

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, Fislbascher, 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 évoquant 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 contrainte-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