans Roland BARTHES, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, 2002, p. 147-155, p. 148.

lors d'une retraite évangélique) revenait à accomplir un acte corporel par lequel on signalait publiquement sa foi⁴⁰.

Un modèle de l'assemblée même

Si aujourd'hui, des metteurs en scène continuent de monter des tragédies grecques pour leurs vertus politiques ou en insistant sur le caractère total d'un tel théâtre en lien avec sa dimension rituelle, il semble que le théâtre grec soit surtout considéré comme le modèle même du rassemblement théâtral, qui devient ainsi politique par essence. Ainsi, cette dimension collective ne réside plus nécessairement dans le partage d'un contenu ou dans la mobilisation physique générale du public dans un cadre cérémoniel, mais dans le simple fait de se retrouver dans un théâtre, face à d'autres hommes. Cette perception est sensible dans la brève histoire du théâtre d'Alain Viala, et elle est fortement relayée dans les textes de Denis Guénoun ou dans les discussions sur l'assemblée théâtrale citées dans notre introduction. Les premières pages de *L'Exhibition des mots* s'ouvrent sur ce constat :

Le théâtre veut un rassemblement de spectateurs. [...] Cette réunion est appelée par convocation publique. [...] Formulons ici une thèse : la convocation, par appel public, et la tenue d'un rassemblement, quel qu'en soit l'objet, est un acte politique. [...]. Le théâtre est donc une activité intrinsèquement politique. Non pas en raison de ce qui s'y montre, ou s'y débat [...] mais de façon plus originale, avant tout contenu, par le fait, la nature même du rassemblement qu'il établit. Ce qui est politique, au principe même du théâtre, ce n'est pas le représenté, mais la représentation : son existence, sa tenue "physique" si l'on veut, comme assemblée, réunion publique, attroupement⁴¹.

Le politique est donc à l'œuvre, quel que soit l'objet du rassemblement, même si ce dernier n'est pas indifférent. Ces affirmations sont étayées tout au long du texte, mais l'auteur insiste principalement sur la parenté de forme entre

40. Richard SCHECHNER, *Performance. Expérimentation et théorie du théâtre aux USA* (éd. Anne Cuisset, Marie Pecorari, Christian Biet, trad. Marie Pecorari, Marc Boucher), Paris, Éditions théâtrales, 2008, p. 194-195.

41. Denis GUÉNOUN, *L'Exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*, Paris, Circé, 1998 [1992], p. 9-10.

le théâtre originaire et l'assemblée démocratique, et sur la forme circulaire des principaux modèles architecturaux du théâtre occidental, à commencer par les théâtres gréco-romains.

Or, le public de théâtre n'est pas une foule. Ni un côtoiement d'individus isolés. Ce public veut avoir le sentiment, concret, de son existence collective. Il veut se voir, se reconnaître comme groupe. Il veut percevoir ses propres réactions, les émotions qui le parcourent, les contagions en son sein du rire, de l'affliction, de l'attente suspendue. C'est une réunion volontaire, fondée sur un partage. C'est – au moins comme un espoir, un rêve – une communauté⁴².

Dès lors, la portée politique du théâtre grec devient tout à fait universelle tandis que tout le théâtre, trouvant son origine dans cette forme-même, en devient politique.

Dans *L'Assemblée théâtrale*, la nécessité d'une communauté théâtrale est reprise au modèle grec, mais la nature même de cette communauté et les moyens de la faire advenir posent problèmes. Il s'agirait de penser « la question du commun, autrement que dans l'opposition du "nous fusionnel", etc., et de "la dispersion ou la dissémination" »⁴³. Parmi les solutions évoquées, il y aurait la possibilité de proposer un « horizon de sens » qui répondrait « à la nécessité de reconstruire une certaine continuité (une continuité discontinue même si l'expression est paradoxale), à partir de quoi la réalité, les choses, font sens, sans qu'elles émanent d'une universalité surplombante »⁴⁴. Ce n'est plus un contenu mais l'agencement des éléments mêmes qui permettrait de fonder un commun rénové au théâtre. Ainsi, si le théâtre grec vaut comme modèle idéal d'un art du rassemblement, ni ses idées, ni même son mode spécifique d'articulation de l'individu et de la communauté ne semblent plus opératoires. Dans une telle perspective, le modèle grec ne peut plus viser à l'universalité ni comme contenu, ni même comme modèle de relation esthétique. Pourtant, dans une sorte d'ultime abstraction, il conti-

42. *Ibid.*, p. 13.

43. Myriam REVAULT D'ALLONES, dans Luc BOLTANSKI, Julie BROCHEN, Robert CANTARELLA *et alii*, *op. cit.*, p. 88.

44. *Ibid.*, p. 89.

nue de hanter les discours, et de faire office de modèle pour sa fonction de rassemblement, essence même du théâtre occidental.

Finalement, entre histoire et esthétique, cette analyse des discours récents sur le théâtre grec révèle à la fois la convergence du point de vue des historiens et des esthéticiens ou des praticiens, mais aussi certaines divergences. Au moment où le théâtre antique, par son intégration à l'histoire du théâtre, gagne une certaine historicité et n'apparaît plus dès lors comme un modèle esthétique universel, qu'il suffirait d'importer, il devient également l'exemple originel et inégalé d'un théâtre qui assemblait idéalement ses spectateurs. Dès lors, les praticiens qui s'y réfèrent, conscients qu'il est le fruit de la rencontre entre une forme artistique et une société, cherchent en lui des solutions de renouvellement, quitte à en privilégier certains aspects pour répondre aux préoccupations de leur temps. Ainsi, dans une société de plus en plus désunie, le théâtre grec rappelle la nécessité du commun dans la relation théâtrale, mais il devient aussi, par le biais d'une certaine essentialisation, le socle universel du théâtre conçu comme art du rassemblement même.

Bénédicte BOISSON

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



Notice bio-bibliographie

Bénédicte Boisson est maître de conférences en Études Théâtrales à l'Université Rennes 2. Membre de l'Équipe d'Accueil « Arts : pratiques et poétiques » (ÉA 3208) et chercheur associé à Arias (CNRS, ENS, Paris 3), elle s'intéresse à la co-présence et à la relation entre scène et salle dans le théâtre moderne et contemporain. Entre anthropologie et esthétique, elle travaille sur des créations (de Claude Régy, Denis Marleau, Rodrigo Garcia par exemple), sur les mutations récentes des œuvres scéniques, sur la dimension corporelle du théâtre, mais aussi sur le son au théâtre et sur l'histoire de la mise en scène entre 1950 et nos jours. Elle a publié des articles dans des ouvrages collectifs et des numéros de revue (*L'Annuaire théâtral*, *Théâtre public*, *Ligeia...*) et, en 2010, avec Alice Folco et Ariane Martinez, *La Mise en scène de 1800 à nos jours* (PUF).

Pour citer cet article :

Bénédicte Boisson, « L'assemblée idéale du théâtre grec antique », 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. 18-26.

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



Denis HÜE

Le théâtre médiéval à l'aune de la farce



Il est bien difficile de jeter sur un texte, quel qu'il soit, un regard qui soit à la fois informé et objectif ; bien difficile également de le mesurer selon des critères reconnus par tous, et clairement explicités ; c'est la subjectivité du lecteur, même averti, qui s'exprime dans les pages littéraires du *Monde des Livres* ou de la *Quinzaine littéraire*, et elle s'affirme d'autant plus aisément que nous postulons une transparence du contenu du livre, une immédiateté culturelle de ce qui nous est contemporain. Rien n'est moins sûr comme d'habitude, et le lecteur fait parfois les frais d'une complicité absente, ou s'attache à l'exotisme d'un récit lointain, dont la force n'est justement pas l'exotisme.

Dans les textes plus anciens, canoniques, historiques et qui relèvent de l'histoire littéraire, l'enjeu est plus simple en apparence. Il fut un temps où le texte ancien ne valait que par son exemplarité, sa perfection formelle, sa façon idéale de répondre aux attentes esthétiques de son lectorat. Il était

offert à la vénération, et la finesse littéraire revenait à s'approprier les « pages immortelles qui doivent rester à jamais gravées dans le cœur de toute âme éprise de vraie beauté¹ ».

Par réaction, le texte s'est mis à « fonctionner », et les chercheurs l'ont démonté avec la gourmandise d'un enfant qui démonte un réveil ; si certains textes ne s'en sont pas remis, les critiques ont assurément acquis une habileté, une *maestria* théorique et conceptuelle, et une capacité à décrire les mécaniques textuelles. On peut douter que le texte en soit pour autant plus intelligible, et j'ai le souvenir de la condescendance de certains collègues « ah, tu fais de l'herméneutique... ».

Toutes dérives évidemment risibles, et dans lesquelles nous ne saurions sombrer, nous qui avons une approche sobre et vigilante des textes – jusqu'à ce qu'un ridicule nouveau nous submerge. Il reste cependant que le regard critique participe bien évidemment de l'attente plus ou moins explicite que l'on nourrit face à un objet, et que si nous avons quitté l'admiration de la réussite esthétique et la jubilation devant la virtuosité mécanique pour l'étude d'un objet dans son milieu, nous savons, à la lumière des sciences humaines, que la présence même de l'observateur parasite l'observation – et que nos attentes infléchissent toujours les résultats. Cette conscience de la fragilité organique des sciences humaines ne doit pas nous obnubiler – il y a toujours à observer et à comprendre – pas plus qu'elle ne nous autorise à l'arrogance de celui qui se croirait au bout de la science.

Ces préliminaires un peu généraux étaient un rappel nécessaire au moment d'étudier la façon dont se constitue notre regard sur le théâtre médiéval. On notera tout d'abord que je n'ai tenu ici qu'un propos de littéraire, supposant comme beaucoup le fait que le théâtre médiéval est d'abord un objet textuel – ce fut d'abord un objet spectaculaire, dont seul le texte nous reste. Ce travers dont les littéraires s'efforcent de se départir a son pendant dans celui auquel les historiens succombent à l'occasion : le texte théâtral devient alors un document dont l'écriture même n'est plus objet de réflexion.

La difficulté vient peut-être justement du fait que le théâtre médiéval n'a

pas seulement une histoire événementielle dont nous devrions étudier les traces et les significations : il est chargé du regard qu'ont porté sur lui les grands siècles de la littérature française, celle qui a su se dégager de la rudesse gothique, quitter la grossièreté des temps obscurs pour retrouver la beauté antique et s'abreuver à même l'Hippocrène. Bernard Cerquiglini a montré comment une sorte de cécité stylistique a longtemps permis d'affirmer que les auteurs médiévaux ignoraient le discours indirect libre, qui était réservé à l'art accompli de nos grands romanciers du XIX^e siècle : il suffisait de lire ce qui était écrit pour se convaincre du contraire. Il est d'usage donc de considérer le théâtre médiéval comme la grossière esquisse de l'épanouissement de l'âge classique, et les auteurs d'histoire du théâtre parleront souvent de « notre ancien théâtre » avec la distance amusée qui le distingue du théâtre immortel, celui de Corneille, Racine, Voltaire et Crébillon. Cette attitude n'est pas si ancienne qu'il ne faille encore s'en défendre, tant on retombe aisément dans ses ornières.

Mon projet est de faire ici un état des lieux des premiers travaux sur le théâtre médiéval, en me focalisant sur le théâtre comique, dans la mesure où, Petit de Julleville lui-même le souligne, il n'y a pas de commune mesure entre mystère et tragédie.

Entre le mystère et la tragédie, il n'y a véritablement rien de commun. Quand on passe de l'un à l'autre, la nature du sujet, la conduite de l'action, la versification et le style, la mise en scène et les procédés dramatiques ; en un mot, la forme et le fond, tout paraît changé².

On abordera successivement les questions de genre, les remarques sur les acteurs, et enfin les questions de lieu de représentation, en essayant de discerner à la fois les arrière-pensées et les implications de certains choix, qui contribuent encore à former notre perception du théâtre médiéval.

En même temps, faire l'histoire de l'histoire littéraire, ce sera fatalement revisiter quelques-uns des textes sur lesquels se sont appuyés les historiens du XIX^e siècle. Ce qui prouvera que, si faux sens il y a eu, il ne faut pas en

1. Présentation du *Lac* de Lamartine dans le Lagarde et Michard de mon enfance ; je cite de mémoire, je l'avoue.

2. Louis PETIT DE JULLEVILLE, *La Comédie et les mœurs en France au Moyen Âge*, Paris, Cerf, 1885, p. 1.

faire porter la faute aux critiques du XIX^e siècle, qui se sont engouffrés dans des idées qu'on leur avait imposées.

C'est au milieu du XVI^e siècle que se met en place une sorte de discours idéologique dont nous avons encore aujourd'hui du mal à sortir. S'il semble que la fin du Moyen Âge a pratiqué, sans difficultés, des représentations complexes, « jeux, farces et moralités », souvent à la suite, et avec un public et un personnel dramatique régulier, le milieu du XVI^e siècle s'est mis à relire le monde à la lueur des données antiques ; dans notre cas, cela concourt à brouiller les cartes, et à imposer un certain nombre de points de vue, dont nous ne sommes pas encore sortis. Ainsi, l'art poétique de Sebillet affirme :

La Moralité. Tragedie Greque ou Latine : La Moralité Française représente en quelque chose la Tragédie Grecque et Latine, singulièrement en ce qu'elle traite de faits graves et Principaux. Et si le Français s'estoit rengé à ce que la fin de la Moralité fut toujours triste et douloureuse, la Moralité seroit Tragédie³.

Nous nous trouvons ainsi confrontés à une des plus étonnantes entreprises de fabrication d'une histoire littéraire – à vrai dire il s'agirait même d'une sorte d'amnésie littéraire – ou plutôt à l'aboutissement de la révolution aristotélicienne dans le monde des lettres ; comment comprendre autrement l'assimilation de la moralité à une tragédie, en considérant d'ailleurs que la moralité est une tragédie imparfaite ?

Un seul art de rhétorique nous conserve des recommandations sur la composition des moralités, c'est celui de l'Infortuné, qui nous précise :

Pour les moralitez produire
Nominacion soit bien faincte
Des personnages que desduire
L'on veult par subtilité mainte
Sans superfluité actainte
En expliquant fort la matiere
Qui est à ce propos empraincte
Par parabolee maniere. [...]

3. THOMAS SEBILLET, *Art Poétique françois*, [1548], édition critique par Félix Gaiffe, Société nouvelle de librairie et d'édition et E. Cornély, Paris, 1910, ch. VIII, « du dialogue », p. 161.

Item, que l'on blasme et desprise
Les vices fort en general ;
Sans ce, que l'on particularise
Sur aucun suppost parcial
En cas infame especial.
L'on doit donc les vertus priser
Et des vices dire le mal
Puis les vertus auctoriser⁴...

Ce qui nous est dit vers 1500, c'est que la moralité est destinée à faire apparaître, sur scène (ce n'est pas spécifié, mais ces indications interviennent dans le chapitre dédié à « comme l'on doit composer / Moralitez, farces, misteres... ») des personnages dont le nom est essentiel et qui vont intervenir dans une apologie de la vertu et une condamnation des vices. Si l'on accepte qu'il faille quitter le particulier pour le général, c'est pour une action particulièrement marquante, qui retombera toujours, quoi qu'il en soit, sur un propos apologétique. On le voit, le projet de Sebillet est d'un ordre tout différent et presque contre nature, puisqu'il reproche à la Moralité de ne pas être une tragédie ; le plus étonnant se trouve cependant dans le paragraphe suivant, qui va mettre en cause le

Naturel des François – Mais en ce avons-nous comme en toutes choses suivy nostre naturel, qui est de prendre des choses estrangées, non tout ce que nous y voions, ains seulement que nous jugeons faire pour nous, et estre à nostre avantage. Car en la Moralité nous traitons, comme les Grecs et Latins en leurs Tragédie, narrations de faits illustres, magnanimes et vertueux, ou vrais, ou au moins vraysemblables : et en prenons autrement ce que fait à l'information de nos mœurs et vie, sans nous assugettir à douleur ou plaisir d'issue⁵

L'accusation implicite menée à l'égard de la Moralité, c'est qu'il s'agit d'une sorte de dégénérescence consciente de la tragédie, dans laquelle l'auteur de

4. *Le Jardin de plaisance et fleur de rethorique*, reproduction en fac-similé de l'édition publiée par Anthoine Vérard vers 1501, éd. E. Droz et A. Piaget, Paris, S.A.T.F., 1910, (non paginé). L'art de rhétorique de l'Infortuné ouvre le volume. Nous attendons impatiemment l'édition critique de ce texte par E. Buron, J.-C. Monferrand, J.C. Mühlethaler et al.

5. THOMAS SEBILLET, *op. cit.*, p. 162.

moralités aurait picoré seulement ce qui l'intéresse, se laissant aller à renoncer à la nécessaire fin tragique. Qu'on ne dise pas qu'entre 1501 et 1548 l'esthétique de la Moralité a radicalement changé : en 1544, Jacques le Lieur compose et fait représenter une *Moralité à 10 personnages*, au nombre desquels Ignorance, Sapience, Marie et les sept Arts Libéraux. On voit comment se perpétue bien au-delà du début du siècle une tradition allégorique et morale qui n'a rien à voir avec le propos de Sebilet. Plus loin, Sebilet dira que le vers préférable est le décasyllabe⁶, tout en concédant d'autres formes : c'est l'octosyllabe qui est de loin majoritaire, et même chez Marguerite de Navarre, qui compose des œuvres formellement plus innovantes que la moyenne.

S'il est difficile d'associer la moralité et la tragédie, il n'est pas plus aisé d'apparier farce et comédie. Pourtant, les choses sont déjà plus complexes et parentes ; ainsi, le même Infortuné, après avoir annoncé un chapitre sur moralités, farces et mystères, aura des sous-titres latins : « *pro forma compilandi moralitates* » puis plus loin « *pro comediis* » pour parler des farces ; la comédie, dans son latin, est perçue comme synonyme de farce, ce qui se trouvera même en français, avec l'invention d'un adjectif *comedieuse*⁷ ; il n'est pas inutile de regarder ce qui en est dit précisément :

Pour faire ce, nota maintiengne
Chascun qui en veult compiler
Ceste joyeuse matiere tiengne
S'il veult bien a droit postiler.
Item, il doit bien simuler
Chose qui soit melodieuse,
Et plaisante pour recoler
Pour matiere comedieuse.

Secondement, que l'on y mecte
Tous motz joyeux sans vilenie,
Sans nommer mot fort deshonneste

6. « Quant a moi, j'estimeroy la Moralité bonne de vers de dis syllabes, a raison de la gravité » (*ibid.*, p. 164).

7. Le mot ne figure pas dans le *Dictionnaire du Moyen Français* de l'Atilf, et n'est mentionné dans le dictionnaire de Huguet qu'à partir des *Epithètes* de M. de la Porte, en 1571.

Car ort langaige tost ennuye
A toute honneste compaignie,
Especialement aux dames.
Si soit la matiere fournie
De motz joyeux et non infames.

Par rondeaux ou refrains branlans
Tiercement la substance on note
Des propos qui sont tres-saillans,
A ce que personne on ne denote.
Por le quart point aussi l'on cotte
Que plaisans sont rondeaulx partiz
Par plusieurs motz que l'on assortie
A maint personnage assortiz.

Quatre conseils : le premier que la farce doit être de « joyeuse matière » ; le second, que le vocabulaire ne soit pas « deshonneste » : on sait que la farce va souvent tourner autour de ces questions, mais qu'il est toujours plus drôle de montrer une locution obscène en action – rembourrer le bât d'un âne par exemple – que de montrer l'obscénité ou de la dire... Il est question de « mots joyeux et non infames ». Autre élément, l'utilisation des formes fixes, rondeaux ou refrains : *branlans* renvoie dans ce cas là à la danse et implique une chorégraphie pour souligner les moments forts qui font appel à des formes fixes – moments où le dialogue, de toute façon, ne peut avancer. Dernier point, la répartition de ces formes entre plusieurs personnages.

Nous pouvons prendre ces conseils comme boussole, dans la mesure où ils sont contemporains des premières farces imprimées, antérieurs à la plupart de celles que nous connaissons ; leur côté elliptique lui-même nous informe assez de ce qui allait de soi : il n'est pas nécessaire de préciser que la farce se fait en octosyllabes, pas nécessaire de souligner la nécessaire économie du personnel et des accessoires. Ce qui apparaît, c'est que la *bonne* farce observe les recommandations formulées. Reste à s'attarder sur ce mot de *comedieuse* qui rime avec *melodieuse*. Le mot de comédie n'est pas attesté avant le XIV^e siècle, et renvoie généralement à la récitation d'un texte, avant que Nicole Oresme le définisse également dans une acception théâtrale :

Et a gouliardois et disëurs de comedies, c'est a dire, de villains ditez ou vilainnes chançons⁸...

C'est un peu plus loin dans son commentaire d'Aristote qu'Oresme précise :

Il entent ici par comedies aucuns gieux, comme sont ceulz ou .I. homme represente Saint Pol, l'autre Judas, l'autre un hermite, et dit chascun son personnage et en ont aucuns roulles et rimes⁹.

Le mot a donc une belle ambivalence en ce qu'il renvoie à une activité théâtrale autant qu'à un texte leste, ou tout au moins « bas ». Sera *comedieux* semble-t-il ce qui renvoie à une activité scénique, qualifiée un peu plus haut de *melodieuse*. Le *Dictionnaire du Moyen Français* nous donne certes quelques emplois métaphoriques de ce dernier mot, il a alors le sens d'élégant, d'harmonieux et de bien proportionné¹⁰ ; mais les emplois renvoient le plus généralement à la musique ; il est intéressant de voir que le mot de *comedieux*, dans les *Épithètes* de M. de La Porte, à la fin du xvi^e siècle, qualifiera le travail du menestrier :

Menestrier. Delectable, comedieus, orphean, donneur d'aubades, chansonneus, fluteur, nuptial, amuse-peuple, joëur ou sonneur d'instrumens, musical ou musicien, amoureux¹¹.

Comedieux est donc un adjectif qui renvoie au travail du menestrier, et par conséquent à une activité pour l'essentiel musicale. On sait que saint Genis, patron des acteurs, figurait sur le portail de l'église Saint-Julien et Saint

8. Nicole ORESME, *Le Livre de Ethiques d'Aristote*. Publ. from the Text of MS. 2902, Bibliothèque Royale de Belgique with a Critical Introd. and Notes by Albert Douglas Menut ; New York, G. E. Stechert, 1940, p. 246). Cette référence et celles qui suivent proviennent du *Dictionnaire du Moyen Français*, consultable en ligne sur le site de l'Atilf.

9. Nicole ORESME, *op. cit.*, p. 271.

10. « ... quatre cens chevaux chargés de vin doulx et melodieux » (Jean BAGNYON, *L'Histoire de Charlemagne* (parfois dite Roman de Fierabras). Publ. par Hans-Erich Keller, Genève, Droz, « Textes littéraires français ; 413 », 1992, p. 202.

11. Maurice DE LA PORTE, *Les épithètes : livre non seulement utile à ceux qui font profession de la poésie, mais fort propre aussi pour illustrer toute autre composition française...*, Paris, Buon, 1571, f. 163-163v.

Genis où la confrérie des ménestriers de Paris avait son siège¹². Acteur, mais aussi musicien, c'est du moins ainsi qu'il est compris dans le mystère qui porte son nom, accompagnant des chorégraphies et y participant à l'occasion. On peut en déduire que musique et théâtre ne sont pas si distincts qu'on le voudrait aujourd'hui, et que si les mots n'ont pas radicalement changé de sens – et il semble que la Porte propose des épithètes presque lexicalisés – l'adjectif *comedieux* chez l'Infortuné, rimant de surcroît avec *melodieux*, nous renvoie à un registre plus musical qu'il n'y paraît, même dans le domaine de la farce.

Sebilet, est-il utile de le préciser, tiendra un tout autre propos ; à ses yeux :

Le vray suget de la Farce ou Sottie Française, sont badineries, nigauderies, et toutes sotties esmouvantes à ris et plaisir [...] et nos farces sont vraiment ce que les Latins ont appelé Mimes ou Priapées. La fin et effet desquels estoit un ris dissolu : et pource toute licence et lascivie y estoit admise, comme elle est aujourd'huy en nos Farces¹³.

Sebilet est contemporain de la publication de bien des farces que nous connaissons – il s'en publiera jusqu'au début du xvii^e siècle – et par conséquent de leurs représentations. Il est tout à fait étonnant de le voir à ce point refuser ce qu'il avait sous les yeux pour mieux le placer dans des catégories dévalorisantes, à deux titres ; le premier relève des bienséances : l'association avec les Priapées montre assez que la farce est par nature obscène, alors même qu'elle oublie que la priapée est un texte poétique et en aucun cas dialogué ; quant au mime, Sebilet semble oublier que les acteurs de la farce *parlent* bien évidemment. La musique n'est pas évoquée, pas plus que le dialogue dramatique : on parvient ainsi à une réduction de la forme farce à sa simple obscénité. Pour Sebilet, la farce est indigne de la comédie latine, ce qui était à démontrer. Une telle attitude participe évidemment de postures idéologiques aisément identifiables, et exactement comparables à celles que l'on verra plus clairement à l'œuvre à l'égard des mystères : la dimension

12. Cf. Bernard BERNHARD, « Recherches sur l'histoire de la corporation des ménestriers ou joueurs d'instruments de la ville de Paris », *BEC*, 1842, t. III, p. 377-404, p. 391.

13. Thomas SEBILLET, *op. cit.*, p. 165.

religieuse des représentations médiévales, leur goût douteux pour la mise en image de croyances et d'actes de foi, leur musique et leur décor excessifs n'ayant rien de commun avec les rites dionysiaques consacrés à l'action des dieux sur les hommes : à croire que l'expression *deus ex machina* vient des temps médiévaux et pas de la pure Antiquité. Cette attitude, on le sait, est exclusivement française, et le théâtre du Siècle d'Or comme la scène élisabéthaine sauront s'inscrire en continuité de leurs racines médiévales.

Le mépris pour la farce et pour le théâtre des mystères dans son ensemble n'est donc pas une invention de l'âge classique, mais bien la posture prise par un public d'intellectuels vers le milieu du XVI^e siècle, dans le but de promouvoir une culture de l'élite, à la fois nourrie de l'Antiquité et proche du pouvoir. Ce sont les villes de province, les villes parlementaires surtout, qui conserveront une tradition et continueront de publier des pièces qui ont encore un lectorat, n'en déplaise à Paris. La force de l'interdit est telle que lorsque Pasquier, parlementaire de province mais de grande influence, en vient à faire l'apologie du *Pathelin*, il s'en excusera et comparera cette pièce : « à toutes les comedies Grecques, Latines et Italiennes »¹⁴.

Le plaisir qu'a eu Pasquier à lire le *Pathelin*, que l'on nomme très vite « notre première comédie »¹⁵ brouille les cartes : alors que Jodelle s'essayait à fonder la comédie avec *Eugène* comme il le tentait pour la tragédie avec *Cleopastre*, c'est une pièce plus ancienne d'un siècle qui reçoit les honneurs et fonde le nouveau théâtre – pièce plus ancienne, de surcroît, que la plupart des farces qui nous sont conservées. La notoriété de Pasquier – son œuvre est très régulièrement rééditée tout au long de l'ancien régime – cautionnera de nombreuses rééditions du *Pathelin*, ce qui permettra une réécriture de la pièce sous la forme d'une gentille comédie de mœurs au début XVIII^e siècle ;

14. « La farce de maistre Pierre Patelin, que je leu et releu avecq'tel contentement, que j'oppose maintenant cest eschantillon à toutes les comedies Grecques, Latines et Italiennes... », Étienne PASQUIER, *Recherches de la France*, Paris, Métayer Lhuillier, 1596, L. VI, ch. 54, p. 341. La nouvelle édition parue aux éditions Champion (sous la direction de François Roudaut et Marie Madeleine Fragonard, 1997) s'appuie pour la pagination sur celle qui est indiquée ici.

15. *Deux dialogues du nouveau langage françois italianisé et autrement desguizé, principalement entre les courtisans de ce temps* par Henri ESTIENNE, Reprod. de l'éd. d'Anvers : Guillaume Niergue, 1583, p. 136.

paradoxalement, on considérera que *L'Avocat Pathelin* de Brueys est l'exact équivalent de la farce médiévale, alors que l'on n'aurait jamais confondu la *Phèdre* de Racine et celle de Sénèque.

Un autre paramètre posera de nombreuses difficultés, c'est l'appropriation par Molière de la farce, appropriation qu'il revendique de surcroît : le théâtre classique, après avoir renié la farce médiévale, la voit revenir avec une légitimité insoupçonnée.

En même temps, l'article « farce » de l'*Encyclopédie*, rédigé par Marmontel (1756), parle de la farce au présent :

FARCE, s. f. (*Belles-Lettres*.) espece de comique grossier où toutes les regles de la bienséance, de la vraisemblance, & du bon sens, sont également violées. L'absurde & l'obscure sont à la *farce* ce que le ridicule est à la comédie.

Or on demande s'il est bon que ce genre de spectacle ait dans un état bien policé des théâtres réguliers & décens. Ceux qui protègent la *farce* en donnent pour raison, que, puisqu'on y va, on s'y amuse, que tout le monde n'est pas en état de goûter le bon comique, & qu'il faut laisser au public le choix de ses amusemens.

Que l'on s'amuse au spectacle de la *farce*, c'est un fait qu'on ne peut nier. Le peuple romain desertoit le théâtre de Térence pour courir aux bateleurs; & de nos jours Mérope & le Méchant dans leur nouveauté ont à peine attiré la multitude pendant deux mois, tandis que la *farce* la plus monstrueuse a sou tenu son spectacle pendant deux saisons entieres.[...]

La *farce* est le spectacle de la grossiere populace ; & c'est un plaisir qu'il faut lui laisser, mais dans la forme qui lui convient, c'est-à-dire avec des treteaux pour théâtres, & pour salles des carrefours; par-là il se trouve à la bienséance des seuls spectateurs qu'il convienne d'y attirer. Lui donner des salles décentes & une forme réguliere, l'orner de musique, de danses, de décorations agréables, c'est dorer les bords de la coupe où le public va *boire le poison du mauvais goût*¹⁶.

On comprend mieux la violence d'une histoire littéraire qui relègue dans le passé ce qui l'embarrasse, alors même que sa présence est éclatante.

16. *Encyclopédie, ad verb.*, t. VI, p. 405.

Le XVIII^e siècle sera, on le sait, l'occasion d'une première redécouverte du Moyen Âge, et quelques éditeurs diffuseront des textes médiévaux, des fabliaux, des romans – plus ou moins adaptés – qui font le lit de la vogue moyenâgeuse que l'on verra fleurir avec le premier romantisme. Les frères Parfaict et d'autres diffuseront de très nombreux textes, et l'on serait surpris de voir le nombre de mystères et de moralités dont les publications – certes pas forcément d'une immense diffusion ni d'une absolue fiabilité – parviennent à faire état.

C'est sur ces bases que le XIX^e siècle s'efforcera de construire une histoire littéraire ; siècle en rupture avec le classicisme sclérosé, nous disent les manuels ; mais Hugo et Baudelaire restent des exceptions, surtout dans le monde académique, celui des universités et des savants ; et il faut garder en tête que l'idéal classique forgé par le siècle de Louis XIV restera la norme jusqu'au milieu du XX^e siècle. Ce que l'on enseigne dans les universités ou les cours publics est plus conservateur que l'air du temps, c'est une nécessité. Mais, en même temps que l'esthétique enseignée reste éminemment classique, la recherche et la philologie font apparaître un ensemble extrêmement riche. Ce qui aux XVII^e et XVIII^e siècles se conçoit comme une série de notules biographiques, qu'il s'agisse de Lacroix du Maine et Du Verdier ou de Sabatier de Castres, est perçu dans une progression dynamique : les mouvements littéraires prennent du relief, la conscience d'une évolution des goûts relativise l'hégémonie du « bon goût ».

C'est ainsi que seront publiés tout au long du siècle l'essentiel des recueils de farces qui nous sont conservés encore aujourd'hui, et cela dès la fin du XVIII^e siècle :

Collection Caron (1798- 1806) ;
Mélanges des Bibliophiles (1828- 1829) ;
Collection Montaran (1829-1830) ;
Collections Silvestre (1830-1832 et 1838-1858) ;
Recueil Le Roux de Lincy et Francisque Michel (1837) ;
Recueil Viollet-Leduc (1854) ;
Recueil Montaiglon (1855-1878) ;
Recueil PL Jacob (Paul Lacroix, plus connu sous le nom de Bibliophile Jacob) (1859) ;
Recueil Charles Brunet (1872) ;

Recueil Édouard Fournier (1872) ;
Recueil Émile Mabille (1872) ;
Recueil Émile Picot (1880).

En fait, seul le recueil de Florence, que l'on nomme également *Recueil Cohen*, sera découvert avec le recueil Trepperel à la fin de la première guerre mondiale. On peut ajouter à cette riche collecte le fruit extraordinaire du travail mené par les érudits locaux qui défricheront les archives municipales et départementales ; c'est sur leur patient travail que l'on s'appuiera¹⁷ jusqu'aux travaux de Michel Rousse et après lui de l'équipe animée par Jelle Koopmans. On peut dire qu'ainsi naît le théâtre médiéval ; mais en même temps, si les matériaux s'en sont rassemblés tout au long du siècle, le discours général reste assez en retrait.

Le cours que Villemain professe dans les années 1830, lorsqu'il enseigne à la Sorbonne, marquera durablement l'attitude du siècle et de ses institutions à l'égard du théâtre médiéval. Il se caractérise par une condamnation sans appel des mystères et des représentations religieuses :

Il nous faudra chercher aujourd'hui la renaissance du plus beau des arts, du plus savant, du plus difficile, de celui que l'antiquité grecque avait porté si loin, qui mourut avec l'avènement du christianisme et l'invasion des barbares, qui fut seize siècles avant de reparaitre, et qui se montre alors avec tant d'éclat et de diversité en Espagne, en Angleterre, en France : l'art dramatique enfin. [...] Le coup mortel porté au théâtre vint du christianisme¹⁸.

Tout le modèle est exclusivement grec, et il est impossible au théâtre médiéval d'être identifié comme tel, surtout en ce qu'il a de religieux :

Ces mystères, où l'enseignement religieux, la révélation du dogme, la prière, étaient mêlés à des représentations riantes ou terribles qui servaient d'épreuves aux initiés, ont pu, dit-on, donner l'idée de cette tragédie grecque, dont les premiers essais gardaient encore un caractère symbolique et religieux. Ainsi nos farces grossières du

17. Cf. Alan HINDLEY, « Histoires locales du théâtre français, Moyen Âge et Renaissance », *Le Moyen Français*, 35-36, 1996, p. 129-159.

18. Abel-François VILLEMMAIN, *Cours de littérature française, tableau de la littérature au Moyen Âge*, tome II, Paris, Didier, 1840, p. 243-244.

Moyen Âge, nos pieuses parodies de l'Évangile, jouées gravement dans les églises, devaient conduire à la tragédie, comme les initiations d'Éleusis conduisaient au *Prométhée* d'Eschyle et à l'*Œdipe* de Sophocle ; seulement nous nous sommes plus écartés que les Grecs de cette origine de l'art¹⁹.

Alors qu'Edelestant du Ménil dégage les premiers éléments du drame liturgique et les aborde avec chaleur, cette démarche reste largement étrangère à Villemain, qui ne l'évoque pas même ; il parvient toutefois à sauver le théâtre, en retrouvant avec Hroswitha une sorte de chaînon manquant, qui permet de lier un certain théâtre médiéval aux dernières lueurs de l'Antiquité. Ainsi, commentant « une espèce de tragédie, la *Conversion de Gallicanus* »²⁰, Villemain la résume à grands traits et ponctue son résumé par « Voilà le premier acte, où l'unité de temps, comme vous le voyez, n'est pas fort rigoureuse. C'est une pièce libre qui, en tout, dure vingt-cinq ans »²¹. Quelques remarques un peu condescendantes sur le *Saint Nicolas* de Bодiaus (*sic*), lui permettent de passer sur les mystères :

Ne nous flattons pas cependant ; ce qu'on a publié des mystères du xv^e siècle ne laisse espérer dans le même temps le génie dramatique sous aucune forme sérieuse. Ces ouvrages sont presque tous insipides et monstrueux ; on ne peut même en rien lire devant vous. Ce qui était naïf alors semblerait une froide et indécente bouffonnerie. Cependant il est fâcheux qu'à cette époque la langue n'ait pas été mieux faite, et qu'il ne se soit pas trouvé, par hasard, quelque homme de génie parmi les confrères de la Passion²².

En revanche, le propos de Villemain sur le théâtre comique est radicalement différent de ce que soutenait, moins d'un siècle plus tôt, l'*Encyclopédie* :

Au xiv^e et au xv^e siècle, nulle composition n'est bonne, si elle doit être sérieuse : mais les ouvrages dont la malice fait le génie, qui vivent de saillies et de gaité, ils devancèrent chez nous la civilisation et le goût :

19. *Ibid.*, p. 250.

20. *Ibid.*, p. 251.

21. *Ibid.*, p. 252.

22. *Ibid.*, p. 261-262.

c'est la production vraiment indigène, et qui a poussé sans culture. Nos tragédies-mystères étaient pitoyables ; le pathétique du sujet ne donnait rien au poète. Mais dans la plaisanterie, la parodie, de bonne heure nous avons eu des hommes supérieurs²³.

Et plus loin, Villemain parlera des clercs,

qui, dans les vacances du Palais, à Pâques, s'étaient mis à jouer la comédie, et inventèrent les *Soties*, les *Moralités*, sans s'inquiéter de Plaute ou de Térence, nous trouverons parfois un excellent comique²⁴.

La page est tournée ; avec Villemain, le théâtre comique médiéval ne se résume plus à la bassesse des propos ; au contraire, c'est la vivacité des saillies qui est mise en avant, et la satire politique de l'*Ancien Monde* : on sait que Villemain a énergiquement milité pour la liberté de la presse, au point d'affirmer qu'il n'y avait pas de délit d'opinion. Certes, il y a des erreurs dans l'approche que fait Villemain, qui propose un cheminement de la satire politique à la satire des mœurs, alors que le *Pathelin*, on le sait maintenant, est bien antérieur à l'*Ancien Monde*.

On peut déduire de ce propos cependant que la farce ne fait plus partie du quotidien, qu'elle est devenue un objet du passé que l'on ne confond pas forcément avec les représentations populaires qui subsistent jusqu'au moment où écrit Marmontel. Tout en regrettant ses fautes de goût et en privilégiant ce qui ressemble le plus à la comédie, le critique peut valoriser un théâtre du passé, non plus en termes de respect des convenances, mais en fonction de l'investissement civique qu'il représente :

Mais il semble, toute différence à part, que l'on vit alors sur notre théâtre comique la révolution qu'avait éprouvée celui d'Athènes. On passe d'une satire âpre et licencieuse à une raillerie plus fine et détournée. À ces allégories si directes et si vives qui frappaient les corps privilégiés, succédèrent de petites satires des mœurs domestiques²⁵.

23. *Ibid.*, p. 268.

24. *Idem.*

25. *Ibid.*, p. 271.

D'une certaine façon, Villemain participe de la révolution romantique ; le théâtre n'est plus un strict objet littéraire régi par les règles du bon goût, et il devient au contraire la voix du peuple, une instance capable de dialoguer avec les princes et de les faire trembler. Il est possible d'avoir sur ces représentations disparues au moment où il écrit un regard nostalgique ; mais cette nostalgie est elle-même un message adressé au pouvoir ; souligner la bienveillance de Louis XII – le fils de Charles d'Orléans – en 1840, c'est évidemment faire l'apologie de la Monarchie de Juillet²⁶.

Les éléments sont rassemblés pour que commence à se constituer une histoire du théâtre médiéval, une histoire de la farce ; le bon goût n'est plus hégémonique, la part du peuple est grandissante, et ce n'est plus exclusivement à l'aune du texte que l'on juge de la qualité d'une farce, même si les angles de lecture proposés peuvent paraître étonnants :

Ces farces ressuscitent les temps passés et font revivre tout un peuple : véritables chroniques de nos places, de nos rues et de nos carrefours ; couleurs fraîches, naïves qui datent de trois cents ans et qui peuvent prêter des grâces nouvelles aux œuvres romano-historiques de nos jeunes écrivains. C'est dans des monuments de ce genre que Walter Scott a cherché les types de ces caractères originaux qui sous sa plume deviennent l'expression de tout un siècle. Il y a là des pierres toutes taillées pour refaire une ville gothique, et un peuple facétieux et naïf prêt à revivre pour l'habiter²⁷.

On sait que le théâtre des farces n'est pas réaliste ; mais il n'empêche ; les textes sont publiés et accessibles, et il sera possible progressivement pour les érudits de rassembler assez de matériaux pour une première synthèse. C'est le travail de Picot et de Petit de Julleville, qui n'ont pas seulement travaillé

26. « Le roi lui-même n'avait pas été épargné dans la petite comédie de l'*Ancien Monde*. Un personnage disait : "Liberalité interdite / Est aux nobles par avarice ; / Le chef même y est propice." Mais ce roi était Louis XII ; et, loin de se fâcher, il dit : "J'aime mieux les faire rire par mon avarice, que si mes dépenses les faisaient pleurer." Il ajouta même souvent que la *Basoche* était bonne pour lui dire bien des choses qu'on cachait à un roi, et l'avertir de beaucoup d'abus qu'il ne pourrait connaître autrement. » (*Ibid.*, p. 270).

27. Sylvestre, cité par Louis PETIT DE JULLEVILLE, *Répertoire du théâtre comique en France au Moyen Âge*, Paris, L. Cerf, 1886, p. 11.

sur les mystères et les soties, mais étaient également de grands connaisseurs des farces. L'érudition, le souci des sources, la qualité des informations font d'eux les premiers historiens fiables de notre théâtre médiéval, et ils ont la sagesse de toujours distinguer leurs sources de leur jugement. Même si leurs formulations ont un peu vieilli parfois, elles restent d'une pertinence et d'une finesse indiscutables. Il n'y a en fait rien à reprendre dans la superbe conclusion que propose Petit de Julleville à son livre *Les Comédiens en France à la fin du Moyen Âge* ; son regard prend en compte aussi bien la dimension artistique que la dimension sociale, il sait mettre à distance les *a priori* qui font souvent du théâtre médiéval les prémices informes de ce que fera notre grand théâtre classique, et se soucie de l'aborder et de le comprendre pour ce qu'il est :

Au point de vue politique et social, jamais le drame ne fut plus important qu'à cette époque ; c'est alors que la scène, dans chaque ville où elle se dresse, est vraiment le foyer de la vie publique. À la fois tribunal et chaire, journal et tribune, elle juge, elle sermonne, elle médite, elle harangue ; il faudrait remonter à Périclès pour retrouver l'image d'un théâtre aussi profondément mêlé à tous les incidents de la vie d'une époque et d'une société. [...] Si la passion était la même chose que l'art, jamais l'art n'aurait été mieux servi au théâtre que sur la scène du Moyen Âge²⁸.

Si les intellectuels de la Renaissance avaient suivi Nicot au lieu de Sebillet, au lieu de mépriser la farce, ils auraient su qu'un farceur pouvait se traduire, en latin, par *aretalogus*²⁹, celui qui donne la vertu...

Denis HÜE

Université Rennes 2 - Université européenne de Bretagne
CETM - CELLAM

28. Louis PETIT DE JULLEVILLE, *Les Comédiens...*, *op. cit.*, p. 353, 356.

29. « *Farceur*, Hister histri, Aretalogus. » Jean NICOT, *Thresor de la langue française*, Paris, Douceur, 1606, reprint Picard 1960, *ad. verb.*

Notice bio-bibliographie

Denis Hüe, professeur de langue et littérature du Moyen Âge à l'Université de Rennes 2, est spécialiste de la poésie urbaine de la fin du Moyen Âge ; outre le volume sur *Maistre Pierre Pathelin, discours et contextes*, en collaboration avec D. Smith, P. U. Rennes 2, 2001, il a publié de nombreux articles sur le théâtre médiéval et sa réception, et participe au projet de publication des *Moralités* aux éditions Garnier.

Pour citer cet article :

Denis Hüe, « Le théâtre médiéval à l'aune de la farce », 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. 27-36.

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



Florence NAUGRETTE

L’Historiographie du théâtre romantique français : enjeux littéraires, moraux et politiques *(texte programmatique)*

La production dramatique du XIX^e siècle a longtemps été réduite à quelques stéréotypes qui opposaient des formes populaires et/ou « bourgeoises » jugées indignes qu’on s’y intéresse – parce qu’abêtissant le public – à un théâtre « littéraire » ayant seul survécu sur les scènes contemporaines et dans cette instance de légitimation puissante que sont les manuels et histoires littéraires. Cette distinction n’est certes pas absurde : la postérité opère un tri entre les œuvres qui n’ont plu qu’à leur époque et celles qui continuent de répondre à des questions que notre temps leur pose. Il faut bien reconnaître que l’on ne joue plus, aujourd’hui, en France, ni les féeries *Les Petites Danaïdes* ou *La Biche au bois*, ni les comédies et vaudevilles de Scribe, ni les mélodrames de Pixérécourt, Ducange, Anicet-Bourgeois ou Adolphe Dennery, pour ne prendre que quelques exemples de genres ou d’auteurs particulièrement prisés du public au XIX^e siècle. Il faut bien reconnaître aussi qu’inversement, de la période qui s’étend entre Beaumarchais et Labiche,

seul le répertoire romantique a survécu, et que *Ruy Blas* ou *On ne badine pas avec l'amour* (les mises en scène récentes respectives de ces deux pièces par Christian Schiaretti et Yves Beaunesne en témoignent) ont toujours à nous apprendre, et fournissent matière à réflexion sur des problèmes politiques, sociétaux ou existentiels qui nous concernent encore. Est-ce une raison pour occulter dans l'histoire de la littérature dramatique le continent des pièces innombrables qui divertissaient ou faisaient pleurer les contemporains de Hugo et Musset ? L'intérêt que les historiens du romantisme théâtral portent à l'histoire culturelle, depuis quelques décennies, a fait apparaître la nécessité de prendre en considération l'ensemble du paysage théâtral contemporain des productions romantiques, non pas seulement pour une meilleure connaissance de la vie théâtrale de cette époque, mais aussi pour une meilleure appréciation du romantisme lui-même.

Je soutiendrai une thèse quelque peu paradoxale : que la survalorisation du drame romantique dans les manuels de littérature française à l'usage des lycéens depuis le XIX^e siècle jusqu'à aujourd'hui, est non seulement une erreur de perspective historique – le drame romantique n'ayant pas été, à son époque, un genre dominant – mais aussi une erreur de perspective littéraire. Erreur d'autant plus fâcheuse que, loin de servir le drame romantique, elle continue d'en faire un objet suspect, ou mal compris.

Comment a-t-on enseigné – et continue-t-on encore d'enseigner – l'esthétique et l'histoire du théâtre romantique dans les classes ? Selon une périodisation qui s'articule exclusivement sur la carrière dramatique de Victor Hugo, pour des raisons qui ne sont pas toutes destinées à lui rendre service. La voici.

Le romantisme se serait manifesté, au théâtre, par l'invention d'un genre hybride voué à abolir la séparation entre tragédie et comédie : le drame. Dans un premier temps, avant *Hernani*, le drame romantique aurait été théorisé, avant d'avoir vu le jour sur les scènes, par la préface de *Cromwell*, considérée comme manifeste du drame romantique. Puis – deuxième temps – viendrait la bataille d'*Hernani*, le 25 février 1830, qui consacrerait le drame romantique, au terme d'un affrontement entre classiques rétrogrades et romantiques modernistes. S'ouvrirait alors une période somme toute assez courte, de treize ans, où le drame romantique s'imposerait et deviendrait l'esthé-

tique dominante. Une esthétique de la violence, du paroxysme et du verbe haut, qui connaît son âge d'or dans les premières années de la monarchie de Juillet, mais dont on se serait vite lassé, et dont le glas aurait sonné en 1843, après la « chute » des *Burgraves* – troisième temps – détrônés par la *Lucrèce* de Ponsard qui aurait mis fin au drame romantique. Enfin, quatrième et dernier temps incompréhensible et anachronique, la résurgence intempestive, après une éclipse d'un demi-siècle, d'un drame romantique attardé sous la plume de Rostand : *Cyrano de Bergerac*, en 1897, suivi de *L'Aiglon* (1900), après quoi le genre retombe définitivement dans l'oubli. Tel est le *vademecum* du lycéen sur le drame romantique, toujours en vigueur.

L'histoire culturelle appliquée au théâtre a remis profondément en cause cette vision des choses. D'une part en rompant avec une périodisation scandée par l'obsession de l'apparition, de la disparition et de la succession des mouvements, et d'autre part en cessant de prendre exclusivement en considération les chefs-d'œuvre et les auteurs « majeurs ». Ces recherches nouvelles en histoire du théâtre du XIX^e siècle s'appuient également sur la prise en considération de documents variés : archives des théâtres, de la police, textes législatifs, rapports des commissions, maquettes de décor, mémoires d'acteurs, journaux intimes, correspondances, presse, manuscrits de souffleurs, manuscrits et rapports de censure, cahiers de régie, partitions des musiques de scène, etc. Leur connaissance permet d'ancrer plus précisément la production de la poésie dramatique dans la vie théâtrale.

Depuis une quarantaine d'années, grâce aux travaux des chercheurs en histoire du théâtre du XIX^e siècle dont on tentera de « cartographier » le champ, on perçoit mieux : que les grandes œuvres romantiques se positionnent autant par rapport aux formes populaires et aux genres lyriques de leur temps que par rapport aux chefs-d'œuvre du Grand Siècle ou des Lumières (tant dans l'héritage que dans la rupture) ; que le drame ne sature pas la production théâtrale romantique (il existe aussi des tragédies romantiques, des mélodrames romantiques, des comédies et proverbes, voire des vaudevilles romantiques, une veine fantastique du théâtre romantique, etc.) ; que la préface de *Cromwell* n'est qu'un des textes théoriques fondateurs de ce théâtre, parmi, et surtout *après* bien d'autres, et que la plupart des dramaturges romantiques ne s'en sont pas directement inspirés ; que le

théâtre romantique existait déjà avant *Hernani* ; que ses plus grands succès ne sont pas les pièces de Hugo, mais, à son époque, celles de Dumas, et, depuis, celles de Musset ; que *Les Burgraves*, à la création, avec leur trentaine de représentations, n'ont pas chuté ; et que l'on a continué à écrire du théâtre romantique (Hugo le premier) après 1843, sans aucune solution de continuité jusqu'à *Cyrano de Bergerac*. C'est donc à une révision complète de la vulgate lycéenne sur le drame romantique que cette étude invitera.

Pour cela, on commencera par repérer les invariants de cette leçon apprise par des générations. Puis on dressera le panorama des apports de l'histoire culturelle pour une meilleure connaissance du théâtre au XIX^e siècle, et une situation plus juste de la mouvance romantique en son sein. Enfin, on mettra en évidence les enjeux littéraires, esthétiques, moraux et politiques (anti-romantiques et nationalistes) qui ont, en leur temps, sinon justifié, du moins sous-tendu ce que j'appellerai une « survalorisation déceptive » du drame romantique en général, et de Victor Hugo en particulier, dans le premier XIX^e siècle théâtral français. Cette démonstration, dans le cadre limité d'un article, sera forcément lacunaire. L'historiographie du théâtre romantique est en réalité le sujet d'une thèse encore à venir.

Florence NAUGRETTE
Université Paris 4 - Sorbonne



Notice bio-bibliographie

Florence Naugrette, Professeur de Littérature française à l'Université de Rouen, est l'auteur de *Le Théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène* (Seuil, 2001) et a co-dirigé avec Hélène Laplace-Claverie et Sylvain Ledda *Le Théâtre français du XIX^e siècle, L'Avant-Scène Théâtre*, 2008. Elle a publié plusieurs éditions du théâtre de Hugo et de Musset : *Lorenzaccio* (1997) et *Hernani* (2012) chez Garnier-Flammarion ; *Mangeront-ils ?* (2004) et *Les Caprices de Marianne* (2012) au Livre de Poche ; *L'Intervention* (Folioplus classique, 2012). Elle prépare l'édition de *Cromwell* et sa Préface chez Garnier.

Pour citer cet article :

Florence Naugrette, « L'historiographie du théâtre romantique français : enjeux littéraires, moraux et politiques », (texte programmatique), 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. 37-39.
http://www.sht.asso.fr/revue_histoire_theatre_numerique/numero/7/lecriture-de-lhistoire-du-theatre-et-ses-enjeux-memoriels

Stéphanie LONCLE



Réflexion sur l'écriture de l'histoire des théâtres parisiens à partir des monographies du XIX^e siècle



Les ouvrages consacrés à « l'histoire des théâtres parisiens » publiés au cours du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle constituent un corpus incontournable pour l'histoire du théâtre. Ces écrits se présentent comme des séries de monographies (selon les cas, un chapitre ou un tome est dédié à un théâtre), chacune étant composée à la façon d'une « biographie » du théâtre dont elle traite. Ces micro-histoires, destinées à composer ensemble un panorama historique des théâtres parisiens, s'ouvrent en effet par le récit de la création du théâtre, dont on suit la gestation, depuis la conception jusqu'à l'ouverture. S'ensuivent les épisodes de la « vie » du théâtre, sous la forme le plus souvent d'un éphéméride, qui se termine soit par l'évocation de la récente actualité du théâtre – et la formulation d'éventuels pronostics ou vœux pour son avenir, soit, le cas échéant, par le récit de la « disparition » du théâtre, lorsqu'il a connu une fermeture définitive. Certaines de ces publications illustrent ces récits par des images.

La reproduction d'un dessin de la façade du théâtre vient alors souligner et compléter la tournure biographique des écrits. Deux frontispices en somme, l'un théâtral, l'autre éditorial, soulignent ainsi la superposition parfaite entre l'édifice théâtral et son histoire publiée.

Ces histoires de théâtres parisiens recèlent et compilent un grand nombre d'informations sur la vie théâtrale, rapportées sous la forme d'anecdotes mais aussi de données « brutes » rassemblées dans des listes ou des tableaux. Elles produisent ainsi un savoir non négligeable sur le contexte de représentation des œuvres dramatiques, qui est directement utile aux analyses dramaturgiques et à l'histoire du théâtre du XIX^e siècle. Cependant, elles invitent aussi le chercheur, par mimétisme, à faire de l'établissement théâtral l'objet par excellence d'une étude historique du théâtre. Le récit biographique et le caractère systématique de la série monographique produisent un effet d'adhésion à cette représentation de la « vie » théâtrale saisie à partir de ce « monde des théâtres ».

Une recherche systématique dans le catalogue général de la BnF des ouvrages consacrés à l'histoire d'un ou plusieurs théâtres parisiens conduit à repérer un phénomène éditorial qui commence au début du XIX^e siècle et se poursuit jusqu'au début du XX^e siècle¹. Une tradition de l'écriture de l'histoire du théâtre à partir de l'histoire des théâtres parisiens s'invente ainsi dans le moment même du développement des établissements théâtraux. On est tenté en effet de relier ce phénomène éditorial à plu-

1. Ce corpus réunit, entre autres, les deux volumes de l'*Histoire des petits théâtres de Paris depuis leur origine* par Nicolas BRAZIER (Paris, Allardin, 1838), les dix-huit volumes de *Foyers et coulisses : histoire anecdotique des théâtres de Paris*, par Henry BUGUET et Georges d'HEILLY (Paris, Tresse, 1873-1885), les monographies d'Étienne HUGOT (*Histoire littéraire, critique et anecdotique du théâtre du Palais-Royal, 1784-1884*, Paris, Ollendorff, 1886), de Francisque LE VILLARD (*Histoire du théâtre du Palais-Royal depuis son origine jusqu'à nos jours*, Paris, Chez les libraires du Palais Royal, 1848, 12 p.), de Paul POREL et Georges MONVAL (*L'Odéon, histoire administrative, anecdotique et littéraire du Second Théâtre Français*, parue en deux volumes : 1782-1818 (I), 1819-1853 (II), Paris, A. Lemerre, 1876-1882), les dix volumes de l'*Histoire des théâtres de Paris : 1402-1911*, par Louis-Henry LECOMTE (Paris, H. Daragon, 1905-1910), les deux volumes de l'*Histoire des grands et petits théâtres de Paris, pendant la Révolution, le Consulat et l'Empire...* par Louis PÉRICAUD (Paris, Joret, 1909)... jusqu'à, peut-être, la plus récente *Histoire du théâtre national de l'Odéon. Journal de bord 1782-1982* par Christian GENTY (Paris, Fisbascher, 1982).

sieurs contextes. Le premier est la multiplication, à Paris, des bâtiments construits et exploités spécifiquement pour le théâtre dès le XVIII^e siècle. On le sait, la « théâtromanie » du XVIII^e siècle à la fois repose et débouche sur l'urbanisation et la sédentarisation des activités théâtrales, accentuées à partir de l'incendie de la Foire Saint-Germain en 1762² et démultipliées par la suppression des privilèges théâtraux sous la Révolution française. Le développement sans précédent de cette pratique culturelle se poursuit au XIX^e siècle, malgré les restrictions napoléoniennes, au point que s'impose la perception d'une « industrialisation théâtrale », forgeant ce que Jean-Claude Yon nomme la « dramocratie »³. On comprend aisément, en second lieu, que cette réalité du développement historique des établissements théâtraux (leur existence matérielle et leur fréquentation) ait suscité l'intérêt de ces polygraphes⁴ du XIX^e siècle, qui se nourrissent de la passion historique de leur temps – une passion théorique et idéologique, qui profite du développement de l'édition, également qualifié d'« industriel ». Ainsi l'on devine comment replacer ce phénomène éditorial dans différents contextes historiques. Cette contextualisation à très gros traits, qu'il faudra mener avec une plus grande minutie, nous permet de nous détourner d'une lecture de ces écrits comme des « sources », y compris dans le sens historien le plus critique possible, et de s'interroger sur les enjeux spécifiques de la promotion au XIX^e siècle du lieu « théâtre » dans l'écriture de l'histoire du théâtre – et, en filigrane, de la postérité de cet objet dans l'histoire culturelle et les études théâtrales. De quelles significations cette promotion « immobilière » du théâtre est-elle porteuse dans le contexte de ces publications ? En quoi influence-t-elle, aujourd'hui, le regard que nous portons sur le théâtre du XIX^e siècle et, plus généralement, sur l'histoire du théâtre (son objet et ses méthodes) ? Il s'agit en somme d'entrer, à partir de ces histoires des théâtres parisiens, dans la fabrique des théâtres comme objet d'histoire.

2. Nicolet a toutefois déjà fondé son théâtre en 1759 sur les futurs « boulevards ».

3. Jean-Claude YON, *Une Histoire du théâtre à Paris. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Aubier, 2012.

4. Les auteurs de ces écrits historiques sont parfois eux-mêmes vaudevillistes comme Nicolas Brazier ou publicistes et journalistes, comme Georges d'Heilly.

Ayant été conduite à faire un usage de ces écrits comme des sources pour l'histoire du théâtre sous la monarchie de Juillet⁵, j'ai formé le projet de mener une enquête qui porterait sur ces écrits de l'histoire des théâtres, envisagés comme un corpus, c'est-à-dire traités non plus comme des « sources » mais comme des écrits, agissant comme tels, à la fois travaillés par des contradictions et vecteurs de valeurs convergentes. La journée d'étude consacrée à « L'écriture de l'histoire et ses enjeux mémoriels » m'a offert l'occasion de formuler les premières hypothèses et d'engager ce travail qui est toujours en chantier. Il s'agit donc de présenter des éléments de la réflexion à laquelle me conduit l'étude de ce corpus d'écrits historiques. J'aimerais donner à entendre la diversité et l'importance des enjeux théoriques liés à la promotion du lieu théâtral comme objet d'histoire, en évocant trois exemples qui n'auront pas ici valeur de preuve mais plutôt de prétexte à la formulation de ces prémices.

Localisation et (dé)politisation des enjeux théâtraux

Derrière l'apparente uniformité des démarches éditoriales de ces histoires de théâtres, on découvre une grande diversité d'objets. En effet, l'histoire de chaque théâtre construit différemment son objet d'étude. Ainsi, la réponse à la question « qu'est-ce qu'un théâtre ? » n'est pas la même selon que l'on lit, par exemple, l'histoire de l'Odéon, du Palais-Royal ou de la Renaissance.

L'histoire du théâtre de l'Odéon telle qu'elle est produite par Paul Porel et Georges Monval⁶ dans *L'Odéon, histoire administrative, anecdotique et littéraire du Second Théâtre Français* et par Henri Buguet dans le onzième volume de la série *Foyers et coulisses*⁷, paru en 1880, construit son objet à partir d'une localité. Ces récits réunissent en effet sous le nom générique « Théâtre de l'Odéon » de nombreuses expériences théâtrales, pour ne pas

dire de nombreux « théâtres », dont l'identité commune est construite à partir de leur localisation. Le point commun donné à toutes les expériences théâtrales successives que désigne « le Théâtre de l'Odéon » est alors d'avoir « eu lieu » au « même endroit ». Par-delà les transformations que subissent le bâtiment (celui construit en 1780 ayant été détruit par un incendie), la salle (remaniée, redécorée...), le nom et le statut du « théâtre » au fil du temps, la continuité de l'objet « théâtre de l'Odéon » vient de son emplacement, du lieu qu'il occupe. Or cet « endroit » est lui-même le produit, comme localité remarquable de Paris, identifiable et dénommée, de la construction d'une nouvelle salle de théâtre dans le Paris de la fin du XVIII^e siècle. Il correspond à une place, délimitée par le trapèze compris entre les rues Monsieur-le-Prince, de Vaugirard et de Condé qu'occupait précédemment le premier jardin de l'ancien Hôtel de Condé et qui a été précisément créée pour la construction d'une salle de théâtre, le roi ayant racheté l'hôtel de Condé en 1773 pour faire bâtir une nouvelle salle pour les Comédiens Français. La place tire alors son nom du théâtre... mais il s'agit alors du Théâtre-Français. Le *Dictionnaire historique des rues de Paris*⁸ précise ainsi à l'article « Odéon (place de l') » que « cette place formée en 1779, s'appela alors du *Théâtre-Français*. Nommée ensuite de la *Comédie-Française*, elle tient son nom actuel du Théâtre de l'Odéon ». La moitié de l'article du *Dictionnaire* est ensuite consacrée à l'histoire du « Théâtre de l'Odéon » que l'historien fait commencer avec celle de la place qui portera ce nom alors même qu'à cette époque ni la place, ni la salle, ni le théâtre ne s'appellent « Odéon ». Si l'on résume, le terme « Théâtre de l'Odéon » désigne une entité réunissant les activités théâtrales qui se sont développées dans des « théâtres » dont certains, mais pas tous, se sont appelés « Odéon » et qui furent tous inaugurés sur la même place, elle-même créée dans le but d'y bâtir une salle pour le Théâtre-Français. Ainsi la cohérence de l'objet d'histoire « théâtre de l'Odéon » est fondée sur la stabilité d'un lieu, qui, en retour, se trouve défini comme une localité urbaine spécifique (et digne d'être renseigné, notamment dans les dictionnaires des rues parisiennes) parce qu'il accueille un

5. Notamment dans ma thèse, *Libéralisme et théâtre. Pratiques économiques et pratiques spectaculaires à Paris (1830-1848)*, sous la direction de Christian BIET, Paris 10 – Nanterre, novembre 2010.

6. Paul POREL et Georges MONVAL, *L'Odéon, histoire administrative, anecdotique et littéraire du Second Théâtre Français*, op. cit.

7. Henry BUGUET et Georges d'HEILLY, *Foyers et coulisses : histoire anecdotique des théâtres de Paris*, t. 11, Paris, Tresse, 1880.

8. Jacques HILLAIRET, *Dictionnaire historique des rues de Paris*, vol. 2, 2^e édition, Paris, Minuit, 1964, p. 192-194.

théâtre. Cette tautologie fragilise la valeur historique des objets dénommés et invite à reconsidérer le geste historique qui les produit.

Ce choix de construire l'objet « théâtre de l'Odéon » à partir d'une localité inscrit donc les débuts de l'histoire de ce théâtre dans un temps, l'Ancien Régime, où « l'Odéon » n'existait pas. Le récit des origines est celui de l'aménagement urbain de ce nouveau quartier sous le règne de Louis XVI. Il s'accompagne, chez Buguet comme chez Porel et Monval, de la description de la nouvelle salle du Théâtre-Français et de l'emplacement choisi, illustrée chez ces derniers par la reproduction des plans d'urbanisme et des différents projets proposés par les architectes sollicités. Ces documents sont ainsi reproduits comme l'acte de naissance du « Théâtre de l'Odéon », voire la carte d'identité du théâtre. En effet, ces plans sont à ce point décisifs pour la légitimation de l'objet historique « Théâtre de l'Odéon » qu'ils sont également repris dans le deuxième tome de Porel et Monval, qui est pourtant consacré à une période bien plus tardive (1819-1853).

Avec cet exemple, on voit donc que le choix d'identifier un théâtre à une localité qui semble s'imposer pour l'Odéon au point qu'on retrouve la même genèse historique (ainsi que le fameux plan d'urbanisme du quartier) sur la page « Histoire » du site internet de l'Odéon Théâtre de l'Europe⁹, ne relève ni de l'évidence, ni de l'objectivité. Dans le contexte des années 1880, il invite d'une part à rattacher le théâtre de l'Odéon, tel qu'il existe à l'époque, aux institutions théâtrales d'Ancien Régime et donc contribue à légitimer son statut institutionnel ambigu (et au cœur de nombreux conflits) de Second Théâtre Français. D'autre part, on peut faire l'hypothèse que la valorisation d'une politique théâtrale associée à des travaux d'aménagements urbains est pour l'auteur mais aussi l'éditeur de ces écrits une façon d'agir dans le contexte de la politique urbaine et spectaculaire de Napoléon III¹⁰.

Si la localisation d'un théâtre peut être analysée comme un acte, une prise de position dans le champ théâtral, le récit de sa délocalisation peut également être interprété de cette façon. Ainsi, l'histoire du théâtre du Palais-

Royal met en valeur l'action positive de ses directeurs qui ont su, à la faveur des transformations politiques de 1830, détacher cette salle de théâtre de sa localisation symbolique dans un espace politiquement marqué par la Révolution.

Le lieu parisien « Palais Royal » s'inscrit dans une histoire politique singulièrement mouvementée. Le nom du théâtre, qui reprend celui de sa localité, invite à lier son histoire à celle du lieu d'autant plus aisément que, contrairement au cas de l'Odéon, la localité pré-existe au théâtre¹¹. Pourtant, Henri Buguet fait le portrait d'un théâtre en tout point « nouveau », « moderne », un théâtre de vaudevilles, emblème anhistorique d'une vie théâtrale tranquille, immuable, « un théâtre qui marche » sorti de tout contexte urbain ou politique, et destiné au rire et à la bonne humeur. De la même façon, les textes de Georges d'Heilly et d'Étienne Hugot¹² dévalorisent l'inscription locale du théâtre et préfèrent livrer, en guise d'histoire du théâtre du Palais-Royal, un récit chronologique et anecdotique de la série des engagements des comédiens ainsi que la succession des hauts et des bas dans les recettes, le théâtre ne risquant jamais la faillite.

Il en découle l'impression que le théâtre est un objet sans passé ni avenir, pris dans le présent cyclique et sans cesse renouvelé du marché théâtral. Cette construction discursive d'un théâtre insaisissable, sinon dans le va-et-vient des trajectoires des individus qui s'y croisent, suggère que le théâtre est une pure forme qu'un directeur remplit et anime (au sens premier : lui donne souffle, lui donne vie) au gré de ses rencontres (voyages en province, recommandations), de ses goûts, de ses amitiés. Cette écriture de l'histoire du Palais-Royal fait émerger une nouvelle définition de l'objet « théâtre » : non plus le produit d'une politique royale d'aménagement urbain, mais un espace non localisé et non incarné, un nœud de contrats, une « boîte vide »

9. <http://www.theatre-odeon.eu/fr/l-odeon/histoire>, consulté le 23/05/2013.

10. Je renvoie ici aux travaux publiés dans *Les Spectacles sous le Second Empire*, dirigé par Jean-Claude YON, Paris, A. Colin, 2010.

11. Y compris comme objet d'« histoires » puisque, sans remonter à Bussy-Rabutin, on peut citer *L'Histoire du Palais-Royal* par Jean VATOUT, Paris, Impr. de Gaultier-Laguionie, rue de Grenelle-Saint-Honoré, parue en 1830.

12. Georges d'HEILLY, *Foyers et coulisses. Histoire anecdotique des théâtres de Paris. Palais-Royal*, op. cit. et Étienne HUGOT, *Histoire littéraire, critique et anecdotique du théâtre du Palais-Royal, 1784-1884*, op. cit.

où vont et viennent les comédiens à la faveur du marché. Cette construction de l'objet fait émerger des acteurs remarquables dans le récit de l'histoire du théâtre : contrairement à l'Odéon, ce ne sont pas les dirigeants politiques et les architectes qui font naître et vivre le théâtre, mais les directeurs et les comédiens qui se succèdent pour lui donner une existence, éphémère. Ces derniers voient leurs fonctions définies par les verbes suivants : voir, anticiper, décider, déceler pour les directeurs ; négocier, obéir, saisir sa chance, faire des caprices, des histoires, rêver pour les comédiens. Le récit de l'histoire du Palais-Royal, tout en adoptant la forme d'un éphéméride, produit un effet de circularité du temps à cause de la répétition de ces actions. Ce « théâtre » est pris dans la temporalité cyclique du marché des contrats, fait de « hauts et de bas », l'écriture de son histoire produit ainsi un présent libéral permanent qui aurait enfin interrompu la succession des événements politiques du passé. Le fait que le Théâtre du Palais-Royal, théâtre-vedette de la monarchie de Juillet, devienne le cœur de cette représentation apaisée de la vie théâtrale, alors même que sa situation le rattache à une histoire politique mouvementée souligne en creux le caractère politisé de la production d'un tel discours de la dépolitisation.

À l'origine était l'idée, le projet, l'ambition

On observe enfin, dans ces histoires des théâtres parisiens une troisième façon de construire l'objet « théâtre », qui repose sur la mise en valeur de la cohérence d'un projet et la réalisation d'une ambition individuelle remarquable. L'histoire du Théâtre de la Renaissance et l'histoire du Théâtre-Historique s'inscrivent dans cette démarche.

L'histoire du théâtre de la Renaissance, telle qu'elle est produite notamment par Louis-Henri Lecomte¹³, commence deux ans avant la représentation inaugurale de *Ruy Blas* le 8 novembre 1838, par le récit d'une conversation « fondatrice » du projet, donc du théâtre, entre Alexandre Dumas et Victor Hugo, ayant eu lieu en 1836. Elle intègre ainsi à son objet des projets non réalisés

(le premier projet n'aboutit pas¹⁴). L'objet « théâtre » est construit à partir de la mise en valeur de la cohérence d'un projet porté et partagé par des auteurs dramatiques (les « romantiques »), des compositeurs (Halévy, entre autres) réunis autour d'un directeur (Anténor Joly). Cette façon d'écrire l'histoire de ce théâtre met en scène un certain nombre d'acteurs de la vie théâtrale, sensiblement différents des deux cas précédents : un ensemble d'auteurs réunis sous le terme « des romantiques », un autre groupe qu'on pourrait appeler le « monde de la musique », réunissant « les » compositeurs et musiciens, l'institution administrative de tutelle représentée par différents personnages et, pour finir, un directeur, seul personnage individualisé. Ce dernier joue le rôle d'intermédiaire entre les autres groupes, il apparaît indispensable non seulement pour faire le lien entre tous ces artistes mais aussi entre le monde de l'art et celui de l'institution : garant de compétences administratives, son rôle est celui de l'interlocuteur pragmatique qui élève le projet au dessus de querelles esthétiques et corporatistes.

C'est également la cohérence du projet, d'une ambition, d'une idée originale qui sert de fil conducteur à l'histoire du Théâtre-Historique. Le récit biographique qu'en fait Louis-Henri Lecomte¹⁵ commence par la naissance d'une idée, racontée sous la forme d'une anecdote qui met en scène la rencontre entre Alexandre Dumas et Hippolyte Hostein. Les pages suivantes sont consacrées au récit de la réalisation de cette idée, malgré les obstacles financiers et institutionnels qui sont déjoués par l'inventeur. La cohérence du récit est facilitée par l'adoption du point de vue du directeur-démiurge-penseur et façonneur du théâtre. Il est amusant de constater que la tension propre à la construction de l'objet historique, que l'on a pu saisir pour des raisons différentes dans le cas de l'Odéon et du Palais-Royal, est alors déplacée dans l'attribution de cette paternité. L'histoire du Théâtre-Historique prend en effet pour source les deux récits autobiographiques de Dumas et Hostein, s'efforçant de fusionner leurs points de vue dans une même énonciation. Il en résulte un récit où les points de vue alternent sans raison apparente, qui

13. Louis-Henri LECOMTE, *Histoire des théâtres de Paris*, t. II « La Renaissance : 1838-1841 », Paris, H. Daragon, 1905.

14. Voir l'article consacré à ce théâtre dans le *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIX^e siècle*, par Nicole WILD, Paris, Aux amateurs de livres, 1989.

15. Louis-Henri LECOMTE, *Histoire des théâtres de Paris*, op. cit.

parvient, certes, à masquer le conflit majeur qui opposa les deux « directeurs » concurrents du Théâtre mais qui brouille la première impression de cohérence et de clarté dès lors que les incohérences se font plus flagrantes.

Chacune de ces monographies propose donc une façon différente de construire « le théâtre » comme objet d'histoire. Ce choix conditionne le type d'acteurs et la temporalité du récit historique, dessinant un « monde des théâtres » non homogène. L'usage du récit biographique et l'effet d'objectivité produit par la publication en série contribuent à susciter l'adhésion du lecteur à l'existence de l'objet construit et des acteurs qui l'ont fait vivre. Des figures de l'histoire théâtrale se dessinent : certes, il s'agit toujours d'acteurs, auteurs, musiciens, directeurs et détenteurs du pouvoir institutionnel mais ils sont désormais définis à partir de leurs capacités à être des hommes d'initiatives, de négociation, de prises de risque, à avoir, en somme, l'esprit d'entreprise. Cet effet d'adhésion conduit également à naturaliser les temporalités produites par le récit, quand bien même elles sont différentes pour chaque « théâtre ». Ainsi, la continuité historique des institutions entre l'Ancien Régime et le XIX^e siècle est mise en valeur par l'histoire de l'Odéon, tandis que c'est un présent anhistorique et cyclique qui entoure la succession des contrats sur le marché théâtral dont le théâtre du Palais-Royal est le produit. Enfin, la possibilité d'une rupture dans la continuité linéaire entre passé et présent ou bien dans le cyclique du présent libéral est ménagée par la possibilité de création subite et *ex nihilo* d'une radicale modernité esthétique (le romantisme) et institutionnelle (le Troisième théâtre lyrique) dans l'esprit d'hommes inspirés et ambitieux. Un point commun entre ces trois temporalités étant la prévalence de la créativité individuelle : celle du souverain, de l'architecte ou du directeur d'une part et la dynamique créative inspirée du fantasme libéral d'une demande qui crée l'offre et de la concurrence qui stimule l'inventivité.

Récit historique versus jugement esthétique

Il est d'ailleurs remarquable que lorsque ces histoires des théâtres s'intéressent enfin à des « histoires de théâtre » (résumé des pièces représentées, description des accords et de l'accueil du public), cette insertion des questions esthétiques vient interrompre formellement le récit biographique « du »

théâtre. Par exemple, si l'histoire du théâtre de la Renaissance par Louis-Henry Lecomte laisse une place à l'évocation de la création de *Ruy Blas*, le résumé acte par acte de la pièce vient interrompre le récit chronologique. Le jugement esthétique formulé par la voix énonciative contraste avec le ton « historien » adopté par ailleurs comme si l'évocation d'un sujet proprement dramatique poussait l'énonciateur à sortir de son rôle narratif pour s'affirmer dans un acte de jugement. « Est-ce à dire, cependant, que *Ruy Blas* soit une pièce irréprochable ? Non, sans doute. Les défauts y égalent les beautés »¹⁶ commente Louis-Henry Lecomte avant de reprendre plus loin une fonction narrative omnisciente et supposée objective en décrivant le tout Paris présent à l'inauguration. Dans le cas du Théâtre-Historique, le texte présente plusieurs ruptures formelles dans le récit chronologique qui permettent d'insérer les résumés des pièces créées et d'évoquer quelques éléments de la représentation. Ces ruptures dans la forme du texte comme dans le type d'énonciation sont-elles le signe d'une dévalorisation historique de la performance artistique ou bien suggèrent-elles que l'irruption de la performance dramatique et théâtrale gêne l'écriture d'une histoire marchande et institutionnelle du théâtre ? Il est trop tôt pour conclure mais le contraste frappant entre ces deux dimensions de « l'histoire du théâtre » (l'une « historique », l'autre « esthétique ») nous invite à poursuivre l'investigation. L'occultation des enjeux esthétiques et la rupture que leur présence bien que rare introduit dans l'énonciation qui passe du récit au jugement nous pousse à formuler l'hypothèse d'une incompatibilité entre la dimension artistique performative de la séance théâtrale et sa saisie par une conception narrative de l'histoire comme un grand récit mettant en scène des individus agissant (pour ne pas dire acteurs) rationnellement dans un espace et un temps contraints.

Ces textes constituent donc un phénomène de l'histoire de l'édition et de l'histoire de la pensée historique. Leur place dans l'histoire du théâtre est plus problématique. S'ils ne sont que la conséquence de l'application d'une

16. Louis-Henry LECOMTE, *Histoire des théâtres de Paris*, t. II, « La Renaissance, 1838-1841, 1868, 1873-1904 », *op. cit.*, p. 26.

mode savante (l'Histoire) sur une réalité (l'apparition de nouveaux théâtres), ils n'appartiennent pas à proprement parler à l'histoire du théâtre mais à son historiographie.

Étudier le théâtre du XIX^e siècle comme *praxis* n'est pas étudier une réalité pratique qui existerait à côté de ces textes : ces « histoires des théâtres » sont parties prenantes, « agissantes », des pratiques théâtrales.

Quelle est alors leur action dans le champ théâtral ? Les monographies de théâtres parisiens qui se présentent comme des récits biographiques de lieux théâtraux, font de l'établissement théâtral l'objet par excellence de toute étude contextualisée et objective du théâtre ou de la vie théâtrale qui est en retour assimilée à un « monde des théâtres » concurrentiel et régi par la loi du marché. Cette promotion du lieu théâtral comme objet d'histoire est ainsi une action dans le champ théâtral du XIX^e siècle qui s'inscrit dans la poussée idéologique organisant la saisie des pratiques artistiques comme des pratiques marchandes. De ce point de vue, les histoires des théâtres parisiens relèvent bien de l'histoire du théâtre et non (ou non seulement) de son historiographie : elles participent de la vie théâtrale dont elles contribuent à produire une norme sociale naturalisée.

Stéphanie LONCLE,
Université de Caen Basse-Normandie
UMR 6583, CNRS



Notice bio-bibliographie

Stéphanie Loncle est maître de conférences en Arts du spectacle et membre du Centre de Recherche en Histoire Quantitative (UMR 6583, CNRS / Université de Caen Basse-Normandie). Son travail porte sur les rapports entre théâtre et économie à l'époque du libéralisme (France XIX^e siècle) et du néo-libéralisme contemporain. Elle a publié de nombreux articles sur ces thématiques (Law and Humanities, Special Issue, 2011 ; Littératures Classiques, 76, 2011 ; *La Revue d'histoire du théâtre*, 2014-1) et dirigé un numéro de *Théâtre/Public* intitulé « Le théâtre et le néo-libéralisme (207, 2013). Sa thèse (« Le théâtre et le libéralisme (1830-1848) ») est en cours de publication.

Pour citer cet article :

Stéphanie Loncle, « Réflexion sur l'écriture de l'histoire des théâtres parisiens à partir des monographies du XIX^e siècle », 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. 40-46.
http://www.sht.asso.fr/revue_histoire_theatre_numerique/numero/7/lecriture-de-lhistoire-du-theatre-et-ses-enjeux-memoriels



Alice FOLCO

La querelle sur les origines de la mise en scène moderne et les enjeux mémoriels autour de la figure d'André Antoine



Un certain nombre de colloques et travaux récents ont permis de réévaluer la place symbolique qu'occupe André Antoine dans l'histoire du théâtre, notamment en remettant en cause son rôle dans ce qu'il n'est plus désormais tout à fait approprié de nommer la « naissance » de la mise en scène moderne. Ces études historiques et circonstanciées, nourries d'archives peu exploitées jusque là, viennent faire affleurer la dimension mythique et mémorielle des grands récits que s'était donnée l'esthétique théâtrale depuis les années 1950¹. Dans cette contribution, nous souhaiterions, dans la mesure où notre

1. On se référera notamment à : Isabelle MOINDROT (dir.), *Le Spectaculaire dans les arts de la scène du romantisme à la Belle Époque*, Paris, CNRS Éditions, « Arts du spectacle », 2006 ; Jean-Pierre SARRAZAC, Marco CONSOLINI (dir.), *Avènement de la mise en scène/ Crise du drame : continuités-discontinuités*, Bari, Edizioni di Pagina, 2010 ; Mara FAZIO, Pierre FRANTZ (dir.), *La Fabrique du théâtre. Avant la mise en scène (1650-1880)*, Paris, Editions Desjonquères, « L'esprit des lettres », 2010 ; Roxane MARTIN, Marina NORDERA (dir.), *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire. Les objets et les méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française (1635-1906)*, Honoré Champion, 2011.

manque de recul le permet, adopter une perspective panoramique, afin d'interroger non tant la pertinence de la césure de 1887 que sa construction progressive et surtout sa déconstruction récente. Nous reviendrons ainsi sur certains aspects de ce que l'on peut nommer la « querelle » sur l'invention de la mise en scène, non pour apporter une solution définitive à l'épineuse question des origines, mais pour mettre en lumière certains présupposés esthétiques parfois véhiculés par les nouvelles périodisations, et proposer quelques pistes de réflexion méthodologiques concernant la mise en ordre du récit des arts du spectacle dans le contexte historiographique actuel.

LA CRISTALLISATION AUTOUR DE LA FIGURE D'ANTOINE

Mythification

Pour bien comprendre les tenants et aboutissants de ce qu'on peut appeler la « querelle » sur l'invention de la mise en scène, il paraît nécessaire de commencer par un rappel de la *doxa* pédagogique en la matière. Etant bien entendu que nous parlerons ici de la *doxa des arts du spectacle*, dans la mesure où de nombreux ouvrages scolaires qui se présentent en France comme des manuels d'histoire du théâtre sont en réalité des histoires du genre dramatique, qui ignorent ou minorent la dimension scénique de notre propos. On le sait, dans les ouvrages canoniques qui ne relèvent pas uniquement de l'histoire littéraire, la figure d'Antoine, ainsi que l'année de fondation du Théâtre Libre, 1887, occupent une place fondamentale. La rupture qu'Antoine est censé incarner (éventuellement en compagnie de Paul Fort et Lugné-Poe, mais pas systématiquement), est narrée par des métaphores héroïques qui sont devenues tellement familières qu'on ne les questionne plus forcément. Avec quelques variantes, on trouve les trois formulations suivantes : à la fin du XIX^e siècle, auraient lieu la « naissance » du théâtre contemporain, « l'avènement » du metteur en scène, ou encore « l'invention » de la mise en scène. Entre parenthèse, les plus rigoureux précisent en général : l'invention de la mise en scène *moderne*, mais, dans les faits, l'adjectif tombe souvent, ce qui crée des confusions aux conséquences importantes, sur lesquelles nous reviendrons. Tout ce réseau métaphorique sous-entend qu'Antoine est donc,

tantôt le « père » de la mise en scène moderne, tantôt un « pionnier », ou un « inventeur », un « libérateur », voire un « messie » puisque la métaphore de « l'avènement » relève de la théologie. Autant d'images qui suggèrent bien qu'il y a un « théâtre d'avant Antoine » et un « théâtre d'après Antoine » ; ce que confirme la vulgarisation de la métaphore de la « révolution copernicienne »², qui veut que la fin du XIX^e siècle marque la remise en cause du textocentrisme et l'avènement d'une conception globale de la théâtralité. Évidemment, le trait est ici forcé, puisqu'on ne se focalise que sur les connotations des images employées, au détriment des nuances et arguments des discours critiques dans lesquelles elles sont insérées, mais comme c'est contre cet implicite que se positionnent nombre d'études contemporaines, il paraît important de le bien le ressaisir.

Pour être juste, en ce qui concerne l'origine de ce discours, il convient d'ajouter que, si l'anthologie des textes d'Antoine a été intitulée, par Jean-Pierre Sarrazac et Philippe Marcerou, *Antoine, l'invention de la mise en scène*, Antoine lui-même ne s'est jamais, semble-t-il, présenté comme le premier metteur en scène moderne. Dans *La Causerie sur la mise en scène* de 1903, il répète à plusieurs reprises que la mise en scène est « un art qui vient de naître »³, mais il dit qu'elle est née avec le « théâtre d'intrigue » et le « théâtre à situations matérielles »⁴, c'est-à-dire, indique-t-il, avec Beaumarchais, Hugo ou encore Dumas, soit donc depuis plus d'un siècle, et à la suite de la production dramatique. Et quand il célèbre, en 1937, l'anniversaire de la naissance du Théâtre Libre, il parle bien de révolution, certes, mais pas au sujet de la mise en scène : il dit que personne n'aurait imaginé qu'en mars 1887, une poignée d'amateurs était en train de « révolutionner l'art dramatique »⁵.

Il faudrait parcourir plus attentivement l'ensemble des histoires du théâtre écrites en France au XX^e siècle, mais il semble que c'est seulement à partir

2. Voir sur sujet, l'article fondateur de Bernard DORT, « Le texte et la scène : pour une nouvelle alliance », dans *Le Spectateur en dialogue : le jeu du théâtre*, P.O.L., 1995.

3. Jean-Pierre SARRAZAC et Philippe MARCEROU (éd.), *Antoine, l'invention de la mise en scène : anthologie des textes d'André Antoine*, Arles, Actes Sud/CNT, 1999, p.109.

4. *Ibid.*, p.110.

5. *Le Journal*, 2 avril 1937, *Recueil factice d'articles de presse sur Antoine et le Théâtre Libre, 1896-1943*, Bibliothèque Nationale de France, Arts du Spectacle, 8-RT-3680.

des années 1960 qu'Antoine commence à prendre une place significative dans la mémoire des arts du spectacle *en tant que metteur en scène*⁶. Chez Brasillach, ou même chez Moussinac⁷, par exemple, son nom est mentionné, mais sans donner lieu à des développements importants, comme ceux auxquels Jacques Copeau peut avoir droit. En revanche, dans *La mise en scène contemporaine, d'André Antoine à Bertolt Brecht* de Sylvain Dhomme (1959), dans *l'Histoire des spectacles* dirigée par Guy Dumur (1965), dans l'ouvrage de Denis Bablet sur les décors (1965), dans les textes de Bernard Dort bien sûr⁸, puis plus tard, chez Jacqueline de Jomaron, chez André Degaine, il occupe une place importante⁹. On peut faire l'hypothèse que cette mise en

6. Dans le cinquième et dernier volume de *L'Histoire générale illustrée du théâtre*, dirigée par Lucien Dubech, et parue à la Librairie de France en 1934, un chapitre entier est consacré au Théâtre Libre (ce qui n'est pas le cas pour le Théâtre de l'Œuvre), mais là aussi l'éloge d'Antoine est celui d'un « employé du gaz qui s'est mis en tête de rénover l'art dramatique » (p.141) : son action a été ainsi été nécessaire concernant « l'art de l'interprète » autant que « l'art littéraire » (p.150). Les questions de mise en scène à proprement parler sont à peine évoquées, et l'accent est mis avant tout sur la capacité à découvrir des pièces de qualité : « Plus haut que les problèmes secondaires de mise en scène, la réforme de M. Antoine s'attaquait à l'essence de l'art de Sardou, de Dumas et même de Pailleron ou d'Augier. » (p. 144).

7. Voir : Robert BRASILLACH, *Animateurs de théâtre : Baty, Copeau, Dullin, Jouvet, les Pitoëff*, réédition par Chantal MEYER-PLANTUREUX, « Le théâtre en question », Bruxelles, Éditions Complexe, 2003 [1936] et Léon MOUSSINAC, *Traité de la mise en scène*, C. Massin, Paris, 1948.

8. Voir par exemple : « Condition sociologique de la mise en scène théâtrale », *Théâtre réel, 1967-1970*, Seuil, 1971.

9. Sylvain DHOMME, *La mise en scène contemporaine, d'André Antoine à Bertolt Brecht*, Nathan, 1959 ; Guy DUMUR (dir.), *L'Histoire des spectacles*, Gallimard, « La Pléiade », 1965 ; Denis BABLET, *Esthétique générale du décor de théâtre, de 1870 à 1914*, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1965 ; Jacqueline de JOMARON (dir.), *Le Théâtre en France. Du Moyen Âge à 1789*, volume 1, A. Colin, 1988 ; André DEGAINÉ, *Histoire du théâtre dessinée : de la préhistoire à nos jours, tous les temps et tous les pays*, Paris, Nizet, 1992. Sur l'ouvrage d'André Degaine, on se permettra de souligner que, si sur bien des sujets, on peut penser qu'il participe de l'élaboration d'une histoire héroïque du théâtre, notamment en présentant un point de vue progressiste suggéré par l'image liminaire du « fleuve » du théâtre, la trentaine de pages consacrées à Antoine et Lugné-Poe a le mérite de présenter un panorama très documenté sur les deux metteurs en scène, en abordant très précisément les questions de répertoire et présentant une iconographie peu accessible par ailleurs.

valeur dans les histoires du théâtre correspond à une double évolution du champ institutionnel : au moment où les pouvoirs publics donnent aux metteurs en scène un rôle majeur dans la mise en place du théâtre public, et où les études théâtrales se développent de manière spécifique à l'université comme au CNRS, une autre manière de raconter le fait théâtral se met progressivement en place¹⁰. Cette nouvelle histoire élabore sa généalogie et sa chronologie propres, et une nouvelle série de noms et d'événements pertinents complète, puis se substitue, à celle que l'histoire littéraire avait établie. C'est dans ce contexte d'élaboration d'une nouvelle mémoire, à la fois artistique, professionnelle et savante, que l'on doit probablement intégrer la valorisation d'Antoine. On peut ainsi tout à fait transposer aux études théâtrales ce qu'explique Judith Schlanger, dans *La Mémoire des œuvres*, à propos du fait littéraire :

Tout commence par les monuments culturels, et tout se joue tout au long autour d'eux. Car la mémoire culturelle, on le voit bien, est une mémoire héroïque et monumentale, une mémoire des noms propres et des œuvres. La perspective lettrée est foncièrement nominaliste¹¹.

Or, pour ce qui est de légitimer la mise en scène en lui constituant rétrospectivement une avant-garde, on peut imaginer qu'Antoine fut une figure pionnière commode, ne serait-ce qu'en raison de la reconnaissance médiatique dont il jouissait, et qu'il avait lui-même œuvré à construire. Et s'il était difficile de perpétuer sa mémoire, en exposant directement ses mises en scène à des nouveaux publics, comme on peut le faire avec les œuvres littéraires ou cinématographiques, la mémoire savante pouvait, à tout le moins, disposer d'archives fournies (recueils d'articles de presse, photos de mises en scène, etc.) et s'emparer surtout de ses discours esthétiques, ce qui s'avérait moins aisé avec les metteurs en scène du XIX^e siècle (moins connus), ou avec Lugné-Poe (moins porté à la théorisation).

10. Sur ce point, voir : Marie-Madeleine MERVANT-ROUX, « Les études théâtrales : objet ou discipline ? », <http://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00446029/en/>.

11. Judith SCHLANGER, *La mémoire des œuvres*, Verdier Poche, 2008 [1992], p.89.

Déconstruction

Ceci étant dit, il s'agit ici de se concentrer sur la déconstruction récente de la figure d'Antoine plus que sur sa mythification. Comme nous le disions en introduction, on constate, dans le discours scientifique de ces dernières années, une remise en cause, plus ou moins nuancée, de la place qu'occupe Antoine dans l'histoire de la mise en scène. Grâce à l'exégèse de sources peu exploitées par les perspectives textocentrées, grâce aussi à la prise en compte de genres populaires qu'ignorait la tradition lettrée, les conditions dans lesquelles les spectacles étaient élaborés avant le xx^e siècle sont de mieux en mieux connues, et de nombreux chercheurs peuvent attester de l'existence ancienne de pratiques scéniques que l'on croyaient apparues plus tardivement. On constate ainsi une inflexion des formules utilisées pour parler de la fin du xix^e siècle, inflexion signalée par une prolifération notable de guillemets : Antoine est « supposé » avoir initié l'ère de la mise en scène moderne, il est « conventionnellement » considéré comme le premier des metteurs en scène, etc. Un travail de périodisation intéressant s'opère aussi, comme par exemple, lorsque Isabelle Moindrot choisit de penser la notion de spectaculaire « du romantisme à la Belle Époque »¹². Il ne serait question ici d'inventorier le détail de ces découvertes : nous voudrions plutôt, dans une perspective historiographique, relever plusieurs types de prises de positions, plus ou moins sous-jacentes, sur l'histoire *longue* du théâtre.

Une première tendance consiste à substituer à Antoine une autre figure paternelle. Dans ces cas de figure, quels que soient le degré et la précision de l'argumentation, on note une certaine persistance du discours héroïsant, et l'emploi du même type de réseau métaphorique de la paternité, de l'invention, de l'émancipation, etc. Si l'on dénie à Antoine son rôle fondateur, c'est pour mieux l'accorder à une autre figure tutélaire. Cela peut être à des figures traditionnelles comme le Duc de Meininger, Richard Wagner, ou Stanislavski, mais aussi à des auteurs, comme Hugo, comme Sardou, ou à des metteurs en scène peu médiatisés, ceux des genres spectaculaires du

12. Isabelle MOINDROT (dir.), *Le Spectaculaire dans les arts de la scène du romantisme à la Belle Époque*, op. cit.

début du xix^e siècle¹³, ou bien encore à Alphonse Lemoine-Montigny, le directeur du Gymnase sous le Second Empire. À l'inverse, d'autres historiens, plutôt du xx^e siècle ceux-là, pensent qu'Antoine est encore un homme de l'ancien système, et que c'est du côté de Craig, ou de Meyerhold, qu'il faut chercher une véritable nouveauté (celle d'une théâtralité sans texte, pour le dire vite)¹⁴.

Une deuxième tendance consiste à atténuer, ou nier, la rupture de la fin du xix^e siècle, et par conséquent à gommer la différence entre une mise en scène dite « moderne » et une mise en scène qu'on ne sait trop comment nommer, « proto mise en scène », « pré-mise en scène » ou « mise en scène d'avant la mise en scène ». Bien entendu, « mise en scène » n'est pas ici synonyme de « représentation », le terme renvoie non au *produit* mais bien au *processus créatif* : il est généralement défini comme une activité de coordination et d'unification des éléments scéniques en fonction d'une interprétation subjective du texte – le plus souvent en faisant référence à la fameuse distinction opérée par Antoine dans *La Causerie sur la mise en scène*, entre les deux parties de la mise en scène, « l'une toute matérielle » et « l'autre immatérielle »¹⁵. Comme le résumait très justement Pierre Frantz et Mara Fazio, dans l'introduction de l'ouvrage *La fabrique du théâtre. Avant la mise en scène (1650-1880)* :

À trop accuser « la rupture épistémologique » qui marque l'apparition de la mise en scène, on a complètement négligé l'activité intellectuelle et artistique attachée aux représentations, et qui relevaient, sinon des « metteurs en scène » *stricto sensu*, du moins des opérateurs divers de la représentation, acteurs, décorateurs et scénographes mais aussi

13. Voir par exemple, dans les travaux de Roxane MARTIN, les remarques sur Jean-Baptiste HAPDÉ, ou Jean-Guillaume CUVÉLIER DE TRYE : *La Féerie romantique sur les scènes parisiennes (1791-1864)*, « Romantisme et modernité n°105 », Honoré Champion, 2007.

14. Voir par exemple : Mirella SCHINO, « Teorici, registi e pedagoghi », dans Roberto ALONGE, Guido DAVICO BONINO (dir.), *Storia del teatro moderno e contemporaneo, III, Avanguardie e utopie. Il Novecento*, Torino, Einaudi, 2001.

15. « Quand, pour la première fois, j'ai eu à mettre un ouvrage en scène, j'ai clairement perçu que la besogne se divisait en deux parties distinctes : l'une toute matérielle, c'est-à-dire la constitution du décor servant de milieu à l'action, le dessin et le groupement des personnages ; l'autre, immatérielle, c'est-à-dire l'interprétation et le mouvement du dialogue ». Antoine, *l'invention de la mise en scène*, op. cit., p. 113.

auteurs dramatiques, si souvent associés au travail. Car peut-on un instant dénier à Talma, à Voltaire, à Goethe la portée intellectuelle et artistique de leur collaboration à la représentation¹⁶ ?

Dans son ensemble, *La Fabrique du théâtre*, où sont recueillis les actes d'un colloque intitulé « La mise en scène avant la mise en scène », qui se tint à Paris 4 puis à Rome en 2008, est tout à fait emblématique des enjeux épistémologiques qui traversent aujourd'hui l'histoire du théâtre : les contributions permettent une meilleure connaissance des pratiques scéniques concrètes de périodes réputées à tort comme « textocentriques », en même temps que persiste une certaine ambiguïté sur le plan de la chronologie générale, dans la mesure où la question de savoir s'il s'agit de refuser le principe même d'un changement de paradigme esthétique, ou s'il convient plutôt de l'avancer de quelques décennies, n'est pas clairement tranchée. L'introduction annonce que « l'invention de ce nouvel art du théâtre n'est contestée de personne et que [les auteurs n'ont] nullement entrepris de la discuter »¹⁷ [nous soulignons] et, dans le même temps, il est frappant de voir revenir au cours de cet ouvrage, au demeurant très riche et absolument passionnant, une thèse implicite que la quatrième de couverture énonce assez clairement : « les études ici réunies dessinent les prémices véritables du théâtre d'aujourd'hui » [nous soulignons]. Tous les contributeurs se sont d'ailleurs clairement posés la question de savoir s'il y avait ou non mise en scène « avant la mise en scène », avec des réponses très variées. On peut ainsi voir la liste des précurseurs possibles s'allonger considérablement à mesure que les articles, en se référant à la distinction établie par Antoine d'ailleurs, font valoir les indices d'une activité « immatérielle », subjective, cohérente et signifiante, et non uniquement « matérielle », hasardeuse et purement technique. Et on peut aussi lire des propos comme ceux de Sophie Marchand, qui, après avoir déchiffré des anecdotes dramatiques du XVIII^e siècle, conclut que « Ce théâtre sans mise en scène ou à la mise en scène défaillante n'est pas un infra-théâtre, un théâtre en attente ou en manque de lui-même, mais un autre théâtre »¹⁸...

16. Mara FAZIO, Pierre FRANTZ (dir.), *La Fabrique du théâtre. Avant la mise en scène (1650-1880)*, op. cit., p. 11.

17. *Idem*.

18. *Ibid.*, p.47.

Quelques mois plus tard, un colloque, lui aussi franco-italien, organisé par l'Institut d'Études Théâtrales de Paris 3 et le DAMS de Turin, interrogeait frontalement la question d'une continuité, ou d'une discontinuité, de nature esthétique dans l'histoire du théâtre. L'idée était de confronter deux traditions, l'une « qui a tendance à souvent placer l'historique sous le contrôle de l'esthétique », l'autre qui « privilégie la recherche historique et historiographique et qui excelle dans le domaine de la micro-histoire »¹⁹. Roberto Alonge y invitait à relativiser le rôle d'Antoine, et rappelait qu'il était difficile d'imaginer que la mise en scène fût née « tel un champignon un soir d'automne »²⁰, en faisant valoir, notamment grâce aux travaux de Franco Perrelli, l'antériorité des gens comme Lemoine-Montigny ou comme le suédois Ludvig Josephson. Jean-Pierre Sarrazac, dans la continuité de son travail de réhabilitation d'un naturalisme théâtral longtemps réduit à un « réalisme *illusionniste* »²¹ sans envergure artistique, persistait à défendre, pour sa part, l'idée d'un changement de « paradigme », d'une discontinuité de nature esthétique, qui serait advenue avec le « geste » d'Antoine, c'est-à-dire moins dans la réalisation concrète de ses spectacles que dans son appréhension théorique de la relation texte/scène, telle que l'explicite *La Causerie sur la mise en scène*²².

19. Jean-Pierre SARRAZAC, *Avènement de la mise en scène/Crise du drame : continuités-discontinuités*, op. cit., p.VIII.

20. Expression rapportée par Jean-Pierre SARRAZAC, *ibid.*, p.15.

21. Pour avoir son point de vue détaillé sur le procès fait à Antoine, on peut se référer à son introduction à l'ouvrage *Antoine, l'invention de la mise en scène*, op. cit., p.5-27.

22. Selon Jean-Pierre Sarrazac, le directeur du Théâtre Libre, contrairement aux apparences, aurait fait passer le matériel avant l'immatériel, c'est-à-dire inversé l'ordre habituel de conception des spectacles. Au lieu de faire travailler l'acteur puis de l'entourer par un décor qui se contente de situer l'action, il aurait d'abord reconstitué le milieu avant d'y installer le comédien. D'une certaine manière, l'acteur se trouve alors entièrement conditionné par un décor signifiant, comme le personnage naturaliste l'est par son environnement – ce qui revient à dire que la spécificité d'Antoine n'est pas d'avoir inventé le décor naturaliste, mais d'avoir pensé que ce décor donnait un surcroît de sens, c'est-à-dire qu'il était indispensable à la compréhension du sens profond de dramaturgie en partie opaques. Voir « D'un nouveau paradigme du drame et de la mise en scène », *Avènement de la mise en scène / Crise du drame*, op.cit., p. 15-31.

En réalité, lors de ce même colloque était aussi évoquée une « troisième voie », Marco Consolini défendant une perspective hybride qui consisterait, pour ainsi dire, à pondérer l'historique par de l'esthétique – et inversement. Perspective qui paraît fructueuse dès lors qu'il s'agit de réfléchir à l'évolution du fait théâtral en sortant de la logique événementielle et monumentale qui est, par nécessité, celle de tout ouvrage historique de synthèse²³. En ce qui concerne la place d'Antoine dans l'histoire du théâtre, par exemple, il reconnaît les innovations de Montigny au Gymnase, mais en faisant valoir qu'elles étaient appliquées à des « pièces bien faites », alors qu'Antoine s'est confronté à des dramaturgies novatrices, énigmatiques, qui ne se mettaient pas en scène toutes seules, comme on aurait pu le dire Becq de Fouquières des prétendues bonnes pièces de théâtre²⁴. Mais, dans le même temps, il rappelle combien l'expérience du Théâtre Libre a été marginale, et qu'il restait beaucoup de chemin à parcourir à la mise en scène pour être reconnue comme une discipline artistique autonome, et aux metteurs en scène pour asseoir véritablement leur autorité, par exemple en obtenant le droit plein et entier de distribuer les rôles. Autrement dit, si Antoine n'est pas le premier, il ne faudrait pas non plus croire qu'il est le dernier, et que plus rien n'évolue plus après lui²⁵.

23. Sur ce point, on peut se référer à : Marco CONSOLINI, *Naissance et développement de la mise en scène moderne. Histoire et historiographie*, Habilitation à Diriger des Recherches soutenue en 2010 à Paris III, sous la direction de Catherine NAUGRETTE.

24. Selon Marco Consolini, Becq de Fouquières serait « au fond convaincu que la qualité artistique d'une pièce se mesure à sa capacité à se passer du travail de la mise en scène : dès que celle-ci est amenée à devenir trop visible, cela veut dire que l'œuvre dramatique est en partie ratée. Ce qui est, à bien y regarder, une autre belle définition de la *pièce bien faite*, selon la perspective de Becq : une pièce tellement bien faite qu'elle se met en scène toute seule », « D'Antoine à Durec : amateurisme révolutionnaire et professionnalisme impuissant », *Avènement de la mise en scène/Crise du drame : continuités-discontinuités*, *op.cit.*, p.228.

25. Les travaux de Roxane Martin, bien que rattachés initialement à une toute autre période, en arrivent à des conclusions en partie identiques : dans un article intitulé « La naissance de la mise en scène et sa théorisation », où elle s'interroge sur la survalorisation des textes théoriques d'Antoine dans l'historiographie théâtrale, elle rappelle que « l'opposition entre les parties "matérielle" et "immatérielle" du travail scénique apparaît dans le discours théorique bien avant 1903 », que la législation française reconnaît pleinement le metteur en scène « comme auteur, c'est-à-dire comme artiste et créateur, dès les années 1850 », et que

TROIS PISTES MÉTHODOLOGIQUES

*La mémoire installe le souvenir dans le sacré, l'histoire l'en débusque, elle prosaïse toujours. (...) La mémoire s'enracine dans le concret, dans l'espace, le geste, l'image et l'objet. L'histoire ne s'attache qu'aux continuités temporelles, aux évolutions, aux rapports des choses. La mémoire est un absolu et l'histoire ne connaît que le relatif*²⁶.

Pierre NORA, « Entre Mémoire et Histoire »

Éviter la question des origines

On le voit, le débat étant encore ouvert et en perpétuelle évolution, le plus raisonnable, ou à défaut le plus confortable, serait, à l'évidence, de ne pas prendre parti et, d'une certaine manière, la multiplicité des origines revendiquées pour la naissance de la mise en scène moderne au cours de ces dix dernières années incite, à elle seule, à la plus grande prudence²⁷. Mais il se trouve que l'auteur de ces lignes a été amené à rédiger, avec Bénédicte Boisson et Ariane Martinez, un manuel d'histoire de la mise en scène destinée aux étudiants de Licence²⁸, ce qui l'a contraint à arrêter, à un moment donné, un certain nombre de choix en termes chronologiques et esthétiques,

la *Causerie* doit donc être inscrite dans un contexte juridique bien spécifique concernant la propriété intellectuelle. Et de conclure ainsi son propos : « Cette perspective force le chercheur à réinscrire son histoire dans une périodisation plus large qui posséderait l'avantage de rendre compte des facteurs économiques, esthétiques et politiques qui ont motivé sa (ou ses) redéfinition(s) au cours des XIX^e et XX^e siècles ». *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire*, *op. cit.*, p.155-172.

26. Pierre NORA, « Entre Mémoire et Histoire, La problématique des lieux », *Les Lieux de mémoire I, La République*, Gallimard, « Bibliothèque illustrée des histoires », 1984, p. XIX.

27. Une autre chose qui incite à la prudence en matière d'histoire du théâtre, c'est qu'en lisant *La Mise en scène théâtrale et sa condition esthétique* d'André Veinstein, il est frappant de voir que les divisions des historiens d'aujourd'hui recouvrent celles qu'il recense en 1955. La permanence quasi obsessionnelle de certaines oppositions dans la pensée du théâtre laisse assez rêveur sur la dimension cyclique, ou éternellement renouvelée de certaines questions, et sur notre éventuelle capacité à les trancher une bonne fois pour toutes...

28. Bénédicte BOISSON, Alice FOLCO, Ariane MARTINEZ, *La mise en scène théâtrale de 1800 à nos jours*, « Licence », PUF, 2010.

et donc à prendre à son tour le risque de la déformation mémorielle et de la survalorisation disputable de certains faits... Comme le résume très justement Florence Naugrette dans un article intitulé « La périodisation du romantisme théâtral » :

Raconter, c'est avant tout sélectionner les noms, les productions, les dates importantes, et justifier ce choix au regard de ce qui, paraissant moins important, passe dès lors soit pour anecdotique, soit pour contextuel, soit pour mineur (ce qui n'est pas la même chose), en comparaison de ce qui émerge, fait évènement. C'est agencer le réel selon un ordre du récit qui relève de la pensée, de l'entendement, c'est-à-dire du classement²⁹.

Les travaux et réflexions historiographiques récents invitent donc, pour bien mesurer la ou les spécificités d'Antoine, autant que pour sortir l'écriture de l'histoire de la mise en scène de la perspective mémorielle, à penser une histoire longue, un *continuum* qui intègre des paramètres socio-économiques – le statut social, professionnel, artistique, du metteur en scène à telle ou telle époque – et des paramètres esthétiques – les définitions de l'activité de « mise en scène » selon les périodes, selon les genres, mais aussi selon la nature des textes dramatiques envisagés. Pour le dire autrement, ce que l'on peut peut-être retenir de la somme de tous les travaux mentionnés ci-dessus, c'est surtout, finalement, que la mise en scène n'a probablement été inventée nulle part, et par personne – ou partout en Europe, par de nombreuses personnes, au choix – et qu'elle a évolué par étapes, en franchissant en permanence des micro-seuils – seuils qu'elle continue à franchir après Antoine, tout au long du xx^e siècle. D'une certaine manière, il s'agit moins de savoir jusqu'à quelle période on doit anticiper la césure traditionnellement placée à la fin du xix^e siècle que de contextualiser la décennie 1880 dans l'histoire longue du théâtre européen, en la différenciant précisément des conditions, théoriques et concrètes, à l'œuvre dans la création scénique du xix^e siècle *autant que de celles qui ont vu le jour au xx^e siècle*.

Ainsi, dans *La Mise en scène théâtrale de 1800 à nos jours*, la question des « origines » nous a paru devoir être, non pas *résolue*, mais bien *évitée*, dès lors

29. *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire*, op. cit., p. 145.

que nous sommes dans une période où les archives du spectacle sont à peine ouvertes, et qu'il semble aller de soi que le mouvement rétrospectif de révision des mythes de l'histoire du théâtre à partir de l'époque contemporaine ne fait que commencer. Si la date de 1887 mérite d'être remise en perspective, si les travaux de Marie-Antoinette Allevy invitent depuis fort longtemps à choisir plutôt les années 1830 comme point de départ de l'apparition de la mise en scène, ceux de Roxane Martin montrent que l'apparition de formes spectaculaires, suite à la loi Le Chapelier de 1791, marque un tournant décisif. Mais on pourrait aussi arguer que les années 1750, avec le retrait des banquettes sur la scène de la Comédie-Française, avec les textes de Diderot sur la pantomime et les tableaux, actent le déclin du modèle rhétorique et constituent un « début » légitime à l'ascension du modèle spectaculaire... Parce qu'il fallait tout de même commencer quelque part – et que nous n'avions que 500 000 signes en tout, surtout – il a finalement été décidé de commencer non en 1880 comme nous l'avions spontanément imaginé au préalable, mais en 1800, qui est l'année où la Base Historique du Vocabulaire Français atteste de l'apparition du terme « mise en scène » – 1800, qui a l'avantage d'être une date « neutre », une césure calendaire arbitraire. Au final, il n'est pas certain que ce choix garantisse une vraie stabilité, dans la mesure où Roxane Martin a récemment publié des travaux présentant des occurrences de « mise en scène », voire de « metteur en scène », antérieures à 1800³⁰, mais au moins, le détour par la langue permet de décentrer la question de l'esthétique vers le sémantique. Plutôt que de statuer sur les questions de primauté, on se contente d'acter l'apparition d'une nouvelle terminologie pour désigner la représentation.

Proposer des définitions « historicisées » de la notion même de mise en scène

Cette approche lexicographique des questions esthétiques paraît d'autant plus nécessaire que les querelles de datation s'expliquent en partie à notre sens, parce que, aujourd'hui encore, persiste un flou terminologique entre des spécialistes de disciplines diverses et de siècles différents. Ces ambiguïtés

30. « L'apparition des termes "mise en scène" et "metteur en scène" dans le vocabulaire dramatique français », dans *La Fabrique du théâtre...*, op. cit., p. 19-31.

sémantiques souvent inconscientes suscitent un certain nombre de malentendus, voire de quiproquos, qui invitent à faire un travail de mise au point précis sur la langue théâtrale de chaque époque. Ainsi peut-on se demander si la question « *quand apparaît la mise en scène ?* » (moderne ou pas) n'est pas en partie tronquée, dans la mesure où la mise en scène n'est pas un « absolu ». Considérer l'activité de mise en scène comme un invariant non marqué historiquement – éventuellement comme deux invariants, deux concepts intangibles, qui seraient : « *la mise en scène* »/ « *la mise en scène moderne* » constitue en effet un postulat implicite de certains discours historiques sur lequel il paraît intéressant de revenir. En effet, si l'esthétique théâtrale a tout à gagner à se nourrir des avancées de « l'histoire du théâtre matériel »³¹, inversement, on peut aussi penser qu'araser les spécificités de chaque œuvre, de chaque période, au nom de schèmes esthétiques et sémantiques universels ne permet pas de toujours cerner la réalité des processus de création.

Pour expliquer cette idée, on peut partir d'une formulation d'apparence anodine, que l'on trouve régulièrement au détour d'une phrase, dans des articles consacrés au théâtre des XVIII^e et XIX^e siècles, qui sont, au demeurant, rigoureux et excellents, et qui, à un moment donné, entendent affirmer qu'« *il y a bien de la mise en scène dans tel ou tel spectacle* ». Le raisonnement implicite semble être le suivant : la majeure serait « *la mise en scène moderne est une activité "immatérielle" de coordination, d'unification, qui suppose une interprétation artistique* », ce à quoi on acquiesce *a priori*, c'est ce que dit Antoine, et c'est la base de la définition dortienne autant que de la *doxa* pédagogique. La mineure serait : « *telle personne met en œuvre de la coordination et surtout de l'interprétation dans telle pièce* », ce dont on ne peut être que convaincu au vu des sources mises au jour par l'article. Dans ce cas, pourquoi la conclusion : « *il y a donc mise en scène au sens moderne dans telle pièce* » peut-elle sembler problématique ? D'une certaine manière, ce qui ressort peut-être *in fine* de tous ces travaux récents, c'est que c'est la majeure, c'est-à-dire *notre* définition de la mise en scène moderne, qui pose problème et qui s'avère discutable, parce qu'elle est incomplète – disons nécessaire mais non suffisante.

31. Roberto ALONGE, « Le charme irrésistible du brutal militarisme allemand », *Avènement de la mise en scène/Crise du drame : continuités-discontinuités*, op. cit., p. 6.

Au fond, qu'est-ce qu'un spécialiste du théâtre d'aujourd'hui entend par « mise en scène » ? Certes, il s'agit de coordination et d'interprétation, mais il s'agit aussi : de monter des textes que l'on n'a pas soi-même écrits (nous faisons cette remarque parce qu'on argue parfois des « dramaturges-metteurs en scène » pour relativiser le rôle-clef des avant-gardes de la fin du siècle, mais il semble bien que ni Hugo, ni Sardou, n'aient monté d'autres textes que les leurs³²). Il s'agit encore : d'avoir la maîtrise de son répertoire, d'avoir la main sur la distribution des rôles, d'avoir son nom sur l'affiche en tant que metteur en scène, de produire un discours méta-théâtral qui puisse signer la création, etc., etc. Autrement dit, soit on doit explicitement distinguer une mise en scène *moderne* et une (ou des) mise(s) en scène *contemporaine(s)* – ce qui peut s'avérer fort épineux – soit on admet qu'il est temps de s'arrêter de s'appuyer sur une définition posée en 1903 pour penser le théâtre moderne. Certes Antoine avait tort de croire que la dimension « immatérielle » de la mise en scène venait de naître, mais il n'était tout de même pas historien, et si l'on peut être convaincu de la spécificité et de l'importance de son action, il est tout de même gênant de voir utiliser aussi facilement *La Causerie* comme grille de lecture critique – surtout si elle doit servir à définir, par un étrange renversement argumentatif, ce que serait la mise en scène *aux XX^e et XXI^e siècles*.

Au final, ces remarques sur l'utilisation rhétorique et conceptuelle de *La Causerie* n'ont pas tant pour but d'alimenter la polémique que de montrer que son intérêt historiographique fondamental est de générer des effets de réciprocité très intéressants : ce sont les vertus de la comparaison que de pousser les spécialistes de chaque période à expliciter et interroger leurs présupposés esthétiques. Ainsi, il est à peu près certain que la *doxa* sur la mise en scène, aussi mythifiante soit-elle, a encouragé les recherches sur théâtre d'avant le XX^e siècle à approfondir des domaines, comme le jeu d'acteur, la scénographie, etc., qui avaient été un peu délaissés. Réciproquement,

32. De ce point de vue, Alfred de Vigny est un cas tangent, en raison de son implication dans la mise en scène du *More de Venise*, sa traduction-adaptation d'*Othello* créée à la Comédie-Française en 1829. Voir notamment : *Alfred de Vigny et la Comédie-Française*, Fernande BASSAN, avec la collaboration de Sylvie CHEVALLEY, *Études littéraires françaises* n°31, Tübingen, Gunter Narr, Paris, J. M. Place, 1984, p. 21 et sq.

il semble qu'à la lumière des travaux de ces chercheurs, les historiens du théâtre des ^{xx}^e et ^{xxi}^e siècles doivent absolument prendre conscience de la dimension mythologique de leur discours historique, autant qu'ils se doivent de préciser leurs concepts esthétiques.

Recontextualiser la tentation mémorielle

Ceci étant dit, au-delà des enjeux purement historiques, si l'on essaie de répondre honnêtement à la question posée par Marion Denizot sur la possibilité de se dégager de la tentation mémorielle, il apparaît qu'il y aurait certainement une étude historiographique à faire, par un spécialiste du ^{xx}^e siècle, autour de la question « à quoi a servi la mythification d'Antoine ? ». Mais il convient peut-être, avant tout, de se demander pour quelles raisons il est encore régulièrement nécessaire, ou utile, d'affirmer la césure de la fin du ^{xix}^e siècle, et de cultiver le « monument Antoine » – et ce, alors même que, sur le plan historique, on serait soi-même plutôt partisan de l'idée de *continuum*.

Tout d'abord, une évidence : promouvoir la figure d'Antoine, c'est militer, aujourd'hui encore, pour une autre histoire du théâtre que celle du genre dramatique. Histoire qui reste absolument dominante dans l'édition, et parfois même dans l'université, françaises. Et s'il est heureux que *la communauté des historiens* soit capable de démythifier la figure d'Antoine, de la recontextualiser dans une histoire longue, il reste évident que son *absence* dans certains ouvrages pédagogiques est un indice criant (parmi d'autres), de la permanence du textocentrisme, et du fait qu'il est encore nécessaire de faire reconnaître les spécificités d'une discipline relativement récente autant qu'une conception globale de la théâtralité. 1887 comme 1893 sont ainsi deux raccourcis symboliques qui peuvent servir à signaler aux non-spécialistes, non seulement que la mise en scène revendique son autonomie artistique depuis déjà plus d'un siècle, mais aussi que le théâtre a connu, comme tous les autres arts, le tournant de la modernité de la fin du ^{xix}^e siècle. Pour répondre, par exemple, aux affirmations qui excluent encore du champ théâtral un très grand nombre d'œuvres, sous prétextes qu'elles seraient « injouables », et donc « non-théâtrales », il s'avère nécessaire non seulement de réaffirmer l'importance de la création scénique, mais aussi, et plus encore, de son droit à s'affranchir de la vraisemblance, ce droit à être non-figuratif,

non-mimétique, que l'on concède à la peinture, mais qui semble si difficile à admettre en ce qui concerne le théâtre. Entre parenthèses, de ce point de vue, il faudrait peut-être avant tout travailler à revaloriser Lugué-Poe, à réhabiliter Paul Fort, à faire découvrir Pierre Quillard, etc.

En réalité, on pourrait multiplier ces exemples d'usage rhétorique de l'histoire, et chacun d'entre nous, enseignant, chercheur, ou tout simplement passeur du fait théâtral à une époque où celui-ci ne va pas toujours de soi, puise certainement, à un moment ou un autre, de manière utilitariste, dans la mémoire du théâtre pour y défendre une certaine conception de la théâtralité. Ou, pour le dire plus clairement encore : l'auteur de cet article échappe d'autant plus difficilement aux reconstructions mémorielles qu'il pratique lui-même consciemment, à l'extérieur du champ strictement historique et scientifique, une certaine forme d'instrumentalisation de l'histoire du théâtre à des fins de reconnaissance, de vulgarisation et de médiation culturelle. Ainsi peut-on suggérer, au-delà de tout enjeu polémique interne au champ des historiens, que l'héroïsation de la figure d'Antoine, comme la cristallisation autour de la dernière décennie du ^{xix}^e siècle, participent, aujourd'hui encore, d'un processus de légitimation des arts de la scène qui, sur le plan institutionnel, pédagogique et culturel, n'est pas achevé, et dont il semble donc difficile de s'émanciper totalement. Comme le rappelle Marie-Madeleine Mervant-Roux dans sa réflexion sur la naissance des études théâtrales en France, « la mémoire des spectacles reposant presque totalement sur les spectateurs, les critiques et les analystes, c'est dans l'ensemble des sciences humaines peut-être le seul cas où une discipline peut contribuer de façon décisive à tenir en vie son objet »³³.

En conclusion, il convient de rappeler que les contributions à cette question de « l'invention de la mise en scène » sont très riches, et très nombreuses, et que cet article leur a d'autant moins rendu justice qu'il s'est focalisé sur certains pré-supposés ponctuels auquel il serait regrettable de les réduire. Sur le plan historiographique, on peut peut-être simplement retenir que, dans tous les cas, on le voit, le choix d'un père fondateur passé, autant

33. Marie-Madeleine MERVANT-ROUX, « Les études théâtrales : objet ou discipline ? », *loc. cit.*, p.24.

que l'élaboration de généalogies artistiques, dépend de la conception et de la définition que l'on se fait du phénomène théâtral *au présent*, et que les questions purement terminologiques peuvent s'avérer plus déterminantes qu'il n'y paraît à première vue en matière de périodisation. Comme le suggère Florence Naugrette dans l'article cité plus haut :

Périodiser, c'est scander pour comprendre. Mais toute périodisation doit être considérée comme relative, parce qu'explicative. Et l'on doit se demander précisément, en étudiant les périodisations antérieures comme en établissant sa périodisation propre, ce que l'on cherche à comprendre³⁴.

Alice FOLCO,
Université de Grenoble 3
TRAVERSES 19-21

Bio-bibliographie

Alice Folco est maître de conférences en arts du spectacle à l'université Stendhal-Grenoble 3, et membre de la composante Cinesthéa du groupe de recherches Traverses 19-21. En 2006, elle a soutenu une thèse de doctorat, dirigée par Jean-Pierre Sarrazac et intitulée *Dramaturgie de Mallarmé*, à l'Institut d'Études Théâtrales de l'université Paris 3 ; en 2010, elle a publié aux Presses Universitaires de France, *La Mise en scène théâtrale de 1800 à nos jours*, en collaboration avec Bénédicte Boisson (Rennes 2) et Ariane Martinez (Grenoble 3). Ses travaux portent sur les proses de Stéphane Mallarmé consacrées au théâtre, et, plus récemment, sur l'histoire de la mise en scène à la fin du XIX^e siècle (voir par exemple : « Antoine et Mallarmé ou la fausse coïncidence », dans *Avènement de la mise en scène / crise du drame : continuités – discontinuités*, J.P. Sarrazac et M. Consolini (dir.), Pagina, Bari, 2010 ; « Images médiatiques du metteur en scène au XIX^e siècle », dans *Presse et scène au XIX^e siècle*, O. Bara et M.-E. Thérenty (dir.), parution numérique sur www.medias19.org, 2012.).

Pour citer cet article :

Alice Folco, « La querelle sur les origines de la mise en scène moderne et les enjeux mémoriels autour de la figure d'Antoine », 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. 47-56.
http://www.sht.asso.fr/revue_histoire_theatre_numerique/numero/7/lecriture-de-lhistoire-du-theatre-et-ses-enjeux-memoriels

34. Florence NAUGRETTE, *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire*, loc. cit., p.146.