



Scènes de la critique. Les mutations de la critique dans les arts de la scène, sous la direction d’Emmanuel Wallon, Arles, Actes Sud Papiers, 2015.

Pour un état des lieux de la critique théâtrale

Actes Sud publie le recueil des actes du colloque « La fonction critique dans les arts de la scène »¹ qui eut lieu le 3 mars 2014 à l’Université Paris X Nanterre dans le cadre du projet « La critique comme création »². La publication désirée par l’équipe de recherche Histoire des arts et des représentations (EA4414) compte le soutien du Labex Arts-H2H et du Centre National du livre.

En accord avec le projet de son équipe, Emmanuel Wallon fait de la créativité critique le fil rouge de cette publication qui rassemble un grand nombre d’équipes de recherche dont les contributions sont hétéroclites. En témoigne l’éventail des profils des intervenants: doctorants, directeurs de projets de recherche, critiques dramatiques et figures inclassables tel Bruno Tackels ou Jean-Michel Guy. Ce champ de recherche ne s’embarrasse guère de l’hétérogénéité de ses contributeurs, la publication introduisant le lecteur à un incontournable état des travaux dans le domaine de la critique des arts de la scène³.

1. Programme de la journée d’étude « La fonction critique dans les arts de la scène », Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 3 mars 2014, <http://har.u-paris10.fr/theatre/journee-de-tude-la-fonction-critique-dans-les-arts-de-la-scene/>, page consultée le 11 novembre 2015.

2. Le projet de recherche est réalisé par le Département des études théâtrales et cinématographiques Histoire des arts et des représentations (Paris Ouest) - EA 4414 (Paris Ouest) en collaboration avec l’École normale supérieure (rue d’Ulm) - équipe de recherche Thalim/Arias, le Théâtre de la Ville (Paris), l’Université fédérale de Bahia (Brésil), l’Ecole doctorale et Ecole de théâtre de l’Université Waseda (Tokyo).

3. L’invitation à la rencontre publique pour la présentation du livre avait comme

La quatrième de couverture éclaire l'objectif de la publication « La critique analyse ici sa propre pratique pour mieux éclairer des objets singuliers qui remettent en cause [...] la notion d'œuvre elle-même ».

Les articles sont répartis selon quatre axes :

— Le premier réunit les contributions sur l'histoire de la critique dramatique (au XX^e siècle et jusqu'à la fin des années soixante-dix) de Chantal Meyer-Plantureux, Marco Consolini, Lea Vallette et Julie de Faramond.

— Le deuxième est consacré à la « critique en chantier » avec trois états de lieu des critiques dramatiques Jean-Pierre Han, Marie-José Sirac, Alice Carré et Caroline Châtelet au sujet de la critique dramatique dans les revues, dans la presse et sur le web.

Les deux dernières sections enjambent le terrain de la critique dramatique pour ouvrir sur les approches critiques des arts de la scène :

— La première section est consacrée aux nouveaux objets de recherche (théâtre télévisuel, performance, danse, cirque, théâtre participatif) et aux concepts formulés pour leur étude par des spécialistes tels un jeune docteur, Laetitia Dumont-Lewi, des critiques et universitaires comme Anne Gonon et Gérard Mayen, l'enseignant-praticien Jean-Michel Guy et un professeur en études théâtrales: Josette Féral.

— Enfin, sous la notion d'« œuvre réfléchissante », la dernière section regroupe des analyses transdisciplinaires qui s'efforcent d'interroger des paradigmes critiques associés au théâtre. Pour cela les chercheurs se rapprochent le plus possible des processus de création des artistes jusqu'à formuler l'hypothèse, avec l'article d'Antoine de Baecque, d'un processus de création dégagée par le travail de réflexion critique. Dans cette dernière section, il s'agit d'associer des projets de recherche portés par différentes personnalités: celui de Bruno Tackels au sujet des écrivains de plateau⁴, ceux de Thiphane Karsenti sur les rapports entre approches critiques du théâtre et du cinéma, enrichi récemment par Marion Chénétier-Alev et Valérie Vignaux⁵, le séminaire dirigé par Anne-Violaine Houcke et Hervé Joubert-Laurencin « Penser la critique avec Pasolini » et la contribution d'Antoine de Baecque qui vient nourrir de ses recherches l'étude des

intitulé « Pour un état des lieux de la critique théâtrale ». Invitation à la rencontre publique « Pour un état des lieux de la critique théâtrale », Théâtre de la Ville, 8 avril 2015, URL : <http://www.labex-arts-h2h.fr/fr/pour-un-etat-des-lieux-de-la-807.html>, page consultée le 11 novembre 2015.

4. Bruno TACKELS, *Les Écritures de plateau (État des lieux)*, Arles, Solitaires Intempestifs, 2015. *Écrivains de plateau*, Les Solitaires intempestifs : I : *Les Castelluci*, 2005 / II : *François Tanguy et le Théâtre du Radeau*, 2005 / III : *Anatoli Vassiliev*, 2006 / IV : *Rodrigo Garcia*, 2007 / V : *Pippo Delbono*, 2009 / VI : *Ariane Mnouchkine et le Théâtre du Soleil*, 2013.

5. Thiphane KARSENTI et Marguerite CHABROL, *Théâtre et cinéma. Le croisement des imaginaires*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013. Marion CHÉNÉTIER-ALEV et Valérie VIGNAUX (dir.), *Le texte critique. Expérimenter le théâtre et le cinéma aux XX^e et XX^e siècles*, Tours, Presses universitaires François Rabelais, 2013.

rapports entre critique et création esquissé par l'équipe d'Histoire des arts et des représentations établie à Nanterre.

La nécessité de croiser les premiers résultats des recherches sur l'histoire de la critique dramatique avait déjà été avancée par deux publications⁶ mettant l'accent l'une sur les mutations du langage des textes critiques au cours du XX^e siècle dans le domaine du cinéma et du théâtre, l'autre sur l'émergence de nouveaux « gestes critiques » dans certaines revues du début du XX^e siècle. Dans le compte rendu que nous avons rédigé au sujet de ces deux ouvrages⁷, il était paru pertinent d'isoler des recherches marquées par l'étude de la synergie entre langage critique et expériences artistiques. *Scènes de la critique* semble aller dans la même direction, mais affronte le pari d'inscrire la recherche sur l'histoire de la critique dramatique dans un contexte plus large et polymorphe : celui des approches critiques des arts de la scène.

« *Scènes de la critique* » : *l'avènement d'une critique performative*

Que signifie donc « scène de la critique » ? Comment motiver le choix de cette formulation qui, mise au pluriel, donne le titre à la publication en la présentant telle un recueil ? L'introduction d'Emmanuel Wallon éclaire la notion de « scènes de la critique » en faisant correspondre une succession de plans fixes. Le lecteur est d'abord amené à assister à un duel à l'épée entre le grand critique dramatique Léon Blum et son adversaire, Pierre Eugène Veber. Blum l'emporte sur son adversaire ; fait suite un long plan sur Blum. Le critique est vu par Jacques Copeau tel un esthète impressionniste dont il faut se débarrasser. Ensuite, sur qui fixer le regard ? L'inventaire des critiques paraît hétéroclite et inconciliable compte tenu de leur qualification (« commercial », « d'avant-garde », « républicain », « indépendant », « académique », « journaliste »).

Emmanuel Wallon retourne le problème : l'étude des objets « mobiles, fuyants, hybrides ou mutants » que la critique s'efforce d'appréhender constitue le façonnage mouvant de sa propre nature, celle d'une critique performative qui ne s'embarrasse pas de points de repères établis. La critique découvre ainsi sa dimension créative dont les instigateurs ne sont pas forcément des artistes (tels les critiques des *Cahiers de Cinéma*). Dans le plan fixe défile une généalogie imaginaire de la « critique performative ». Apparaît d'abord un certain nombre de critiques dramatiques tels que Bernard Dort, Denis Bablet, Robert Abirached, suivis par les fondateurs des premiers instituts et départements d'études théâtrales. Enfin, rentrent dans le cadre

6. Marion CHÉNETIER-ALEV et Valérie VIGNAUX (dir.), *Le texte critique. Expérimenter le théâtre et le cinéma aux XX^e et XX^e siècles*, op. cit. et « Pour une préhistoire des revues de théâtre », sous la direction de Sophie LUCET, *Revue d'histoire du théâtre*, n° 259, juillet-septembre 2013.

7. Cristina TOSETTO, « État des lieux sur l'histoire de la critique dramatique », *Acta fabula*, vol. 16, n° 2, Notes de lecture, Février 2015, URL : <http://www.fabula.org/acta/document9136.php>, page consultée le 11 novembre 2015.

les artistes en petits groupes : Picasso avec Velasquez, Manet et Cézanne suivi par Genet et Giacometti puis Celan et Bechmann. « L'un se confronte à l'autre, pas tant pour produire un discours critique commun que pour accoucher de sa propre œuvre »⁸.

Cependant, cette ouverture sur la créativité critique marque un brusque temps d'arrêt dans l'épilogue de l'introduction. En filigrane à la complainte sur la marginalité du théâtre dans notre société il est possible de lire la progressive extinction d'un métier : celui de critique dramatique. Enfin, l'évocation de la responsabilité des artistes, spectateurs, journalistes, universitaires dans la stimulation de la conscience critique introduite dans la conclusion de l'article, semble moins pertinente que le discours sur la créativité de la critique : la créativité critique pourra-t-elle assurer sa survie ?

Dans ce sens, l'un des articles parmi les plus intéressants est sûrement celui de Léa Vallette. Le texte nous introduit à une « scène de la critique » qui se déroule entre 1960 et 1981, ayant comme protagonistes les critiques dramatiques militants Renée Saurel, Gilles Sandier et Alfred Simon. Pour assurer la survie de leur approche militante du théâtre les trois critiques refusèrent de se réfugier dans une revendication vague du droit à la subjectivité, comme c'était le cas pour les « critiques impressionnistes ». Leur interprétation de l'activité théâtrale se faisait originale et créative : chaque critique choisissait d'exposer ses critères et ses références afin de laisser le lecteur en juger. Dans ce cadre, pour les trois critiques dramatiques la créativité critique s'exprime dans l'intuition d'analyser « ce qui fonde socialement les règles du beau ou de l'utile, de révéler le caractère idéologique de ces normes »⁹.

Les raisons d'existence d'un champ de recherche

La progressive réduction des espaces de la critique dramatique pose des questions sur l'avenir du théâtre, art dont le critique dramatique fut le principal chroniqueur et témoin, notamment à partir de la mise en place des politiques culturelles d'État. Cependant, les clivages entre les quatre sections du recueil montrent que les raisons d'un intérêt scientifique à l'égard de la critique dramatique ou d'une plus large critique des arts de la scène ne se satisfont pas d'un appel à participation pour le développement de la conscience critique. Ces raisons qui sont loin d'être homogènes et partagées, suivent des chemins solitaires dont les fondements communs sont à interroger.

Qu'est-ce qui rapproche les sensibilités des individus exerçant et défendant aujourd'hui la critique ? Comment concilier les approches mis en exergue dans la publication (l'histoire de la critique dramatique, l'actualité de la critique dramatique, les concepts critiques liés aux nouvelles formes

8. Emmanuel WALLON, « Introduction. La fonction critique à l'épreuve du théâtre », *op. cit.*, p. 19.

9. Léa VALLETTE, « Retour sur la critique engagée: *Esprit, Les Temps modernes et La Quinzaine littéraire, 1964-1981* », p. 59.

spectaculaires et l'approche épistémologique à la création) ? La créativité des processus de réflexion critique pourrait-elle être l'une des raisons qui mènent les chercheurs à s'intéresser à la critique dramatique, artistique et universitaire? Quels exemples de cette créativité sont ciblés et analysés ?

Cristina TOSETTO

Jacques Scherer, *La dramaturgie classique en France*, nouvelle édition revue par Colette Scherer, Préface de Georges Forestier, Paris, Armand Colin, 2014.

Dès sa première publication voici soixante-cinq ans cet ouvrage a frappé par l'importance et le caractère novateur du champ de recherches exploré. En effet, il ne s'agissait pas ici d'offrir encore une histoire de la littérature classique mais de « faire comprendre » les problèmes techniques qui se sont posés aux auteurs dramatiques du XVII^e siècle en France et les procédés divers qu'ils ont choisi d'adopter. Embrassant les différents genres de théâtre cultivés simultanément, sans oublier le contexte théorique et critique contemporain, cette étude panoramique, justifiée par de fort nombreuses références textuelles, privilégie des points de vue pragmatiques. Analytique, elle adopte un ordre logique et non chronologique. Elle fonde son objectivité sur la méthode d'Henri Focillon, l'observation des phénomènes d'ordre technique « en les posant pour nous dans les mêmes termes et sous le même angle que l'artiste ». D'emblée, dans sa préface, Georges Forestier voit dans la fidèle réédition minutieusement revue et enrichie par Colette Scherer « la boîte à outils indispensable pour se pencher sur l'acte créateur de Corneille, Racine, Molière... et Voltaire».

Un plan méthodique structure l'ouvrage et en facilite la claire consultation. En premier lieu s'impose l'examen du travail créatif de l'auteur dramatique. Sous un titre codé, « La structure interne de la pièce » passe en revue le choix des personnages - héros prodigué ou rare, rois pères, personnages secondaires puis confidentes - leur nombre restant indépendant du nombre des membres de la troupe. Elle souligne l'évolution de l'exposition à la recherche de la perfection, les différents types narratifs, artificiels, calmes ou violents. Préférant le terme nœud à ceux d'intrigue ou de situation. Jacques Scherer examine les obstacles intérieurs ou extérieurs auxquels s'affrontent les héros de Théophile, Hardy, Du Ryer, La Calprenède, Scudéry, Quinault, Corneille ou Racine... Le dilemme tragique et prétexte à toutes les virtuosités de style, confine même parfois au ridicule. Parmi les faux obstacles triomphe le quiproquo qui peut être comique ou pathétique, révélateur de sentiments cachés. Selon les exemples cités, la création de la surprise est la fonction essentielle de la péripétie. L'ensemble de l'intrigue constituant l'action de la pièce. À partir de judicieuses citations référencées Jacques Scherer souligne combien en ce domaine la théorie est en retard sur la pratique, et nie que les « règles » aient été des impératifs doctrinaux antérieurs

et contraignant, notamment Corneille à recourir à des « unités de péril » dans Horace, Il rappelle l'évolution de l'unité de temps, nécessité dramatique, évoquant les libéralités d'Aristote, les règles fondée par Chapelain dès 1630, le souci de vraisemblance imposé en 1657 par d'Aubignac, son prestige croissant après la Fronde et son caractère de plus en plus strict comme celui de l'unité de lieu. Puis il recense les différents types de dénouement lent ou abrupt comme celui de Bérénice, ses traditions, voire dans Bajazet le recours au « dénouement invisible ».

Selon le même principe, dans « La Structure externe de la pièce » l'attention du chercheur est ensuite naturellement portée sur l'aptitude du texte à être porté à la scène. Sont évoqués l'influence de la mise en scène, de l'âge de l'interprète sur la dramaturgie de Racine, le passage de l'écriture à la représentation, l'interprétation scénique de l'unité de lieu, la prédilection du public pour le merveilleux vers 1650, le rôle magique du rideau d'avant-scène, l'emploi de « tapisserie » recensé par le précieux Mémoire de Mahelot. Le triomphe de l'unité de lieu engendre le décor unique. La représentation suscite la structure de la pièce en actes équilibrés, le découpage et l'alternance des types de scènes, récit, vrais et faux monologues, aparté, mais aussi la justification des entrées ou sorties des personnages. L'écriture théâtrale recourt notamment à diverses formes littéraires tels stances, quatrains, sentences, l'hellène stichomythie chère à Rotrou, Scudéry, comme à Molière ou Corneille...

En dernière analyse, est examinée l'indispensable adaptation de la pièce au public, la cohérence avec les mœurs contemporaines, notamment la problématique des vraisemblances ou des invraisemblances invisibles, triomphantes ou honteuses, des bienséances des idées, des mots, sentiments, normes et incidences sexuelles, sans oublier le vif goût des combats, la constante proximité de la mort. Au terme de la méticuleuse dissection de cette mécanique, Jacques Scherer se référant à l'évolution historico-sociologique de la France au cours du XVII^e siècle distingue trois périodes dans l'évolution de la dramaturgie classique, de l'anarchie à la conquête d'un subtil équilibre. La première, désordonnée dite archaïque, plus littéraire que théâtrale est suivie de 1630 à 1650 d'une période préclassique, hardie, exubérante, privilégiant l'unité d'action, négligeant volontiers celles de lieu et de temps tout en osant les découvertes décisives. Vers la Fronde débute l'époque classique de plus en plus rigoureuse, raffinée mais populaire, triomphe du héros, de l'ordre, de la raison. Grâce notamment à Corneille et Molière, cette dramaturgie adoptée par Voltaire, rayonnera désormais dans le monde.

Nul doute que cette magistrale analyse ne reste un outil référentiel. Elle ne cesse de s'appuyer sur une considérable sélection de citations d'auteurs oubliés ou célèbres parmi lesquels le fécond Corneille occupe une place de choix. En appendices, on trouve *Quelques données numériques* concernant le nombre de scènes et de personnages dans les pièces de Corneille et de Racine, *Popularité des divers genres du théâtre aux différentes époques du*

XVII^e siècle, *Corpus des pièces utilisées dans l'ouvrage*, tandis que la *chronologie des principales pièces du XVII^e siècle* qui figurait dans l'édition originale et dans l'édition de 2001 a été supprimée. Un référentiel index auteurs termine l'ouvrage, après une importante bibliographie méthodique, judicieusement actualisée par Colette Scherer.

Marie-Françoise CHRISTOUT

Le costume de scène, objet de recherche sous la direction de Didier Doumergue et Anne Verdier, Préface de Christian Biet, Cirey-les-Mareilles, Lampsaque, Collection « Le Studiolo-Essais », 2014, (avec DVD)

Cet ouvrage important est issu du Colloque international tenu au Centre national du costume de scène de Moulins en mars 2013, et en constitue les Actes, même s'il ne le dit pas. Comme le précise la quatrième de couverture, « il rassemble les contributions de chercheurs qui témoignent d'une confrontation à d'autres disciplines des sciences humaines : esthétique, histoire, anthropologie, sociologie, autant qu'aux techniques ». La richesse, la multiplicité des thèmes et des méthodes abordés, les disciplines concernées empêchent un résumé général de ces actes et obligent à traiter chaque contribution l'une après l'autre.

Dans le texte d'accueil : *Un nouveau pas dans la marche du Centre national du costume de scène*, Thierry Le Roy, Président du CNCS, souligne l'importance de ce colloque pour le jeune CNCS, ouvert en 2006, devenu « musée de France » en 2009, qui dépasse ainsi sa mission originelle de musée des costumes de scène, pour celle de centre de recherches sur ces costumes au sein des arts du spectacle.

Dans *L'Ouverture*, Delphine Pinasa, directrice du CNCS, avec *Le CNCS, site-ressource pour la recherche sur le costume de scène*, revient sur la courte histoire du CNCS, sur son rôle de conservation des costumes de scène qui lui a été dévolu à l'origine, désormais étendu à l'étude de ces costumes grâce aux ressources documentaires associées aux collections, à la disposition des chercheurs. De leur côté, Noëlle Giret et Martine Kahane présentent la très belle exposition que les participants au colloque ont eu le privilège de traverser tous les jours : *Costumer le pouvoir*. Elle donnait des exemples de la représentation du pouvoir au cinéma avec quelque cent-soixante-dix costumes, souvent spectaculaires, créés pour des opéras ou des films historiques, présentés en tableaux très convaincants.

L'introduction de Christian Biet, professeur à l'Université Paris-Ouest, (*La recherche sur le costume de théâtre a (déjà) une histoire*), présente l'objet du colloque, en rappelant la place essentielle du costume de scène dans l'analyse des spectacles, déjà soulignée lors d'un premier colloque (Nancy, mars 2006 (*Art et usages du costume de scène*, Lampsaque, 2007)). Il remarque que la fonction patrimoniale et mémorielle attachée au costume de scène réclame l'appel à d'autres disciplines pour l'interroger comme objet matériel

de « référence au monde » témoignant du savoir-faire de plusieurs pratiques et techniques ; le costume de scène est aussi « rhapsodie, et métonymie du théâtre ».

Les différentes communications sont classées en six sections : *Mémoire du costume de scène, Anthropologie/ethnologie, Histoire, Politique et représentation, Approche et pratiques contemporaines* avant une *Synthèse et perspectives*. Une importante bibliographie, un index des personnes et personnages cités, une table des illustrations très détaillée et un DVD complètent l'ouvrage.

Camille Broucke et Jacqueline Razgonnikoff se chargent de l'aspect « *Mémoire du costume de scène* ». La première étudie avec précision et de l'intérieur, puisqu'elle est conservateur du patrimoine au CNCS, *Le costume de scène après la scène : les enjeux de la patrimonialisation* à travers les quatre missions du CNCS : Préserver, enrichir, étudier, valoriser les costumes qui lui sont confiés. La seconde nous fait partager avec *Sur la piste du costume : les archives de la Comédie-Française* quelques passionnantes réflexions sur les costumes de la Comédie-Française qu'elle a pu étudier grâce à ses fonctions à la Bibliothèque de ce grand théâtre et à la fréquentation approfondie des nombreux documents historiques sur les costumes qui font partie de ses fonds.

Didier Doumergue ouvre la section « *Anthropologie/Ethnologie* » qui comprend 3 textes. Il s'intéresse à l'iconologie et à Aby Warburg qui l'a créée. (*L'entrée du costume de scène dans l'iconologie d'Aby Warburg*). Les *Essais florentins* de ce célèbre historien d'art allemand, publiés pour la 1^e fois en français en 1990, lui permettent de faire le lien entre le vêtement représenté par les peintres florentins du *Quattrocento* et le costume de scène. Il s'appuie notamment sur l'étude de Warburg des costumes des *Intermèdes de la Pellegrina*, dont une édition a justement été publiée chez Lampsaque, en 2009 par Anne Surgers. Il montre savamment comment le costume de scène prend place dans la discipline de l'iconologie de Warburg. Mariem Guellouz, avec son analyse : *Le tissu au Maghreb, de la vie quotidienne au spectacle de danse*, aborde le port du tissu au Maghreb comme une pratique corporelle signifiante dans la vie des femmes, mais aussi comme un accessoire important dans leurs danses, quand il devient costume. Le tissu couvre le corps des femmes mais est aussi parure, moyen de séduction, lieu d'une mémoire collective et individuelle. Il joue un rôle très important dans les danses populaires et dans la création contemporaine maghrébine. M.G. explore avec finesse le travail de la chorégraphe et danseuse Saadia Souyab et évoque l'enjeu important du tissu et du voile dans la vie publique d'aujourd'hui. Virginie Johan, spécialiste du théâtre Kutiyattam, nous introduit dans ce théâtre dansé sanscrit millénaire d'Inde du Sud : *Quand les pièces-clés du costume font signe : le jeu de l'écharpe et des pans de la jupe dans le Kuttiyattam*. Elle ne dispose pas de l'espace qui serait nécessaire à sa démonstration complexe malgré les 27 photos n.et b.

qui sont bien petites¹⁰ ! Elle montre comment un seul acteur, sans changer d'habit, en jouant seulement de son écharpe et de sa jupe, peut changer de fonction et devenir personnage, danseur, conteur, avoir un nouveau statut, une autre identité, et un nouveau rôle dans le spectacle ! Cette économie de moyens, n'en doutons pas, est unique au sein des arts du spectacle.

La section « *Histoire* », la plus fournie est riche de six communications : Jean-Marie Villégier nous livre un beau texte, *Danser avec une ombre* : il se souvient de son compagnonnage de plus de 30 ans avec le célèbre costumier Patrice Cauchetier et témoigne de l'apport exceptionnel de P.C. à son propre travail de metteur en scène mais aussi à celui de beaucoup d'autres comme Jean-Pierre Vincent, Pierre Strosser ou Alain Françon. Villégier y joint des réflexions pénétrantes sur sa démarche de metteur en scène, exemples à l'appui : son refus presque total (à l'exception du prologue d' « *Atys* ») de ce qu'il appelle l'archéologie théâtrale, c'est - à - dire la fidélité absolue aux costumes de scène « d'époque », comme celui du choix de la modernité et de la mode du jour, et sa recherche quelquefois difficile de ce qui peut convenir à sa propre vision du spectacle et à celle de son costumier Patrice Cauchetier. Welleda Muller étudie de manière très précise et convaincante l'apparition du costume de scène à la fin du Moyen Age dans des images de jongleurs venues de manuscrits, stalles de chœur sculptées et objets d'ivoire qu'elle a su retrouver (*Le costume des musiciens professionnels à la fin du Moyen Age. Un objet de recherche interdisciplinaire*). *Le Singe et le perroquet les habits d'Arlequin en France* de Tristano Martinelli à Carlo Bertinazzi de Joël Huthwohl est une approche très documentée de l'évolution du costume d'Arlequin depuis le premier Arlequin, apparu sur la scène parisienne en 1585, Tristano Martinelli, jusqu'à Carlo Bertinazzi, dit Carlin, deux siècles plus tard, et par là, celle du personnage d'Arlequin. J. H. utilise excellemment des sources écrites et iconographiques et donne ici un modèle d'historiographie du costume de scène. Sarah Di Bella (*Que la pudeur est l'apanage des femmes : représentations de la femme (en habit de) actrice XVI^e-XVII^e siècles*) traite davantage de la réception de l'image de l'actrice italienne au XVI^e et XVII^e, accusée souvent « d'impudicité », que de son costume. Elle étudie le dévoilement de son corps dans des tableaux et estampes de l'époque dans une perspective d'historienne de l'art et de la culture. Anne Verdier nous fait revenir au théâtre avec *L'affaire des paniers* ». Elle met très justement l'accent sur le lien qui existe entre le costume de scène et le costume social dans le contexte du débat sur le luxe entretenu par l'Église au sein de la société française du XVIII^e siècle. La mode du panier dans l'habit de cour, apparue en France

10. Voir aussi avec des illustrations en couleurs : « Préludes à une ethnoscénographie filmée de performances d'acteurs : l'exemple du kutiyattam » in *Iconographie théâtrale et genres dramatiques* Mélanges offerts à Martine de Rougemont, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2008 : 121-135. Et « Théâtres du Kerala » in *Du nô à Mata Hari, 2000 ans de théâtre en Asie*, A. Samuel dir. Paris, Musée Guimet/Artlyx, 2015, p. 68-73.

en 1718, puis au théâtre en 1727 grâce à Adrienne Lecouvreur (*Tiridate* de Campistron) sera interrompue, en 1743, par M^{lle} Clairon dans le rôle de Didon de la pièce de *Le Franc de Pompignan* où elle joue vêtue d'une simple robe blanche. Adeptes du naturel et de l'efficacité M^{lle} Clairon « préfigure » la réforme du costume de scène.

Le texte de Damien Chardonnet-Darmaillacq : *Repenser la réforme du costume au XVIII^e siècle : quand les enjeux pratiques priment sur les enjeux esthétiques* fait opportunément suite, dans ces *Actes*, à celui d'Anne Verdier en étudiant la question essentielle de la réforme du costume de scène. L'auteur sait de quoi il parle puisqu'il a soutenu en 2012 sous la direction de C. Biet, à l'Université Paris X, sa thèse « Gouverner la scène : le système panoptique du comédien Lekain ». L'auteur montre que le fameux *Registre* de ce grand comédien et son brouillon vont être « la source » de l'avancée de la réforme du costume commencée par M^{lle} Clairon. Lekain, soucieux de vraisemblance théâtrale était persuadé que le costume de scène doit être avant tout celui d'un personnage dans une pièce donnée et non celui de l'interprète. L'idée a suivi son cours (exemple de *l'Orphelin de la Chine* de Voltaire en 1755), même si les objectifs de ce *Registre* n'ont pas vraiment abouti, la question de la pratique théâtrale était dans l'air. M^{lle} Clairon, consciente de la nécessité d'adapter le costume à la réalité théâtrale comme Lekain, écrira dans ses *Mémoires*, en 1799 : « La seule mode à suivre est le costume du rôle qu'on y joue » (extr. de la citation de D. C. D. p.136). L'exposé de Nicole Pellegrin concerne l'histoire du théâtre sous la Révolution, plus que le costume de scène : *La nonne en ses costumes de théâtre. Approche du cas révolutionnaire français*. Au théâtre aussi la Révolution a provoqué des bouleversements. Dès avril 1790 est montée la comédie *le Couvent* de Pierre Laujon qui met en scène des religieuses, jusque -là exclues du Théâtre Français ; « la mode des pièces à nonnes » continuera chez plusieurs auteurs dramatiques dont N. P. analyse finement et savamment les pièces entre 1789 et 1800. Georges Vigarello (*Autour des transformations de la robe*) dresse une histoire sociale très fine de l'évolution de la forme de la robe féminine dans la société, au théâtre et dans la littérature dans le prolongement de ses précédents ouvrages.

Gaylord Brouhot inaugure la section « Politique et représentation » avec *Regards sur le pouvoir du costume dans un portrait de Cosimo I de 'Medici*. Il s'agit ici de costume d'apparat et non de costume de scène, dans le portrait d'un homme de pouvoir de la cour de Florence au XVI^e siècle. L'auteur montre bien comment ce somptueux costume valorise la personne de Cosimo et les produits qui l'habillent, notamment la soie façonnée par les artisans de Florence. Avec *Costume, duplicité et double jeu dans le ballet « burlesque » français : l'exemple du « ballet des fées » des Forêts de Saint-Germain*, Vincent Dorothée remonte sur le théâtre du début du XVII^e français sous le règne de Louis XIII et renouvelle brillamment et de façon convaincante

le sens politique de ce ballet qu'on croyait bien connu¹¹. Martial Poirson (*Les Habits neufs de l'allégorie théâtrale : le costume en effigie dans le spectacle allégorique à l'âge classique*) enrichit l'étude de l'allégorie théâtrale par un exposé brillant, savant, illustré et très documenté sur l'allégorie dramatique comme spectacle, appréhendé sous l'aspect du costume féminin dans la peinture, le dessin, la gravure, comme dans nombre de pièces de théâtre de l'époque¹². Marie-Noëlle Semet, scénographe et réalisatrice grecque de costumes de scène présente *Le Costume comme moyen d'expression politique : la crise grecque à travers « Le Mariage de Koutroulis », en 2012 au Théâtre National d'Athènes*. C'est un témoignage passionnant de théâtre politique en Grèce aujourd'hui avec une description très précise de l'apport de la conception de costumes à une mise en scène importante dans le contexte de la situation actuelle de la Grèce. Comment cette pièce du XIX^e siècle a pu être adaptée avec beaucoup d'efficacité à la situation de la Grèce en 2012. Nous pouvons apprécier ces costumes grâce aux planches couleur VIII et IX insérées dans le cahier hors texte de l'ouvrage.

La section « Approche et pratiques contemporaines » commence avec Guy Spielmann. *(Re) Penser le costume dans l'événement –spectacle* est une réflexion sémiologique sur le statut du costume de théâtre. Il distingue le vêtement de l'habit et du costume et le costume n'aurait de sens que lors de l'événement- spectacle ; les costumes du CNCS ne seraient plus que des traces d'événement-spectacle, comme celles de meetings politiques ou autres manifestations. *Entre peau et seconde peau : la vision du costume chez l'acteur contemporain*. Sylvie Roques se demande ici ce qu'est le costume pour l'acteur d'aujourd'hui, à partir d'une enquête auprès de 25 acteurs de 27 à 74 ans. Pour la plupart d'entre eux l'influence du costume est manifeste : la texture, la trame, le poids du tissu du costume sont importants et peuvent influencer leur jeu, comme sa forme, sa structure. Le costume devient une seconde peau, un « objet –outil » pour certains d'entre eux, même si d'autres le nient, privilégiant leur maîtrise propre sur la scène ou au cinéma.

Costume et ornements de scène : de quelle investiture parlons-nous ? Lucileee Bach a peut être quelques difficultés à s'adapter au thème du colloque. Elle s'intéresse davantage à une conception très large et abstraite du costume de scène qu'elle interroge comme objet social plus que théâtral.

Jean Vilar et les peintres : Frédérique Debril rappelle le rôle immense que le peintre Léon Gischia a joué dans les mises en scène de Jean Vilar :

11. Voir aussi son article : « Le ballet burlesque français ou les paradoxes du « monde à l'envers ». Étude sur les virtualités et enjeux allégoriques du "Ballet des Fées des Forêts de Saint-Germain (1625)" » in *L'allégorie au théâtre*, Martial POIRSON (dir.), *Revue d'histoire du théâtre*, 2015-1 / n°265, p. 117-140.

12. Voir : Un théâtre de chair et de pensée, introduction, in *l'allégorie au théâtre*, *id* : 5-20.

Il a dessiné les costumes pour 29 d'entre elles. On sait que ces collections sont conservées à la Maison Jean Vilar en Avignon, sous l'égide de l'Association Jean Vilar. L'exposé de F.D. est émaillé de détails très vivants sur la manière dont Vilar travaillait et signale utilement *Mascarille*, la base de données sur le théâtre d'Emile Zeizig qui propose des photos de spectacles en ligne. Elle est consultable sur abonnement mais on peut y accéder gratuitement dans certaines bibliothèques. Gwanaëlle Moine rend compte de manière précise et argumentée de l'apport du costume de scène à deux mises en scène récentes et marquantes du théâtre de répertoire : *Prometheus Landscape II* de Jan Fabre (2011), monté à partir du *Prométhée enchaîné* d'Eschyle et *Tartuffe* de Stéphane Braunschweig (2008) : deux façons très différentes et efficaces de mettre en scène deux classiques.

« La synthèse » de Didier Doumergue, originale, brillante et inédite clôt l'ouvrage. L'auteur a rédigé deux dialogues très alertes entre *Moi* et *Lui* qui commentent le colloque, son objet et les communications des chercheurs de façon bien plus attractive que le laborieux compte-rendu que l'on m'a demandé de faire ! Le DVD joint à l'ouvrage donne des extraits du texte lu par Jean-Marie Villégier des *Mémoires de l'abbé de Choisy habillé en femme*, qui avaient enchanté tous les membres du colloque. Ce livre rend compte d'un moment important dans une recherche novatrice.

Colette SCHERER

Béatrice Picon-Vallin, *Le Théâtre du Soleil. Les cinquante premières années*, Arles, Actes Sud, novembre 2014

Béatrice Picon-Vallin parvient à dominer cinquante années d'activité du Théâtre du Soleil dans ses multiples expériences, dans son idéologie, dans son fonctionnement. On perçoit son intime connaissance d'Ariane Mnouchkine et de la troupe, et son attention de longue date portée à cette aventure unique, à ses enjeux, à son développement. Elle retrace un cheminement artistique, elle met en évidence la place de ce théâtre dans la société d'aujourd'hui et donne la parole à ceux qui participent à sa vie. Cette troupe, souvent renouvelée et devenue internationale, réunit des artistes et des techniciens, ou des acteurs qui font aussi office de techniciens, partageant toutes les tâches quotidiennes et vivant ensemble les problèmes de l'heure. Outre les spectacles, l'ouvrage s'intéresse aussi aux combats auxquels Ariane Mnouchkine participe ou qu'elle initie, comme l'Association internationale de défense des artistes victimes de la répression dans le monde.

Un retour aux sources rappelle ses apprentissages¹³ en Grande-Bretagne, chez Jacques Lecoq, ou lors de voyages en Orient, les débuts d'une troupe qui deviendra une coopérative, et la création collective de spectacles.

13. Un petit fascicule joint au livre reproduit des extraits de deux conférences d'Ariane Mnouchkine (2013) qui retracent son propre parcours et « l'épopée » du Théâtre du Soleil.

Souvenirs, témoignages, documents, tous les membres de la troupe ont apporté leur contribution à ce livre, qui bénéficie ainsi d'un travail d'ensemble de remémoration. Chacun a revécu sa propre histoire inscrite dans l'histoire du Théâtre du Soleil.

Cet « atelier de l'amitié », disait Claude Roy, traite du monde autant que du théâtre. Après un théâtre de texte (Gorki ou Théophile Gautier), Ariane Mnouchkine est vite parvenue à créer des spectacles axés sur les problèmes de notre temps, de *L'Âge d'or* aux *Naufragés de l'espoir*, avec finalement un auteur – Hélène Cixous – qui écrit à partir des improvisations des acteurs. La capacité d'Ariane Mnouchkine à observer indéfiniment les propositions successives avec un œil neuf est phénoménale.

À la faveur des entretiens menés avec la troupe, se révèlent les intentions et les solutions trouvées pour les décors, les techniques de jeu, la musique, les installations d'éclairage ou de sonorisation, l'élaboration des costumes. La description de chaque spectacle abonde en commentaires judicieux et le classement chronologique permet de suivre depuis le début l'évolution d'Ariane Mnouchkine et du Théâtre du Soleil, son souci du travail bien fait, les traces de son attirance pour les techniques et les arts d'Orient : théâtre balinaï, bunraku, théâtre indien, son attention portée au public. Et sa relation forte au cinéma est à plusieurs reprises soulignée.

Dans l'histoire du théâtre, plusieurs artistes du XX^e siècle, désireux de délittérer le théâtre, avaient rêvé de retrouver les secrets perdus de la commedia dell'arte. En particulier Meyerhold et Jacques Copeau. Dans les *Cahiers Renaud-Barrault* n° 12, 1954, p. 117, ont été reproduites quelques-unes des lettres que Jovet, alors au front, avait envoyées à Copeau en 1916, et notamment celle où il préconisait d'élever les apprentis comédiens loin du texte, de le leur ôter provisoirement et d'y revenir ensuite. Allant plus loin, Copeau voulait former des farceurs qui créeraient des personnages d'une Comédie nouvelle, à l'image des Arlequins, des Pantalons, des Colombines...

Béatrice Picon-Vallin s'était demandé si Ariane Mnouchkine, inventant des clowns modernes (dans *Les Clowns*) et des personnages représentatifs de la société d'aujourd'hui (dans *L'Âge d'or*) s'était inspirée des recherches de Meyerhold, ou du rêve de Copeau et de la tentative des Copiaus.¹⁴ Or, il ne s'agissait que d'une coïncidence, ce n'est après la création de *L'Âge d'or* qu'on lui a fait connaître les recherches et les tentatives du début du siècle. Sans le savoir, partant de sa pratique du jeu masqué, elle les a prolongées, elle les a réalisées vraiment. Mais de plus, elle les a ancrées dans la réalité politique et sociale de son temps.

On appréciera les nombreuses photographies, dûment choisies en fonction du texte, et qui font de cet outil de connaissance une très belle publication.

Odette ASLAN

14. « Il y a eu surtout une très mystérieuse rencontre avec Jacques Copeau », un article paru dans *Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française*, n° 12, octobre 2014, p. 63-67.