INTRODUCTION

Un théâtre de chair et de pensée

« J'ai rêvé que j'explosais et me transformais en éther, je n'éprouvais plus rien, étranger à la douleur comme à la joie, j'étais entré dans le repos ; j'avais atteint le parfait équilibre ! Mais maintenant ! Oh maintenant ! Je souffre comme si j'étais – à moi seul – tout le genre humain »[1]. Tels sont les termes dans lesquels s'exprime l'Inconnu dans le *Chemin de Damas* (1898) de Strindberg. Figuration générique de l'humanité tout autant que du manquement à soi, le personnage reflète l'ambivalence constitutive de l'allégorie théâtrale contemporaine, à la fois singulière et plurielle, incarnée et symbolique, figée dans ses propres codes et en perpétuel devenir, centripète et centrifuge, agrégée et éclatée… Renouant avec la charge mythique et la portée symbolique de la moralité médiévale, tout en la dépouillant de sa fonction didactique ou axiologique au profit de l'extrapolation philosophique, l'allégorie conçue par le dramaturge suédois met ainsi en évidence l'efficacité symbolique de la performance allégorique, tout en rendant exemplaire sa vocation épidictique, voire aporétique et en exacerbant sa fonction heuristique. Or une telle ambiguïté constitutive n'est peut-être pas spécifique à la « crise du drame » propre à l'entrée en modernité du théâtre occidental :

1. August Strindberg, *Le Chemin de Damas* II, *Théâtre complet*, Paris, l'Arche, 1983, p. 278.

elle est susceptible de s'appliquer, à des degrés et selon des modalités divers, à un grand nombre de figures allégoriques convoquées par la scène théâtrale depuis le Moyen Âge jusqu'aux nouvelles écritures scéniques contemporaines.

Cependant, l'historiographie théâtrale n'a pas ménagé la place qui lui revient à cette représentation imagée et surtout incarnée d'un concept abstrait, dont l'invention remonte au moins à Aristophane. Fort d'une lecture biaisée de théoriciens tels que Walter Benjamin, Michel Foucault ou Hans Blumenberg, on croit volontiers l'allégorie éclipsée avec l'entrée dans la modernité : elle aurait été liquidée avec l'héritage baroque qui l'avait placée au cœur de sa poétique comme de sa politique, perdue de vue depuis la fin des mystères chrétiens et le reflux du théâtre sacré, à l'aube du classicisme français, et serait curieusement réapparue dans le théâtre contemporain, notamment militant, sans apparente solution de continuité[2]. N'ayant pas survécu au déclin d'une certaine configuration théologico-politique médiévale, qui était parvenue à instaurer une relation ontologique ou pour le moins homologique entre l'idée et son incarnation, elle serait entrée dans un long sommeil dogmatique dont l'époque contemporaine tenterait timidement et sans succès notable de la sortir.

C'est cette idée reçue aussi intuitive que mal fondée que nous voudrions remettre en cause par ce dossier collectif, fruit de travaux récents provenant de divers horizons et de différents champs disciplinaires : son ambition est surtout d'exhumer un répertoire assez largement oublié bien que d'une richesse et d'une variété peu communes, susceptible de nourrir une conception renouvelée d'arts de la scène innervés par l'iconologie et la rhétorique. Encore convient-il, pour qu'un tel programme historiographique puisse s'avérer fécond, de réconcilier l'histoire des idées et l'histoire du théâtre, qui se sont dans une large mesure constitués dans l'ignorance mutuelle, afin de mettre en évidence l'articulation entre enjeux idéologiques, expérimentations esthétiques et imaginaires symboliques. Faute de quoi, on risque fort de retomber dans l'ornière du réductionnisme critique qui a présidé à l'appréhension de l'allégorie dramatique jusque très récemment : on la présentait, contradictoirement, tantôt comme un simple divertissement parodique, reposant sur le travestissement burlesque des formes canoniques dont elle serait le décalque plus ou moins inspiré, tantôt comme la simple émanation d'un théâtre à thèse, succédané d'un art de propagande où la création serait étroitement inféodée à sa vocation didactique, pédagogique, éthique ou surtout idéologique… Partant de

2. C'est l'hypothèse défendue par Bernard Faivre dans « Allégorie », *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse-Bordas, 1998, vol. I, p. 52, affirmant notamment que l'allégorie théâtrale « a retrouvé au XXe siècle une nouvelle jeunesse ».

l'hypothèse de la puissance transgressive, voire plus rarement subversive de l'allégorie, épurée de toute forme d'artificialité dramaturgique ou d'illusionnisme scénographique, c'est par conséquent à la reconnaissance de la consistance dramatique et scénique de ce théâtre des idées, mêlant de façon problématique et dialectique chair et pensée, situé au cœur de l'espace public délibératif, qu'est consacré ce dossier : il est soucieux de rendre compte de la théâtralité critique d'un dispositif esthético-idéologique complexe porté par une forme hybride située au carrefour des disciplines, résolument transséculaire, transartistique et transculturelle, ce qui en fait un champ d'observation privilégié pour l'histoire sociale et culturelle.

Essai de définition

« Genre mineur » ou plutôt « mauvais genre » pratiqué aux marges de l'institution, le théâtre d'allégorie, souvent parodique ou satirique, procède volontiers au détournement du répertoire consacré et des formes canonisées, qu'elles soient lyriques, chorégraphiques ou dramatiques. Il se saisit de l'actualité sociale et politique prise sur le vif comme des discours de savoir pour les mettre en jugement, parfois en procès, au sens le plus littéral du terme, sur une scène théâtrale constituée en espace public non pas représentatif, mais agonistique, voire oppositionnel[3]. Il propose moins l'évocation d'autres mondes possibles, comme dans la plupart des formes allégoriques romanesques, discursives ou picturales qui lui sont contemporaines, que le réexamen critique ou pour le moins distancié du monde réel, de ses conditions sociales, économiques, juridiques et politiques d'existence, considérées à travers un dispositif de prisme déformant. Les pièces allégoriques se font donc l'écho, non seulement d'événements précis, historiquement datés et clairement identifiables par le public, mais encore d'un certain état de la conscience collective, voire de l'inconscient culturel, et de débats idéologiques mis en examen au moyen d'un solide système sémiologique à entrées multiples reposant sur différentes lectures à clefs, tantôt convergentes, tantôt concurrentes. Il existerait donc une politique de l'allégorie dramatique, au sens le plus large du terme, dont on peut suivre les redéploiements esthétiques et idéologiques à travers différentes configurations historiques.

Loin de tout théâtre à thèse, le répertoire allégorique repose le plus souvent sur une écriture au second degré propice au métathéâtre à vocation autoréflexive. Il révoque en doute toute illusion consentie de la part du public, renégociant sans cesse le pacte de créance souscrit mais en aucune façon garanti par le spectateur. Parfaitement inscrit dans

3. Oskar Negt, *L'espace public oppositionnel*, Paris, Payot, 2007.

l'esthétique et les grands courants idéologiques de son temps, il relève d'une écriture de la discontinuité, de la fragmentation, du mélange des genres et des modes d'expression, producteur d'œuvres hybrides (échappant, dans une large mesure, aux règles et doctrines) caractéristiques des « arts mêlés » (mariant de façon tantôt harmonieuse, tantôt discordante et distanciée déclamation, chant, danse, musique, effets spéciaux). Souvent, ce répertoire a partie liée avec un certain type de théâtre musical, optique et chorégraphique.

Antoine Vitez est sans doute l'homme de théâtre qui a le mieux verbalisé l'ambivalence constitutive de l'allégorie théâtrale, opportunément considérée comme un « théâtre des idées », dans le commentaire inspiré et surtout inspirant qu'il consacre à *Électre* :

> Je découvrais le *théâtre des idées*. [Sophocle…] fait parler les idées comme des êtres humains, comme si elles avaient un corps. Et justement, elles ont un corps, ce sont des femmes de chair et d'os, qu'opposent de vieilles rancunes familiales peut-être[4].

Point de cristallisation entre le particulier et l'universel, l'intime et le public, l'Histoire et la mythologie, l'allégorie fait advenir sur scène l'idée par la médiation du corps du comédien. Elle est donc à même de métaboliser le concept par la chair, engageant un processus de construction du sens, en collaboration active, bien que parfois marquée par des dissensions, avec le spectateur, dont la capacité de projection, de décryptage et d'interprétation est mise à l'épreuve, voire en crise, sous l'action conjointe et en apparence seulement contradictoire d'exhibition de l'idée et d'incarnation du verbe.

On ne peut donc réduire l'allégorie théâtrale, ni à l'influence des arts visuels, en particulier de la peinture, qui depuis l'iconologie de Cesare Ripa, l'emblématique d'André Alciat et la philosophie des images du père Ménestrier, ont acquis une réelle consistance heuristique et herméneutique, sur le modèle de l'*ut pictura theatrum*[5] et de la « rhétorique du visible »[6] ; ni à l'influence de la rhétorique et de l'éloquence en vigueur aussi bien à la chaire qu'au barreau, à la tribune ou sur l'estrade[7], n'en déplaise à l'abbé Du Bos, fort de ses *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1740).

---

4. Antoine Vitez, Préface d'*Électre*, reprise dans *Le Théâtre des idées*, Paris, Gallimard, 1992, p. 13.

5. Emmanuelle Hénin, *Ut pictura theatrum. Théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*. Genève, Droz, 2003.

6. Anne Surgers, *Ce que dit le silence. Rhétorique du visible*, Presses universitaires de la Sorbonne Nouvelle, 2007, « Allégorie », p. 67-84, Marc Fumaroli, *L'École du silence, le sentiment des images au* XVII*e* siècle [1994], Paris, Flammarion, « Champs », 1998.

7. Marc Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence. Rhétorique et* « res litteraria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique, Paris, Albin Michel, 1994.

La Danse et *L'Opéra* d'Eisen (1720-1778), gravures réalisées par de Ghendt pour *La déclamation théâtre, poème didactique*, 1771 et 1766 (BHVP). Clichés Sabine Chaouche.

Figure centrale de l'imaginaire symbolique dont les soubassements anthropologiques sont décrits par Gilbert Durand[8], l'allégorie, en tant que « métaphore continuée »[9] ou, selon le *Dictionnaire de l'Académie*, « discours par lequel, en disant une chose, on en fait connaître une autre, dont elle est la figure», défie, par nature, les limites de la représentation. Cette « parole animée » ou si l'on préfère, cette « image qui parle », inspirée par l'animisme ou l'anthropomorphisme d'une certaine pensée magique, se démarque en effet du procédé stylistique (métonymie, synecdoque, métaphore) de prosopopée ou de personnification propre à la situation d'allocution[10], très présente dans un certain type de théâtre d'adresse, pour constituer le « trope » en dispositif scénique, donnant consistance à l'abstraction par le corps, la voix et le mouvement de l'artiste-interprète qui en est investi.

8. Gilbert DURAND, *L'Imaginaire symbolique*, Paris, Puf, 1964 et *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Puf, 1960.

9. César CHESNEAU DU MARAIS, *Traité des tropes*, Paris, 1729, chapitre XII : « L'allégorie » : « L'allégorie est un discours qui est d'abord présenté sous un sens propre, qui paraît tout autre chose que ce qu'on a besoin de faire entendre, et qui cependant ne sert que de comparaison pour donner l'intelligence d'un autre sens qu'on n'exprime point ». Il reprend, après bien d'autres, la position de Quintilien.

10. Voir notamment Pierre FONTANIER, *Les Figures du discours*, introduction et réédition de Gérard GENETTE, Paris, Flammarion, « Champs », 1995 ou Georges MOLINIÉ, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Livre de poche, 1992. C'est à la fois une figure d'expression et une figure de pensée.

Le dispositif allégorique apparaît dès lors comme éminemment complexe, en vertu de son ubiquité et de son ambiguïté constitutives : refusant les facilités de l'illusion, mettant à distance les modalités de la fiction au sein d'un répertoire à vocation métathéâtrale et autoréférentielle, l'allégorie est toujours dans ce répertoire désignée en tant que telle, révélant dans toute sa plénitude la dimension duale de son système sémiotique. Il est donc loisible d'évoquer une ontologie herméneutique de l'allégorie dramatique d'une efficacité performative particulière, dans la mesure où sa facticité assumée ou son artificialité revendiquée reposent entièrement sur les effets de réception qu'elle induit et qui, en retour, la conditionnent.

Figure d'ostentation, l'allégorie théâtrale apparaît donc comme en tension entre des injonctions contradictoires : c'est non seulement une parole en image, conformément à la tradition, mais encore un récit incorporé. La pulsion scopique a par conséquent partie liée à l'art du récit, dans une véritable performance emblématique où l'idée est métabolisée par l'organisme de l'artiste-interprète et le récit porté par sa voix. Initialement conçue, dans la théologie médiévale, pour hisser le corps à la hauteur de l'idée et anoblir l'acteur en occultant ou plus précisément en transfigurant la contingence de la chair au sein d'une liturgie théologico-politique[11], l'allégorie théâtrale est finalement devenue, en entrant en modernité et en se sécularisant[12], l'expression même du retour du refoulé corporel sublimé par la représentation iconique, parfois sous la forme la plus organique, sexuelle ou scatologique, comme dans le répertoire comique et satirique dès la Renaissance et à plus forte raison à l'âge classique. Dans ce cas précis comme de façon plus générale, l'allégorie théâtrale est donc triplement incarnée, puisqu'elle est une évocation du « bas corporel » redoublée par l'incarnation physique de la performance d'acteur, mais également ressentie, éprouvée et finalement incorporée par le corps du spectateur, par le truchement d'une économie des affects… Affrontement symbolique par excellence, l'allégorie théâtrale, en tant que théâtre de chair et de pensée, de performance et de spectation, est donc au sein de l'événement-spectacle l'espace de confrontation problématique entre la matière et l'idée, le corps et l'esprit, au point qu'il est difficile d'en esquisser une définition univoque.

11. L'allégorie au sens théologique est surtout un mode de lecture des textes sacrés durant le Moyen Âge, raison pour laquelle elle est principalement théorisée par la philosophie du langage, dans la mesure où elle met en tension les sens, plutôt que le corps et le verbe, comme ce sera le cas à partir du XVIe siècle.

12. De ce point de vue, la rupture nominaliste, à partir du XIVe siècle, est essentielle, véhiculant l'idée selon laquelle la connaissance ne peut avoir de fondement que concret et non abstrait. Si bien que le corps allégorique ne renvoie qu'à lui-même, fondement, par exemple, de la farce allégorique dès le XVe siècle.

Typologie

Dépassant les définitions tautologiques qui le réduisent à la présence manifeste, au sein de la fiction, de figures allégoriques, il paraît opportun de mettre en évidence trois acceptions d'un tel dispositif théâtral. Il est d'abord loisible de s'intéresser aux figures allégoriques mélangées au personnel dramatique traditionnel et aux caractères plus conventionnels mobilisés par des pièces généralement épisodiques ou à tiroirs : figures mythologiques issues du merveilleux païen ou chrétien ; créatures imaginaires ; institutions de la vie artistique ; poétique des formes dramatiques ; pièces de théâtre et personnalités du répertoire ; divinités tutélaires associées aux arts ; entités collectives, personnifications d'objets inanimés, d'animaux, de la nature, des végétaux, des saisons, des moments de la journée ou du calendrier ; ou encore, en grand nombre, notions abstraites relevant aussi bien de la théologie, de la métaphysique et de l'éthique que de la politique, de l'économie et de la vie en société...

L'analyse doit également prendre en considération les véritables dramaturgies allégoriques au fondement d'un certain nombre d'œuvres aussi bien comiques que tragiques ou lyriques, dont elles conduisent l'intrigue et conditionnent le système de personnages à partir de réseaux isotopiques structurants. L'action allégorique configure alors l'argument de la pièce ainsi que son mode énonciatif et surtout sa finalité axiologique. Tel est notamment le cas de la comédie à audience ou du pastiche, voire de la parodie de procès, forme paradigmatique la plus fréquente et la plus significative du théâtre allégorique, depuis les procès de Paradis dans les mystères médiévaux jusqu'aux scènes de jugement du théâtre brechtien, en passant par les scènes de dispute des grandes controverses de la philosophie politique au temps des Lumières.

La réflexion peut enfin se focaliser sur les procédures d'interprétation allégorique globales, littéralement à l'œuvre dans les pièces et les spectacles. Ces protocoles herméneutiques opératoires usent volontiers de la parabole pour se déployer dans un art consommé du détour et de l'affabulation suggestive qui sollicite, par la mobilisation des sentiments autant que de la raison, l'implication à la fois émotionnelle et intellectuelle directe du spectateur, du lecteur ou du récepteur : elle l'engage, au moyen d'effets de sens disséminés au cœur de la dramaturgie, dans un processus de mystification démystifiante et de renégociation constante du pacte de créance au fondement de l'illusion théâtrale librement consentie et de son autorité déléguée.

Les enjeux esthétiques et idéologiques de la comédie allégorique sont proprement indissociables au sein d'une telle configuration. La poétique de l'allégorie permet de la situer parmi les débats sur

La Comédie de Charles Dominique Joseph Eisen (1720-1778), gravures à l'eau forte réalisées par de Ghendt, frontispice extrait de *La déclamation théâtre, poème didactique*, Paris, Delalain, 1771.
Cliché Sabine Chaouche.

l'allégorisme et l'allégorèse. Elle montre d'abord de quelle façon la théorisation de l'allégorie théâtrale s'appuie sur une poétique négative absorbant les critiques dont elle est régulièrement la cible, surtout à partir du XVIIe siècle, où elle est considérée en tant que genre mineur, pour en inverser le discours de stigmatisation et en faire un élément de revendication poétique à part entière. Elle met ensuite en évidence la poétique inductive sur laquelle repose l'allégorie, qui s'appuie moins sur un ensemble de prescriptions théoriques *a priori* que sur l'intégration des contraintes matérielles de production et de réception comme éléments d'inspiration et de configuration esthético-idéologique. Refusant la séparation de l'*opsis* et de la *poiesis* au principe de la doctrine aristotélicienne, reprise à son compte par le dogme classique, la poétique pragmatique de l'allégorie dramatique fait par conséquent des conditions de représentation à la fois la forme et le sujet de sa construction dramatique ; elle exhibe les mécanismes socio-économiques et les processus technico-artistiques à l'origine de sa propre fabrique ; elle incite à reconsidérer l'articulation entre instance-auctoriale et instance-spectatrice, afin d'analyser les modes de propagation des idées au sein de la médiasphère et de la théâtrocratie en cours de configuration, selon des modalités diverses à travers les cultures.

La Tragédie de Charles Dominique Joseph Eisen (1720-1778), gravures à l'eau forte réalisées par de Ghendt, frontispice extrait de *La déclamation théâtre, poème didactique*, Paris, Delalain, 1771. Cliché Sabine Chaouche.

La politique de l'allégorie reconfigure en outre le partage du sensible en se saisissant des pratiques religieuses, artistiques, sociales, politiques, juridiques ou économiques, mais aussi des discours de savoir, c'est-à-dire également de pouvoir, afin d'interroger les systèmes d'accréditation et de légitimation, en vue de réélaborer l'articulation entre sujet et objet, croyance et vérité, science et merveille, action et réflexion... Ce faisant, elle procède à l'interprétation d'un certain nombre d'allégories composites plus implicites et de dispositifs allégoriques masqués, à l'œuvre dans des corpus variés allant des moralités et sotties médiévales, puis des nécromancies dramatiques, comédies-ballets ou mascarades, aussi bien sur les scènes française qu'italienne, jusqu'aux uchronies et prophéties révolutionnaires des théâtres militants, en passant par les échappées dans le vaudeville, le dialogue philosophique ou encore un théâtre pornographique et scatologique qui en exténue les procédés d'allégorisation par l'exhibition ostentatoire du corps et surtout des humeurs et sécrétions (sang, larmes, excréments, sperme)… Assumant tour à tour des fonctions de propagande, de critique ou même de subversion des idées dominantes, tantôt par le réinvestissement, tantôt par le détournement de codes établis et des formes canoniques, l'allégorie théâtrale apparaît donc comme éminemment instable sur le plan à la fois esthétique et idéologique, ce qui explique sa longévité et surtout, sa labilité au fil des époques.

Périodisation

L'analyse des fluctuations, emprunts et avatars de l'allégorie théâtrale au sein d'une périodisation à large empan fait apparaître une constellation dramaturgique complexe et parfois contre-intuitive au regard de l'histoire des idées. Ce répertoire, solidement enraciné dans des traditions scéniques anciennes, naît pour le domaine français dès les XIIe et XIIIe siècles dans les mystères, les moralités et les farces ; puis il réapparaît surtout dans le théâtre satirique, mais également tragique, lyrique et chorégraphique entre le XVIe et le XVIIIe siècles, dont le XIXe siècle perpétue la tradition ; on le retrouve dans le théâtre à la fois symboliste et militant au cours du XXe siècle, cependant qu'il prend un nouvel essor, aussi bien au sein des nouvelles écritures scéniques que du théâtre de performance, depuis le début du XXIe siècle… Si la période classique peut à bon droit être considérée comme l'âge d'or de l'allégorie dramatique, par la floraison d'expérimentations aussi bien dramaturgiques que spectaculaires qu'elle engendre, en dépit ou peut-être en raison même du déclin de l'allégorèse, elle n'est certes pas sans devanciers ni continuateurs et s'inscrit dans une tradition multiséculaire.

C'est dans l'Antiquité qu'apparaissent, sous l'influence de la psychomachie et de l'épopée allégorique de Virgile ou de Prudence, les premières expérimentations théâtrales d'une allégorie qui n'est pas encore réellement identifiée en tant que telle, comme dans *Les Nuées* d'Aristophane[13], avec le dialogue entre le Discours Juste et le Discours Injuste (le Raisonnement). Sans dénomination propre, le « masque de théâtre » (*prosopopeia*) prend ensuite son essor en tant que procédé tangentiel destiné à figurer la vie intérieure et spirituelle ou la subjectivité dans le théâtre du Moyen Âge, à travers un double procédé tantôt d'incorporation ou d'incarnation, lorsqu'il s'agit de personnifier les caractéristiques et les affections de la *Psychê* (facultés de l'âme, affects, vertus, vices), tantôt de psychisation, lorsque par un processus inverse on autonomise différentes parties du corps en leur prêtant sentiments, émotions et pensées. Elle peut suivre, comme dans l'allégorie courtoise ou religieuse, une dialectique ascendante visant à incorporer des idées abstraites dans une personne ou une figuration imagée ; elle est au contraire susceptible de se soumettre à une dialectique descendante, comme dans le théâtre farcesque, satirique, ironique et volontiers scatologique ou pornographique, à l'image des *obscaena*. La Renaissance ne contribue pas à donner à l'allégorie dramatique

13. Aristophane, *Les Nuées* (423 av. J.-C.), in *Théâtre complet*, trad. Pascal Thiercy, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1997, *Agôn I* : v. 889-1104. Voir notamment Anna M. Komornicka, *Métaphores, personnifications et comparaisons dans l'œuvre d'Aristophane*. Wrocław-Warszawa-Kraków, Ossolineum, 1964.

une réelle consistance poétique, et encore moins une stabilité générique : elle semble même la reléguer dans le magasin des accessoires d'un autre âge, tout en proposant des variations mythologiques (parfois sous la forme du travestissement burlesque) d'allégories à vocation essentiellement heuristique ou épidictique.

Il faut attendre le XVIIe siècle pour que l'allégorie théâtrale fasse son apparition dans les traités, les arts poétiques et les dictionnaires, tout en conservant ses usages polymorphes et hybrides. L'âge classique consacre à la fois l'éclipse de l'allégorisme et de l'allégorèse, en tant que protocole interprétatif issu de la tradition ésotérique et hermétique, et sa consécration scénique à travers différents usages aussi bien didactiques que critiques, au sein d'un répertoire devenu entre temps essentiellement profane, voire comique, non sans susciter réticences et contestations. Dispositif par excellence de la controverse philosophique et du dialogue d'idées, l'allégorie dramatique devient alors la structure prédominante des scènes de dispute, de comparution ou de procès qui structurent un théâtre polémique situé aux marges des formes canoniques avec lesquelles il entretient un rapport parodique et désinvolte au sein d'un répertoire alternatif. Ce mouvement atteint un point culminant dans le répertoire révolutionnaire, avant d'investir, au cours du XIXe siècle, différents espaces dramaturgiques : tantôt un théâtre de divertissement récréatif, jouant sur les ressorts de l'enchantement scénique, comme dans les spectacles optiques et musicaux des théâtres de spécialité tels que le « Boulevard du Crime »[14] ou dans les opéras-bouffes à vocation parodique tels qu'*Orphée aux Enfers* (1858) ou *La Belle Hélène* (1864) d'Offenbach ; tantôt un théâtre de propagande soucieux de mobiliser le pouvoir d'inculcation de grandes fresques de la société contemporaine au moyens de vaudevilles satiriques, comme dans la « folie politique » anti-socialiste de Clairville et Cordier intitulée *La Propriété c'est le vol* (1848) ; tantôt un théâtre symbolique et poétique, comme dans les comédies-proverbes de Musset, le « théâtre en liberté » de Hugo ou la « féerie moderne »[15], lointain avatar de la « féerie romantique »[16], dont la tradition se maintient jusqu'à Giraudoux, Cocteau ou Audiberti. L'extrême plasticité de l'allégorie théâtrale innerve donc l'ensemble des genres, des répertoires et des scènes, jusques et y compris dans le théâtre contemporain, qui loin de renoncer aux potentialités du spectacle allégorique qui viennent d'être

14. Olivier Bara, « Boulevard du Crime : le temps des spectacles oculaires », *Orages* n°4, mars 2005.

15. Hélène Claverie, *Modernes féeries. Le Théâtre français du XXe* siècle entre *réenchantement et désenchantement,* Paris, Champion, 2007.

16. Roxane Martin, *La Féerie romantique sur les scènes parisiennes (1791-1864),* Paris, Champion, 2007.

évoquées, tend au contraire à en généraliser les usages artistiques, sociaux et politiques, notamment au sein d'un théâtre de performance[17].

Objectifs et composition

Champ de recherche d'apparition récente, le théâtre d'allégorie a motivé un certain nombre de publications depuis quelques années, à la faveur du renouveau de l'intérêt pour les répertoires oubliés ou mésestimés tels que la Foire et les Italiens[18], les « avatars d'opéra »[19] ou le théâtre clandestin anti-religieux manuscrit[20] ; mais également pour les procédés scéniques tels que le « théâtre sur le théâtre »[21] ou la personnification, « figure cardinale de l'expression symbolique, imaginative et charnelle »[22] ; ou encore pour les enjeux juridiques[23], économiques[24] et politiques du dispositif allégorique[25]…

Le présent dossier se situe dans la continuité de ce renouveau critique et théorique, à travers plusieurs objectifs visant à cartographier les implications pratico-symboliques de l'allégorie théâtrale, envisagée dans une perspective épistémocritique. Il s'agit d'abord de mettre en évidence l'interdépendance et les modes de transposition entre l'allégorie théâtrale et les arts : ils peuvent faire office de modèle ou de source d'inspiration, comme la peinture, la rhétorique ou plus récemment

17. Voir Martial Poirson, « Ouverture : La rémanence de l'allégorie dans le théâtre contemporain » dans le présent volume, p. 151-176.

18. Isabelle Martin, *Le Théâtre de la Foire. Des tréteaux aux boulevards*, Oxford, *SVEC*, 2002 : 10, notamment le passage sur les pièces polémiques (p. 209-228) ou les personnages mythologiques, (p. 287-294) ; Ola Forsans, *Le Théâtre de Lélio : étude du répertoire du Nouveau Théâtre italien de 1716 à 1729*, Oxford, Voltaire Foundation, SVEC, 2006 : 08, notamment part. III, chap. 11 : « Les allégories dans le théâtre de Lélio », p. 171-190. Voir également les travaux pilotés par Françoise Rubellin au sein du Centre d'études des théâtres de la Foire et de la Comédie-Italienne, mais aussi par Dominique Quéro et Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval autour des théâtres de société…

19. Judith Le Blanc, *Avatars d'opéra. Parodies et circulation des airs chantés sur les scènes parisiennes (1672-1745*), Paris, Classiques Garnier, 2014.

20. Alain Sandrier, *Le Théâtre de l'incrédulité. Trois pièces manuscrites des Lumières irréligieuses*, Paris, Classiques Garnier, 2012 ; voir également Sébastien Drouin, *Théologie ou libertinage ? L'exégèse allégorique à l'âge classique*, Paris, Champion, 2010.

21. Jeanne-Marie Hostiou, *Les Miroirs de Thalie : le théâtre sur le théâtre et la Comédie-Française (1680-1762)*, à paraître aux éditions Classiques Garnier.

22. Mireille Demaules (dir.), *La Personnification du Moyen Âge au XVIIIe siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 19-20 : « Au cours de l'histoire, le sort de la personnification semble lié à celui de l'allégorie dont elle est l'outil privilégié ».

23. Romain Jobez, *Le Théâtre baroque allemand et français. Le droit dans la littérature*, Paris, Classiques Garnier, 2010.

24. Martial Poirson, *Spectacle et économie à l'âge classique*, Paris, Classiques Garnier, 2011 et *Comédie et économie à l'âge classique*, Paris, Classiques Garnier, 2015.

25. Martial Poirson, *Les Audiences de Thalie : la comédie allégorique, théâtre des idées à l'âge classique (XVII-XVIIIe siècles)*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

le cinéma ; mais ils sont également susceptibles de tenir lieu de partenaires de création, comme la danse, la pantomime, la marionnette ou la musique. Il convient ensuite d'analyser les enjeux poétiques, dramaturgiques, esthétiques et théoriques des régimes d'illusion ou de créance de l'allégorie incarnée, mis en regard avec les discours de savoir qu'elle a charge de véhiculer, de se réapproprier ou d'occulter. Il est nécessaire enfin de mettre en lumière les enjeux esthétiques et idéologiques du dispositif allégorique, envisagé du point de vue à la fois de ses conditions de production (mise en voix, en corps, en espace et en scène) et de ses conditions de réception, de détournement et de réappropriation par le spectateur, le lecteur ou l'auditeur.

Une première partie de l'ensemble est consacrée aux débats esthétiques et idéologiques autour de l'allégorie théâtrale, mis en regard avec les formules dramaturgiques éprouvées et surtout réprouvées à différentes périodes. Elle met ainsi en évidence la poétique éminemment problématique de l'allégorie dramatique. Ainsi réinscrite dans son contexte social et culturel, l'allégorie apparaît comme une forme privilégiée de la controverse, que par ailleurs elle suscite elle-même par sa forme hybride à rebours des canons du temps. L'évocation du débat, de la dispute ou de la polémique, expression privilégiée de la structure agonistique de l'allégorie médiévale, est l'occasion d'un processus de déstabilisation rhétorique et poétique, fruit de la disjonction entre l'abstraction et le corps supposé l'incarner (Laëtitia Tabard). Entre le XVe et le XVIe siècles, l'allégorie théâtrale est même placée au service d'une mise à distance critique des crises qui lui sont contemporaines, sujet de dilection du théâtre moral, mais conjointement du système sémiotique et sémantique de l'allégorie elle-même : son herméneutique s'y avère particulièrement efficace pour dénoncer, dans une visée didactique et pédagogique, les désordres qu'elle rend pourtant visibles (Estelle Doudet).

Au XVIIIe siècle, le dialogue philosophique, à travers une subtile théâtralisation des idées, prend le relais de cette théâtralisation critique, placée cette fois au service de la propagande anti-religieuse. Elle autorise toutes sortes de postures allant de la parodie biblique iconoclaste et de la satire anti-cléricale à la propagande philosophique. Ces pièces, qui ne sont pas toujours destinées à la scène, se jouent de la croyance au fondement de la foi au moyen notamment d'une mise en abyme du système de créance allégorique (Alain Sandrier). Mais l'allégorie peut tout aussi bien, à la même époque, s'emparer de sujets plus prosaïques tels que l'économie politique, à travers le réinvestissement de figures mythologiques païennes telles que Plutus. Ce personnage fabuleux permet la mise en correspondance entre l'imaginaire allégorique, l'actualité financière et l'idéologie libérale émergente : à travers l'évocation burlesque du Dieu de l'argent, dramaturges et traducteurs

d'Aristophane mettent ainsi en cause aussi bien la faillite du système de l'écossais John Law que la *Fable des Abeilles* de Mandeville, la pratique que la théorie économique, montrant l'aptitude étonnante de l'allégorie dramatique à se placer en prise directe avec l'actualité aussi bien événementielle qu'intellectuelle (Éric Negrel). Bien loin de se dissiper, cette instabilité foncière de l'allégorie théâtrale, prompte à se saisir de façon réflexive des faits saillants aussi bien que des idées nouvelles, tend au cours du XIXe siècle à s'amplifier et se radicaliser au sein de formes dramatiques délibérément légères à l'égard du pouvoir politique aussi bien que de leurs propres modalités de fonctionnement telles que le petit vaudeville, dont la désinvolture apparente ne doit pas masquer la visée de légitimation poétique et de restauration politique, fondée sur la revendication stratégique des goûts du public (Johanna Danciu).

Une seconde partie s'interroge sur les manifestations spectaculaires de l'allégorie sur différentes scènes à différentes époques, à la faveur d'événements-spectacles et de performances emblématiques. Solidement enracinée dans une tradition hybride mêlant les arts et décloisonnant les traditions disciplinaires, enrichie par des pratiques d'adaptation et de transposition scénique de formes et expressions non dramatiques, l'allégorie théâtrale, lyrique et chorégraphique essaime dans toute l'Europe à travers la circulation des figures, des modèles et des topiques. En écho aux grandes controverses théologiques du XVIe siècle, pourtant considéré à tort comme celui de la disparition de la moralité religieuse, le motif du pèlerinage spirituel peut être envisagé à la fois en tant que figure et en tant que mise en abîme de son propre principe herméneutique. Il autorise ainsi à interroger l'articulation entre expression spectaculaire et expression allégorique (Anne-Élisabeth Spica). C'est également le cas, selon un tout autre processus, de l'*auto sacramental* espagnol joué à l'occasion de la Fête Dieu du début du XVIe siècle jusqu'à son interdiction en 1765 : on peut à bon droit le considérer comme le creuset d'un théâtre d'allégorie entrant en régime de modernité. Ce n'est pas le moindre des paradoxes de cette forme allégorique contrainte et réglementée, étroitement associée au rituel religieux et à la liturgie de l'Église, surtout chez un auteur officiel tel que Calderón et dans des œuvres de commande à visée didactique exemplifiant la chute et la rédemption du pêcheur, que d'ouvrir sur une mise en perspective métathéâtrale, voire auto-parodique, en dépit de sa dimension apparemment programmatique et univoque. L'orthodoxie du message chrétien est ainsi contaminée par la logique même du principe allégorique, plaçant l'herméneutique dans l'ère du soupçon (Anne Teulade).

C'est également au cœur des cérémonies officielles et festivités royales du château du Louvre, ordonnancées par les bons soins du duc de Nemours, que s'exprime, dans le ballet de Cour un imaginaire à la

fois poétique et politique de l'allégorie : sous l'apparente légèreté d'un divertissement de pure fantaisie tel que le *Ballet des fées des Forêts de Saint-Germain* (1625), au sein duquel le roi Louis XIII est convié à danser, se manifeste par l'iconographie (conçue par Daniel Rabel), la scénographie, la chorégraphie et surtout les costumes une véritable politique de la merveille où les différentes strates sémantiques jouent sur le hiatus entre le visuel, le gestuel et le verbal pour esquisser une ambitieuse allégorie inversée de l'harmonie du monde dont le pouvoir à la fois temporel et spirituel est supposé garant (Vincent Dorothée).

Cette liberté sous la contrainte, cette irrévérence dans la déférence propre à l'allégorie dans des spectacles inspirés par les nécessités de la fonction théologico-politique de la représentation sur les scènes officielles est encore plus flagrante, et pour cause, sur les scènes non officielles. Les personnifications véhiculées par les pièces chorégraphiques des théâtres de la Foire dans la première moitié du XVIIIe siècle par exemple offrent l'image d'une verve parodique, satirique et critique de l'allégorie foraine, prompte à se saisir des questions du temps (Paola Martinuzzi).

À travers les siècles se perpétue par conséquent la poétique ouverte et distanciée d'une allégorie dramatique qui, en mettant en procès les grandes tendances religieuses, politiques, économiques, juridiques, sociales ou culturelles, met en crise son propre dispositif de fonctionnement dramaturgique bien avant le théâtre contemporain, qui s'en est fait une spécialité. Qu'il s'agisse aussi bien de nouvelles écritures dramatiques que d'installations-performances, le théâtre contemporain interroge les rapports de classe, de genre, de génération ou d'ethnicité au sein de dispositifs critiques particulièrement ambivalents, suscitant parfois des effets de réception inattendus (Martial Poirson).

L'ensemble du dossier esquisse donc, sous réserve d'inventaire, les contours d'une approche esthétique et idéologique de l'allégorie théâtrale, envisagée à la fois comme répertoire aux principes poétiques et aux ressorts dramaturgiques identifiables, et comme pratique spectaculaire (théâtrale, lyrique, chorégraphique), afin d'en mettre en évidence les logiques de circulation dans le temps et dans l'espace, à partir des modèles de l'*Auto sacramental* espagnol ou du *Trauerspiel* germanique. L'enquête, qui fait la part belle à l'historiographie théâtrale, dans la ligne éditoriale défendue par la *Revue d'Histoire du Théâtre*, gagnerait à s'enrichir d'une mise en perspective plus ambitieuse des circulations européennes de l'allégorie, dans une perspective comparative. Elle gagnerait également à se saisir de façon beaucoup plus précise de la nébuleuse des usages de l'allégorie dans le théâtre post-dramatique, mais également des nouvelles écritures scéniques immédiatement contemporaines. On aurait en effet souhaité pouvoir intégrer de façon plus

approfondie la question de l'allégorie dramatique sur la scène et dans le répertoire contemporains, en dépit de son relatif éclatement, la rendant plus difficilement identifiable au sein d'une véritable constellation de procédés de médiation placés au service de l'affrontement politique aussi bien que de l'expérimentation artistique.

Reste que cet ouvrage collectif, s'il contribue à faire prendre conscience de la prégnance de l'allégorie et de son imaginaire symbolique dans le répertoire théâtral tout autant que dans les pratiques de spectacle, incitant à un salubre réexamen de l'histoire du théâtre, n'aura pas failli aux objectifs qui l'ont inspiré. Réconciliant une histoire des idées et une historiographie théâtrale qui se sont longtemps construites en opposition ou pour le moins, dans une ignorance mutuelle, il aura ouvert un vaste champ d'investigation fécond pour le redéploiement des études théâtrales en portant l'attention sur le dispositif esthético-idéologique de ce qu'on peut à bon droit considérer comme une véritable critique en acte.

Martial Poirson
Université Paris 8