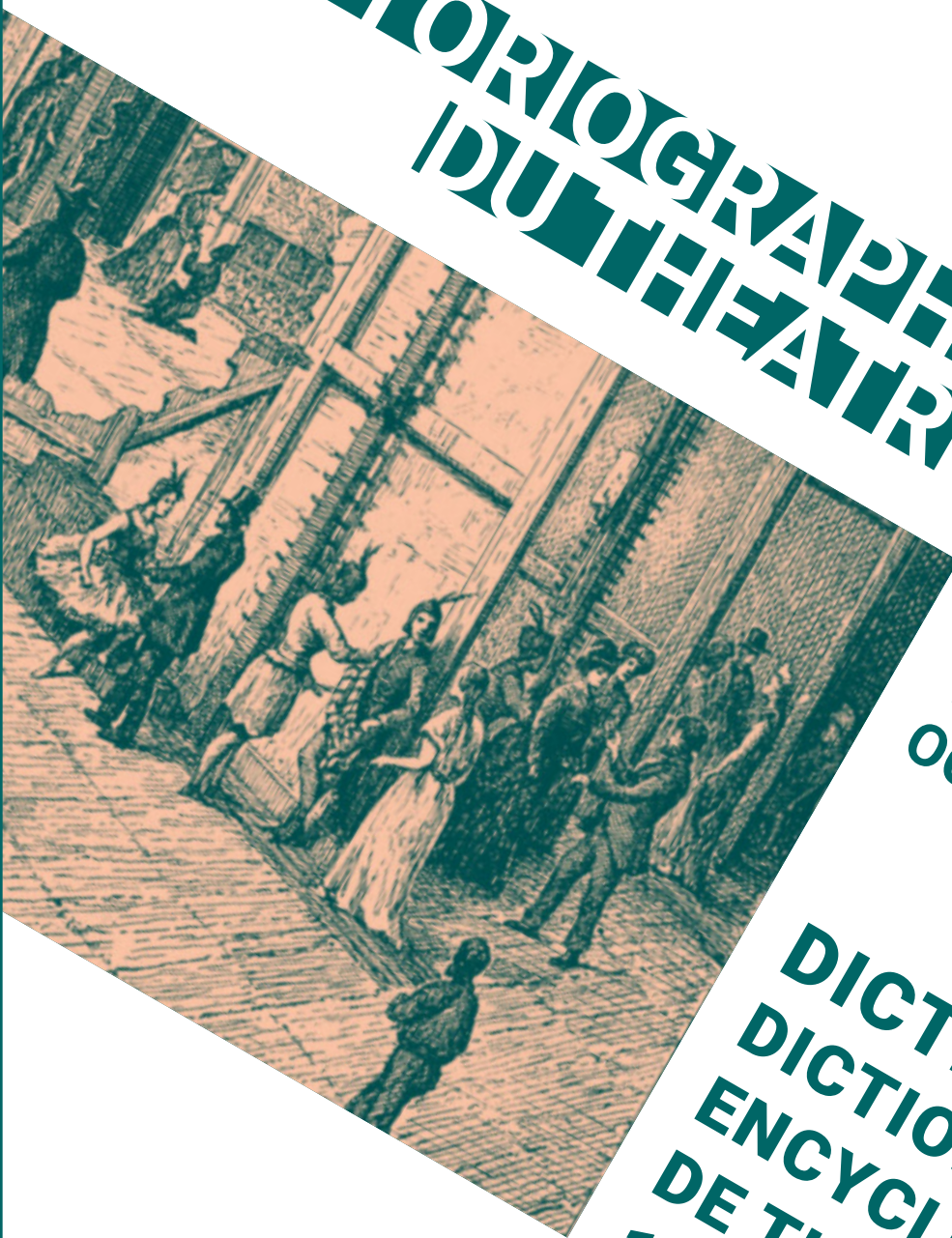


# REVUE D'HISTORIOGRAPHIE DU THÉÂTRE



#7  
OCT. 2021

DICTHEA :  
DICTIONNAIRES ET  
ENCYCLOPÉDIES  
DE THÉÂTRE DES  
18<sup>e</sup> ET 19<sup>e</sup> SIÈCLES



SOCIÉTÉ D'HISTOIRE  
DU THÉÂTRE



## DICTHEA : DICTIONNAIRES ET ENCYCLOPÉDIES DE THÉÂTRE DES 18<sup>E</sup> ET 19<sup>E</sup> SIÈCLES – 1.

Apparus au XVIII<sup>e</sup> siècle dans le sillage de l'Encyclopédie, les dictionnaires de théâtre se sont multipliés au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, dessinant pour les arts de la scène une nomenclature spécifique, de plus en plus orientée vers les pratiques. Ce numéro réunit les premiers travaux élaborés dans le cadre du projet DICTHÉA, consacré à l'édition numérique et à l'étude de 15 dictionnaires de théâtre parus en France entre 1776 et 1914. Il conjugue deux types d'approches complémentaires : les études centrées sur un ensemble éditorial précis, abordé dans sa spécificité ; et les études diachroniques de certaines entrées ou occurrences de termes dans l'ensemble du corpus, afin de faire apparaître des évolutions notables dans la pensée de l'art.

### COMÉDIE-FRANÇAISE (LA).

199

divers points de Paris et presque aussitôt disparus. Molière lui-même, on le sait, venant de la province en 1650, s'installa pendant trois années avec sa troupe, sous le nom de l'*Illustre Théâtre*, dans le jeu de paume de la Croix-Blanche, au faubourg Saint-Germain, après quoi il reprit ses voyages.

L'Hôtel de Bourgogne et le Marais étaient donc seuls maîtres de la situation, lorsque

Molière, de retour à Paris en 1658, s'établit au théâtre du Petit-Bourbon, près du Louvre, pour ensuite, Louis XIV ayant décidé la destruction de celui-ci, prendre ses quartiers dans la salle du Palais-Royal. Sa troupe, qui avait pris le nom de « troupe de Monsieur, » fut autorisée en 1665 à porter celui de « troupe du roi, » et une subvention annuelle de 12,000 livres lui fut accordée. A la mort de Molière, Lully, qui



M<sup>lle</sup> Vestris, de la Comédie-Française (1746-1804).

trouvait l'Opéra à l'étroit dans la salle qu'il lui avait fait construire rue de Vaugirard, obtint du roi l'autorisation de s'emparer de celle du Palais-Royal, tandis que les comédiens de Molière iraient occuper le local du premier Opéra de Perrin et Cambert, rue Guénégaud (1673). Mais Louis XIV ordonna alors la jonction de la troupe du Marais et de celle qu'avait dirigée Molière, de sorte qu'au lieu de trois théâtres de comédie qui avaient existé simultanément pendant quinze ans, il n'y en eut plus que deux : la troupe du roi, rue Guénégaud, et

celle de l'Hôtel de Bourgogne. Sept ans après, en 1680, Louis XIV fit effectuer encore la jonction de ces deux troupes, et c'est de cette époque et de cette dernière fusion que, comme nous l'avons dit, la Comédie-Française fait dater officiellement son existence ; de sorte que le théâtre qui se fait justement gloire de s'appeler « la maison de Molière » semble n'être venu à la vie que sept ans après la mort de ce grand homme.

Quoi qu'il en soit, la Comédie-Française se transporte ; en 1689, dans un hôtel qu'elle s'é-

# DICTHEA : Dictionnaires et Encyclopédies de théâtre des 18<sup>e</sup> et 19<sup>e</sup> siècle

Dossier dirigé par Anne Pellois et Céline Candiard

## TABLE DES MATIÈRES

---

- 2 Anne Pellois  
Introduction : État des lieux d'une recherche
- I. Des mots, des circulations**
- 19 Camille Hourv  
«Travestissement. N.M.» La norme et l'encyclopédie
- 33 Stéphanie Loncle  
Les débuts au théâtre et dans les dictionnaires : une pratique spectaculaire et électorale à l'épreuve de l'écriture
- 51 Anne Pellois  
Jouer, incarner interpréter : ce que fait l'acteur au XIX<sup>e</sup> siècle
- 78 Pierre Causse  
Interpréter les passions selon les dictionnaires de théâtre, ou les combinaisons du savoir au service du jeu
- 96 Quentin Rioual  
De la décoration au décor : pré-histoire de la scénographie dans les dictionnaires du XIX<sup>e</sup> siècle
- II. Matières de dictionnaires**
- 119 Céline Candiard, Justine Mangeant  
Jalons pour une étude du *Dictionnaire dramatique* de Chamfort et La Porte
- 139 Léonor Delaunay  
Le Magasin des images théâtrales. Sur l'iconographie du *Dictionnaire du théâtre* d'Arthur Pougin
- 167 Yves Jubinville  
Pour une étude comparée des dictionnaires de théâtre

# INTRODUCTION

## ÉTAT DES LIEUX D'UNE RECHERCHE

---

Anne Pellois

Les dictionnaires et encyclopédies de théâtre des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles constituent un corpus passionnant pour qui s'intéresse à l'histoire des pratiques scéniques. Visant à proposer une nomenclature, une « langue de l'art », ces volumes, qu'ils adoptent le point de vue des coulisses, des connaisseurs, des artistes, ou qu'ils se structurent sur le fantasme d'une saisie surplombante et totalisante des phénomènes scéniques et théâtraux et de leur histoire, constituent un terrain d'investigation fécond afin de contribuer à dresser un état de l'art et de ses pratiques, pour peu qu'ils soient appréhendés dans leurs contextes et dans leurs spécificités éditoriales.

Sacrifiant au goût de la classification et de la description qui anime les entreprises encyclopédiques ou la constitution des dictionnaires, cher au XIX<sup>e</sup> siècle et impulsé par le canon que constitue l'*Encyclopédie* de Denis Diderot et Jean Le Rond d'Alembert, ces ouvrages sont plus ou moins touffus, allant de la petite brochure à glisser dans la poche au gros livre illustré, quand ils ne comptent pas plusieurs volumes. Ils proposent des types de discours spécifiques qui cultivent des liens complexes, et par là passionnants, d'une part avec la notion d'objectivité et d'autre part avec le rapport de contemporanéité problématique qu'ils instaurent avec l'art décrit. La visée descriptive propre à la constitution de toute nomenclature est souvent associée à une tonalité normative et prescriptive, parfois moralisante, qui brouille la relation avec les pratiques réelles du jeu, quand celle-ci n'est pas, dans certains dictionnaires associés par leurs titres aux secrets de coulisses, complètement dévoyée par le ton satirique de la moquerie, voire de la calomnie. Leur contemporanéité par rapport aux pratiques de leur époque est quant à elle remise en cause par la multiplicité des emprunts à des ouvrages antérieurs, soit d'autres dictionnaires, soit des traités ou histoires du jeu, quand il ne s'agit pas de plagiat pur et simple, ce qui a pour conséquence de faire réapparaître des pratiques décrites cent ans auparavant.

Ce sont précisément ces caractéristiques qui rendent plus complexes, et moins naïfs qu'il n'y paraît, ces objets spécifiques, donnant aux chercheurs et chercheuses qui s'intéressent à l'histoire des arts de la scène un formidable terrain d'études, à la fois d'un point de vue historiographique – quels sont les éléments sur lesquels s'appuyer pour écrire l'histoire de ces pratiques d'une part, et comment cette histoire s'écrit-elle tout au long de ce corpus d'autre part ? – et d'un point de vue historique – est-il possible de trouver dans ces ouvrages des informations sur les modes de jeu, les scénographies, les dramaturgies, les techniques scéniques, les fonctionnements administratifs des théâtres ?

---

<sup>1</sup> Michel Corvin, « Problématique d'un dictionnaire de théâtre », *L'Annuaire théâtral, revue québécoise d'études théâtrales*, n° 26, *Regards croisés : théâtre et interdisciplinarité*, automne 1999, p. 160, en ligne sur <https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/1999-n26-annuaire3672/041400ar/>, consulté le 18 novembre 2020.

## Description du corpus

---

Le corpus sur lequel nous travaillons s'est constitué petit à petit. Une première série de huit ouvrages a constitué le support d'une exploration initiale en séminaire à l'École normale supérieure (ENS) de Lyon à partir de 2012, puis en 2013-2014<sup>2</sup>. Ce premier corpus était constitué de volumes qui partagent la caractéristique d'adopter un classement alphabétique de termes permettant de décrire les pratiques théâtrales. En faisaient donc partie des ouvrages qui ne portent pas explicitement le titre de dictionnaire ou encyclopédie, mais qui en suivent la structuration par entrées ; ils constituent un lexique. D'emblée, ont été exclus tous les dictionnaires de théâtre qui ne comportent pas d'entrées lexicales : ceux listant exclusivement des œuvres, des directeurs et gens de théâtre, des acteurs et actrices<sup>3</sup>. Ce corpus était dans un premier temps circonscrit au seul XIX<sup>e</sup> siècle.

À partir de 2017, nous avons constitué une équipe de chercheurs et chercheuses en histoire du théâtre<sup>4</sup>. Ce collectif, compte tenu de l'ampleur du travail et de l'étendue du corpus, est apparu comme une nécessité tandis que l'appel à différents spécialistes permettait d'embrasser plus largement l'ensemble des objets abordés par ces dictionnaires et de quitter la seule perspective du jeu, qui était l'entrée initiale dans ce corpus. Chacun et chacune arrivant avec ses propres champs de recherche, la constitution de l'équipe a permis de multiplier les angles d'étude. Le projet, baptisé « DictThéa », s'est alors engagé dans une double perspective : effectuer un premier volet de recherches sur ce corpus spécifique pour en déterminer les caractéristiques et voir en quoi et comment celui-ci pouvait renseigner et écrire l'histoire des pratiques scéniques ; penser et élaborer une édition électronique du corpus à destination de la communauté scientifique. Parce qu'une première étude de ces dictionnaires avait montré l'importance d'emprunts substantiels – nous reviendrons sur ce point – à des textes du XVIII<sup>e</sup> siècle, nous avons également décidé d'y adjoindre les entrées lexicales du *Dictionnaire dramatique contenant l'histoire des théâtres*,

---

<sup>2</sup> Le séminaire de master tenu en 2012 était associé aux méthodologies pour une histoire du jeu et celui de 2013-2014, intitulé « Les mots du jeu », orientait les recherches au sein du corpus vers la terminologie propre au jeu. Je profite de cette note pour remercier tou.te.s les étudiant.e.s qui ont participé à ce séminaire, dont certain.e.s ont rejoint l'équipe et le présent numéro, et d'autres ont trouvé des composantes de leurs objets de recherche dans l'exploration de ces « mots du jeu ». Sans elles et eux, ce travail n'aurait probablement pas vu le jour.

<sup>3</sup> Par exemple, Léonard de Géréon, *La Rampe et les coulisses : esquisses biographiques des directeurs, acteurs et actrices de tous les théâtres*, Paris, 1832 ; Joseph Goizet et A. Burtal, *Dictionnaire universel du théâtre en France et du théâtre français à l'étranger : biographie des auteurs et des artistes*, Paris, Librairie des auteurs dramatiques, 1867 ; Henry Lyonnet, *Dictionnaire des Comédiens Français*, Genève, Bibliothèque de la Revue universelle internationale illustrée, 1912.

<sup>4</sup> Anne Pellois, Céline Candiard, Catherine Ailloud-Nicolas, Olivier Bara, Pierre Causse et Justine Mangeant (Institut d'histoire des représentations et des idées dans les modernités, IHRIM, UMR 5317), Alice Folco (Litt&Arts. Arts et pratiques du texte, de l'image, de l'écran et de la scène, UMR 5316), Romain Piana et Jeanne Hostiou (Institut de recherches en études théâtrales, IRET, EA 3959), Julia Gros de Gasquet (Laboratoire international de recherches en arts, LIRA, EA 734), Sophie Lucet (Centre d'étude et de recherche interdisciplinaire de l'UFR Lettres arts cinéma, Cerilac, EA 4471), Joël Huthwohl (Bibliothèque nationale de France), Léonor Delaunay (Société d'histoire du théâtre), Marion Chénétier-Alev (Théorie et histoire des arts et des littératures de la modernité. XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles, Thalim, UMR 7172), Florence Filippi (Centre d'études et de recherche, Éditer/Interpréter, Ceredi, EA 3229), Stéphanie Lonclé (Centre de recherche d'histoire quantitative, CRHQ, EA 6583), Yves Jubinville (Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises, CRILQ, École supérieure de théâtre, Montréal), Quentin Rioual, (Histoire des arts et des représentations, EA 4414) et Camille Khoury (Lettres, Langages et Arts, LLA-Créatis, EA 4152).

*les règles du genre dramatique, les observations des maîtres les plus célèbres et des réflexions nouvelles sur les spectacles* de Joseph de La Porte et Sébastien-Roch-Nicolas de Chamfort, premier dictionnaire de théâtre proposant de telles entrées en plus de ses notices d'œuvres, et d'étendre ainsi l'empan chronologique du corpus, qui s'étale de 1776 à 1914. Les recherches des un·es et des autres ont mis au jour quelques volumes supplémentaires qui s'intègrent au fur et à mesure au corpus après un premier examen. À ce jour, celui-ci est constitué de quinze ouvrages, allant de la simple affiche à des éditions plus conséquentes en plusieurs volumes<sup>5</sup>, liés pour certains par le procédé de la réédition, ou, quand cette dernière n'est pas explicite et le geste d'emprunt par trop massif et systématique, par le plagiat, même si cette pratique, nous le verrons, est à relativiser dans le contexte d'éditions de dictionnaires.

### **Corpus par ordre chronologique de parution :**

- La Porte, Joseph de, et Chamfort, Sébastien-Roch-Nicolas de, *Dictionnaire dramatique contenant l'histoire des théâtres, les règles du genre dramatique, les observations des maîtres les plus célèbres et des réflexions nouvelles sur les spectacles*, Paris, Lacombe, 1776, 3 tomes.
- *Annales dramatiques ou dictionnaire général des théâtres*, par une société de gens de lettres [Babault, A.-P.-F. Ménégaud et autres], Paris, Babault éditeur, 1808-1812, 9 volumes.
- Aristippe, *Art du comédien, principes généraux recueillis et mis en ordre par Aristippe*, Paris, L. Raymond, 1819, une planche.
- Harel, François-Antoine, *Dictionnaire théâtral ou douze cent trente-trois vérités sur les directeurs, régisseurs, acteurs, actrices et employés des divers théâtres*, Paris, J. N. Barba Libraire, 1824, 1825, 324 p.
- Dumersan, Théophile Marion, *Manuel des coulisses, ou guide de l'amateur*, Paris, Bézou, 1826, 141 p.
- Aristippe, *Théorie de l'art du comédien ou manuel théâtral*, Paris, A. Leroux éditeur, 1826, 616 p.
- *Dictionnaire des coulisses ou vade mecum à l'usage des habitués des théâtres contenant une foule d'anecdotes et de révélations piquantes sur les acteurs, les actrices, les auteurs, les directeurs, les régisseurs et en général sur tout le personnel composant le monde dramatique*, Paris, Dezauche, 1832, 150 p.

---

<sup>5</sup> La constitution progressive de ce corpus fait que les études qui composent cette première publication s'appuient sur un nombre variable de volumes en fonction de l'état du corpus numérisé au moment de l'étude. Nous précisons à chaque fois les dictionnaires utilisés.

- Jacques le Souffleur, *Petit Dictionnaire des coulisses*, Paris, dans tous les théâtres, 1835, 95 p.
- *L'Indiscret, souvenirs des coulisses*, Paris, Bureau des éditeurs, 1836, 138 p.
- Aristippe, *Manuel théâtral et du comédien*, Paris, Encyclopédie Roret, 1854, 411 p.
- De Bussy (ou Marchal), Charles, *Dictionnaire de l'art dramatique à l'usage des artistes et des gens du monde*, Paris, Achille Faure, 1866, 417 p.
- Bouchard, Alfred, *La Langue théâtrale : vocabulaire historique, descriptif et anecdotique des termes et des choses du théâtre, suivi d'un appendice contenant la législation théâtrale en vigueur*, Paris, Arnaud et Labat, libraires-éditeurs, 1878, 407 p.
- Pougin, Arthur, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent : poésie, musique, danse, pantomime, décor, costume, machinerie, acrobatisme...*, Paris, Firmin Didot, 1885, 799 p.
- Béquet, C. M. Edmond, *Encyclopédie de l'art dramatique*, Paris, chez l'auteur, 1886, 440 p.
- Genin, Hubert, *Le Langage des planches, vocabulaire des coulisses théâtrales, explications et anecdotes*, préface de Firmin Gémier, Paris, Comœdia, 1914.

Un premier état de la recherche montre que très peu d'études ont été faites sur les dictionnaires de théâtre en général, du moins en français, et sur ce corpus en particulier. L'article de Michel Corvin cité en exergue constitue une mine de pistes permettant d'aborder l'objet « dictionnaire de théâtre ». Les travaux relatifs, plus largement, aux dictionnaires ou encyclopédies, que nous avons encore à explorer, comme ceux d'Alain Rey<sup>6</sup> ou de Christophe Rey<sup>7</sup>, fournissent des éléments de réflexion propres à nous aider, d'une part à contextualiser ces démarches, et d'autre part à les discriminer d'autres types d'organisation des savoirs adoptés par des dictionnaires sur des sujets différents. Pour le reste, les travaux consacrés aux dictionnaires de théâtre se concentrent pour la plupart sur un dictionnaire en particulier<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> Alain Rey, *Encyclopédies et dictionnaires*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1982 ; *Miroirs du monde : une histoire de l'encyclopédisme*, Paris, Fayard, 2007 ; *De l'artisanat des dictionnaires à une science du mot*, Paris, Armand Colin, 2008.

<sup>7</sup> Christophe Rey, « Dictionnairique et édition au siècle des Lumières », *Revue de linguistique appliquée*, n° 177, *La dictionnairique*, 2015, p. 21-36.

<sup>8</sup> Anne Coudreuse dans « La critique par alphabet : le *Dictionnaire dramatique* de Chamfort et La Porte », dans Malcolm Cook et Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval (dir.), *Critique, critiques au 18<sup>e</sup> siècle*, Oxford, Peter Lang, 2006, p. 209-222 ; Nathalie Rizzoni dans sa préface au dictionnaire sur le site Cesar.org, « À propos du *Dictionnaire dramatique* et de sa publication sous forme d'hypertexte », 2002, en ligne sur <https://cesar.huma-num.fr/cesar2/books/laporte/preface.php>, consulté le 2 mai 2020 ; Julia Gros de Gasquet, « L'alphabet pour penser l'art de l'acteur : le dictionnaire d'Aristippe », *Ligeia*, nos 153-156, 2017, p. 187-191, en ligne sur <https://www.cairn.info/revue-ligeia-2017-1-page-187.html>, consulté le 2 décembre 2020.

### Emprunts et plagiat

Le classement adopté, par ordre chronologique, commode dans un premier temps, ne doit pas cacher des liens éditoriaux forts entre certains volumes qui remettent en cause cette organisation. Ainsi par exemple, les trois ouvrages d'Aristippe correspondent à trois états successifs d'un même travail, largement augmenté entre la planche de 1819 et le dictionnaire de 1826, et fortement remanié dans l'édition Roret en 1854. Le premier document, *Art du comédien, principes généraux recueillis et mis en ordre par Aristippe*, que nous avons trouvé à la bibliothèque de l' Arsenal (Paris), se présente sous la forme d'une affiche contenant 31 entrées<sup>9</sup>. *La Théorie de l'art du comédien ou manuel théâtral* est, elle, un volume de 616 pages composé de 50 pages de textes préliminaires<sup>10</sup>, d'un lexique de 164 entrées qui court sur 440 pages, d'un ensemble de 65 pages de textes hétéroclites classés en trois parties<sup>11</sup>, d'une bibliographie de 14 pages comprenant 20 ouvrages et une quinzaine de titres de journaux et revues, d'un index des noms cités et d'une table des matières des entrées. La composition de la réédition en manuel Roret<sup>12</sup> en 1854, sous le titre *Manuel théâtral et du comédien*, est encore plus complexe. La part du lexique à proprement parler tombe à moins de la moitié de l'ouvrage (146 pages sur 336 hors bibliographie, index et table des matières), là où elle composait plus des deux tiers de l'édition de 1826. Cette réduction est due à une réorganisation thématique de l'ouvrage qui tend vers l'exposition des contenus sous forme de méthode raisonnée plutôt que de dictionnaire<sup>13</sup>.

Si ces liens de réédition sont faciles à percevoir puisque le nom de l'auteur est repris, moins visibles au premier coup d'œil sont les phénomènes de plagiat qui lient ce premier ensemble éditorial à deux autres volumes de la liste, le *Dictionnaire de l'art dramatique à l'usage des artistes et des gens du monde*, paru en 1866 et signé Charles De Bussy (ou Marchal selon les notices),

---

**9** Ainsi que 45 entrées supplémentaires listées de part et d'autre du titre, qui laissent augurer d'une suite à ce travail, puisque sur ces 45 entrées, seules quatre ne figureront pas au final dans le dictionnaire de 1826.

**10** Une préface de quatre pages et deux textes préliminaires : « Théorie de l'art du comédien : de la profession du comédien » (36 pages) et « Réflexions générales sur l'art du comédien » (10 pages).

**11** « Du théâtre en général », « du Conservatoire Royal de musique et de déclamation », « Variétés ».

**12** Les manuels Roret sont une entreprise éditoriale comprenant plus de 300 volumes entre 1825 et 1860. Nicolas-Edme Roret, libraire devenu éditeur en 1822, entend proposer « une collection de manuels formant une encyclopédie des sciences et des arts », traitant de l'histoire et des techniques des métiers les plus divers. Parmi les titres on peut citer par exemple : *Nouveau manuel complet du verrier et du fabricant de glaces, cristaux, pierres précieuses factices, verres colorés, yeux artificiels* (1853) ; *Manuel complet de chimie amusante, ou nouvelles récréations chimiques, contenant une suite d'expériences curieuses et instructives en chimie d'une exécution facile et ne présentant aucun danger* (1825). Voir Anne-Françoise Garçon, « Innover dans le texte. L'Encyclopédie Roret et la vulgarisation des techniques, 1830-1880 », colloque « Les Archives de l'invention », Paris, Conservatoire national des arts et métiers, novembre 2004, en ligne sur [https://halshs.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/29498/filename/garcon\\_af\\_Roret.pdf](https://halshs.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/29498/filename/garcon_af_Roret.pdf), consulté le 14 mai 2021.

**13** Ces éléments sont tirés d'une première étude menée par Anne Pellois et Céline Candiard sur les spécificités de l'ensemble Aristippe lors du deuxième atelier de recherche qui s'est tenu à l'École normale supérieure (ENS) de Lyon en juin 2018 (voir la note 39 pour une description de cette journée).

et l'*Encyclopédie de l'art dramatique*, publiée en 1886 par C. M. Edmond Béquet. Or, ces deux ouvrages sont des rééditions quasiment à l'identique des volumes d'Aristippe<sup>14</sup>. Les préfaces sont quant à elles différentes et permettent à « l'auteur » d'exprimer le projet éditorial et d'endosser la paternité du livre.

Ainsi, ce premier ensemble de cinq volumes, couvrant une bonne partie du XIX<sup>e</sup> siècle de 1819 à 1886, procède très largement d'une même matrice. Cette caractéristique influe forcément sur l'étude diachronique des termes dans l'ensemble du corpus constitué des quinze dictionnaires et questionne l'adéquation des pratiques décrites avec celles contemporaines de tel ou tel volume constituant ce sous-corpus de cinq ouvrages. Que signifie cette réédition ? Que les pratiques n'ont pas évolué au cours du siècle ? Ou bien qu'elles s'accommodent de formulations identiques et se modifient au contact des réalités scéniques ? Que les canons durent plus que leur mise en œuvre effective ? Le même phénomène est à l'œuvre entre le *Dictionnaire dramatique* de La Porte et Chamfort, paru en 1776 en trois volumes, et les *Annales dramatiques ou dictionnaire général des théâtres*, parues en neuf tomes entre 1808 et 1812, qui reprennent quasi à l'identique les notices consacrées aux notions.

À ce premier effet de circulation diachronique entre les volumes s'ajoute un second phénomène, la pratique de la compilation, qui complexifie un peu plus l'étude de ces ouvrages et leur ancrage temporel. L'écriture d'un dictionnaire ou d'une encyclopédie, à partir du moment où son objectif est de constituer la somme des savoirs disponibles sur une pratique donnée, use traditionnellement d'une modalité de composition spécifique, plus ou moins affichée, consistant à rassembler ces savoirs : jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle inclus, la compilation était le mode privilégié d'organisation des connaissances, aussi bien dans les pratiques pédagogiques – les élèves étaient encouragés à noter, dans des recueils de lieux communs classés alphabétiquement, les extraits de textes qu'ils jugeaient utile de retenir sur un sujet donné – que dans la constitution d'ouvrages savants. La pratique, commune et admise, ne s'accompagnait souvent d'aucune mention des auteurs originaux des passages utilisés.

C'est de cette démarche que procède en particulier le *Dictionnaire dramatique* de La Porte et Chamfort publié en 1776. Au XIX<sup>e</sup> siècle, la pratique ne disparaît pas : si certains ouvrages, comme le *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent : poésie, musique, danse, pantomime, décor, costume, machinerie, acrobatisme...*, d'Arthur Pougin ou encore l'Aristippe de 1826, contiennent une bibliographie touffue et affichent explicitement leurs

---

<sup>14</sup> La comparaison terme à terme que l'édition électronique rendra possible permettra de mesurer précisément le volume des ajouts par rapport au texte d'Aristippe et à ses rééditions, ainsi que la provenance éventuelle de ces ajouts, puisqu'une première exploration a aussi établi des reprises du *Dictionnaire théâtral* de François-Antoine Harel, ainsi que d'autres emprunts, notamment à l'*Encyclopédie*.

sources et leur caractéristique de compilation<sup>15</sup>, si des citations explicitement identifiées comme telles par des guillemets et la mention de la référence citée émaillent de nombreuses entrées, un grand nombre d'emprunts ne sont pas explicitement mentionnés, et contribuent, par collages successifs, à augmenter une entrée, parfois au détriment de la cohérence du discours proposé<sup>16</sup>. Une rapide étude de la planche qui constitue le premier état du manuel d'Aristippe, publiée en 1819, permet de constater que si certaines sources sont tout à fait assumées<sup>17</sup>, les notices sont faites d'emprunts de natures très diverses qui ne figurent pas tous dans la liste des sources, comme par exemple ceux à Voltaire, à des traités d'art oratoire – y compris de rhétorique sacrée –, à des cours et traités de déclamation, mais aussi à des précis de grammaire et d'orthographe ! Dans ces catégories, ce sont surtout les deux premières qu'Aristippe revendique et assume explicitement : elles sont garantes de la légitimité (intellectuelle et artistique) et de la modernité de l'ouvrage<sup>18</sup>. Cette pratique de compilation est commune, en plus ou moins grande proportion, à l'ensemble du corpus.

Dans l'état actuel de nos recherches et des outils connus, la détection de ces emprunts ne peut se faire que dans des corpus déjà numérisés et de manière artisanale, à l'aide de sondes dans le texte étudié et d'explorations via un moteur de recherche. L'étude d'un certain nombre d'entre eux effectués sur le La Porte et Chamfort et l'Aristippe montre la persistance de références aux traités, histoires et anecdotes des périodes antérieures. Ce dernier phénomène, associé à celui des rééditions et plagiats décrit plus haut, questionne encore plus l'adéquation de ces objets aux pratiques de leurs époques. D'une certaine manière, le corpus semble s'autogénérer, en perpétuant des descriptions d'un art de la scène qui semble immuable, rendant apparemment très problématiques des études diachroniques pertinentes en lien avec les pratiques contemporaines aux ouvrages.

---

**15** Dans la préface à l'édition de 1826, Aristippe présente clairement la composition de l'ouvrage comme le fruit d'une compilation et d'une synthèse. Il s'agit, pour composer cette « méthode » qui contient « les principes généraux énoncés en termes simples et faciles » de l'art du comédien, de réunir « les principes et les observations épars dans une foule de livres ». L'ouvrage dit réunir « 3 ou 400 volumes », faisant référence non seulement à la copieuse bibliographie finale, mais également à tous les emprunts invisibles qui jalonnent l'ouvrage. Aristippe, *Théorie de l'art du comédien ou manuel théâtral*, Paris, A. Leroux éditeur, 1826, préface, p. i-viii. Dans le Pougin, la bibliographie est contenue dans l'introduction : « il me reste à faire connaître enfin les ouvrages que j'ai principalement consultés pour la construction de ce dictionnaire ; je ne saurais prétendre à les citer tous, car leur nombre en serait considérable, mais je mentionnerai les plus importants et ceux qui m'ont été le plus utile ». Arthur Pougin, « Place au théâtre ! », dans *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris, Firmin Didot, 1885, p. XII.

**16** C'est le cas par exemple de l'entrée « déclamation » du Aristippe, dans laquelle on peine à trouver une définition cohérente de la pratique en question.

**17** Les acteurs et actrices cités sont : Préville, Larive, Lekain, Dazencourt, Molé, Riccoboni, Dorfeuille, Sticotti, Dumesnil, Clairon, d'Hannetaire, Lecouvreur. Les auteurs sont Pierre Rémond de Sainte-Albine, Jean-François Marmontel, Johann Jacob Engel, Claude Joseph Dorat, Jean-François Cailhava de l'Estandoux.

**18** Une première ébauche de cette étude a été faite sur l'ensemble des trois éditions d'Aristippe par Anne Pellois et Céline Candiard lors de l'atelier de recherche de juin 2018.

## Projets éditoriaux et auteurs

Avant de se pencher plus avant sur la possibilité d'utiliser ce corpus de manière diachronique, deux autres grandes questions liées à la nature spécifique de ces ouvrages se posent. Le processus de production de ces différents volumes doit être exploré : qui les a écrits, pour qui, et dans quelles conditions ? La dimension de compilation, voire de plagiat, ne doit pas cacher la variété des projets : quelles sont alors les stratégies éditoriales de ces objets ?

Plus ancien ouvrage de notre corpus, et le seul à être paru au XVIII<sup>e</sup> siècle, le *Dictionnaire dramatique* de La Porte et Chamfort occupe une place à part dans cet ensemble : conformément à l'approche alors dominante appliquée aux spectacles depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, il se consacre principalement aux aspects historiques et poétiques des arts de la scène, en donnant la part belle aux auteurs canoniques et à la culture classique. Il forme, avec les *Annales dramatiques* qui lui empruntent largement ses entrées lexicales, le premier ensemble de dictionnaires.

Un deuxième ensemble rassemble les dictionnaires dits « des coulisses », que Pougin qualifie dans sa préface de « fantaisistes<sup>19</sup> », dont l'objectif est de montrer aux amateurs, aux connaisseurs, mais aussi au grand public, l'envers du décor. Cet ensemble, présentant généralement des volumes de dimension assez modeste (entre 100 et 150 pages), comporte le *Manuel des coulisses, ou guide de l'amateur de Théophile Marion Dumersan*, le *Dictionnaire des coulisses ou vade mecum à l'usage des habitués des théâtres contenant une foule d'anecdotes et de révélations piquantes sur les acteurs, les actrices, les auteurs, les directeurs, les régisseurs et en général sur tout le personnel composant le monde dramatique* édité chez Dezauche, le *Petit Dictionnaire des coulisses* de Jacques le Souffleur et *L'Indiscret, souvenirs des coulisses* paru sans nom d'auteur. On pourrait y ajouter certaines entrées ou anecdotes de l'ouvrage de François-Antoine Harel, *Dictionnaire théâtral ou douze cent trente-trois vérités sur les directeurs, régisseurs, acteurs, actrices et employés des divers théâtres*, qui ne rechigne pas au colportage de ragots sur la vie de certains comédiens en particulier, mais surtout des comédiennes en général. L'ouvrage comporte d'ailleurs, à côté des entrées lexicales, un nombre non négligeable d'entrées dédiées à des acteurs ou des actrices. Ces dictionnaires ne constituent pas pour autant une simple somme d'anecdotes plus ou moins méchantes rangées artificiellement par ordre alphabétique. Ils comportent aussi un certain nombre d'entrées visant à décrire non seulement les us ou coutumes de la vie théâtrale, mais également les techniques propres à l'exercice de cet art. Ils satisfont au goût de l'anecdote tout autant qu'à la curiosité largement partagée sur les secrets de fabrication du théâtre, sans compter l'explicitation savoureuse d'un certain nombre d'expressions propres à l'art dramatique – notamment dans le Dumersan. Leur cible, comme l'indique leur titre : « l'amateur », les « habitués du théâtre ».

---

19 Arthur Pougin, *loc. cit.*, p. IX.

Dans le même ordre d'idées, mais avec une vocation plus clairement spécifiée du côté de la technique, un troisième ensemble peut être distingué, constitué de *La Langue théâtrale* d'Alfred Bouchard, sous-titré *Vocabulaire historique, descriptif et anecdotique des termes et des choses du théâtre suivi d'un appendice contenant la législation théâtrale en vigueur, et du Langage des planches, vocabulaire des coulisses théâtrales, explications et anecdotes* d'Hubert Genin. Ces deux ouvrages, sans renoncer totalement à l'anecdote théâtrale, qui constitue de fait une constante de l'ensemble du corpus, se donnent pour objectif de décrire la langue du métier, dans ses perspectives administratives, techniques et spécialisées. Le Bouchard comporte même en appendice des textes de lois et des décrets visant à documenter le cadre législatif de la vie théâtrale. *Le Langage des planches*, illustré par Moriss, apparaît quant à lui comme un lexique technique permettant d'explicitier le vocabulaire utilisé lors des productions théâtrales, incluant des expressions et des termes plus techniques.

Un quatrième type de publications se focalise sur un aspect spécifique de la pratique théâtrale – quitte à le déborder dans les marges –, et notamment sur l'art de celui qui règne en maître sur les scènes des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles : l'acteur. C'est le cas de l'ensemble Aristippe, qui commence par proposer une planche de termes associés au jeu du comédien (*l'Art du comédien*), avant de constituer un véritable manuel pour l'acteur (la *Théorie de l'art du comédien*), trouvant son ultime avatar dans un volume de l'encyclopédie Roret (le *Manuel théâtral et du comédien*). Le public visé est ici à la fois celui des professionnels – le manuel se voulant un outil pour l'acteur dans sa pratique – et des amateurs de théâtre curieux, encore une fois, de jeter un œil aux modalités de fabrication du jeu. Marchal et Béquet adoptent la même optique, tout en déguisant cette prépondérance de la description de l'art du jeu dans un titre plus large, *Dictionnaire de l'art dramatique et Encyclopédie de l'art dramatique*, et en explicitant, pour le premier, le public visé : « à l'usage des artistes et des gens du monde ».

Le *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent* de Pougin, entreprise la plus monumentale du corpus, qu'elle mobilise du reste quasiment au complet dans ses références, consiste à proposer la première encyclopédie entièrement dédiée aux arts de la scène, dans une visée à la fois historique et esthétique. Largement illustré par une iconographie dont la convocation est justifiée essentiellement par son statut de document, le Pougin constitue un véritable musée de théâtre portatif, dans une démarche expositionnelle, dont l'objectif est de donner un panorama historique et esthétique des arts de la scène dans leur ensemble, le spectacle sous toutes ses formes : théâtre, opéra, danse, marionnette, cirque, etc.<sup>20</sup>.

---

20 Voir l'article de Léonor Delaunay dans le présent numéro.

La spécificité des projets éditoriaux est aussi colorée par l'identité de celui qui édite, compose ou écrit, selon les cas, ces volumes. Chamfort, un auteur alors peu connu qui avait commencé une modeste carrière de dramaturge, contribue à l'orientation principalement poétique des entrées lexicales du *Dictionnaire dramatique*. Aristippe, de son vrai nom Félix Bernier de Maligny, jouait les utilités à la Comédie-Française et était manifestement un comédien de piètre réputation<sup>21</sup>, qui ne jouissait pas de l'autorité d'un Talma ou d'un Larive. Il défend de fait un double point de vue : de l'intérieur, puisqu'il est acteur et qu'il est donc capable à la fois de percevoir les effets du jeu sur lui et les modes de fabrication sur les autres ; mais aussi de l'extérieur, car occupant un emploi tout à fait subalterne au théâtre, il a le temps d'observer les pratiques professionnelles autour de lui. Harel, en homme de théâtre, peut prétendre à une appréhension du fait théâtral de l'intérieur. À la parution de son dictionnaire, dont la préface à la seconde édition témoigne d'une réception tumultueuse<sup>22</sup>, il n'est cependant pas encore directeur de l'Odéon, et il s'est adjoint l'aide de deux autres auteurs, rompus aux grandes entreprises éditoriales mais qui ne sont pas du tout spécialistes de théâtre : Maurice Alhoy, auteur à succès, et Auguste Jal, spécialiste de littérature maritime<sup>23</sup>. *Le Dictionnaire de l'art dramatique*, signé Marchal, dit De Bussy, est le fait d'un homme largement connu à l'époque pour ses pillages éditoriaux : « Quand une idée surgit en librairie, Marchal s'abat dessus. C'est un pillard, un voleur d'idées qui gâte tout<sup>24</sup>. » Pougin est quant à lui enfant de la balle et homme de musique, et Genin régisseur.

## Une langue de l'art

La forme dictionnaire/lexique/encyclopédie, qui propose la description d'un domaine de l'art par entrées classées selon l'ordre alphabétique, offre une nomenclature intéressante à travailler. À l'heure qu'il est, l'ensemble des quinze

---

<sup>21</sup> Dans *Les Fastes de la Comédie-Française* (Paris, Hubert, vol. 2, p. 258-259), Ricord aîné lui consacre une entrée de deux pages où il fait état de ses difficultés en tant que comédien, et les attribue notamment à une petite taille et un physique peu noble, à un défaut de maîtrise de son « côté gauche » (« encore un peu du domaine du Conservatoire »), mais en se disant confiant sur sa capacité à surmonter ces obstacles grâce au travail, comme il l'a montré pendant ses années de conservatoire pour ses défauts de prononciation (« un grasseyement »).

<sup>22</sup> *Le Dictionnaire théâtral* a connu deux éditions, l'une en 1824 et l'autre en 1825. La préface de la seconde témoigne d'une tumultueuse réception de la part des gens de métier : « Nous risquons une seconde édition de ce léger opuscule, dussent toutes les animosités qu'il a soulevées à sa première apparition nous poursuivre avec une nouvelle énergie, dussent toutes les vanités littéraires et théâtrales, se coaliser de nouveau contre les importunes vérités que nous n'avons pas craint de mettre au jour. » François-Antoine Harel, *Dictionnaire théâtral ou douze cent trente-trois vérités sur les directeurs, régisseurs, acteurs, actrices et employés des divers théâtre*, Paris, J. N Barba Libraire, 1825, p. 1.

<sup>23</sup> Ces informations sur le « triumvirat des 1203 vérités » sont empruntées à l'enquête en cours menée par Sophie Lucet dans sa communication prononcée lors de l'atelier de recherche de juin 2018 : « Qui écrit les dictionnaires de théâtre ? In memoriam Michel Corvin ».

<sup>24</sup> *La Vie et les aventures de Charles Marchal de Bussy ou Histoire comique et pittoresque d'un mandarin de lettres par Un Mandarin lettré*, Paris, Plataut, Roy et Ce, 1868, p. 53.

ouvrages qui forment notre corpus propose environ 2 450 entrées en tout<sup>25</sup>, qui ne se retrouvent pas toutes à l'identique dans l'ensemble des dictionnaires, certains en présentant un nombre limité<sup>26</sup>, quand d'autres arrivent à une somme tout à fait impressionnante de par leur volume (1 284 entrées pour le Pougin). L'étude de ces seules entrées permet de percevoir assez rapidement l'apparition ou la disparition de certaines d'entre elles ainsi que la « couleur » éditoriale des publications<sup>27</sup>.

Ces objets présentent ainsi, malgré les aléas éditoriaux décrits ci-dessus, un panorama des arts du théâtre ou plus largement de la scène, dont l'étude, synchronique et diachronique, permet de rendre compte d'un certain nombre de constantes, d'évolutions, de variations, et d'appréhender dans leur historicité les notions liées à la pratique théâtrale.

L'étude synchronique d'une entrée et des usages d'un terme dans un volume en particulier dresse un état de la connaissance à un moment donné sur une pratique donnée, pour peu que l'attention soit portée aux spécificités éditoriales mentionnées ci-dessus. Elle permet de travailler aussi sur la nature des discours produits par ces dictionnaires : prescriptifs, normatifs, descriptifs, comme nous avons déjà pu le souligner, mais aussi pratiques, visant notamment à servir aux acteurs et aux actrices, par l'explicitation d'un vocabulaire technique commun. C'est le cas, en particulier, de l'ensemble Aristippe, dont Julia Gros de Gasquet explique que c'est un ouvrage qui se « performe », « l'abécédaire permet[tant] la mise en forme d'une théorie praticable »<sup>28</sup>. Cette étude synchronique se passe difficilement, s'il s'agit de proposer une cartographie des usages du terme et de leur efficacité pratique, d'un croisement avec d'autres sources – presse, dans laquelle on trouve des descriptions de jeu, témoignages de comédiens et de comédiennes, traités, iconographie, etc.<sup>29</sup>. Elle ne peut non plus séparer les entrées de ses occurrences, afin de prendre en compte toutes les contradictions dynamiques et les nuances que permet la forme non linéaire de la consultation d'un dictionnaire, aggravée par les procédés d'emprunts vus plus haut.

---

**25** Le comptage a été fait manuellement, d'abord à partir du tableau fabriqué par les étudiant·e·s lors du séminaire de master de 2013-2014, puis par ajouts au fur et à mesure de la découverte d'autres dictionnaires. Un comptage numérique permettra d'arriver à un décompte exact.

**26** À titre d'exemple, nous avons extrait du Laporte et Chamfort 268 entrées lexicales parmi l'ensemble des entrées qui composent ce dictionnaire, lesquelles sont majoritairement des notices d'œuvres.

**27** Nous avons constitué avec les étudiant·e·s du séminaire de master en 2013-2014, à partir du corpus initial, un immense tableau recensant toutes les entrées, à partir duquel nous avons tenté d'opérer une classification par domaines, sans autre succès que d'affiner la perception des spécificités éditoriales desdits dictionnaires. Nous avons également cherché à noter les variations de volume des entrées, à titre indicatif. Ce type de travail pourra être pris en charge de manière beaucoup plus précise par l'édition électronique.

**28** Julia Gros de Gasquet, *loc. cit.*, p. 190-191.

**29** Lors du premier séminaire consacré aux dictionnaires, nous avons tenté d'associer la constitution d'une définition synthétique d'un terme donné dans ses usages diachroniques à une figure d'acteur ou d'actrice pour expérimenter la méthodologie du croisement des sources : l'effet chez Marie Dorval ; l'instinct chez Sarah Bernhardt ; l'électricité, courant, énergie chez François-Joseph Talma ; finesse chez Mademoiselle Mars, etc. Ces travaux ont même contribué, entre autres, à faire naître un travail de thèse en cours : Pauline Picot, *Influx, fluide, courant : imaginaires théâtral et scientifique de la circulation et de la conduction (1778-1948)*, sous la direction de Mireille Losco Lena, université Jean-Moulin Lyon 3.

L'étude diachronique, quant à elle, permet de retracer l'évolution d'un terme au cours de la période, de son apparition/disparition, nous l'avons vu, mais aussi de l'importance du traitement qui lui est dévolu, des modifications de sens et d'usages, des transferts. Ces analyses, menées à la fois dans les entrées et dans le corps du texte, autorisent, avec toutes les précautions encore une fois nécessaires face aux spécificités éditoriales de l'ensemble, à déduire et à écrire une histoire des pratiques. Tout l'enjeu de ce travail consiste à se tenir entre la prescription et les usages réels<sup>30</sup>.

## L'édition électronique

---

L'ensemble du corpus est en format numérique standard (XML TEI), soit que les volumes étaient déjà en format numérisé (PDF texte ou plein texte, fourni par la Bibliothèque nationale de France ou par Google Books), soit qu'ils ont bénéficié d'une première numérisation avant d'être transformés dans un format compatible avec la mise en ligne<sup>31</sup>. Les encodages en format XML TEI ont été effectués grâce à un financement obtenu auprès du fonds Recherche de l'ENS Lyon<sup>32</sup>. Enfin, la transformation des fichiers du La Porte et Chamfort, gracieusement transmis par l'équipe de la base de données du Calendrier électronique des spectacles sous l'Ancien Régime et la Révolution (César)<sup>33</sup>, a été réalisée au sein de notre laboratoire de recherche, l'Institut d'histoire des représentations et des idées dans les modernités (IHRIM, UMR 5317). Le corpus ainsi que la description des phases de travail sont pour l'instant hébergés sur l'infrastructure de recherche Huma-Num. Ils ne sont pas encore accessibles au public, et nous espérons pouvoir présenter une première version du site accueillant l'édition à l'automne 2022. Il apparaît évident que ce projet n'aurait pu se faire sans le soutien de l'IHRIM, et de ses équipes, notamment tout le pôle Humanités numériques et le groupe de recherche Critique Actualité Société (Cactus)<sup>34</sup>.

---

**30** Lors du séminaire initial intitulé « Les mots du jeu », 25 définitions synthétiques ont été proposées par les étudiant.e.s : applaudissement, geste, mémoire, etc. Ces analyses étaient effectuées en deux temps : analyse diachronique précise et travail de rédaction d'une définition.

**31** Nous remercions Joël Hutwohl qui nous a permis d'obtenir rapidement des numérisations de la part de la Bibliothèque nationale de France, et Rime Touil pour la mise en œuvre de celles-ci.

**32** Ce financement a été obtenu au titre de « projet émergent » auprès du fonds Recherche du conseil scientifique de l'ENS Lyon pour la numérisation de l'ensemble du corpus et l'organisation d'une partie des trois ateliers de recherche consacrés au projet, le reste de cette organisation étant dévolue aux partenaires, notamment la Société d'histoire du théâtre, qui a accueilli l'une des journées. Les numérisations ont été effectuées par Word Pro.

**33** Merci à Marc Douguet et Jean-Yves Vialleton de nous avoir aimablement transmis la version numérisée des entrées lexicales du *Dictionnaire dramatique*.

**34** Nous remercions notamment Maud Ingarao pour son accompagnement dans les méandres du format XML et les réflexions sur les formats de sites et de présentations permettant d'héberger la publication, Nathalie Arlin pour la transformation du fichier fourni par César aux normes de nos fichiers XML TEI, Alexei Lavrentiev pour la formation XML TEI, Serge Heiden pour l'initiation à TXM, ainsi que Bénédicte Pincemin. Nous remercions également l'équipe de direction de l'IHRIM, Olivier Bara et Marina Mestre-Zaragoza, pour leur soutien à ce projet, ainsi qu'Afida Madjidi pour la gestion des fonds alloués à cette recherche. Merci à Amina Kharrouby qui a expérimenté, au début de l'entreprise de numérisation, la saisie complète d'un dictionnaire en mode manuel avant que nous ne fassions appel à Word Pro pour la saisie de la totalité du corpus. Nous remercions enfin Victor Poichot, graphiste indépendant, en charge de la fabrication du site.

Le corpus numérique pose d'énormes défis qui constitueront une bonne part des réflexions futures du groupe de recherche. Le travail d'encodage engagé soulève beaucoup de questions, notamment en ce qui concerne le choix des balises – ne serait-ce que pour la manière d'encoder les entrées lexicales – permettant de structurer les dictionnaires de manière à constituer un corpus homogène, sans pour autant écraser les spécificités sur ce plan de chacun des volumes. La structuration du texte que suppose l'encodage constitue déjà un choix éditorial par rapport aux sources dont l'agencement n'est pas toujours simple à décrire – on l'a vu pour les éditions du *Aristippe* –, et il reste un énorme travail à effectuer sur l'établissement des fichiers nécessaires à l'édition numérique.

L'établissement du corpus est par ailleurs loin d'être achevé. Nous continuons de trouver des dictionnaires datant du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>35</sup>, et nous devons établir l'ensemble des liens matérialisés par le jeu des emprunts. Le choix de ne rééditer que les entrées lexicales du *La Porte et Chamfort* à l'exclusion des autres empêche l'appréhension de ce dictionnaire dans sa totalité et l'étude par exemple de la récurrence ou de l'usage d'un terme en dehors de ces entrées, même si celles restantes sont constituées en grande partie de résumés d'intrigues de pièces.

Enfin, le travail éditorial propre à toute édition commentée est loin d'être achevé. La question se pose d'indiquer et de référencer tous les emprunts identifiables, sachant que la tâche semble pour l'heure infinie. Comment présenter, et donc styler, tous ceux que nous aurons réussi à identifier sans surcharger l'édition ? L'idée d'une version collaborative ouverte prend, dans ce genre d'entreprise, tout son sens.

Pour l'heure, le corpus, en l'état, constitue déjà un outil important pour l'équipe. Il permet des recherches en plein texte et une navigation aisée dans les versions « éditeur » des logiciels d'encodage – en ce qui nous concerne Oxygen. Le corpus peut aussi être soumis à des logiciels de textométrie. Nous avons commencé à travailler avec TXM, dont le développement est coordonné à l'ENS Lyon par le groupe Cactus de l'IHRIM. Cet usage permet de tester les apports de la recherche textométrique sur un corpus tel que les dictionnaires, afin d'envisager ce que de telles analyses peuvent apporter du point de vue de l'art, puisque c'est bien la dimension pratique de cette langue qui nous intéresse ici<sup>36</sup>. En tant qu'outil permettant d'étudier les structures lexicales d'un texte ou d'un corpus donné, un certain nombre d'informations peuvent être dégagées. Il se révèle par exemple très pratique pour mesurer le volume des occurrences d'un terme et les repérer dans l'ensemble du texte, mais aussi pour

---

<sup>35</sup> À l'heure de cette publication un seizième dictionnaire est en cours d'investigation : Joachim Duflot, *Les Secrets des coulisses des théâtres de Paris : mystères, mœurs, usages, anecdotes*, préface de Jules Moriac, Paris, Michel Lévy frères, 1865.

<sup>36</sup> Cela étant, la dimension normative de ces dictionnaires pourrait aussi faire l'objet d'une étude textométrique tout à fait pertinente.

en appréhender l'environnement – les termes qui l'encadrent –, la fréquence, les usages singuliers des lemmes. Et nous sommes loin d'en avoir perçu toutes les potentialités.

Le corpus est également conçu pour s'intégrer dans une publication numérique, constituée et hébergée par le pôle Humanités numériques de l'IHRIM, permettant de mettre en regard l'ensemble des textes, d'avoir une vision synthétique des entrées (volume, occurrences, présence ou absence dans les dictionnaires), d'appeler telle ou telle d'entre elles de plusieurs dictionnaires, de faire apparaître les occurrences d'un terme. Cette édition se proposera également de mettre à disposition l'ensemble des recherches effectuées sur les corpus (spécificités éditoriales, modalités d'écriture et de compilation, nature des emprunts identifiés), tout en appelant à un travail collaboratif permettant d'augmenter les savoirs mis en partage. Elle sera enfin enrichie par une bibliographie rassemblant tous les ouvrages cités et permettant d'établir une bibliothèque virtuelle des sources de ces dictionnaires, dont le référencement et le classement permettront des recherches thématiques. La question des catégorisations des entrées reste ouverte, tant le mode de classification de celles-ci en des domaines plus grands facilitant leurs regroupements soulève de problèmes<sup>37</sup>.

## Présentation du numéro

---

Ce numéro de la *Revue d'historiographie du théâtre* permet de rendre public un premier ensemble de résultats et d'études autour du corpus, et de tester les outils et analyses possibles. Il a également pour vocation de préparer un colloque consacré à l'objet « dictionnaire de théâtre »<sup>38</sup>. Le numéro est composé d'une partie des contributions faites lors des trois ateliers de recherche consacrés au travail autour de ces dictionnaires<sup>39</sup>, dont certaines ont trouvé leur fondation lors des séminaires antérieurs. Deux approches ont été privilégiées.

Une première approche lexicologique travaille de manière diachronique quelques entrées ou occurrences de termes dont l'évolution est jugée digne d'intérêt entre les dictionnaires. Ainsi Pierre Causse s'est penché sur les entrées « passion(s) », et met au jour la transformation de leur expression,

---

<sup>37</sup> Comment justifier, par exemple, une catégorie « acteur » qui serait différente d'une catégorie « technique », alors même que l'intérêt de ces ouvrages consiste précisément en la description de la technicité de la pratique du jeu ? Plus anecdotique, mais illustrant bien la difficulté qu'il y a à classer cette immense liste : l'entrée « âme » concerne l'acteur dans tous les dictionnaires où elle est présente, sauf dans *Le Langage des Planches* d'Hubert Genin, où c'est un terme de scénographie. De même l'entrée « vraisemblance », qui concerne majoritairement l'acteur, renvoie au domaine de la poétique dans le *La Porte et Chamfort*.

<sup>38</sup> L'appel à communication sera publiée sur le site de la SHT : <https://sht.asso.fr/>

<sup>39</sup> Ces ateliers de recherche ont eu lieu les 8 juin 2017 et 8 juin 2018 à l'ENS Lyon, et le 14 juin 2019 à la Société d'histoire du théâtre à Paris. Pour une description de ces journées de travail, voir :

- Journée 1 : <http://ihrim.ens-lyon.fr/evenement/atelier-de-recherche-1-les-dictionnaires-de-theatre-18e-19e-siecles>

- Journée 2 : <http://ihrim.ens-lyon.fr/evenement/atelier-de-recherche-les-dictionnaires-de-theatre-18e-19e-siecles-683>

- Journée 3 : <http://ihrim.ens-lyon.fr/manifestations/article/atelier-de-recherche-3-les-dictionnaires-de-theatre-18e-19e-siecles>

d'un paradigme pictural hérité du XVIII<sup>e</sup> siècle et qui perdure tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, à un modèle d'interprétation qui commence à solliciter l'individualité de l'acteur. L'analyse de Stéphanie Loncle sur l'entrée et les occurrences de « début(s) » dévoile la dimension paradoxale de ce moment majeur de la vie théâtrale : événement à la fois surdéterminé par rapport à la réalité de son importance dans la carrière d'un interprète et en même temps absolument nécessaire à la mise en histoire des coutumes théâtrales, dont il constitue un jalon incontournable. L'étude lexicométrique précise de Quentin Rioual concernant les occurrences et entrées de « décor » et « décoration » cherche le point de bascule entre l'appréhension architecturale de la seconde et le devenir scénographique du premier, sans masquer l'extrême labilité qui marque l'usage de ces deux séries de termes. Le travail de Camille Khoury sur le travestissement souligne, quant à lui, le parti pris idéologique qui peut être adopté par les dictionnaires, dont les notices vont informer l'histoire des pratiques décrites par l'oblitération de certaines d'entre elles. Celui d'Anne Pellois entend retracer l'évolution des termes servant à désigner le jeu théâtral : « jouer », « incarner » et « interpréter », pour en déterminer, en lien avec un autre vocable concurrent qui est « déclamer », les usages et les modifications de sens au cours du XIX<sup>e</sup> siècle.

La seconde approche considère les dictionnaires dans leurs spécificités éditoriales. L'étude de Céline Candiard et Justine Mangeant cherche à éclairer le contenu du *Dictionnaire dramatique* de La Porte et Chamfort en faisant apparaître le travail de compilation qui préside à sa fabrication et l'opération commerciale dont il procède, à l'initiative du libraire Lacombe. L'analyse de Léonor Delaunay entend quant à elle rendre compte des usages spécifiques des illustrations dans le Pougin, véritable dictionnaire musée, magasin d'images tout autant que recueil de documents iconographiques attestant de la vérité des pratiques théâtrales décrites. L'article d'Yves Jubinville enfin propose une ouverture vers la tradition éditoriale anglo-saxonne qui, héritant pour partie des entreprises éditoriales françaises des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, se développe essentiellement à partir du début du XX<sup>e</sup> siècle dans une perspective spécifique en lien avec les pratiques anglaises et américaines du champ théâtral.



**Des mots,  
des circulations**



Matière de  
dictionnaires

# « TRAVESTISSEMENT. NOM MASC. » LA NORME ET L'ENCYCLOPÉDIE

Mots clés:

Travestissement, rôles travestis,  
historiographie, jeu d'acteur

---

Camille Khoury

En tant que source primaire, le dictionnaire est non seulement descriptif, mais aussi normatif, produisant une version de l'histoire, partielle et partielle. L'analyse du terme « travestissement » et de ses évolutions dans les dictionnaires théâtraux du XIX<sup>e</sup> siècle éclaire de manière singulière cette double fonction d'un point de vue historiographique. Le travestissement n'entre guère dans les représentations collectives contemporaines du théâtre au XIX<sup>e</sup> siècle. Pourtant, il y est omniprésent dans plusieurs genres dramatiques et types de répertoires, et est très apprécié du public. L'étude de l'inscription du terme « travestissement » dans les dictionnaires permet ainsi de mesurer en quoi ceux-ci sont non seulement une source permettant à l'historien de reconstituer ces pratiques, mais participent aussi à leur invisibilisation et à l'amnésie historique de l'inscription du travestissement dans le siècle.

---

### **Abstract**

#### **“Cross-dressing. Noun”: The Norm and the Encyclopedia**

As a primary source, the dictionary is not only descriptive but also normative, producing a partial and biased version of the story. An analysis of the term “travestissement” (cross-dressing) and its evolution in nineteenth-century theatrical dictionaries sheds a singular light on this dual function of the dictionary from a historiographical point of view. Cross-dressing is hardly part of contemporary collective representations of theatre in the 19th century. Yet it is omnipresent in several dramatic genres and types of repertoire and is highly appreciated by the public. The study of the inclusion of the term “travestissement” in dictionaries thus makes it possible to measure how dictionaries are not only a source that allows the historian to reconstruct these practices, but also contributes to their invisibility and to the historical amnesia of the inclusion of cross-dressing in the century.

**Quand nous instaurons un classement réfléchi [...] sur quelle “table”, selon quel espace d’identités, de similitudes, d’analogies, avons-nous pris l’habitude de distribuer tant de choses différentes et pareilles ? Quelle est cette cohérence – dont on voit bien tout de suite qu’elle n’est ni déterminée par un enchaînement a priori nécessaire, ni imposée par des contenus immédiatement sensibles ? Car il ne s’agit pas de lier des conséquences, mais de rapprocher et d’isoler, d’analyser, d’ajuster, d’emboîter des contenus concrets ; rien de plus tâtonnant, rien de plus empirique (au moins en apparence) que l’instauration d’un ordre parmi les choses, rien qui n’exige un œil plus ouvert, un langage plus fidèle et mieux modulé ; rien qui ne demande avec plus d’insistance qu’on se laisse porter par la prolifération des qualités et des formes<sup>1</sup>.**

Michel Foucault, comme Umberto Eco<sup>2</sup>, ont bien montré la dimension normative intrinsèque à tout projet encyclopédique – dont l’*Encyclopédie* de Denis Diderot et Jean Le Rond d’Alembert serait le modèle – qui, dans sa volonté totalisante et universelle, devient *in fine* systémique, et masque les présupposés axiologiques et/ou idéologiques de la production de la pensée, c’est-à-dire l’*épistémè* qui l’entoure, qu’elle pose en retour comme cadre de lecture sur le monde<sup>3</sup>. En tant que source primaire, le dictionnaire est une œuvre non seulement descriptive, mais aussi normative, livrant une version de l’histoire, partielle et partielle. L’analyse du terme « travestissement » et de ses évolutions dans les dictionnaires théâtraux du XIX<sup>e</sup> siècle éclaire de manière singulière cette double fonction d’un point de vue historiographique.

Pourquoi utiliser spécifiquement le terme « travestissement » pour cette démonstration ? L’histoire de cette pratique sur les scènes pendant le XIX<sup>e</sup> siècle, dans ses différentes formes<sup>4</sup>, est peu étudiée en France<sup>5</sup>. Plus encore, le travestissement n’entre guère dans les représentations collectives du théâtre à cette époque. Pourtant, il y est omniprésent dans plusieurs genres dramatiques et types de répertoires, et se trouve très apprécié du public. Lenard Berlanstein dénonce à ce sujet l’« amnésie » collective entourant

---

1 Michel Foucault, *Les Mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, p. 11.

2 Umberto Eco, *De l’arbre au labyrinthe : études historiques sur le signe et l’interprétation*, trad. Hélène Sauvage, Paris, Grasset, 2010 [2003], p. 30.

3 Saul (Pia) Pandelakis, « Introduction » au grand séminaire du laboratoire Lettres, Langages et Arts – Création, recherche, émergence, en arts, textes, images, spectacles (LLA-CREATIS), « Meta 4. Pour une micro-encyclopédie Trans-Arts », organisé à l’université Toulouse Jean-Jaurès, 9 juin 2017.

4 On peut penser au très grand nombre de rôles travestis féminins dans le vaudeville, l’opéra-comique et l’opérette, aux occurrences de travestissement masculin dans les mêmes genres, mais aussi aux rôles masculins interprétés par des femmes, comme Hamlet dans la pièce éponyme de William Shakespeare, Lorenzo dans *Lorenzaccio* d’Alfred de Musset et Frantz dans *L’Aiglon* d’Edmond Rostand, à l’instar de Sarah Bernhardt et par la suite de nombreuses actrices comme Marguerite Jamois, Mary Marquet, Jeanne Boitel et bien d’autres jusqu’au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, quand les actrices travesties sont remplacées par des acteurs.

5 Il n’existe, en France, aucun ouvrage de référence consacré aux pratiques scéniques du travestissement dans le théâtre français au XIX<sup>e</sup> siècle. Aux États-Unis, deux chercheurs en histoire culturelle ont produit des analyses des pratiques scéniques de travestissement au XIX<sup>e</sup> siècle. Il s’agit de Laurence Senelick, *The Changing Room: Sex, Drag and Theatre*, New York, Routledge, 2002, et de Lenard R. Berlanstein, « Breeches and Breaches: Cross-Dress Theater and the Culture of Gender Ambiguity in Modern France », *Comparative Studies in Society and History*, vol. 38, n° 2, 1996, p. 338-369.

l'existence et de la popularité des rôles travestis au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>6</sup>, et les dictionnaires constituent pour l'historien une source primaire riche afin de reconstituer la singularité de cette pratique et ses évolutions. Néanmoins, Berlanstein voit aussi dans ces publications des agents de l'oblitération du travestissement théâtral des mémoires collectives, par le traitement qu'ils proposent du terme. Ainsi, comparer les dictionnaires à d'autres sources (mémoires d'acteurs, critiques dramatiques, études d'histoire du théâtre, etc.) éclaire en retour les partis pris éditoriaux et définitionnels des premiers, leurs lacunes, leur partialité, et la vision qu'ils entendent donner de leur présent, pour leurs contemporains et, dans certains d'entre eux, pour les générations futures<sup>7</sup>.

Le terme « travestissement » apparaît en tant qu'entrée dans quatre des dictionnaires théâtraux publiés au XIX<sup>e</sup> siècle : le *Dictionnaire théâtral ou douze cent-trois vérités sur les directeurs, régisseurs, acteurs, actrices et employés des divers théâtres* de François-Antoine Harel paru en 1824<sup>8</sup>, le *Dictionnaire des coulisses ou vade mecum à l'usage des habitués des théâtres contenant une foule d'anecdotes et de révélations piquantes sur les acteurs, actrices, les auteurs, les directeurs, les régisseurs et en général sur tout le personnel composant le monde dramatique*, publié en 1832<sup>9</sup>, la *Langue théâtrale : vocabulaire historique, descriptif et anecdotique des termes et choses du théâtre, suivi d'un appendice contenant la législation théâtrale en vigueur* d'Alfred Bouchard datant de 1878<sup>10</sup> et le *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent : poésie, musique, danse, pantomime, décor, costume, machinerie, acrobatisme...*, publié par Arthur Pougin en 1885<sup>11</sup>. Parus et diffusés tout au long du siècle, dans des perspectives éditoriales distinctes, ces dictionnaires attestent de la présence du travestissement comme une catégorie scénique prégnante à l'époque.

---

6 Lenard R. Berlanstein, *loc. cit.*, p. 340-351

7 La reconstitution des pratiques scéniques de travestissement dans le théâtre français au XIX<sup>e</sup> siècle est au cœur de ma thèse de doctorat, *Pratiques scéniques et imaginaires du travestissement en France (1830-1930) : archéologie du travestissement*, sous la direction de Muriel Plana et de Florence Fix, université Toulouse Jean-Jaurès, 2021.

8 François-Antoine Harel, *Dictionnaire théâtral ou douze cent-trente-trois vérités sur les directeurs, régisseurs, acteurs, actrices et employés des divers théâtres*, Paris, J. N. Barba Libraire, 1824.

9 *Dictionnaire des coulisses ou vade-mecum à l'usage des habitués des théâtres contenant une foule d'anecdotes et de révélations piquantes sur les acteurs, les actrices, les auteurs, les directeurs, les régisseurs, et en général sur tout le personnel composant le monde dramatique*, Paris, Dezauche, 1832.

10 Alfred Bouchard, *Langue théâtrale : vocabulaire historique, descriptif et anecdotique des termes et choses du théâtre, suivi d'un appendice contenant la législation théâtrale en vigueur*, Paris, Arnaud et Larat, libraires-éditeurs, 1878.

11 Arthur Pougin, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent : poésie, musique, danse, pantomime, décor, costume, machinerie, acrobatisme...*, Paris, Firmin-Didot, 1885.

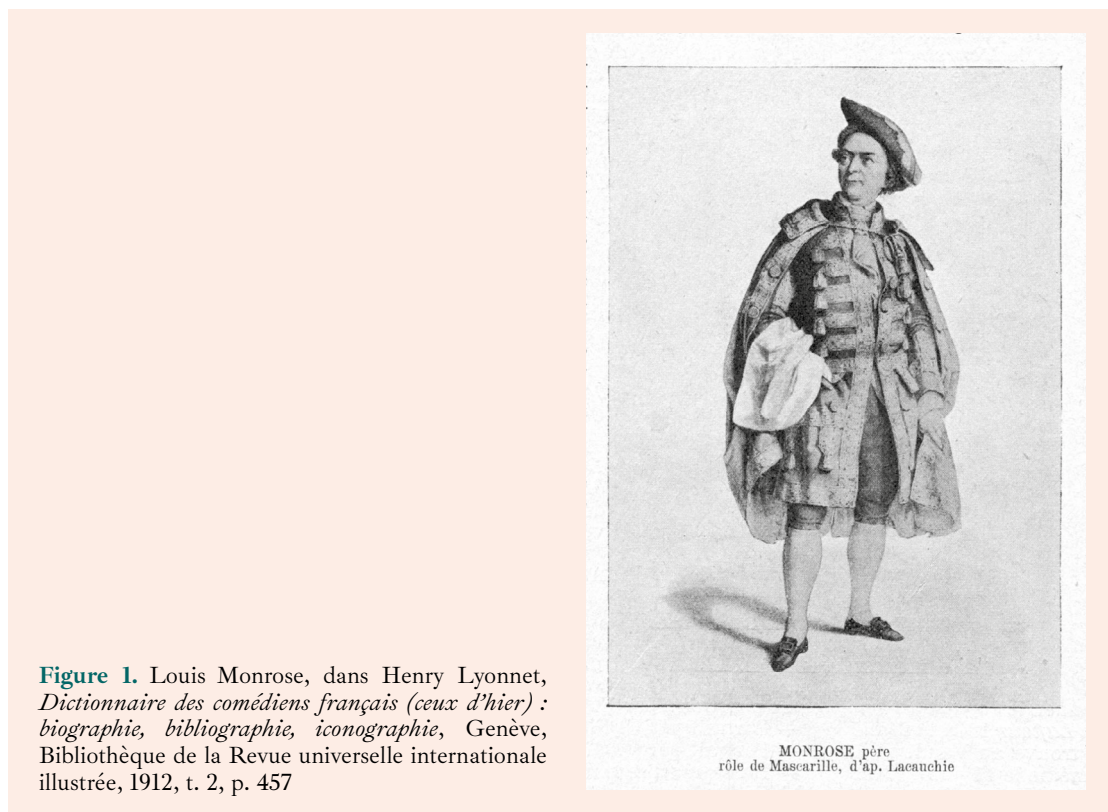
## Le travestissement dans les dictionnaires d'anecdotes dramatiques

Les définitions du *Dictionnaire théâtral* et du *Dictionnaire des coulisses* sont assez similaires, et portent sur le même terme : « travestissemens ». Harel en propose la définition suivante :

Espèces de rôles dans lesquels excellent Perlet, Potier et Gontier. Monrose, dans les rôles travestis du *Mercure Galant*, ne laisse pas oublier qu'il est Monrose. L'acteur paraît souvent en lui quand le personnage devrait seul se montrer : c'est le reproche qu'on pourrait adresser quelque fois à Bernard Léon. Mademoiselle Déjazet est bien placée dans les travestissements ; le jeu de mademoiselle Adeline, l'ingénue, est un travestissement continu<sup>12</sup>.

Le *Dictionnaire des coulisses* est encore plus lacunaire et indique simplement :

Espèces de rôles dans lesquels excellent Monrose, Perlet, Lepeintre aîné, Gontier, Fargueil et Mademoiselle Déjazet<sup>13</sup>.



**Figure 1.** Louis Monrose, dans Henry Lyonnet, *Dictionnaire des comédiens français (ceux d'hier) : biographie, bibliographie, iconographie*, Genève, Bibliothèque de la Revue universelle internationale illustrée, 1912, t. 2, p. 457

Dans les deux dictionnaires, les plus anciens de notre corpus, seul le terme « travestissement » apparaît, et il n'est défini qu'au pluriel. Le *Dictionnaire des coulisses* reprend la définition de Harel en tronquant les commentaires, donnant ainsi une « définition » plus ramassée. Ces deux articles – comme beaucoup

<sup>12</sup> François-Antoine Harel, *op. cit.*, « Travestissemens », p. 292.

<sup>13</sup> *Dictionnaire des coulisses*, *op. cit.*, p. 81.

d'autres entrées de ces deux ouvrages –, ne sont pas en réalité des définitions, au sens où les auteurs ne tentent pas d'explicitier ce que sont ces « espèces » de rôles. Ils se contentent d'une périphrase indéfinie – voire péjorative –, et ne décrivent les travestissements que de manière référentielle, jouant de la connivence avec leurs lecteurs. La formulation de l'entrée au pluriel, ainsi que la périphrase « espèce de rôles », indiquent que les « travestissements » forment une catégorie de l'emploi<sup>14</sup>. Leur contenu est donné implicitement dans le recours à l'exemple : ce sont les acteurs s'illustrant dans ces rôles qui en donnent la définition. Ainsi se trouve précisé le destinataire implicite de ces volumes qui ne peut être qu'un spectateur contemporain des rédacteurs fréquentant pareillement les théâtres dans lesquels travaillent Andrien Perlet, Tonon Gontier, Louis Monrose et Virginie Déjazet, à savoir le Palais-Royal, les Variétés et les Nouveautés, théâtres de vaudeville qualifié de « genre comique grivois<sup>15</sup> » dans le *Dictionnaire des coulisses*.

Cependant les exemples donnés font jouer différents sens du terme « travestissement » : Harel parle à la fois de « travestissemens » et de « rôle travestis », sans expliciter s'il s'agit de types de rôles distincts ou s'il s'agit du même emploi. Le dernier exemple à propos de M<sup>lle</sup> Adeline rappelle la définition littéraire de « travestir », synonyme ici de dégrader, avilir, déformer, dans la mesure où il est employé pour caractériser le jeu d'une actrice plus que son emploi. En effet, l'allusion à M<sup>lle</sup> Adeline constitue une nouvelle pique destinée à appuyer le portrait à charge qu'Harel a déjà dressé d'elle dans l'entrée qu'il lui consacre<sup>16</sup>. Grâce à un jeu de mots sur le double sens de « faire l'Amour », qui évoque à la fois l'interprétation en travesti d'un personnage d'Amour au théâtre<sup>17</sup> et la prostitution de la comédienne, Harel accuse M<sup>lle</sup> Adeline d'être courtisane plus qu'actrice, et de n'être somme toute qu'une imposture sur scène<sup>18</sup>.

L'inscription de l'entrée au pluriel n'est pas seulement la tournure stylistique correspondant à l'expression des emplois dramatiques : les travestissements consistent en effet en des rôles qui invitent à changer de costumes, à se *déguiser* plusieurs fois dans la même pièce, pour marquer un changement de personnage.

---

14 En effet les emplois dramatiques sont toujours définis au pluriel : « les soubrettes », « les ingénues », etc.

15 *Dictionnaire des coulisses, op. cit.*, p. 101-106.

16 « Adeline (Mademoiselle). Actrice médiocre qui fit long-temps l'Amour à la Porte-Saint-Martin, et qui fait maintenant l'ingénue au Gymnase. Mademoiselle Adeline a visité les bords de la Tamise. On attribue au goût d'un esprit naturellement observateur le voyage qu'elle a fait pour apprendre à connaître les mœurs des Anglais, et pour étendre ses relations extérieures. » François-Antoine Harel, *op. cit.*, p. 9.

17 Virginie Déjazet interprète par exemple le rôle d'Amour à ses débuts dans *Les Sirènes, ou les Sauvages de la montagne d'or*, pièce féérique en quatre actes, par Augustin Hapdé au théâtre des Jeunes-Artistes en 1807. Voir Henry Lecomte, *Une comédienne au XIX<sup>e</sup> siècle : Virginie Déjazet. Étude biographique et critique*, Paris, Léon Sapin libraire, 1892, p. 6.

18 En effet, M<sup>lle</sup> Adeline ne semble pas avoir joué au théâtre de la Porte Saint-Martin ; Henry Lyonnet mentionne ses passages à la Gaité en 1818 et à l'Ambigu en 1819, puis au Gymnase en 1825-1826 : voir Henry Lyonnet, *Dictionnaire des Comédiens Français (ceux d'hier) : biographie, bibliographie, iconographie*, t. 1, Genève, Bibliothèque de la Revue universelle internationale illustrée, 1912, p. 5. Mais il cite à tort la *Petite Biographie dramatique, faite avec adresse par un moucheur de chandelle*, parue en 1826, puisque celle-ci ne mentionne pas une M<sup>lle</sup> Adeline à la Porte Saint-Martin mais une M<sup>lle</sup> Adèle. M<sup>lle</sup> Adeline est évoquée en une ligne qui contient une allusion claire à son activité de prostitution et aucune à celle de comédienne.

Ainsi, les rôles à travestissements, aussi appelés rôles à tiroirs, signifient que l'acteur ou l'actrice ne joue pas un seul caractère dans une pièce, mais plusieurs. En ce sens, le terme « travestissement » est très proche du déguisement, dont il est synonyme dans les dictionnaires de langue, et n'implique pas en principe de changement de genre. Ainsi, dans *Le Mercure galant* d'Edme Boursault, repris à la Comédie-Française le 16 août 1816, Monrose joue cinq rôles<sup>19</sup>, tous masculins (M. Sangsue, procureur de la Cour, Du Pont, empirique, le Marquis, Beaugénie, poète et La Rissole, soldat) ; et il interprète également quatre rôles en septembre 1816 dans *Les Originiaux* de Christophe-Barthélémy Fagan<sup>20</sup> (le Sénéchal, le Maître à danse, M. de Brétenville et le Maître italien). Malgré tout, qualifier les travestissements d'« espèce d'emploi » laisse planer un doute sur la validité conceptuelle de leur inscription dans l'emploi. En effet, là où ce dernier permet aux acteurs et actrices de jouer un certain type de rôle, pour incarner un personnage dans une pièce, les travestissements leur demandent au contraire d'en incarner plusieurs, qui pourraient en théorie ne pas faire partie du même emploi...

S'adressant aux spectateurs de théâtre, le dictionnaire de Harel et le *Dictionnaire des coulisses* ne déterminent pas un emploi qui semble évident à leurs contemporains. Cependant, en ne proposant qu'une définition référentielle, ils mettent au jour plusieurs éléments caractéristiques. D'une part, les rôles à travestissements sont majoritairement des emplois masculins jusque dans les années 1830 : l'allusion à M<sup>lle</sup> Adeline étant un trait d'esprit, Déjazet est la seule actrice citée, et Harel précise qu'elle est « bien placée », comme si, en se spécialisant dans les travestissements, elle entrait en lice pour un emploi traditionnellement masculin. En effet, l'acteur comique jouant plusieurs rôles dans la même pièce met en avant sa dextérité de jeu, sa capacité de transformation physique, qui est un attribut socialement vu comme masculin. Néanmoins, la mention des rôles travestis dans la définition de Harel laisse entendre que ces deux emplois sont liés dans l'imaginaire des spectateurs.

D'autre part, les acteurs et actrices cités laissent entrevoir que les travestissements sont des rôles comiques de vaudeville. En ce sens, ils sont liés à la dramaturgie de ce genre du premier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, n'apparaissant dans aucun autre registre théâtral.

La *Langue théâtrale* de Bouchard, publié en 1878, près de quarante ans après le *Dictionnaire des coulisses*, marque un virage dans la représentation du travestissement scénique dans les dictionnaires. Le terme lui-même n'est plus présent dans les entrées, seul l'est celui de « travesti ».

---

19 Voir le *Journal des débats politiques et littéraires*, 16 et 17 août 1816 et la notice « Monrose » dans *Galerie des artistes dramatiques de Paris*, t. 1, Paris, Marchant, éditeur du Magasin théâtral, 1841, n. p.

20 Voir *Le Mercure de France*, t. 68, Paris, Eymery libraire, 1816, p. 376.

**Figure 2.** Virginie Déjazet, dans Henry Lyonnet, *Dictionnaire des comédiens français (ceux d'hier) : biographie, bibliographie, iconographie*, Genève, Bibliothèque de la Revue universelle internationale illustrée, 1912, t. 1, p. 475



M<sup>lle</sup> DÉJAZET, phot. Tourtin (1862)

TRAVESTI. — EMPLOI. Ce genre appartient généralement aux *soubrettes* et aux jeunes *dugazons*. Quelques-unes ont toutes les qualités requises pour jouer les rôles d'hommes, parce qu'il leur manque un peu de tout comme femme ; d'autres, trop richement dotées par dame nature, sont obligées d'y renoncer. On pourrait compter parmi les *travestis* quelques acteurs, comme Lhérie, qui jouait les rôles de femme à s'y méprendre<sup>21</sup>.

En 1878, les imaginaires collectifs sont polarisés sur les rôles travestis, sans aucune mention des rôles à travestissements. Contrairement aux entrées précédentes du dictionnaire de Harel et du *Dictionnaire des coulisses*, les travestis sont clairement un emploi. Il s'agit cette fois-ci exclusivement de travestissements de genre qui concernent majoritairement les actrices, même si les acteurs – de vaudeville ici aussi – conservent quelques rôles travestis, qui semblent néanmoins plus rares. Bien que formant un emploi, ils sont présentés comme une sous-catégorie des *soubrettes* et des *dugazons*, ces derniers étant un emploi d'opéra-comique et non théâtral. Associés aux premières, les travestis ne semblent pas réservés à un genre dramatique, mais apparaissent malgré tout notoirement en tant que rôles de comédie, aucun emploi tragique ou de mélodrame n'étant mentionné dans ces définitions.

Bouchard pose malgré tout une condition physique à l'emploi des travestis : ils sont réservés aux jeunes actrices qui se distinguent par leur minceur, de façon à pouvoir incarner de manière vraisemblable des personnages masculins. L'auteur pose implicitement un jugement sur des spectacles et les comédiennes

<sup>21</sup> Alfred Bouchard, *op. cit.*, « Travesti », p. 282.

qu'il a pu voir ; certaines étaient sans doute trop opulentes en pantalon ou en collant, à son goût. Cette précision sur le physique des actrices adéquates pour l'emploi nous parle en creux de la manière dont est défini le vraisemblable pour l'époque : le travesti reste crédible malgré la discordance entre le genre de l'interprète et celui du personnage à condition que le physique des comédiennes soit assez androgyne.

Selon Berlanstein, les travestis féminins fleurissent dans les théâtres français entre 1830 et 1860<sup>22</sup>, et cette temporalité est également inscrite dans les dictionnaires : ceux rédigés avant ou juste après 1830 n'indiquent que les rôles à travestissements, bien que les rôles travestis existent déjà depuis longtemps dans le théâtre français, tandis que celui de Bouchard, rédigé après 1860, se focalise sur ces derniers, alors même que les premiers existent toujours<sup>23</sup>. La disparition des travestissements et l'apparition conjointe des travestis dans les dictionnaires ne décrivent pas la réalité des usages scéniques, mais simplement les pratiques qui ont le plus de succès, qui sont les plus à la mode et les plus reconnaissables par les spectateurs.

## À l'épreuve de l'encyclopédie

---

Les notices du *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre* sont bien plus précises et témoignent d'un réel effort de définition, de distinction, de classification et d'historicisation, selon l'héritage de la pensée encyclopédique des Lumières. « Travestissements » et « travestis » y sont enfin présents et soigneusement distingués. Pougin propose deux entrées : « travestis », qui renvoie à la notice « rôles travestis » que l'on retrouve à la lettre « R » dans la série des différents types de rôles classés dans le système des emplois, et « travestissement » pour « rôle à travestissements », qui se veut un synonyme de « rôle à tiroirs ». Les renvois à la liste des rôles de la lettre « R » permettent à Pougin de replacer ces pratiques dans les bornes usuelles de l'emploi : rôles à travestissements et travestis seraient des emplois comme les autres. Ainsi en les rassemblant avec les autres rôles, il les normalise et les formalise ; ces emplois qui semblaient anecdotiques dans les anciens dictionnaires ont acquis leurs lettres de noblesse. Bien que les citations soient assez longues, il est indispensable pour notre analyse d'avoir accès à l'ensemble des définitions de Pougin, retranscrites ci-dessous :

### RÔLE À TRAVESTISSEMENTS. – Voy. Rôles à tiroirs<sup>24</sup>.

---

<sup>22</sup> Lenard R. Berlanstein, *loc. cit.*, p. 343-344.

<sup>23</sup> Le biographe d'Albert Brasseur à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, commençant par évoquer des grands acteurs comiques du siècle jusqu'à Brasseur, souligne qu'ils se sont presque tous illustrés dans des rôles à travestissements, qui continuent d'être un ressort comique au vaudeville puis dans la revue. Voir Auguste Germain, *Albert Brasseur*, Paris, Juven, 1898, p. 19-22.

<sup>24</sup> Arthur Pougin, *op. cit.*, « Rôles à travestissements », p. 659.

RÔLES À TIROIRS. – C'est ainsi que l'on qualifie certains rôles écrits spécialement en vue d'un artiste, en le faisant paraître successivement sous divers costumes et en lui donnant plusieurs caractères différents. La plupart des rôles créés par Déjazet étaient des rôles à tiroirs, et Henri Monnier s'est rendu fameux dans plusieurs rôles de ce genre, notamment dans la *Famille improvisée*, qu'il avait écrite pour lui-même et où il remplissait quatre personnages très opposés. Les rôles à tiroirs reçoivent aussi l'appellation plus compréhensible de rôles à travestissements, qu'il ne faut pas confondre avec les rôles travestis<sup>25</sup>.

RÔLES TRAVESTIS. – Ce sont des rôles qui représentent des personnages d'hommes joués par des femmes, ou des personnages de femmes joués par des hommes. Dans le premier cas, il arrive qu'un auteur ayant à mettre en scène un adolescent, presque un enfant, le fait jouer par une femme pour lui donner plus de grâce et de naturel ; c'est ce que fit Beaumarchais pour le Chérubin du *Mariage de Figaro*, qui rentre dans l'emploi des ingénuités ; ou bien on fait jouer à une femme un rôle tout spécial d'amoureux passionné, pour sauver ce que certaines situations pourraient présenter d'un peu excessif et d'un peu dangereux à la scène ; c'est ainsi qu'on a pris l'habitude de confier à une femme le rôle de l'Amour dans *Psyché*, bien que ce rôle ait été établi d'origine par Baron. Enfin, certaines comédiennes se sont montrées si alertes, si vives, si originales sous des habits d'homme, si désireuses d'ailleurs de remplir des rôles masculins, qui se prêtaient merveilleusement à la nature de leur talent, que les auteurs, se prêtant à leur fantaisie, se sont empressés d'écrire pour elles une foule de rôles travestis, qu'elles jouaient à la perfection. Après Carline, l'actrice étincelante qui pendant tant d'années fit la joie et la gloire de la Comédie-Italienne, la plus fameuse de toutes ces comédiennes est assurément Virginie Déjazet, qui a créé plus de cent rôles de ce genre : *Gentil-Bernard*, *le Capitaine Charlotte*, *le Vicomte de Létorièrre*, *Vert-Vert*, *En pénitence*, *Monsieur Garat*, *les Premières armes de Richelieu*, etc. Pour ce qui concerne les rôles de femmes joués par des hommes, ce fut d'abord une habitude, dans les commencements de notre théâtre et jusqu'à Corneille, de faire représenter par des acteurs les personnages de duègnes et de vieilles femmes. De Lérès nous l'apprend, en parlant de la *Galerie du Palais*, quatrième ouvrage de ce grand poète : « Nous avons l'obligation au grand Corneille, dit-il, d'avoir substitué dans cette pièce le rôle de suivante à celui de nourrice, qui étoit dans la vieille comédie, et que des hommes habillés en femmes, et sous le masque, représentoient ordinairement. » Chose singulière, c'est Molière qui ramena pour un temps cet usage, que l'on considérerait certainement avec quelque répugnance aujourd'hui. Molière écrivit pour Hubert, un des bons comédiens de sa troupe, la plupart des rôles de duègnes et de caractères qui sont dans ses comédies, et dans lesquels, dit-on, celui-ci excellait : Madame Jourdain du *Bourgeois gentilhomme*, la feinte Gasconne de *Pourceaugnac*, Madame de Sottenville de *George Dandin*, Philaminte des *Femmes Savantes*. Après la mort de Molière, ces rôles devinrent l'apanage de Mlle Beauval, et l'usage du travestissement se perdit de nouveau. Mais à l'Opéra on vit, pendant un demi-siècle encore, les rôles de vieilles femmes, de furies, etc., représentés par des hommes.

---

25 *Ibid.*, « Rôles à tiroirs », p. 659.

Aujourd'hui, dans le répertoire moderne, on ne travestit plus guère un homme que lorsqu'on veut obtenir un effet grotesque et ridicule. Encore n'emploie-t-on ce moyen qu'avec la plus grande discrétion, le raffinement de notre goût le supportant malaisément<sup>26</sup>.

Le dictionnaire de Pougin entérine de manière flagrante le revirement déjà constaté chez Bouchard qui valorise les rôles travestis au détriment des rôles à travestissements. La notice des premiers est cinq fois plus longue que celle consacrée aux seconds, que l'auteur préfère définir comme « rôles à tiroirs » afin d'éviter les confusions sémantiques entre travesti et travestissement. Ce choix semble indiquer un changement de paradigme dans la langue même : le mot « travestissement » désigne de moins en moins un simple déguisement, mais plus spécifiquement un changement de genre. Pougin valorise d'autant plus les rôles travestis qu'il prend soin d'en retracer l'histoire dans le théâtre français, là où les rôles à travestissements ne sont guère situés historiquement, sinon par les références à Henri Monnier et à Déjazet, deux interprètes qui connaissent un immense succès au vaudeville dans les années 1830<sup>27</sup>. Pougin ne cite plus Charles Potier, Gonthier ou Perlet, ni même Pierre Levassor ou Victor Lhérie, mais un acteur qui incarne un théâtre plus « moderne » que les précédents, qui esquisse dans son jeu des personnages de la société contemporaine du public<sup>28</sup>. La seule référence en partage avec les dictionnaires les plus anciens est Déjazet, dont les rôles connus sont *aussi* des rôles à travestissements, signifiant ainsi qu'elle est restée dans les mémoires collectives comme spécialiste des rôles travestis plutôt que des rôles à tiroirs. [figure 3.]

La notice « rôles travestis », bien qu'étoffée et complète en apparence, présente quant à elle une caractéristique étonnante : Pougin explique pourquoi ces emplois existent. Dans les autres dictionnaires, l'existence des travestis est une évidence : ils sont présents sur scène, font partie des emplois dramatiques, et méritent donc une place, même mineure dans un dictionnaire théâtral. Cette évidence est remise en question par Pougin, qui justifie leur existence par deux types d'arguments : l'un relatif à la vraisemblance, et l'autre moral. Selon l'auteur, le travesti est utilisé pour représenter de jeunes garçons ou des adolescents, et prétendument pour lisser le potentiel érotique de scènes amoureuses<sup>29</sup>.

---

26 *Ibid.*, « Rôles travestis », p. 659.

27 Les premiers rôles dans lesquels Déjazet atteint la célébrité sont le rôle de Bonaparte dans *Bonaparte à l'École de Brienne*, ou le Petit Caporal de Gabriel de Lurieu, Ferdinand de Villeneuve et Michel Masson, représenté au théâtre des Nouveautés le 9 octobre 1830 et le rôle du duc de Reichstadt dans *Le Fils de l'homme* d'Eugène Sue et Auguste Deforge, représenté le 28 décembre 1830 (Henry Lecomte, *op. cit.*, p. 36-37). Henri Monnier, quant à lui, connaît un immense succès dans *la Famille improvisée*, pièce à tiroir représentée au Vaudeville le 4 juillet 1831, dont il est l'auteur et dans laquelle il joue quatre rôles inspirés par ses propres caricatures, dont le type de Joseph Prudhomme (voir Henri Lyonnet, *op. cit.*, t. 2, p. 454.)

28 Jules Janin, *Histoire de la littérature dramatique*, t. 1, Paris, Michel Lévy frères éditeurs, 1853, p. 226-234. Sur le lien entre le personnage des rôles à travestissements et la caricature, la silhouette, voir Camille Khoury, *op. cit.*, p. 126-134 et Romain Piana, « Les binettes contemporaines », dans Isabelle Moindrot et Olivier Goetz (dir.), *Le Spectaculaire dans les arts de la scène*, Paris, CNRS Éditions, 2006, p. 262-268.

29 J'ai déjà montré en quoi ces deux arguments (la jeunesse et la neutralité érotique) ne s'appliquent pas à des personnages différents, mais aux mêmes personnages. Parmi les exemples cités, Chérubin et Amour sont deux jeunes garçons, qui sont aussi des amoureux passionnés. Voir Camille Khoury, « Le travesti dans le théâtre du XIX<sup>e</sup> siècle : une distribution à contre-genre ? », *Agôn*, n° 7, 2015, en ligne sur <http://journals.openedition.org/agon/3448>, consulté le 4 juillet 2020.

**Figure 3.** Henry Monnier, dans Henry Lyonnet, *Dictionnaire des comédiens français (ceux d'hier) : biographie, bibliographie, iconographie*, Genève, Bibliothèque de la Revue universelle internationale illustrée, 1912, t. 2, p. 453



L'argument moral fait partie des stratégies développées par Pougin pour anoblir les travestis. À ce titre figure également le recours à l'histoire. L'auteur fait remonter l'usage du travestissement à l'époque classique, évoquant Molière et Corneille puis, dans le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle, Beaumarchais et la Comédie-Italienne. Tandis que les dictionnaires précédents ne citaient que des exemples issus du vaudeville, Pougin consacre la majeure partie de sa notice à replacer le travestissement au sein du théâtre classique. Le vaudeville est seulement cité avec Déjazet, restée célèbre pour le très grand nombre de rôles travestis dans lesquels elle s'est illustrée tout au long de sa carrière – plus de 100 au total, dont une dizaine qu'elle continue à tourner en province jusqu'à la fin de sa vie en 1875<sup>30</sup>. En somme, Pougin, parle plus longuement des travestis des siècles antérieurs que de ceux de son propre siècle. Il participe ainsi à construire une représentation de son époque où les travestis sont à la fois rares ou absents, et où les rôles travestis ne servent qu'à représenter quelques jeunesses diaphanes et sexuellement inoffensives. En ce sens, il n'est pas anodin que l'auteur aborde plus souvent l'histoire du dé-travestissement d'un rôle que des rôles travestis existant, notamment pour les travestis masculins. Ceux-ci sont explicitement bannis du théâtre français, encore une fois pour des raisons morales, liées au malaise social, ou à l'« anxiété culturelle<sup>31</sup> » qu'ils produisent en raison de leur association avec l'homosexualité masculine et la crise de la virilité dans laquelle est plongée la France depuis 1870<sup>32</sup>.

**30** Henry Lecomte, *op. cit.*, p. 167-168.

**31** Marjorie Garber, *Vested Interests: Cross-dressing and Cultural Anxiety*, New York, Routledge, 2011 [1992], je traduis.

**32** Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello (dir.), *Histoire de la virilité*, t. 2 : *Le Triomphe de la virilité, le XIX<sup>e</sup> siècle*, et t. 3 : *La virilité en crise ? XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil, 2011.

Si Pougin invisibilise les rôles travestis de son siècle, pourtant extrêmement nombreux dans le vaudeville et l'opérette, il lisse aussi leur dimension érotique. Pour la plupart, les rôles travestis de vaudeville sont ouvertement considérés comme des divertissements érotiques. Il suffit pour s'en convaincre d'observer le type de vocabulaire utilisé pour décrire les actrices de renom en travesti : « sémillante », « égrillarde<sup>33</sup> », « piquante<sup>34</sup> », etc. Jean-Marc Leveratto émet l'hypothèse selon laquelle les formes érotiques que sont le *burlesque* et l'*extravaganza* dériveraient du travesti féminin, notamment aux États-Unis<sup>35</sup>. Malgré l'absence de *burlesque* en France avant le XX<sup>e</sup> siècle, certaines critiques relatives aux actrices travesties corroborent cette hypothèse. Dans sa biographie de la comédienne d'opérette Esther de Bongars, connue pour ses rôles travestis, le critique dramatique Hippolyte Rolle établit un lien direct entre les travestis, notamment ses rôles de débardeur<sup>36</sup>, et sa pratique du cancan<sup>37</sup>.

La notice du Pougin est extrêmement révélatrice de la dimension normative, voire morale, qui traverse le projet encyclopédique. Tandis que le dictionnaire de Harel, ou le *Dictionnaire des coulisses*, ainsi que celui de Bouchard – qui sont en partie des recueils d'anecdotes dramatiques<sup>38</sup>, et reposent sur un pacte auctorial fondé sur la connivence, la connaissance partagée entre l'auteur et le lecteur –, proposent des définitions somme toute lacunaires, mais plus proches de la réalité de leur époque, Pougin au contraire, en donnant à son entrée une apparence de scientificité historique, réécrit l'histoire du théâtre qui lui est contemporain au profit d'une vision édulcorée et moralisante des pratiques scéniques de travestissement. Nous ne pouvons que rejoindre l'hypothèse de Berlanstein concernant l'amnésie organisée relative aux rôles travestis, et *a fortiori* aux rôles à travestissements. Le *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre*, en se voulant un ouvrage de référence pour l'art du théâtre de son

33 Théophile Gautier, *Le Presse*, 11 décembre 1839.

34 Félix Lemaistre, *La Revue théâtrale*, 15 octobre 1833 ; Marguerite Brunet, dit « M<sup>lle</sup> Flore », *Les Mémoires de M<sup>lle</sup> Flore, actrice des Variétés*, Paris, Société parisienne d'édition, 1903, p. 45.

35 Jean-Marc Leveratto, « Le sexe en scène : l'emploi de travesti féminin dans le théâtre français au XIX<sup>e</sup> siècle », dans Isabelle Moindrot et Olivier Goetz (dir.), *op. cit.*, p. 271-279.

36 Le débardeur (ou la débardeuse) est un type de travesti féminin très populaire au théâtre dans les années 1840, en écho aux caricatures des « débardeuses » qui se multiplient dans la presse. Ainsi, Lesieur écrit à propos de Déjazet : « C'est particulièrement dans le genre cancan, le chique étudiant, débardeur, querelleur, bambocheur et autres noceurs que Déjazet aime de prédilection. » (E. Lesieur, *L'Œil du Diable*, 21 janvier 1847). Le débardeur, vêtement sans manche utilisé par les ouvriers de la manutention au XIX<sup>e</sup> siècle, désigne ces derniers par métonymie. Dès lors, la débardeuse est une femme portant un pantalon et un débardeur, type popularisé par les dessins de Paul Gavarni dans la série « Les Débardeurs » publiés dans *Charivari* en 1840 et les caricatures de Cham. Le type de la débardeuse ironise sur les revendications des femmes à porter le pantalon, et devient un symbole de la lutte des sexes, décrédibilisée dans des caricatures antiféministes qui érotisent le corps féminin. Voir Philippe Régnier, Raimund Rütten et Ruth Jung, « Diversification et limites de la satire », dans Philippe Régnier, Raimund Rütten, Ruth Jung et Gerhard Schneider (dir.), *La Caricature entre République et censure : L'imagerie satirique en France de 1830 à 1880 : un discours de résistance ?*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1996, p. 136-141.

37 Hippolyte Rolle, « M<sup>lle</sup> Esther », dans *Biographies des artistes dramatiques par nos meilleurs auteurs contemporains*, Paris, Adolphe Delahays, 1848, p. 151.

38 Je reprends ici la terminologie de Sophie Marchand dans son travail d'historiographie du théâtre sur la « petite histoire » du théâtre que donnent à voir les anecdotes dramatiques. Voir Sophie Marchand, « Anecdotes dramatiques et historiographie du théâtre au XVIII<sup>e</sup> siècle », dans Roxane Martin et Marina Nordera (dir.), *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire : les objets et méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française (1635-1906)*, actes du colloque international tenu à l'université de Nice Sophia-Antipolis les 12, 13 et 14 mars 2009, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 127-139.

époque et des siècles antérieurs, conditionne le champ des représentations. L'ambition de définir, de décrire va avec un désir d'ordonner, de classer, selon un système de valeurs rendu invisible par la prétention affichée à l'historicité. Ainsi, l'ouvrage de Pougin peut se révéler une source piègeuse pour l'historien : plus complète et plus objective en apparence que les dictionnaires anecdotiques, elle est aussi partielle et conservatrice.

# LES DÉBUTS AU THÉÂTRE ET DANS LES DICTIONNAIRES UNE PRATIQUE SPECTACULAIRE ET ÉLECTIVE À L'ÉPREUVE DE L'ÉCRITURE

Mots clés:

Débuts, comédiens, comédiennes, sélection, élection

---

Stéphanie Loncle

## Résumé

---

À partir d'une exploration transversale du corpus des dictionnaires de théâtre du XIX<sup>e</sup> siècle, menée à l'aide du logiciel de textométrie TXM, cet article propose une réflexion sur les débuts au théâtre et sur la place de cette pratique dans la culture théâtrale, telle que les dictionnaires la produisent et la diffusent. Comment l'écriture des dictionnaires rend-elle compte de la dimension spectaculaire et politique de cette pratique de sélection ?

---

### **Abstract**

**Stage Debuts: How Do French Theatre Dictionaries Deal with this Spectacular and Electoral Process of Selection ?**

This paper examines the role and issues of stage debuts in French theatrical culture by exploring 19th century French theatre dictionaries, through a textometrical approach. How do dictionaries, with their specific ways of writing, deal with this spectacular and electoral process of selection?

L'étude du théâtre, quel que soit l'angle par lequel elle est abordée, conduit à une réflexion sur le sens, la portée, la nature ou la représentation des actions. L'art dramatique est un moyen privilégié d'interrogation sur le faire, un kaléidoscope très utile pour appréhender toutes les facettes du monde au prisme des pratiques qui l'organisent, le transforment, l'interprètent. Chacune s'engage à considérer la vie des hommes et des femmes à partir de ce qu'ils et elles font, et non de ce qu'ils et elles sont ou pensent. D'ailleurs, au théâtre, nul n'est censé ignorer qu'être, penser, écrire ou dire c'est agir.

Ambitionner de saisir par l'écriture quelque chose de la vie théâtrale suppose de se pencher sur des séries d'actions qui finissent par produire un événement où sont exhibées d'autres actions, dont la portée, le sens, l'intérêt font l'objet de jugements. Parmi les différents spectacles que propose la vie théâtrale à l'époque moderne et dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, un se distingue des autres : celui des débuts. Ce soir-là, un acteur ou une actrice met en jeu, individuellement, davantage que le reste de la troupe, à savoir son recrutement. Au terme de cette représentation pas comme les autres, le jugement du public a une portée inhabituelle : il est invité à apprécier un talent individuel dans un spectacle collectif et l'avis qu'il rend a valeur d'admission ou de rejet pour l'artiste qui débute.

La spécificité de cette pratique spectaculaire au sein même du monde du spectacle donne aux débuts une place de choix dans les différents écrits sur le théâtre. Le début se prête aux récits : passage obligé des biographies ou autobiographies d'acteurs ou d'actrices<sup>1</sup> et des mémoires de spectateurs, il intéresse également la critique dramatique et le roman théâtral. Dans *Le Château des Désertes*<sup>2</sup>, le début raté de Célio est le point de bascule de l'action romanesque. De plus, les débuts confèrent au jugement du public un pouvoir qui déborde la séance théâtrale : à ce titre, ils sont présents dans les écrits réglementaires de la vie théâtrale. Enfin, en tant qu'événement particulier dans un monde de l'événement, les débuts apparaissent dans les almanachs et les dictionnaires, et ne manquent pas de faire l'objet, à leur tour, de représentations théâtrales<sup>3</sup>.

Pratique spectaculaire qui se distingue et qui distingue, le début est un élément incontournable de la culture dramatique : cette séance pas comme les autres fait advenir une interface entre le monde « réel » de la vie théâtrale – où les actions ont des conséquences – et le monde « virtuel » de la représentation

---

1 Paul-Arthur Cheram, *Mémoires inédits de Mademoiselle George, publiés d'après le manuscrit original, avec portraits et fac-similé*, deuxième édition, Paris, Plon-Nourrit et Cie, 1908, p. 19-22 et p. 48.

2 George Sand, *Le Château des Désertes* [1851], éd. José-Luis Diaz avec la collaboration d'Olivier Bara et Brigitte Diaz, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 2019.

3 Le dictionnaire de Joseph de La Porte et Sébastien-Roch-Nicolas Chamfort signale ainsi la pièce *Les Débuts*, « une petite comédie en un acte, en prose, avec un divertissement par Dominique et Romagnéjy aux Italiens 1729 », Joseph de La Porte et Sébastien-Roch-Nicolas Chamfort, *Dictionnaire dramatique contenant l'histoire des théâtres, les règles du genre dramatique, les observations des maîtres les plus célèbres et des réflexions nouvelles sur les spectacles*, Paris, Chez Lacombe, 1776, t. 1, p. 339.

sur scène – où les actions et les jugements se font à « blanc »<sup>4</sup>. Elle illustre aussi de façon particulièrement aiguë la complexité de l'articulation entre l'un et le collectif, mystère des sociétés humaines, dont le théâtre est un miroir grossissant.

Cet article est le produit de la rencontre entre, d'un côté, l'intérêt herméneutique des débuts pour la compréhension de la culture théâtrale et de sa place au sein de la société et, de l'autre, l'intérêt heuristique de la numérisation des dictionnaires de théâtre et des possibilités de son exploration offertes par le logiciel de textométrie TXM<sup>5</sup>. Il rend ainsi compte des résultats de l'exploration transversale du corpus de textes à partir du terme « début ». Aussi ambitionnons-nous d'enrichir à la fois la réflexion sur les débuts, la connaissance de ces publications et l'enquête sur les enjeux méthodologiques que ces deux objets de recherche soulèvent pour l'histoire du théâtre.

Le logiciel de textométrie TXM permet de recenser 160 occurrences du mot « début » dans le corpus des dictionnaires numérisés. Le terme est présent dans dix des onze ouvrages utilisés pour cette étude<sup>6</sup> et fait l'objet d'une entrée spécifique dans huit d'entre eux. En outre, le caractère homogène de la progression au fil du corpus confirme l'impression d'une présence insistante. Cette récurrence invite à considérer le terme comme un incontournable de la culture théâtrale, telle qu'elle est à la fois entretenue et véhiculée par ces dictionnaires. L'analyse des occurrences de « début » vient ainsi confirmer la cohérence du corpus, et à travers elle, la stabilité de la culture théâtrale dont ces publications contribuent à assurer l'entretien et la diffusion par l'écrit. Pourtant, cette présence ne traduit pas une importance de la pratique des débuts dans la vie théâtrale, au contraire : à l'exception significative du *Dictionnaire dramatique contenant l'histoire des théâtres, les règles du genre dramatique, les observations des maîtres les plus célèbres et des réflexions nouvelles sur les spectacles* de Joseph de La Porte et Sébastien-Roch-Nicolas de Chamfort, paru en 1776, les dictionnaires du corpus s'accordent pour souligner le caractère désuet, peu concluant, voire contre-productif, de cette pratique.

Chez La Porte et Chamfort, « début » désigne ainsi un moment évident de la vie théâtrale dont la description est d'une grande simplicité : « C'est le nom que l'on donne à l'essai qu'un acteur ou une actrice font de leurs talents devant le public<sup>7</sup>. » Dans les autres dictionnaires, publiés au XIX<sup>e</sup> siècle, le terme revêt une dimension mémorielle, qui ouvre vers des développements d'ordre historique et

---

4 Christian Biet, « Séance, performance, assemblée et représentation : les jeux de regards au théâtre (XVII<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle) », *Littératures classiques*, vol. 82, n° 3, 2013, p. 79-97.

5 Voir l'introduction à ce volume, par Anne Pellois.

6 Au moment de ce travail, onze dictionnaires étaient disponibles en format XML TEI.

7 Joseph de La Porte et Sébastien-Roch-Nicolas Chamfort, *op. cit.*, p. 339.

des appréciations contrastées<sup>8</sup>. Alors que le début désigne une pratique simple et banale dans la publication de 1776, le terme est associé à l'évocation d'une réalité bien plus complexe et ambivalente dans les dictionnaires plus tardifs. En partie disparue, la pratique des débuts n'est plus qu'un souvenir entretenu avec constance et associé à des logiques paradoxales.

L'étude systématique et comparative des occurrences du terme « début » dans l'ensemble du corpus – à l'exclusion de l'ouvrage de La Porte et Chamfort – permet de révéler quatre constantes dans le traitement de cet élément de la culture dramatique qui éclairent en partie, non seulement la valeur de cette pratique, mais aussi le rôle de ces dictionnaires dans la vie théâtrale du XIX<sup>e</sup> siècle. Premièrement, le début est associé à l'expression d'un ou plusieurs paradoxes dont l'objet, la forme et le ton sont variables. Deuxièmement, le début est utilisé comme un marqueur temporel, un repère à partir duquel il est possible de construire une linéarité, de raconter une histoire. Troisièmement, le début participe de la diffusion d'une culture du « faire » (et du savoir-faire) dont les dictionnaires entretiennent la valeur. Quatrièmement, le début fait émerger dans les dictionnaires les éléments d'une culture politique électorale, commune à l'ensemble du champ théâtral.

## La révélation des vérités paradoxales du spectacle des débuts

---

Dans les huit notices qui sont entièrement consacrées à cette pratique, on observe que les débuts suscitent la formulation de paradoxes, qui peuvent porter sur divers aspects, adopter une forme discursive variée et participer de tonalités parfois très éloignées.

Dans le *Dictionnaire théâtral ou douze cent trente-trois vérités sur les directeurs, régisseurs, acteurs, actrices et employés des divers théâtres* de François-Antoine Harel, dont la première édition date de 1824, les paradoxes du début sont formulés de façon concise, conformément au style de l'ouvrage. Aux entrées « début » et « débutant », on trouve ainsi :

Début - Écueil de la timidité et du talent véritable. Monrose eut des débuts brillants. Mademoiselle Mante fut opposée un instant à mademoiselle Mars ; Fleury fut repoussé à ses premiers débuts ; Prévillle ne réussit pas. Kain n'eut point de succès et Lafon excita l'enthousiasme.

---

<sup>8</sup> Si Arthur Pougin prend également soin d'introduire la notice par une définition fonctionnelle du « début », son dictionnaire, bien plus long que celui de Joseph de La Porte et Sébastien-Roch-Nicolas Chamfort, laisse place à de nombreux développements : « — C'est le nom que l'on donne à la série d'épreuves que doit subir tout comédien paraissant pour la première fois sur un théâtre où il est inconnu. Le public étant juge de ses plaisirs, il est tout naturel qu'on lui laisse le droit d'apprécier la valeur des artistes qui doivent contribuer à ces plaisirs, et que de l'accueil qu'il fera à tel ou tel débutant dépende l'engagement définitif ou l'éloignement de celui-ci [...]. » Arthur Pougin, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent* : poésie, musique, danse, pantomime, décor, costume, machinerie, acrobatisme..., Paris, Firmin Didot, 1885, p. 264. La notice se déploie ensuite sur plusieurs pages.

Débutant - Malheur à toi, jeune homme si tu te présentes avec de belles dispositions [...]. Si au contraire, tu dissimules adroitement tes qualités, sois le bienvenu. Tu seras pensionnaire. Voir Lemelle, Lecomte, etc.<sup>9</sup>.

En quelques formules, plusieurs aspects paradoxaux sont ainsi soulignés : un « début » est d'abord une fin (un « écueil ») ; loin de servir à repérer et distinguer des talents, cette pratique condamne « le talent véritable » ; enfin, la série d'exemples attire l'attention sur l'aporie entre la réussite d'une carrière, que traduit la renommée des artistes choisis, et l'échec ponctuel de leurs débuts. Rapporté – au sens mathématique du terme – au long terme, le début, qui ne dure qu'un instant, ne vaut rien ; pourtant, il n'y a pas de carrière sans début, qu'il soit réussi ou manqué. Puis, sous la forme d'une sentence interjective, à valeur prophétique, l'entrée conclut par un conseil paradoxal à portée sarcastique.

La notice consacrée aux débuts dans la *Théorie de l'art du comédien ou manuel théâtral* de Félix Bernier de Marigny, dit Aristippe, publié en 1826, souligne également l'effet paradoxal de cette pratique sur celles et ceux qui réussissent l'épreuve de sélection :

Premier coup. Commencement. [...] Il est malheureusement à remarquer que presque tous les débutants qui promettent le plus, sont ceux qui tiennent le moins ; ordinairement, plus il y a d'éclat, moins il y a de succès par la suite ; et la plupart des acteurs qui se sont fait de grandes réputations ont été peu ou point remarqués à leur première apparition, et même quelquefois repoussés<sup>10</sup>.

Le fait même d'avoir été choisis dans ces conditions particulières – spectaculaires – éloigne les artistes, gagnés par la suffisance et l'excès de confiance, de leur maître et de l'étude, seuls garants de la réussite d'une carrière au long terme. Le début condamnerait à l'échec l'artiste qu'il distingue par la réussite, empêchant ainsi toute accumulation et transmission de la valeur qui se dissipe : « c'est un talent perdu<sup>11</sup>. » Quoi de plus paradoxal qu'un mode d'élection qui produit de la perte de talent, de la destruction de valeur acquise ou potentielle ? La même idée se retrouve dans le *Dictionnaire de l'art dramatique à l'usage des artistes et des gens du monde* de Charles De Bussy (ou Marchal), paru en 1866<sup>12</sup> – et dans l'*Encyclopédie de l'art dramatique* de C. M. Edmond Béquet<sup>13</sup>, copie en 1886 du De Bussy – pour qui « les plus grands artistes ont été bafoués, ont eu des débuts sans éclat » ou encore « les débuts trop heureux font souvent les artistes médiocres »<sup>14</sup>.

---

<sup>9</sup> François-Antoine Harel, *Dictionnaire théâtral ou Douze cent trente-trois vérités sur les directeurs, régisseurs, acteurs, actrices et employés des divers théâtres*, Paris, J. N. Barba Libraire, 1824, p. 103-104.

<sup>10</sup> Aristippe, *Théorie de l'art du comédien ou manuel théâtral*, Paris, A. Leroux éditeur, 1826, p. 99-100.

<sup>11</sup> François-Antoine Harel, *op. cit.*, p. 103.

<sup>12</sup> Charles De Bussy, *Dictionnaire de l'art dramatique à l'usage des artistes et des gens du monde*, Paris, Achille Faure, 1866.

<sup>13</sup> C. M. Edmond Béquet, *Encyclopédie de l'art dramatique*, Paris, chez l'auteur, 1886.

<sup>14</sup> Charles De Bussy, *op. cit.*, p. 115.

Dans le *Dictionnaire des coulisses ou vade mecum à l'usage des habitués des théâtres contenant une foule d'anecdotes et de révélations piquantes sur les acteurs, les actrices, les auteurs, les directeurs, les régisseurs et en général sur tout le personnel composant le monde dramatique*, publié sans nom d'auteur en 1832, le début se présente aussi sous un aspect paradoxal : s'il est en théorie « le but vers lequel tendent les efforts de tous ceux qui se destinent au théâtre », les dés sont en réalité pipés dans ce concours car « les femmes ont beaucoup plus de chances que les hommes »<sup>15</sup>. Comme chez Harel, deux scènes se superposent : celle du début, visible, qui a l'air égalitaire dans l'évaluation du talent, et celle de la séduction, cachée derrière cette mascarade d'égalité des chances, et où les femmes « n'ont pas besoin de faire preuve de talent, elles doivent seulement avoir une jolie figure<sup>16</sup> ». Les deux scènes ont lieu soit simultanément – le public apprécie une jolie figure au lieu de juger le talent, qui devrait, en déduit-on, ne pas être lié à la beauté –, soit successivement, au cours d'une scène de présélection. L'entrée « régie » révèle d'ailleurs le « lieu » où celle-ci se passe (« Régie : lieu où sont établis les bureaux du régisseur et se décident le plus souvent les débuts<sup>17</sup> »), et le décor sans équivoque (« un sofa [sic] est le meuble obligé d'une régie<sup>18</sup> ») en dit long sur ce qui se passe sur cette pré-scène. Dans les deux cas, une sélection par la « beauté » ou les « courbettes » est cachée derrière celle par le talent qui se donne à voir : elle se passe « ailleurs » que sur la scène des débuts offerte aux yeux du public.

Avec ces notices, les dictionnaires se donnent à lire comme des outils permettant d'avoir accès, par l'imagination, à d'autres scènes derrière celle qu'offre la simple expérience du spectacle. Ils révèlent aux lecteurs la face cachée ou les coulisses des débuts sur les planches dont les spectateurs doivent se contenter. Avec sexisme, le *Dictionnaire des coulisses* associe cette dissimulation – qui légitime l'usage du dictionnaire – au sexe féminin. Le choix d'une actrice est nécessairement biaisé parce que les femmes, étant des sujets qualifiés<sup>19</sup> sur la scène du monde, ont, d'une certaine façon, déjà été élues. En effet, elles sont déjà « belles » et « femmes », c'est donc qu'elles ont été appelées auparavant, dans une scène précédente qui nous a été cachée. Elles ont un savoir, une connaissance, une expérience préalables de l'interpellation qui leur donnent le pouvoir de biaiser celle des « débuts » : une femme ne « débute » jamais vraiment puisqu'elle est déjà femme.

---

<sup>15</sup> *Dictionnaire des coulisses ou vade mecum à l'usage des habitués des théâtres contenant une foule d'anecdotes et de révélations piquantes sur les acteurs, les actrices, les auteurs, les directeurs, les régisseurs et en général sur tout le personnel composant le monde dramatique*, Paris, Dezauche, 1832, p. 36.

<sup>16</sup> *Id.*

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>18</sup> *Id.*

<sup>19</sup> Pierre Macherey, « Deux figures de l'interpellation : “Hé, vous, là-bas !” (Althusser) – “Tiens, un nègre !” (Fanon) », exposé présenté le 10 février 2012 dans le cadre de la journée d'études « Le sujet et le pouvoir » de Savoirs, Textes, Langage (STL, UMR 8163), en ligne sur <https://philolarge.hypotheses.org/1201>, consulté le 17 mai 2021.

Le *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent : poésie, musique, danse, pantomime, décor, costume, machinerie, acrobatisme...*, d'Arthur Pougin est, en 1885, plus bavard et moins amateur de la formule concise ou de la maxime de moraliste que du récit historique ou anecdotique servi par une écriture plus déliée et narrative. Néanmoins, le début y est également associé à la formation de paradoxes. Souvent, celui-ci se transforme « en sacrifice » – autre forme de fin paradoxale pour un début. L'acteur perd ses moyens alors même que le début devrait lui permettre de les montrer :

Sa poitrine se resserre, son gosier se dessèche, tous ses calculs, toutes ses combinaisons, tous ses effets sont bouleversés, et le public, qui ne demande qu'un prétexte, trouve bien vite à satisfaire sa mauvaise humeur<sup>20</sup>.

La pratique du début, censée soumettre les qualités et les défauts des artistes au jugement du public, dégraderait les conditions même du jeu, empêchant acteurs et actrices de montrer leur savoir-faire, au point parfois de les conduire à renoncer à la scène. Ainsi, tel artiste qui demande à pouvoir « finir » ses débuts et, en échange, promet de ne plus jamais remonter sur les planches :

Ainsi est-il advenu de M. Grosseth ; chuté, sifflé, hué avec un acharnement sans exemple, il a dû faire annoncer que de ce moment il renonçait à son engagement, mais que pourtant il consentait encore à terminer cette représentation<sup>21</sup>.

Désigné par la périphrase oxymorique « un dangereux honneur<sup>22</sup> », la scène des débuts est, ici aussi, décrite comme un paradoxe, une pièce à deux faces, un système à trappe. Pour terminer, l'indignation affecte l'historien en Pougin :

En lisant les récits de pareilles scènes, on ne sait trop ce qu'il faut le plus admirer, de l'imbécillité, de la grossièreté ou de la lâcheté de ceux qui en étaient les auteurs. Eh bien, cela se renouvelait tous les ans, dans la plupart de nos villes de province, en France, au dix-neuvième siècle, chez le peuple qui se dit avec quelque raison le plus doux et le plus policé de la terre !... Tout cela n'est plus, fort heureusement, et, à part quelques exceptions qui se font de plus en plus rares, il n'en reste que le souvenir<sup>23</sup>.

---

20 Arthur Pougin, *op. cit.*, p. 266.

21 *Ibid.*, p. 266-267.

22 *Ibid.*, p. 573.

23 *Ibid.*, p. 267.

Ces débuts furent une aberration, un contresens, un paradoxe historique. Particulièrement bien exploité dans les dictionnaires qui cultivent le ton moraliste et sarcastique (le Harel, l'Aristippe, le *Dictionnaire des coulisses* et le Béquet) le paradoxe est également présent dans ceux qui se soucient davantage d'écrire l'histoire et d'informer (*La Langue théâtrale : vocabulaire historique, descriptif et anecdotique des termes et des choses du théâtre, suivi d'un appendice contenant la législation théâtrale en vigueur* d'Alfred Bouchard, publié en 1878<sup>24</sup>, et le Pougin). Événement double et contradictoire, le début dans ces ouvrages est un objet théâtral dans la mesure où il suscite – ou motive – la mention d'un effet de dissimulation, de scènes cachées, superposées, renversées. C'est un objet à deux faces : qui montre et qui cache, comme une trappe, un trompe-l'œil dont le dictionnaire, c'est-à-dire une pratique d'écriture associée à l'explicitation, à la distance critique, permet de révéler la vérité paradoxale, tandis que le spectacle seul, la séance des débuts dans sa dimension strictement performative, n'en donne à voir qu'une des faces – et la plus trompeuse.

La formulation de paradoxes permet ainsi d'attribuer aux dictionnaires la fonction de révélation, par l'écrit, d'une scène cachée derrière la scène apparente qui a lieu, elle, dans le présent éphémère de la représentation. La culture dramatique, celle qui donne du sens et de la durée aux pratiques de la vie théâtrale, à ce qui se passe dans les salles, se construit donc grâce à l'écrit. Ainsi, la publication de ces ouvrages se donne comme indispensable à l'entretien d'une culture de second degré, qui dépasse les illusions du plateau pour en révéler les coulisses, comme si l'écrit cherchait, par l'usage du paradoxe, à s'approprier l'effet proprement scénique du montrer/cacher pour légitimer sa capacité à encadrer les pratiques théâtrales.

Le contraste entre ce corpus et le dictionnaire de La Porte et Chamfort, qui emprunte, lui, à la culture encyclopédique de l'éclaircissement, de la description analytique, du raisonnement, est frappant. Les ouvrages sur le théâtre du XIX<sup>e</sup> siècle, de ce point de vue, sont éloignés de la culture du dictionnaire encyclopédique et bien plus proches des traités de métiers<sup>25</sup>. L'écrit s'y donne comme une contribution à la révélation, à la publication de secrets mais il produit, en réalité, le maintien d'un effet de mystère : par l'entretien des paradoxes, par le décalage des registres et des niveaux de pensée au sein d'une même notice, par les effets de connivence, par les écritures de listes qui montrent en cachant, qui freinent le développement de la pensée tout en laissant entendre qu'il y a une idée cachée à produire soi-même. Ainsi, l'analyse de ces notices invite à s'intéresser à la façon dont la forme de l'écrit analytique, ordonné, distancié, valeur associée aux dictionnaires du XVIII<sup>e</sup> siècle, sert à la fois à dévaloriser le spectaculaire – qui se joue toujours dans un présent absolu, misérable instant

---

<sup>24</sup> Alfred Bouchard, *La Langue théâtrale : vocabulaire historique, descriptif et anecdotique des termes et des choses du théâtre, suivi d'un appendice contenant la législation théâtrale en vigueur*, Paris, Arnaud et Labat, libraires-éditeurs, 1878.

<sup>25</sup> Publications étudiées par Dinah Ribard, spécialiste de « l'Histoire et des récits du travail », notamment dans le séminaire intitulé « Savoirs, métiers, écritures. Le travail intellectuel : histoire (1600-1900) » en 2007-2008 à l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS), en ligne sur <http://grihl.ehess.fr/index.php?509>, consulté le 17 mai 2021.

comparé à la durée au long cours que l'écrit est capable de donner à lire, et où les critères du jugement sont indécélables, interminables ou incontrôlables – et à s'en approprier le plaisir du jeu avec la révélation du mystère.

La ponctualité temporelle des débuts, si elle fait peser des soupçons sur la valeur et la légitimité du choix qu'ils mettent en scène, est en revanche une béquille très utile pour créer un effet de linéarité, dessiner des trajectoires, des carrières, et ainsi donner à la vie théâtrale la forme du récit, c'est-à-dire la faire advenir sur la scène de l'écriture de l'histoire.

## **Le début, point de repère pour écrire des histoires de la vie théâtrale**

---

La deuxième constante dans le traitement des débuts par les dictionnaires obéit à un mouvement très différent du précédent. Si sa ponctualité temporelle fait peser un discrédit sur cette pratique de sélection spectaculaire, elle présente au contraire un intérêt narratif pour l'écriture de l'histoire du théâtre ou d'histoires de théâtre. Le présent du début n'est plus rattaché à la vanité de la performance théâtrale mais s'inscrit dans la série des événements qui permettent de rendre compte de la longue durée. Le début sert à marquer le temps qui passe et, donc, à tracer des directions, à introduire des effets de linéarité qui favorisent la narration. Outre l'usage du récit inséré dans certaines notices, on observe que l'établissement de listes, la formulation d'aphorismes, ainsi que la publication d'almanachs, fréquente dans les dictionnaires, se prête également au jeu de l'écriture de l'histoire en s'appuyant sur le repère temporel que peut offrir « le début ».

Le début a valeur de point de repère commun à plusieurs récits linéaires qui contribuent à tisser, sur des scènes parallèles, l'histoire de la vie théâtrale. Premièrement, malgré la ponctualité événementielle qu'il valorise, il a aussi une durée qui ouvre la possibilité de la narration. Ainsi, chez Pougin, on peut lire des récits de débuts, favorisés par des mises en série. Parfois, les « premiers débuts » ne donnaient que des « espérances » au comédien :

[...] on l'exhortait au travail, on le renvoyait en province pour se perfectionner, puis au bout d'un an, deux ans ou trois ans, il reparaisait, reprenait ses débuts sur de nouveaux frais et se voyait reçu<sup>26</sup>.

Ici, le début d'un comédien est l'occasion de raconter une histoire, en convoquant chez le lecteur les plaisirs du récit de réussite, plaisirs dont est privé le spectateur car la pratique du début, si elle s'en tient à sa dimension spectaculaire, ne peut pas se raconter. Contrairement, là encore, aux apparences, le début n'est pas qu'un pur présent, il peut être pris dans la durée du récit, en particulier grâce à la mise en série des événements que permet l'écriture. Les dictionnaires sont

---

26 Arthur Pougin, *op. cit.*, p. 265.

là pour réintroduire l'effet de durée du spectacle des débuts, donc la possibilité d'en faire l'objet d'une histoire.

D'une façon analogue, le début est un repère qui facilite l'écriture de l'histoire d'une vie d'artiste. Appréhendé non plus comme une pratique spectaculaire à dévaloriser mais comme le « début d'une histoire », il acquiert une nouvelle dimension, plus positive, dans les dictionnaires. Dans le Pougin, le début fait ainsi partie d'une « série d'épreuves<sup>27</sup> » qui jalonne le parcours d'un artiste. Il fait date ; il déclenche l'engagement, c'est-à-dire l'entrée dans la carrière, qui va du « temps de ses débuts<sup>28</sup> » jusqu'au jour de sa retraite. Ainsi, à l'entrée « maquillage », la carrière de M<sup>lle</sup> Guimard fait l'objet d'un court récit (sarcastique) dans lequel le début joue le rôle de repère temporel :

On raconte que M<sup>lle</sup> Guimard, la célèbre danseuse de l'Opéra, dut à cet art le moyen d'être toujours jeune et de paraître, pendant tout le cours de sa longue carrière, exactement ce qu'elle était au temps de ses débuts ; elle avait, datant de cette époque, un portrait qui la représentait dans tout l'éclat et la fraîcheur de sa jeunesse. [...] On assure qu'elle resta jeune ainsi, pour le public, jusqu'au jour de sa retraite. Mais il est probable que l'opération devait exiger un temps considérable<sup>29</sup>.

Dans le *Dictionnaire des coulisses*, le début est le « but vers lequel tendent les efforts de tous ceux qui se destinent au théâtre<sup>30</sup> ». Le « but », qui traduit ici un effet d'aimantation des « efforts », inscrit le début non plus seulement dans le présent paradoxal et trompeur du spectacle, mais dans le temps long. Il est un passage vers une destination (« se destinent ») : la carrière est une trajectoire parce qu'elle a un début. Par sa dimension dynamique, insérée dans une temporalité linéaire, une succession, ce dernier érige le comédien ou la comédienne – même si elle triche – en sujet d'une histoire, d'une carrière, d'une vie à raconter. Avec le début, la personne devient un cas, dont il est légitime d'écrire l'histoire. Même M<sup>me</sup> Astruc, cette actrice « [sans] beauté ni talent<sup>31</sup> », est érigée au rang de personnage incontournable de l'histoire du théâtre dont le dictionnaire entretient la mémoire, notamment parce qu'elle illustre les paradoxes du début :

BEAUTÉ. Moyen de début infallible. La beauté n'est pas le talent, mais elle y supplée souvent, exemple M<sup>lle</sup> Falcoz. Les actrices les plus célèbres de nos jours réunissent le talent à la beauté, exemples Mmes Mars, Dorval, Léontine, Despréaux, Albert, Malibran. Il y a des actrices qui n'ont ni talent ni beauté : exemple M<sup>me</sup> Astruc<sup>32</sup>.

---

27 *Id.*

28 *Ibid.*, p. 495.

29 *Id.*

30 *Dictionnaire des coulisses, op. cit.*, p. 36.

31 *Ibid.*, p. 20.

32 *Id.*

Une fois qu'elle a débuté, M<sup>me</sup> Astruc, aussi mauvaise et laide soit-elle, apparaît seize fois dans le *Dictionnaire des coulisses...* Peu importe l'intérêt du cas – ou peut-être même du théâtre ? –, c'est celui de l'histoire et de ses historiens qui s'institue au fil des notices. M<sup>me</sup> Astruc a valeur d'exemple au service de l'écriture d'un récit de la vie théâtrale dans laquelle l'actrice oubliée est un personnage type.

Point de départ pour retracer une carrière, le début joue aussi un rôle dans l'écriture de l'histoire de la vie d'un théâtre. Il marque le commencement de chaque année théâtrale. Il y a la « période des débuts », la succession des appels, des recrutements. Dans le Pougin, on lit que :

Chaque année, au renouvellement de la saison théâtrale (après Pâques), on voyait par exemple à la Comédie-Française, à l'Odéon, à l'Opéra-Comique, s'opérer toute une série de débuts, auxquels venaient se soumettre un certain nombre d'acteurs de province, qui, sans être engagés, considéraient comme une grande faveur cette faculté qu'on leur accordait de se montrer<sup>33</sup>.

De même, l'entrée « août » du dictionnaire de Harel indique : « C'est le mois des congés, des débuts et des parties de campagne<sup>34</sup>. » Toutes ces scènes – y compris celles du « sofa » dans la régie – sont mises en série de façon à tracer la ligne de l'histoire d'une saison théâtrale, où le début est un repère parmi d'autres. Les débuts scandent donc l'année au théâtre et font, cette fois, émerger ce dernier comme le personnage de l'histoire. Mais ils sont aussi un passé définitivement révolu qui permet d'introduire un autre niveau de temporalité, celui de l'évolution des pratiques théâtrales au fil du temps social, à l'échelle collective. L'histoire du théâtre défend alors sa place dans la grande « histoire du XIX<sup>e</sup> siècle » si chère à Pougin.

Ainsi, le début sert de repère dans l'histoire du théâtre, au-delà des cas individuels, et justifie l'exercice de cette écriture historique appliquée au spectacle. Le dictionnaire de Harel situe ainsi la création du Conservatoire, « école gratuite où l'on enseigne l'art du comédien, par opposition au théâtre, où on l'apprend » en indiquant qu'elle est « postérieure aux débuts de mademoiselle Mars et de Talma »<sup>35</sup>. Les débuts d'un acteur ou d'une actrice célèbre servent ainsi de repère temporel dans l'histoire des institutions théâtrales.

Bouchard et Pougin soulignent tous les deux, au sujet des débuts, qu'il s'agit d'une pratique de « jadis » dont les historiens d'« aujourd'hui » disent la vérité et conservent le souvenir. Le début se sert ainsi de cheville temporelle pour que se déploie et se légitime un laps de temps entre hier et aujourd'hui dont l'historien

---

<sup>33</sup> Arthur Pougin, *op. cit.*, p. 264.

<sup>34</sup> François-Antoine Harel, *op. cit.*, p. 76.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 138.

se fait l'écrivain. On apprend ainsi que « jadis », « en province », les débuts avaient une « importance exceptionnelle », étaient un « événement qu'aucun autre ne surpassait en importance », « donnant lieu à des émotions, à des manifestations, parfois à des scandales et des émeutes qui, fort heureusement, ne sont plus aujourd'hui qu'un souvenir »<sup>36</sup>. L'opposition entre Paris et la province, où les débuts n'ont pas la même valeur, vient renforcer la polarisation jadis/aujourd'hui et donner une deuxième dimension au champ d'investigation de l'historien :

En province comme à Paris, les débuts s'effectuent généralement aujourd'hui de la façon la plus paisible, et il semble que le sifflet lui-même ait complètement disparu des coutumes naguère si bruyantes et de nos scènes départementales<sup>37</sup>.

« En province », les débuts étaient « des scènes indescriptibles » où « le tapage devenait tumulte, le tumulte se changeait en tempête »<sup>38</sup>. Leur disparition y est une bonne nouvelle, preuve de l'évolution de la société, même là-bas, dans ces contrées « aux mœurs sauvages<sup>39</sup> ». L'histoire des débuts permet d'inscrire l'histoire du théâtre dans le récit du progrès de la civilisation. À Paris, en revanche, leur disparition est le signe de la décadence liée à la confusion démocratique. En effet, « jadis » existait un public de spécialistes, spectateurs choisis, qui méritaient le privilège électoral que représente la pratique des débuts. Mais ce public de choix a laissé place à un public de touche-à-tout, indigne de cet honneur et illégitime à jouer avec les pouvoirs du spectacle<sup>40</sup>.

Grâce à la pratique des débuts, qui présente l'avantage d'avoir évolué au fil du siècle, l'histoire du théâtre trouve naturellement sa place dans les deux grands mouvements narratifs de l'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle : ça va mieux qu'avant – la civilisation progresse –, et ça va moins bien – l'égalitarisme progresse.

Le début, dès lors qu'il est pris dans une dimension sérielle et non plus comme un spectacle éphémère à la vérité paradoxale, participe ainsi à la production d'effet d'histoire dans les dictionnaires. Mis en série avec les autres soirées de la vie d'un théâtre, passage obligé dans la carrière des artistes, époque spécifique dans le déroulé de l'année théâtrale ou souvenir associé à un passé révolu dont il est légitime d'entretenir la mémoire, le début favorise le déploiement d'un objet théâtral susceptible d'être saisi par une écriture narrative de l'histoire.

Les dictionnaires de théâtre contribuent ainsi à fonder la légitimité de l'écrit à contribuer à la culture théâtrale, non seulement par sa capacité à révéler, comme,

---

**36** Arthur Pougin, *op. cit.*, p. 265.

**37** *Id.*

**38** *Id.*

**39** *Id.*

**40** *Id.*

voire, mieux qu'au théâtre, des scènes cachées mais aussi en démontrant la possibilité d'une écriture de son (ou ses) histoire(s) qui s'inscrit – malgré son penchant pour le présent et la dissimulation – à merveille dans un ensemble plus vaste : celui de l'histoire en général. Or, à la lecture transversale des notices portant sur les débuts, apparaît un troisième aspect. Si les débuts, par leur capacité à susciter une mise en série d'événements, favorisent la transformation du théâtre (éphémère) en objet d'histoires, ils imposent néanmoins une contrainte à l'historien. Dans la mesure où le début est une pratique, il oblige celui qui s'autorise à en faire l'histoire à recenser des actions et à identifier des acteurs. Ainsi, les dictionnaires, avec « les débuts », favorisent l'entretien et la diffusion d'une culture du faire, caractéristique du monde théâtral.

## La diffusion d'une culture du faire

---

Écrire sur les débuts, c'est s'engager dans une histoire des pratiques. Or, la culture théâtrale est une culture du faire, de l'acte, du geste. Chaque mention de « début » dans les dictionnaires est ainsi assortie de la référence à ce que font des personnes, avec plus ou moins de précisions sur le lieu, la manière, les raisons et la rémunération éventuelle de ces actes. En obligeant l'auteur de la notice à saisir une pratique, se trouve ainsi favorisée l'écriture d'une histoire du faire, comme si la contrepartie de l'appropriation du théâtral par l'écriture était le défi de rendre compte de pratiques, d'actions, de gestes c'est-à-dire de considérer le passé comme une scène où des acteurs et des actrices agissent. En somme, le début, vecteur de la légitimité des dictionnaires à retracer la culture théâtrale du passé au présent, oblige aussi l'écriture à se théâtraliser.

Chez Pougin, la citation de débuts marqués par un accueil défavorable du public dans les théâtres de Lyon et Rouen passe par une recension précise des actions et des acteurs de cette scène de la vie théâtrale. L'artiste paraît, tremble ; les spectateurs « ricanent, sifflent, huent, interpellent, cassent des banquettes, guettent les artistes à la sortie, menacent. Le commissaire de police intervient, fait opérer à quelques arrestations<sup>41</sup>. » Chez Aristippe, le silence – le terme apparaît 25 fois dans le dictionnaire et fait l'objet d'une entrée spécifique – est un moyen d'action : « Le plus cruel des moyens de désapprobation à une première représentation ou à un début<sup>42</sup>. » La description des débuts est ainsi l'occasion d'établir un répertoire des actions que l'on peut observer dans un théâtre et érige ainsi le faire au rang d'objet légitime de l'écriture de l'histoire du théâtre.

En particulier, les débuts favorisent la constitution, dans les dictionnaires, d'un répertoire écrit des actions du théâtre qui contribuent à l'identification et l'institutionnalisation de « métiers » et d'une forme de division du travail.

---

41 *Id.*

42 Aristippe, *Manuel théâtral et du comédien*, Paris, Encyclopédie Roret, 1854, p. 233.

Par exemple, dans le Pougin, le régisseur est décrit comme celui « qui organise et surveille, établit la distribution, arrête le répertoire, reçoit toutes les réclamations, s'occupe de la préparation des débuts et des auditions, etc.<sup>43</sup> », tandis que le service de presse « travaille à la répartition et la distribution des billets que les administrations théâtrales offrent aux journaux les jours de premières représentations, de reprises et de débuts importants, pour que ceux-ci puissent rendre compte à leur guise des résultats de la soirée<sup>44</sup> ». Les débuts sont également cités dans les entrées du dictionnaire qui correspondent à des verbes à l'infinitif (« Faire évacuer la salle », « Parler au public »). Ce qui confirme le lien entre le choix d'entretenir la mémoire des débuts et la capacité de la publication à formuler et diffuser une culture du faire théâtral.

Les débuts tels qu'ils sont (d)écrits par les dictionnaires sont des spectacles de faux-semblants dont l'écrit permet de révéler la vérité cachée par la formulation de paradoxes. Ils se prêtent, malgré leur dimension performative, aux récits et aux histoires, confirmant la légitimité d'une écriture historienne de la vie théâtrale. S'ils contribuent à prouver que la culture dramatique est aisément prise en charge, voire assimilable par les dictionnaires, elle oblige néanmoins cette pratique d'écriture à se théâtraliser en partie en valorisant le faire, au détriment de l'intérêt pour le fait. Or, parmi les savoir-faire de la vie théâtrale, le début permet notamment de se pencher sur la pratique de l'élection.

## L'écriture d'une culture politique élective

---

Le quatrième aspect intéressant que l'étude des débuts dans le corpus des dictionnaires permet de souligner est la présence et l'entretien, au sein de la culture théâtrale, d'une culture politique, liée au vote, à l'élection, au choix collectif de l'un(e) parmi plusieurs.

L'évocation des débuts dans les dictionnaires est l'occasion de rendre compte, à l'écrit, de cette culture politique interne à la vie théâtrale, où l'on pratique le vote, mais aussi l'abus de pouvoir, où certains font la loi quand d'autres la subissent. Pour ce faire, se combinent les deux types d'écriture déjà analysés car cette vie politique se nourrit à la fois de la dimension spectaculaire et de la culture du faire théâtral. En effet, en se penchant sur les débuts, les dictionnaires décrivent une pratique du vote au sein de la vie théâtrale, qui renvoie aussi bien à l'art performatif ou spectaculaire qui se joue dans le présent éphémère de la séance théâtrale, qu'à la multitude des savoir-faire qui constituent, également mais sur un autre plan, la culture théâtrale.

Le dictionnaire de Pougin mentionne ainsi le pouvoir excessif des « abonnés » à la Comédie-Française qui font « la loi », qui sont « omnipotents » et qui

---

<sup>43</sup> Arthur Pougin, *op. cit.*, p. 642.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 673.

font « dégénérer les débuts en soirées tumultueuses »<sup>45</sup>. La pratique politique lorsqu'elle est saisie au cœur de la pratique spectaculaire relève de l'abus de pouvoir. Elle est néanmoins réglée selon des usages décrits dans l'entrée « rejet » :

Rejet — Dans les théâtres de province, à l'époque des débuts, les spectateurs qui prennent part au scrutin votent sur l'admission ou le rejet des artistes qui leur sont présentés. Ceux qui sont rejetés doivent être remplacés au plus vite par la direction<sup>46</sup>.

Le mode de scrutin est expliqué : il se fait à la majorité des voix des votants, sans que soit précisé le critère sur lequel est établie la liste de ceux « qui prennent part au scrutin », comme s'il fallait, là aussi, laisser apercevoir une scène de présélection des votants, cachée sous ou derrière celle visible de l'élection. De plus, la notice consacrée au « régisseur » signale que les actions qui relèvent de cette fonction ont une dimension politique dans la mesure où il dispose « d'une [...] autorité [...] absolue sur tout le personnel ». Plus précisément :

On peut le considérer comme le premier ministre du souverain, et sa volonté est parfois plus puissante que celle de ce dernier, parce que sa responsabilité est énorme, qu'il est mêlé à tous les détails de la machine théâtrale, et que le directeur ne saurait rien faire sans le consulter et prendre son avis<sup>47</sup>.

On peut rapprocher la pratique des débuts du fonctionnement des comités de lecture parce que, dans les deux cas, la sélection est légitimée par la pratique du vote : il s'agit d'une forme d'élection. Ainsi Bouchard, dans la notice consacrée au « comité », souligne qu'il permet « la réception, le renvoi à correction ou le rejet des pièces présentées », notamment à la Comédie-Française :

À ce théâtre, on votait par bulletin motivé ; les comédiens et comédiennes faisaient partie du comité, sous la présidence du commissaire du roi. Un jour on trouva dans l'urne le bulletin suivant, émanant d'une de ces dames : « *Cette petite actrice m'a paru charmante, mais invraisemblable, je la refuse.* » Depuis on a remplacé le bulletin par des boules blanches, rouges et noires : c'est plus grammatical<sup>48</sup>.

Les mêmes causes produisant les mêmes effets, les comités de lecture sont, comme les débuts, associés aux courbettes et autres « ronds de jambe » dans *L'Indiscret, souvenir des coulisses*, publié sans nom d'auteur en 1836<sup>49</sup>. Une culture politique est ainsi commune aux auteurs et aux artistes de théâtre, à ceci près que les premiers ne votent jamais en tant qu'auteurs alors que

---

45 *Ibid.*, p. 1.

46 *Ibid.*, p. 265.

47 *Ibid.*, p. 642.

48 Alfred Bouchard, *op. cit.*, p. 67.

49 *L'Indiscret, souvenirs des coulisses*, Paris, Bureau des éditeurs, 1836, p. 114.

les comédiens et les comédiennes peuvent être aussi bien élu·e·s qu'électeurs ou électrices. En outre, le dictionnaire de Béquet souligne que ce pouvoir de sélection s'exerce sur le long terme : grâce à la critique, qui y participe, et au public qui, renouvelant chaque soir son jugement, n'a pas donné son accord une fois pour toutes, suggérant l'existence d'une réflexion sur les enjeux de la révocation des mandats. L'encadrement des abus des pratiques électives est aussi au cœur de la circulaire de 1862 citée par Bouchard. Il s'agit notamment de créer des conditions sereines pour dépassionner les votes et de garantir le respect du scrutin :

La troupe nouvelle débiterait pendant un mois ; à la fin du mois seulement, le public qui aurait pu, à diverses reprises, apprécier les artistes dans plusieurs rôles, en dehors des émotions d'une soirée spéciale, serait appelé à statuer au scrutin sur l'admission ou le rejet de chacun d'eux. Tout artiste admis une première fois ne débiterait plus les années suivantes, tant qu'il resterait dans le même théâtre et le même emploi<sup>50</sup>.

Ce faisant, le dictionnaire rend compte de la culture politique du monde théâtral et de la manière dont les débuts ont contribué à son enrichissement ou à sa transformation. Commune à l'ensemble des instances du champ théâtral, elle lui est propre dans la mesure où ses implications ne débordent pas sur la sphère des institutions politiques. Toutefois, son étendue et son dynamisme autorisent à la mettre en dialogue avec l'évolution et l'invention des pratiques politiques de l'ensemble de la société.

Les débuts donnent ainsi à voir une part de la culture politique de la vie théâtrale : c'est à un spectacle d'élection que les spectateurs assistent et participent au cours de la séance. Or, nous avons montré comment la saisie des débuts par les dictionnaires participait de la dévalorisation du présent qui dégrade ou détourne le jugement. Au contraire, l'écrit en ce qu'il permet de juger sur le long terme révèle l'insuffisance et même l'imposture des jugements au présent, nécessairement faux : faux parce qu'ils cachent une présélection qui introduit un biais dans le jugement, ou parce qu'ils fondent la valeur sur un instant alors que seul le jugement valable est celui du long cours.

Or, quelle différence entre un début et n'importe quelle autre séance théâtrale, sinon le pouvoir qu'il confère à l'exercice du jugement en situation spectaculaire ? Qu'un public applaudisse ou dénigre des acteurs dans le présent de la représentation ne pose problème qu'au moment où cette pratique de sélection, jugée sans conséquence parce que sa valeur serait circonscrite au présent, dispose d'un pouvoir d'action au-delà de la séance elle-même. C'est le pouvoir durable d'un jugement formulé dans des circonstances spectaculaires qui fonde le procès en légitimité de la pratique des débuts. La question ne se pose pas en 1776 pour La Porte et Chamfort : entre-temps, la pratique électorale a transformé le rapport du pouvoir au spectacle. Si ce dernier

---

50 Alfred Bouchard, *op. cit.*, p. 79.

légitimait le pouvoir, c'était uniquement par la dimension performative de la scène : l'élection consacre le partage du pouvoir performatif entre la scène et le public, qui participe désormais pleinement au spectacle du pouvoir. Avec l'élection en public, les regardés n'ont plus le monopole du pouvoir performatif du spectacle : le public des regardants performe lui aussi, joue avec les codes, les faux-semblants, les doubles jeux du spectaculaire pour exercer du pouvoir sur les regardés. Le spectacle de l'élection n'est ni plus ni moins théâtral que le spectacle du pouvoir non électif : il étend simplement la contribution au spectacle du pouvoir à la salle.

\*

L'exploration transversale du corpus à partir du terme « début » permet de dégager quatre dimensions caractéristiques de la culture théâtrale telle que les dictionnaires la donnent à lire. Premièrement, rendre compte du théâtre c'est trouver une forme – ici la formulation de paradoxes – pour traduire, par l'écrit, les effets de double jeu et de dissimulation propres au dispositif performatif de la séance de spectacle. Mais cette (regrettable) valorisation du présent dans la vie théâtrale n'empêche pas sa saisie par le récit et son inscription dans une histoire. En outre, elle invite les auteurs des dictionnaires à se pencher sur des pratiques, des métiers, des formes d'organisation du travail et de partage des pouvoirs qui s'imposent comme des objets légitimes de l'écriture.

Dans un deuxième temps, cette étude permet de mieux cerner l'intérêt d'une recherche sur les débuts eux-mêmes. L'enquête vient confirmer que ceux-ci sont une pratique remarquable dans cet art de la pratique qu'est le théâtre, un spectacle particulier dans un monde de spectacles. Plus précisément, les débuts se distinguent en ce qu'ils produisent de l'individualisation tout en servant à ritualiser l'interdépendance entre les spectateurs, les directeurs et les artistes dans la tenue de l'événement, et donc dans la responsabilité de ce qui se passe – ou non – au théâtre. Pourquoi et comment s'impose, s'entretient, se modifie, se légitime et se délégitime ce spectacle de la sélection devant public ? Voilà, entre autres, ce qu'il reste à comprendre.

# JOUER, INCARNER, INTERPRÉTER CE QUE FAIT L'ACTEUR AU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE

Mots clés:

Jeu, incarnation, interprétation, terminologie, acteur

---

Anne Pellois

## Résumé

---

Trois termes servent, selon Robert Abirached, à décrire ce que fait l'acteur sur une scène de théâtre : jouer, incarner et interpréter. Selon Bernard Dort, ces trois termes sont réunifiés dans la pratique des acteurs et actrices depuis le XIX<sup>e</sup> siècle. Une étude de l'usage de ces derniers dans les dictionnaires du XIX<sup>e</sup> siècle, auxquels il est nécessaire d'adjoindre la déclamation, à la fois équivalent de jouer et repoussoir, permet de mettre en perspective historique ce que ces termes recouvrent dans la description des pratiques. Ainsi, absent des dictionnaires, « incarner » se présente comme un terme ambigu qui ne semble pas appartenir au vocabulaire de l'acteur, tandis qu'« interpréter, interprète et interprétation » acquièrent tout au long du siècle un sens théâtral de plus en plus développé. « Jouer et jeu », un temps en concurrence avec « déclamer et déclamation », apparaissent quant à eux comme le terme générique désignant les activités de l'acteur, en agrégeant au cours du siècle toute une série de sens qui augmentent la nuance de ses usages.

---

### Abstract

#### “Jouer”, “incarner”, “interpreter”: What French Actors Do in the Nineteenth Century

According to Robert Abirached, three terms are used to describe what an actor does on a theatre stage: *jouer*, *incarner* and *interpréter*. According to Bernard Dort, these three terms have been reunited in the practice of actors and actresses since the 19th century. A study of the use of these terms, to which it is necessary to add a fourth one, *déclamer*, which is both an equivalent to acting and a repulsive term in 19th century dictionaries makes it possible to put into historical perspective what these terms cover in the description of practices. Thus, absent from the dictionaries, *incarner* appears as an ambiguous term that does not seem to belong to the actor's vocabulary, while acting, interpreting and interpretation acquire an increasingly developed theatrical sense throughout the century. *Jouer* and *jeu*, which were in competition with *déclamer* and declamation for a while, appear as the generic terms for the actor's activities, aggregating over the century a whole series of meanings that increase the nuance of its uses.

« Pour définir la prise en charge du personnage par un acteur, trois mots reviennent dans la langue commune : incarner, jouer, interpréter<sup>1</sup>. » C'est à l'aune de ces trois mots que Robert Abirached, dans le chapitre de *La Crise du personnage dans le théâtre moderne* intitulé « Le personnage et son double », entend rendre compte du rapport qui s'instaure entre acteur et personnage au XX<sup>e</sup> siècle. Précisant d'emblée que ces trois termes sont indistincts dans la pratique du jeu théâtral, il entreprend d'en donner une explication. Ainsi, dans le processus d'incarnation, l'acteur « donne corps au personnage : ossature, coffre, peau, visage, voix, geste ». Il lui donne « une image matérielle », effectuant un trajet « antérieur à toute approche psychologique ou intellectuelle » du texte au corps<sup>2</sup>. Robert Abirached décrit le processus d'incarnation précisément par ce que Louis Jovet appelle la « désincarnation »<sup>3</sup>, c'est-à-dire la capacité de l'acteur à accueillir le personnage au détriment de sa propre personnalité, dans une dialectique entre personnage fictif et corps réel que le jeu stabilise. Le jeu est quant à lui défini, à partir d'une référence à *Homo Ludens* de Johan Huizinga<sup>4</sup>, comme la mise en œuvre d'un temps réel et d'un temps fictif que l'état de jeu est capable de tenir simultanément. Jouer serait donc se tenir à l'intersection de la réalité et de la fiction<sup>5</sup>. Parce que le jeu ne se suffit pas à lui-même pour appréhender un personnage, l'interprétation permet au jeu de trouver du sens. « Interpréter discrimine, effectue un choix dans la “polysémie” ouverte par l'incarnation et le jeu. L'interprétation permet de rendre le personnage “intelligible”<sup>6</sup>. » Ainsi, les trois termes servant à désigner l'activité de l'acteur, du moins en théorie puisque celle-ci reste assez abstraite dans les descriptions sus-citées, sont présentés comme complémentaires. S'ils désignent des rapports au texte, au personnage et au faire spécifiques, ils apparaissent indissociables pour qui veut saisir la totalité de l'activité de l'acteur.

Pour Bernard Dort, cette vision unifiée et complémentaire date du XIX<sup>e</sup> siècle, moment pendant lequel « le jeu se réunifie : il engage toute la personne du comédien et se confond de plus en plus avec l'interprétation, voire l'incarnation, du personnage<sup>7</sup> ». Il ajoute :

La notion d'imitation – que celle-ci soit « froide » ou « chaude », qu'elle soit le produit de l'observation ou de la passion, selon la distinction de Diderot (*Paradoxe*) – triomphe

---

1 Robert Abirached, « Le personnage et son double », dans *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, col. « Tel », 1994, p. 70 et suiv.

2 *Ibid.* p. 68-69.

3 Voir en particulier son ouvrage *Le Comédien désincarné*, Paris, Flammarion, 1954.

4 Johan Huizinga, *Homo ludens : essai sur la fonction sociale du jeu*, trad. fr. de Cécile Seresia, Paris, Gallimard, 1951.

5 À ce titre, la conception de l'espace du jeu, à l'intersection du réel et de la fiction, de Donald Woods Winnicott dans *Jeu et réalité : l'espace potentiel*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2002, est également intéressante. Voir à ce titre Anne Pellois, « L'espace du jeu », *Théâtre/Public*, n° 238, février 2021.

6 Robert Abirached, *op. cit.*, p. 75.

7 Bernard Dort, article « jeu », dans Michel Corvin (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, 4<sup>e</sup> édition, Paris, Bordas, 2008 [1995], p. 752.

au point d'exclure du jeu tout élément proprement ludique. À la limite, le comédien rêvé par [André] Antoine ne joue plus : il vit<sup>8</sup>.

Dans le constat de Dort, l'on s'aperçoit que ces trois notions possédaient une autonomie qu'elles perdent au cours du XIX<sup>e</sup> siècle ; elles étaient donc distinctes à un moment donné dans leurs usages. La question de l'imitation, dont Denis Diderot reste la référence absolue, est le moteur du jeu au XIX<sup>e</sup> siècle, jusqu'à le dissoudre dans le fantasme d'une pratique de l'acteur qui consisterait à vivre son rôle plutôt qu'à le représenter. Cette dissolution engendrerait la perte d'un élément majeur du jeu, le ludique, sacrifié sur l'autel du naturalisme. C'est la distinction de ces trois termes et leur réunification supposée au cours du XIX<sup>e</sup> siècle qui a suscité le présent article. Est-il possible d'en retracer l'histoire dans les dictionnaires de théâtre à partir de leurs définitions et de leurs usages, et de constater cette réunification dont parle Dort ? Ces termes ont-ils le même sens tout au long du siècle, et les variations peuvent-elles nous renseigner sur la perception des pratiques de l'acteur dans leurs relations aux personnages ? Leurs évolutions corroborent-elles cette disparition du ludique au profit du vivant ?

L'étude des usages et occurrences des séries «jouer/jeu», «incarner/incarnation» et « interpréter/interprète/interprétation », auxquels il convient d'ajouter le terme de « déclamation », concurrent un temps de « jeu » avant de s'éclipser à son profit, s'appuie sur l'ensemble du corpus des dictionnaires du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>9</sup>, afin d'avoir un aperçu de l'évolution des termes entre le début du siècle (avec le *Dictionnaire théâtral ou douze cent trente-trois vérités sur les directeurs, régisseurs, acteurs, actrices et employés des divers théâtres* de François-Antoine Harel et l'*Art du comédien, principes généraux recueillis et mis en ordre par Aristippe*) et la fin. Le *Dictionnaire dramatique contenant l'histoire des théâtres, les règles du genre dramatique, les observations des maîtres les plus célèbres et des réflexions nouvelles sur les spectacles* de Joseph de La Porte et Sébastien-Roch-Nicolas de Chamfort<sup>10</sup> n'a été convoqué que

---

8 *Id.*, souligné dans le texte.

9 Aristippe, *Art du comédien, principes généraux recueillis et mis en ordre par Aristippe*, Paris, L. Raymond, 1819 (une planche) ; François-Antoine Harel, *Dictionnaire théâtral ou douze cent trente-trois vérités sur les directeurs, régisseurs, acteurs, actrices et employés des divers théâtres*, Paris, J. N. Barba Libraire, 1824, 1825, 324 p. ; Théophile Marion Dumersan, *Manuel des coulisses, ou guide de l'amateur*, Paris, Bézou, 1826, 141 p. ; Aristippe, *Théorie de l'art du comédien ou manuel théâtral*, Paris, A. Leroux éditeur, 1826, 616 p. ; *Dictionnaire des coulisses ou vade mecum à l'usage des habitués des théâtres contenant une foule d'anecdotes et de révélations piquantes sur les acteurs, les actrices, les auteurs, les directeurs, les régisseurs et en général sur tout le personnel composant le monde dramatique*, Paris, Dezauche, 1832, 150 p. ; Jacques le Souffleur, *Petit Dictionnaire des coulisses*, Paris, dans tous les théâtres, 1835, 95 p. ; *L'Indiscret, souvenirs des coulisses*, Paris, Bureau des éditeurs, 1836, 138 p. ; Aristippe, *Manuel théâtral et du comédien*, Paris, Encyclopédie Roret, 1854, 411 p. ; Charles De Bussy (ou Marchal), *Dictionnaire de l'art dramatique à l'usage des artistes et des gens du monde*, Paris, Achille Faure, 1866, 417 p. ; Alfred Bouchard, *La Langue théâtrale : vocabulaire historique, descriptif et anecdotique des termes et des choses du théâtre suivi d'un appendice contenant la législation théâtrale en vigueur*, Paris, Arnaud et Labat, libraires-éditeurs, 1878, 407 p. ; Arthur Pougin, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent : poésie, musique, danse, pantomime, décor, costume, machinerie, acrobatisme...*, Paris, Firmin Didot, 1885, 799 p. ; C. M. Edmond Béquet, *Encyclopédie de l'art dramatique*, Paris, chez l'auteur, 1886, 440 p. ; Hubert Genin, *Le Langage des planches, vocabulaire des coulisses théâtrales, explications et anecdotes*, préface de Firmin Gémier, Paris, Comœdia, 1914. Pour une présentation de ce corpus, voir l'introduction du présent numéro.

10 Joseph de La Porte et Sébastien-Roch-Nicolas de Chamfort, *Dictionnaire dramatique contenant l'histoire des théâtres, les règles du genre dramatique, les observations des maîtres les plus célèbres et des réflexions nouvelles sur les spectacles*, Paris, Lacombe, 1776, 3 tomes.

ponctuellement, notamment pour les questions relatives à la déclamation. Les *Annales dramatiques ou dictionnaire général des théâtres*<sup>11</sup> ont été écartées car elles présentent de grandes similitudes avec les entrées du La Porte et Chamfort. Nous avons ajouté à ce corpus un certain nombre de dictionnaires de langue<sup>12</sup>, afin de comparer les usages spécialisés et techniques des termes avec les usages courants.

Cette étude s'est faite à la fois sur les entrées consacrées à ces trois termes, et sur les occurrences à l'intérieur de l'ensemble du corpus. Elle se fonde également sur certains éléments de contexte issus d'usages dans la presse ou dans d'autres écrits (notamment d'artistes), quand cela était nécessaire pour préciser des analyses d'occurrences, et notamment en cas d'absence d'un des vocables. La très forte disparité des emplois de ces termes implique différentes échelles et différents outils d'enquête qui sont autant de pistes méthodologiques ouvertes pour mener une étude lexicale diachronique. Ainsi, la série « jeu/jouer » compte environ 2 700 occurrences dans toutes ses déclinaisons (verbe conjugué, usages pluriels, etc.), avec une fréquence d'usage plus grande, sans surprise, dans les dictionnaires centrés sur la pratique de l'acteur. La série « interpréter/interprète/interprétation » compte environ 82 occurrences et une nette augmentation des usages dans les deux dictionnaires les plus tardifs (le *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent : poésie, musique, danse, pantomime, décor, costume, machinerie, acrobatisme...* d'Arthur Pougin et *Le Langage des planches, vocabulaire des coulisses théâtrales, explications et anecdotes* d'Hubert Genin). Par contre, la série « incarner/incarnation » ne compte que deux occurrences<sup>13</sup>, alors même que le terme nous semble complètement lié à la pratique de l'acteur ! La très forte disparité des usages, entre incarner, quasi absent du corpus, interpréter qui augmente ses occurrences au fur et à mesure que le siècle avance, et jouer dont l'usage est très extensif, oblige à l'adoption de méthodologies différenciées au sein de cet article. L'enquête est donc tout autant historiographique et lexicographique que méthodologique. Elle vise à comprendre comment l'usage des termes désignant la pratique de l'acteur de manière générique – puisqu'il n'est pas question ici de se pencher sur toutes les techniques mises en œuvre par celui-ci – peut renseigner sur cette dernière, sur sa perception et sur son évolution. Le choix de travailler les notions en ordre croissant d'occurrences – incarner, interpréter, jouer – est volontaire. Contredisant les logiques d'évolution des termes, ce choix permet d'aller des emplois fantômes à ceux proches d'un usage générique, et de générer des échos entre les usages.

---

**11** *Annales dramatiques ou dictionnaire général des théâtres*, par une société de gens de lettres [Babault, A.-P.-F. Ménégaux et autres], Paris, Babault éditeur, 1808-1812, 9 volumes.

**12** Les dictionnaires de langue utilisés sont : le *Dictionnaire de l'Académie française* dont les différentes versions permettent d'aller du XVIII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle, entre 1693 et 1932 ; le *Dictionnaire de la langue française* d'Émile Littré (1863-1877), qui constitue la référence de l'entreprise de classification et de mise en nomenclature de la langue au XIX<sup>e</sup> siècle, le *Dictionnaire universel de la langue française* de Pierre-Claude-Victor Boiste (édition de 1828) et *Le Grand Dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle* de Larousse (1863-1890).

**13** Ces chiffres ont été obtenus à partir à la fois de la constitution d'un corpus TXM composé de dix des quinze dictionnaires composant le corpus, et d'un comptage manuel pour le reste. L'établissement complet du corpus TXM, en cours, permettra un comptage exhaustif et exact, ainsi que le calcul de fréquences par dictionnaires.

Le premier élément qui saute aux yeux est l'absence des termes « incarner » et « incarnation », qui n'apparaissent dans aucun des dictionnaires de théâtre, à deux occurrences près. Dans le Pougin, il est utilisé dans son sens religieux (« les Mystères de l'Incarnation et de la Nativité<sup>14</sup> »). Dans la réédition Roret de son Manuel théâtral et du comédien en 1854, Aristippe propose une occurrence sous forme de citation dans la partie consacrée à la déclamation, intitulée « conservatoire impérial de musique et de danse ». Cette partie éreinte la manière dont se déroule l'enseignement au Conservatoire, notamment l'absence d'investissement personnel des acteurs et actrices dans la prise en charge de leurs personnages, qui suivent les conseils de leurs professeurs plutôt que de se préoccuper de « créer des types », « rendre des physionomies », « dépeindre des caractères »<sup>15</sup>. Pour réussir à « faire le tableau sans mannequin », voici comment le journaliste cité dans cette partie de l'article exhorte les élèves sortants :

Prenez donc l'habitude de bonne heure de vous incarner aux personnages que vous jouez, et tachez [sic] d'être originaux, d'avoir un cachet à vous. Ne vous contentez pas de cette gloire vulgaire, dont se soucient peu les vigoureuses natures et qui consiste à entendre dire autour de soi : « Allons, allons, voilà un jeune homme qui va bien. Il a beaucoup de monsieur un tel. »<sup>16</sup>

Cette unique occurrence est intéressante à plus d'un titre : fruit d'une citation issue de la presse<sup>17</sup>, le verbe apparaît dans sa forme pronominale et intransitive. Il reprend un usage attesté par le *Dictionnaire universel de la langue française* de Pierre-Claude-Victor Boiste : « se revêtir d'un corps de chair<sup>18</sup> ». Dans le cas qui nous occupe, il s'agit ici d'exhorter l'acteur à marquer du sceau de sa personnalité le personnage dont il a la charge, et non à copier le style de son professeur ou bien à reprendre une tradition héritée d'un autre acteur. Il ne s'agit donc pas d'un usage en lien avec le sens donné par Alain Rey – « représenter (un personnage) dans un spectacle » –, qui atteste de l'occurrence théâtrale du terme dans sa forme directe en 1874, dans un article de Stéphane Mallarmé<sup>19</sup>. Le *Dictionnaire de l'Académie française* atteste cet usage en 1986

---

14 Entrée « Establies » (qui désigne des tréteaux de théâtre), Pougin, *op. cit.*, p. 348.

15 Aristippe, *Nouveau manuel théâtral théorique et pratique nécessaire à tous les acteurs ; aux directeurs, régisseurs et employés des théâtres ; aux auteurs et aux critiques ; contenant les principes sur l'art de la parole applicables à la chaire, à la tribune, au barreau et à toutes les personnes appelées à parler en public ou dans des assemblées particulières*, Paris, Roret, 1854, p. 260.

16 *Ibid.*

17 La référence vient d'un article d'un certain Ernest Dubreuil, critique dans le *Messageur des Théâtres*, paru en 1853 après le concours de sortie du Conservatoire.

18 Pierre-Claude-Victor Boiste, *Dictionnaire universel de la langue française, avec le latin et l'étymologie, extrait comparatif, concordance et critique de tous les dictionnaires ; manuel encyclopédique de grammaire, d'orthographe, de vieux langage et de néologie*, 13<sup>e</sup> édition, revue, corrigée et considérablement augmentée, Paris, Pierre-Joseph Rey, 1851 [1800], p. 389.

19 Cette précision est présente à l'entrée « incarné, ée », « d'abord attesté comme verbe pronominal », en 1681. Il prend ensuite le sens figuré de « représenter quelque chose d'abstrait sous une forme matérielle », attesté chez Michel de Montaigne en 1580. Par extension, le verbe signifie « représenter (un personnage) dans un spectacle », attesté en 1874 donc, chez Stéphane Mallarmé, sans plus de précision. Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1998, p. 1803.

seulement, avec un exemple très actuel pour l'époque : Sarah Bernhardt... Cet usage unique scelle par contre l'ambiguïté relevée par Robert Abirached dans l'emploi du terme, désignant à la fois la capacité de l'acteur à s'approprier le rôle pour le jouer depuis son propre corps et à s'effacer au profit du personnage que l'on voit se dessiner. Dit autrement, à apparaître et à disparaître en même temps dans le processus de prise en charge du personnage. Si ces récits de superpositions de personnalités abondent, notamment à la fin du siècle dans les écrits et témoignages de et sur les figures de monstres sacrés, le terme n'apparaît pas en tant que tel. Voici par exemple ce que dit Francisque Sarcey de Mounet-Sully, dans le rôle d'Hamlet en 1896 :

Hamlet, c'est Mounet-Sully ; et je crois bien que sans lui l'œuvre serait impossible à jouer. [...] Mounet s'est emparé de ce rôle et l'a marqué de sa puissante griffe. Il nous serait bien difficile aujourd'hui de nous figurer Hamlet avec un autre costume, un autre visage, et d'autres allures que les allures, le visage et le costume qu'il lui a donnés. Il en a fait une figure idéale qui s'impose à notre imagination<sup>20</sup>.

Pourquoi alors le terme est-il absent des dictionnaires de théâtre ? Une hypothèse serait que ce phénomène d'incarnation n'est pas, dans l'exemple cité ci-dessus, une opération de l'acteur, mais bien plutôt une activité du spectateur, qui décide de voir ou non la mixité de l'acteur en scène jouant le personnage. Cette grâce momentanée qui fait voir le second à la place du premier n'est pas liée, au XIX<sup>e</sup> siècle, à une technique spécifique de l'acteur. Ce que dit Sarcey de Mounet-Sully n'est d'ailleurs pas dénué d'ambiguïté. Là où le critique trouve un réel plaisir à voir dans l'interprétation du tragédien une figure idéale du personnage, d'autres, et au premier chef les symbolistes, trouveraient à redire de se voir et de voir s'imposer une figure réelle en lieu et place du personnage. Ainsi de Maurice Maeterlinck déclarant : « quelque chose d'Hamlet est mort pour nous, le jour où nous l'avons vu mourir sur la scène. Le spectre d'un acteur l'a détrôné, et nous ne pouvons plus écarter l'usurpateur de nos rêves<sup>21</sup>. » Dans son article sur Hamlet à propos de cette même interprétation de Mounet-Sully dans la *Revue indépendante*, Mallarmé commence par redouter ce que ferait « une incarnation brutale contemporaine » au personnage idéal d'Hamlet, avant de porter aux nues l'interprétation de l'acteur : « Mime, penseur, le tragédien interprète Hamlet en souverain plastique et mental de l'art, et surtout comme Hamlet existe par l'hérédité en les esprits de la fin de ce siècle. »<sup>22</sup> Si l'idéalité propre au théâtre tel que rêvé par Mallarmé interdit toute incarnation réelle au risque de corrompre l'idéalité du poème, il ne peut que s'incliner devant l'interprétation magistrale de Mounet-Sully, qui réalise l'exploit d'interpréter à la perfection sans rien céder de sa personne. Absent des dictionnaires, et d'une certaine manière du vocabulaire de l'acteur, le terme « incarnation » est présent

---

20 Francisque Sarcey, feuilleton théâtral dans *Le Temps*, juin 1896.

21 Maurice Maeterlinck, « Menus propos. Le théâtre » [1890], dans *Œuvres I : Le Réveil de l'âme*, édition établie et présentée par Paul Gorceix, Bruxelles, Complexe, 1999, p. 458.

22 Stéphane Mallarmé, « Notes sur le théâtre », *La Revue indépendante*, novembre 1886, p. 37-41.

dans les écrits de spectateurs, résultat d'un moment de grâce dont l'acteur n'est pas techniquement responsable, ni même conscient. C'est Mounet-Sully, tirant « d'un instinct parfois indéchiffrable à lui-même des éclairs de scoliaste<sup>23</sup> ».

## Interpréter : une fonction herméneutique

---

La série « interprétation/interprète/interpréter » apparaît sous la forme de trois courtes notices dans le Pougin, en 1885, ainsi que d'occurrences dans une partie des dictionnaires du corpus, mais à une fréquence très faible : deux dans le Harel, entre quatre et huit dans chaque édition ou plagiat du manuel d'Aristippe, trois dans le *Dictionnaire des coulisses ou vade mecum à l'usage des habitués des théâtres contenant une foule d'anecdotes et de révélations piquantes sur les acteurs, les actrices, les auteurs, les directeurs, les régisseurs et en général sur tout le personnel composant le monde dramatique*, deux dans le *Petit Dictionnaire des coulisses* de Jacques le Souffleur, et six dans *La Langue théâtrale : vocabulaire historique, descriptif et anecdotique des termes et des choses du théâtre, suivi d'un appendice contenant la législation théâtrale en vigueur* d'Alfred Bouchard. Le saut quantitatif s'effectue dans le Pougin, qui comptabilise 35 occurrences, entrées comprises, mais surtout avec le Genin, qui comptabilise 26 occurrences dans les 74 pages que constitue le lexique à proprement parler<sup>24</sup>, ce qui atteste d'une fréquence beaucoup plus grande que la faible moyenne constatée jusqu'à présent. Il est donc possible d'avancer que le terme est de plus en plus utilisé au fur et à mesure qu'avance le siècle.

Ce premier constat corrobore, sans tout à fait y coïncider parfaitement, les définitions de ces termes dans les dictionnaires de langue courante. Dans le Boiste, le terme « interpréter » n'a pas de sens théâtral, et est associé à deux gestes de la pensée : « traduire d'une langue à une autre » et « expliquer ce qui est obscur ou caché<sup>25</sup> », association qui perdurera tout au long du siècle. Ces deux définitions correspondent aux sens les plus anciens du terme, comme en atteste Antoine Furetière dès 1690. À l'entrée « interprète » du dictionnaire de Boiste, un des sens proposés est relatif à la manière dont sont traduits les mouvements de l'intériorité : « Se dit des yeux, des gestes qui font connaître les mouvements, les sentiments de l'âme<sup>26</sup>. » En 1877, le *Supplément du Dictionnaire de la langue française* d'Émile Littré souligne la dimension néologique de l'usage théâtral du terme « interprétation » :

---

23 *Id.*

24 Le Genin est constitué du *Langage des planches* à proprement parler, et d'une pièce intitulée *Rends-moi mes lettres !* du même Hubert Genin. Le format et l'édition sous les auspices de *Comœdia*, laisse à penser que cette brochure était un complément de la revue en question.

25 Pierre-Claude-Victor Boiste, *op. cit.*, p. 404.

26 *Id.*

En un sens néologique, manière dont une pièce de théâtre est jouée. « À chaque génération d'artistes, les œuvres de Corneille, de Racine, de Glück, de Mozart, se sont en quelque sorte renouvelées, transfigurées par une interprétation nouvelle, répondant aux idées et aux aspirations de chaque époque », *l'Opinion nationale*, 16 octobre 1874, 2e page, 1re col.<sup>27</sup>.

Il est intéressant de noter que l'usage du terme n'est pas à proprement parler associé à la figure de l'acteur. La définition emploie le vocable générique d'« artistes » pour désigner les agents de cette interprétation, et ce juste avant l'apparition de la figure du metteur en scène. Elle cite par contre clairement les auteurs interprétés, dont la liste permet d'établir l'usage générique du terme indifféremment employé pour des œuvres musicales et théâtrales. En revanche, il n'y a pas de mention de l'utilisation du terme « interprète » en lien avec le monde du théâtre. Dans le *Grand Dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle* de Pierre Larousse, « interprétation » et « interprète » ne mentionnent pas du tout le théâtre. Il faut aller chercher dans « interpréter » pour trouver la mention suivante d'un des sens du verbe (après expliquer) : « traduire, rendre la pensée de », illustrée par l'exemple suivant : « Il sera toujours plus facile à un artiste dramatique d'interpréter Racine que d'interpréter Shakespeare », et « la religion donne l'idée, l'artiste l'interprète, la transforme »<sup>28</sup>. Il faut attendre 1932 et le *Dictionnaire de l'Académie française* pour que les termes « interprète » et « interprétation » soient associés clairement à la figure de l'acteur :

En termes d'art dramatique, *L'interprétation d'un rôle, d'une pièce de théâtre*, La façon dont ce rôle, cette pièce sont compris et traduits par les acteurs<sup>29</sup>.

En termes d'Art dramatique, *Interprète* se dit de l'acteur ou de l'actrice qui joue un rôle. *Les interprètes de cette pièce sont excellents*<sup>30</sup>.

Dans les dictionnaires de théâtre, un certain nombre d'usages des termes de la série, même s'ils sont rares au regard de l'emploi des mots concurrents (jouer et représenter pour interpréter ; acteurs et actrices, comédiens et comédiennes, tragédiens et tragédiennes pour interprètes ; jeu pour interprétation), précèdent l'attestation de leurs usages théâtraux, en reprenant certains traits sémantiques qui font entrer petit à petit la série dans la langue théâtrale. L'usage du terme « interprète », le plus utilisé, pour désigner les acteurs est attesté dès le *Harel* en 1825, et de fait, dès le *La Porte et Chamfort* en 1776, le verbe « interpréter » en lien avec la figure de l'acteur dès la *Théorie de l'art du comédien ou manuel théâtral* d'Aristippe en 1826. L'« interprétation » n'est explicitement associée

---

<sup>27</sup> Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française, Supplément*, Paris, Hachette, 1877, p. 203.

<sup>28</sup> Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, t. 9, Paris, Administration du Grand Dictionnaire universel, 1872, p. 757.

<sup>29</sup> *Dictionnaire de l'Académie française*, 8e édition, 1935, article « interprétation », en ligne sur <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A8I1280>, consulté le 15 mai 2021.

<sup>30</sup> *Ibid.*, en ligne sur <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A8I1281>, consulté le 15 mai 2021.

à l'acteur que dans le Pougin en 1885. Sans prétendre analyser en détail toutes les occurrences des termes de la série, il est aisé, vu le faible volume des occurrences, de déterminer plusieurs types d'usages.

Un premier type d'occurrence apparaît dans les Aristippe et Béquet, à l'entrée « contre-sens » qui est en fait une reprise de la même notice du La Porte et Chamfort :

Contre-sens. – Défaut dans lequel tombe un Acteur, lorsque, par son geste ou l'inflexion de sa voix, il exprime un autre sentiment que celui du Personnage qu'il représente, ou une autre idée que celle de l'Auteur dont il est l'interprète<sup>31</sup>.

Cette occurrence permet de mettre en lumière toute une série d'éléments. Tout d'abord, l'acteur est considéré comme le *représentant* d'un personnage et comme *l'interprète* d'un auteur. La relation d'interprétation se fait ainsi de l'auteur à l'acteur. Dans le *Dictionnaire théâtral*, le comédien est là aussi désigné comme « l'interprète du tendre et dévot Racine<sup>32</sup> ». Même chose chez Aristippe, affirmant dans un texte sur le « Conservatoire royal de musique et de déclamation » que ce dernier a fourni « autant d'interprètes à MM. Victor, Caignez, Guilbert de Pixérécourt, etc. qu'à Molière et à Racine<sup>33</sup> ». Le *Dictionnaire des coulisses* décline l'occurrence du côté de la musique en mentionnant les « interprètes » fournis par l'Académie royale de musique sans lesquels Gioachino Rossini ne serait pas ce qu'il est<sup>34</sup>. À l'entrée « tragédien, tragédienne », Pougin énumère les « interprètes merveilleux » de William Shakespeare<sup>35</sup>.

Il faut attendre 1874 dans le Bouchard, pour voir l'association interprète/rôle (« le rôle que [le comédien] est chargé d'interpréter<sup>36</sup> »). Dans le Genin, l'usage devient tout à fait courant. Présent dans cinq entrées<sup>37</sup>, il est souvent employé sur le même plan que jouer et représenter. L'on peut supposer ici que le terme est utilisé comme variable lexicale pour éviter les répétitions, mais sa fréquence induit aussi une augmentation de son usage dans le contexte du théâtre, et

---

<sup>31</sup> Aristippe, *Théorie de l'art du comédien*, *op. cit.*, p. 92, et *Nouveau manuel théâtral*, *op. cit.*, p. 85 ; C. M. Edmond Béquet, *op. cit.*, p. 99. La seule variante entre les notices est qu'Aristippe ajoute avant « défaut » le sous-titre « méprise ».

<sup>32</sup> François-Antoine Harel, *op. cit.*, entrée « excommunié », p. 144.

<sup>33</sup> Aristippe, *Théorie de l'art du comédien*, *op. cit.*, p. 533.

<sup>34</sup> Texte consacré à l'Académie royale de musique, *Dictionnaire des coulisses*, *op. cit.*, p. 85-86.

<sup>35</sup> Arthur Pougin, *op. cit.*, p.738.

<sup>36</sup> Alfred Bouchard, *op. cit.*, entrée « être en scène », p. III.

<sup>37</sup> Complaisance : « un rôle est dit “de complaisance” lorsque l'acteur qui l'interprète a une valeur artistique bien supérieure à celle que demande l'emploi. » Hubert Genin, *op. cit.*, p. 25. Création : « interpréter un rôle au début d'une pièce nouvelle, c'est-à-dire quand la pièce elle-même est jouée pour la première fois » et « on est porté à appeler également “créateurs” des acteurs qui interprètent des rôles pour la première fois dans un autre théâtre ou une autre ville, que celui et celle dans lesquelles la pièce a été créée ». *Ibid.*, p.29. Donner : « Se dit d'un acteur qui se dépense dans l'interprétation d'un rôle en prodiguant son organe et ses capacités scéniques. » *Ibid.*, p. 31. Lâcher son rôle : « se dit d'un acteur qui n'apporte plus à l'interprétation de son rôle toute l'attention, toute la conscience qu'il y mettait précédemment. » *Ibid.*, p. 46. Marqué : « on dit qu'un rôle est “marqué” si le personnage à représenter doit avoir un certain âge ; on dit aussi qu'un acteur est “marqué” pour un rôle lorsque ce rôle demande un interprète plus jeune que celui qui le tient. » *Ibid.*, p. 48.

majoritairement cette fois-ci du côté de la figure du comédien en relation non plus avec le texte et la figure de l'auteur, mais avec le rôle et celle du personnage. En 1885 apparaît dans le Pougin l'alliance entre le terme « interprète » et, non pas encore un personnage, mais un type, en relation avec le système des emplois. Aux entrées « Cadet-Rousselle » et « Colombine », sont mentionnés des interprètes qui ont fait les succès de tel ou tel type : « Volange, un interprète plein de fantaisie » qui assura le succès de celui de Jannot<sup>38</sup>, et Mesdemoiselles Maillard et De Lisle, « deux interprètes d'un talent exceptionnel » de l'Opéra-Comique qui firent vivre Colombine<sup>39</sup>. C'est encore dans le Genin qu'apparaît la co-occurrence de la série « interprétation » et de la mention de la relation entre acteur et personnage. Le comédien doté d'une « nature [...] est destiné à ne bien interpréter qu'un seul type de personnage<sup>40</sup> », celui du Théâtre-Libre soumet son talent « à des interprétations variées de personnages différents les uns des autres<sup>41</sup> ». L'entrée « fignoler » mérite que l'on s'y arrête :

Fignoler.— Régler minutieusement les moindres détails d'une plantation de décor ou d'une mise en scène ; rechercher la perfection dans l'interprétation d'un personnage ; pousser à l'extrême le souci des nuances afin de donner au texte d'un rôle toute sa valeur, toutes ses intentions<sup>42</sup>.

Dans cette dernière occurrence, la pensée de la mise en scène commence clairement à se faire jour. Est en effet décrit un travail à la fois de micro-dramaturgie, qui incombe à l'acteur dans son jeu, et de macro-dramaturgie, qui est du ressort du metteur en scène. Le comédien est pleinement associé au geste d'interprétation.

Le terme « interprètes », la plupart du temps au pluriel, est aussi utilisé quelquefois quand il s'agit de faire des acteurs et des actrices les parangons d'un courant à défendre et à transmettre (« les comédiens qui les premiers ont servi d'interprètes à la muse romantique<sup>43</sup> »), ou d'une tradition théâtrale illustre. Ainsi, Aristippe utilise le terme d'interprète de manière générique pour parler des acteurs et actrices de théâtre, dans un texte consacré au « Théâtre en général », dans lequel il fait d'eux des porte-parole d'un art qui ne doit sa qualité qu'à la leur :

On ne peut nier que cet art n'ait été porté chez nous au plus haut degré. Où en serait cependant ce premier titre de notre gloire littéraire, s'il ne s'était trouvé des interprètes dignes d'en faire apprécier les beautés sublimes, et si un préjugé aveugle empêchait encore qu'il s'en formât de nouveaux<sup>44</sup> ?

---

38 Arthur Pougin, *op. cit.*, p. 129.

39 *Ibid.*, p. 190.

40 Hubert Genin, *op. cit.*, entrée « nature », p. 51.

41 *Ibid.*, entrée « emploi », p. 32.

42 *Ibid.*, p. 37.

43 *Dictionnaire des coulisses, op. cit.*, partie consacrée au Théâtre Français, p. 90.

44 Aristippe, *Théorie de l'art du comédien, op. cit.*, p. 491.

Les interprètes sont également l'un des deux garants de l'existence publique d'une pièce, l'autre étant l'auteur. Ainsi à l'entrée « couplet » du Pougin, l'un des acteurs demande aux spectateurs leur indulgence « en faveur de l'auteur, de la pièce et des interprètes<sup>45</sup> ».

Mais l'entrée « contre-sens » avait déjà ouvert une autre piste, qui est la dimension à la fois herméneutique et expressive de l'usage de la série, retrouvant les paradigmes des définitions des dictionnaires de langue. L'acteur est là pour rendre compte d'un sens contenu dans le texte qu'il peut trahir dans son passage à la scène. À l'entrée « diction », le Bouchard souligne la dimension expressive de l'acte d'interprétation : « Art de fléchir la voix selon les exigences du sentiment pour en faire l'interprète exact de la pensée<sup>46</sup>. » L'interprète est un « traducteur<sup>47</sup> » des intentions de l'auteur dans son texte.

Présenté comme un dictionnaire « du théâtre et des arts qui s'y rattachent », le Pougin est le premier des ouvrages de notre corpus à proposer une suite d'entrées brèves relative à la série tout entière :

INTERPRÉTATION.— La façon dont une œuvre dramatique ou lyrique est rendue, jouée, exécutée par les acteurs qui sont chargés de sa représentation. En parlant d'un opéra, on signalera l'exécution, s'il agit de l'effet particulièrement musical, c'est-à-dire de ce qui concerne les masses, l'orchestre, les chœurs ; mais on reviendra au mot interprétation, si l'on entend s'occuper de l'action scénique et des acteurs proprement dits.

INTERPRÉTER.— Interpréter une œuvre scénique, c'est la jouer, concourir à sa représentation.

INTERPRÈTES.— Ceux qui prennent part à l'exécution d'une œuvre scénique, quelle qu'elle soit : tragédie, comédie, opéra, drame, ballet, vaudeville, etc.<sup>48</sup>.

Le geste d'interprétation est ici clairement le fait des « acteurs chargés de [l]a représentation ». Une distinction est faite entre ce qui concernerait, dans les œuvres lyriques, la partie musicale, rangée du côté de l'exécution, et la partie dramatique (« l'action scénique proprement dit[e] »), qui relève pleinement de l'interprétation<sup>49</sup>. Cette distinction est cependant contredite par l'équivalence posée, dans l'article « interprètes », qui englobe par le pluriel l'ensemble de ces derniers tous genres confondus, entre interprétation et exécution d'une œuvre,

---

<sup>45</sup> Arthur Pougin, *op. cit.*, p. 252.

<sup>46</sup> Alfred Bouchard, *op. cit.*, p. 86.

<sup>47</sup> Arthur Pougin, *op. cit.*, p. 129.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 435.

<sup>49</sup> Cette distinction est reprise à l'entrée « exécution », associée par renvoi à l'activité de l'interprète, dans laquelle l'auteur reprend la distinction dans les œuvres lyriques entre l'interprétation dévolue « aux acteurs chargés des rôles », et l'exécution « qui comprend l'orchestre et les chœurs ». *Ibid.*, p. 352.

à laquelle s'ajoute, à l'entrée « interpréter », une équivalence avec les termes « jouer » et « représentation ».

Un dernier aspect, présent dans une occurrence du Bouchard et deux du Pougin, reste à analyser. Dans *La Langue théâtrale* de Bouchard, l'entrée « artiste » pose une distinction entre artiste et interprète, à l'occasion d'une critique émise à l'encontre de la prétention des comédiens au titre d'artiste. La diatribe mérite d'être citée en entier :

ARTISTE.— Cette dénomination d'artiste, prise généralement par MM. les comédiens, quel que soit d'ailleurs leur talent affirmatif ou négatif, nous la trouvons un peu ambitieuse et non justifiée. Artiste, pour nous, veut dire créateur, ou celui qui avec une matière rudimentaire, et même avec rien, crée quelque chose. Dieu est le premier artiste ! Le peintre qui, avec quelques vessies de couleurs et un morceau de toile, produit un tableau ; le sculpteur qui, d'un bloc de marbre ou de pierre, dégage une statue, un groupe ; le graveur qui a fouillé avec son burin une planche de cuivre ou d'acier ; l'architecte qui a conçu et fait élever un édifice ; le musicien qui enfante des mélodies, sont des artistes : ils ont créé, ils meurent dans leur chair et vivent dans leurs œuvres ; ils se nomment : Raphael, Véronèse, Michel-Ange, Rembrandt, Vignole, Palladio, Soufflot, Coustou, Jean Goujon, Canova, Germain Pilon, Pradier, Mozart, Rossini, Auber. Que créent les comédiens ? que reste-t-il après eux ? rien. Ils sont des interprètes intelligents, soit ; d'excellents comédiens, oui ; mais des artistes, non<sup>50</sup> !

Ainsi, dans cette comparaison pour le moins sujette à caution entre l'acteur et le peintre ou le compositeur, l'interprète serait du côté de celui qui ne crée pas, mais fait preuve d'une compréhension de la pièce qu'il joue. Il serait le passeur d'une œuvre dont il ne serait pas l'auteur. Une même distinction se retrouve par exemple à l'entrée « Commedia dell Arte » dans le Pougin, où il est dit, dans une citation de Louis Moland, auteur d'une précieuse étude sur ce genre<sup>51</sup>, que les comédiens italiens « ne se bornèrent point au rôle d'interprète, [...] ils se chargèrent d'inventer, non seulement le scénario, mais le dialogue<sup>52</sup> ». Coexistent alors l'apparition du terme « interprète » pour désigner les comédiens et la revendication d'une grande partie de ces derniers du statut d'artiste<sup>53</sup>, à l'aube de l'avènement de la figure de l'acteur créateur qui sera défendue par le travail de Constantin Stanislavski. La possibilité d'un acteur auteur de son jeu est mise en concurrence sur ces questions d'auctorialité avec l'apparition d'une

---

<sup>50</sup> Alfred Bouchard, *op. cit.*, p. 28.

<sup>51</sup> Louis Moland, *Molière et la comédie italienne*, 2e éd., Paris, Didier, 1867.

<sup>52</sup> Arthur Pougin, *op. cit.*, p. 224.

<sup>53</sup> Voir par exemple les dernières pages des *Mémoires d'un tragédien* de Mounet-Sully qui, sous le titre « Ma candidature à l'Institut », répertorie un ensemble d'arguments posés par le grand tragédien susceptible de faire entendre la valeur créatrice du métier d'acteur. Mounet-Sully, *Mémoires d'un tragédien*, Paris, Lafitte, 1917, p. 199-238. Voir aussi l'ouvrage de Coquelin Aîné, *L'Art et le Comédien*, Paris, Ollendorf, 1889, p. 6-7, dont l'objectif est « d'essayer de prouver que le comédien est un artiste », avant d'ajouter la définition suivante de l'art : « Qu'est-ce donc que l'art et qu'entend-on par là, sinon l'interprétation de la nature, de la vérité, plus ou moins pénétrée d'un certain rayonnement, qui n'altère pas les proportions, mais qui, néanmoins, accuse le trait ou le colore, met la vie en relief, de manière à ce que notre esprit en soit plus vivement et plus profondément frappé ? »

autre figure qui va damer le pion à l'auteur même, celle du metteur en scène. Ce dernier est omniprésent dans les occurrences du Genin, qui signe, à l'entrée « traditions », une forme de passation de pouvoir entre l'auteur et le metteur en scène, faisant de l'acteur l'interprète d'une œuvre dont l'auctorialité et la responsabilité lui échappent :

Traditions.— Mots, phrases ou jeux de scène, dus à l'imagination ou à la présence d'esprit des acteurs, et qui, venant en situation dans la pièce, produisent un tel effet sur le public que les auteurs et les metteurs en scène, les approuvant, les enseignent aux futurs interprètes<sup>54</sup>.

Ainsi, la figure de l'interprète est très tôt associée à l'acteur, d'abord en relation avec l'œuvre d'un auteur, qu'il a la charge de faire passer du texte à la scène. Les usages de la série indiquent un double aspect expressif et herméneutique, qui fait de l'interprétation le processus de passage d'un médium (le texte) à un autre (la scène), dans un souci de fidélité (traduire le mieux possible les intentions de l'auteur) et de clarté (expliquer ce que le texte a à dire).

## **Jouer/jeu(x) : des usages qualitatifs et génériques**

---

Dans cette dernière partie de l'analyse, nous changeons d'échelle de travail puisque les usages des termes « jeu » et « jouer » sont beaucoup plus nombreux. Jouer fait en effet partie des verbes à très forte fréquence dans le corpus utilisé (environ 1 750 occurrences toutes formes conjuguées confondues), et jeu dans ses usages au singulier et au pluriel ne comporte pas moins de 940 occurrences. « Jouer » n'apparaît en tant qu'entrée que dans le Pougin à strictement parler, qui propose également, comme le *Manuel des coulisses, ou guide de l'amateur* de Théophile Marion Dumersan et le Genin, des notices de locutions utilisant le verbe jouer. L'entrée « jeu(x) » est par contre beaucoup plus fréquente et apparaît dans dix dictionnaires<sup>55</sup>. Sans prétendre travailler de manière exhaustive et détaillée sur l'ensemble des occurrences, un repérage systématique de l'environnement et du contexte des usages a permis de soulever un certain nombre de constantes et de transferts de sens instructifs sur l'évolution du terme.

### **Jouer : un terme générique ?**

Les dictionnaires de langue permettent de constater que le verbe jouer est utilisé à la fois pour parler de l'activité de l'acteur mais aussi, de manière plus générique, comme synonyme de représenter. Ainsi, dans le Dictionnaire de l'Académie française en 1762, si l'acteur figure bel et bien dans la définition, puisqu'il a la charge de la représentation, l'action de jouer se superpose à celle de représenter :

---

<sup>54</sup> Hubert Genin, *op. cit.*, p. 70.

<sup>55</sup> Il est absent de la première édition de l'Aristippe en affiche, du *Manuel des coulisses et du Petit Dictionnaire des coulisses*.

JOUER signifie aussi Représenter ; & il se dit, soit de la pièce de théâtre qu'on joue, soit du personnage qu'on y joue. *Jouer une Comédie, une Tragédie, une farce, un personnage. On a joué Andromaque. Un tel a joué le rôle d'Oreste, a joué Oreste. Ce Comédien joue fort bien. Cette Actrice ne joue plus*<sup>56</sup>.

Jouer désigne ainsi l'activité générique de l'acteur ou de l'actrice en scène, chargé·e de représenter une pièce. La définition ci-dessus mentionne aussi bien l'activité des comédiens que des tragédiens, et à la fois l'usage direct, indiquant que l'acteur joue une pièce ou un rôle, et l'usage qualitatif, qui sert à qualifier le jeu du comédien ou de la comédienne.

La définition du Pougin, en 1885, reprend cet usage générique :

JOUER.— Ce mot, appliqué aux choses du théâtre, s'emploie dans différents sens. On dira : « On joue telle pièce ce soir à tel théâtre, » ce qui signifie qu'on y représente cette pièce ; ou bien : « Tel théâtre ne joue pas ce soir » ce qui revient à dire que ce théâtre fait relâche et qu'il n'y a pas spectacle ; et encore : « Tous les rôles de cet ouvrage sont bien joués, » ce qui donne à entendre que l'ouvrage dont on parle est interprété avec talent par les artistes qui concourent à son exécution<sup>57</sup>.

Jouer apparaît comme le synonyme d'interpréter et d'exécuter un rôle ou une pièce. Les expressions impersonnelles dans la définition – « on joue », « tel théâtre ne joue pas », « tous les rôles sont bien joués » –, sont autant de formulations qui semblent effacer l'agent du jeu, à savoir l'acteur, alors même que dans toute une partie de ses usages, le verbe sert à désigner précisément son activité.

Dans les occurrences à l'intérieur du corpus, si les formulations impersonnelles de type « la pièce est jouée », « le théâtre joue », sont fréquentes et renvoient au sens de représenter, les usages liés aux acteurs sont également multiples. Rarement utilisé dans un usage absolu, le verbe est de fait le plus souvent utilisé dans cette acception générique pour indiquer dans sa forme directe ce que l'acteur joue (la pièce, la tragédie, la comédie, le rôle, tel personnage). Mais ce sont les usages normatifs ou qualitatifs qui vont nous renseigner le plus sur les manières de jouer de l'époque. Un premier usage très fréquent qualifie la manière dont un acteur ou une actrice joue : avec vérité, très naturellement, avec cœur, de chien<sup>58</sup>, faux, finement, etc. D'autres, un peu moins fréquents, indiquent ce qu'il ou elle doit ou ne doit pas jouer et ce sur quoi l'acteur ou l'actrice s'appuiera dans le texte pour construire son jeu : « il faut jouer le

---

<sup>56</sup> *Dictionnaire de l'Académie française*, 4e édition, 1762, article « jouer », en ligne sur <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A4J0141>, consulté le 15 mai 2021.

<sup>57</sup> Arthur Pougin, *op. cit.*, p. 456.

<sup>58</sup> Cette dernière expression est présente dans le Béquet à l'entrée « avoir du chien ». Elle signifie : « jouer avec énergie, jouer d'inspiration ». C. M. Edmond Béquet, *op. cit.*, p. 68.

sentiment et non les mots<sup>59</sup> », « la situation<sup>60</sup> ». D'autres enfin informent sur ce avec quoi ou à travers quoi l'acteur ou l'actrice joue : de la voix, du geste, de la physionomie, de mémoire plus que de sentiment, d'âme, de réflexion. Sur ce dernier aspect, *L'Indiscret, souvenir des coulisses* propose à l'entrée « nerfs » une belle variation autour des outils mis en œuvre par les acteurs pour jouer :

Le plus grand nombre des comédiens joue avec ce qu'il a ; ainsi tel acteur joue avec son organe, tel autre avec sa physionomie, celui-ci avec son costume, celui-là avec ses nerfs. [...] Lorsque M. Guilbert de Pixérécourt était à l'apogée de sa gloire, il n'était pas permis de jouer autrement qu'avec ses nerfs, et le spectateur s'attendait à chaque moment à les voir craquer comme les cordes d'un violon. À présent on joue avec sa tête, son cœur, son âme : voyez Mademoiselle Mars, M<sup>me</sup> Dorval et M<sup>me</sup> Albert<sup>61</sup>.

Le constat que l'acteur « joue avec ce qu'il a » donne deux renseignements. Le premier est que le comédien use de ce dont il dispose pour jouer, c'est-à-dire ce qui est le plus à même de mettre son jeu en action : une caractéristique physique personnelle exceptionnelle et maîtrisée (l'organe, la physionomie), une donnée construite de sa mise en scène (le costume<sup>62</sup>), une impulsion psycho-physique (ses nerfs, sa tête, son cœur, son âme). Le second est que cette impulsion psycho-physique varie selon les époques et produit des courants de jeu spécifiques : nerveux et électrique aux temps de la Révolution, sentimental et pathétique à l'heure romantique.

À ces occurrences, l'on peut ajouter de rares mentions du terme en lien avec les interactions que suppose le jeu. Dans le *Dictionnaire des coulisses*, l'entrée « ensemble » félicite un certain nombre d'établissements parisiens pour la qualité de leurs pièces « jouées avec ensemble<sup>63</sup> ». Dans la *Théorie de l'art du comédien* d'Aristippe, l'entrée « aisance » interdit de pousser celle-ci jusqu'à « jouer avec le public » sous peine de faire « oublier aux acteurs de jouer avec leurs interlocuteurs »<sup>64</sup>.

Outre ces usages, un certain nombre de locutions propres au vocabulaire théâtral sont explicitées. Dans le Pougin, l'entrée « jouer » est suivie d'un certain nombre d'entrées composées qui présentent plusieurs types de significations : des entrées à caractère sociologique (« jouer la comédie c'est exercer le métier

---

<sup>59</sup> *Ibid.*, entrée « affectation », p. 12.

<sup>60</sup> Hubert Genin, *op. cit.*, p. 44.

<sup>61</sup> *L'Indiscret, op. cit.*, p. 79-80.

<sup>62</sup> À noter que les occurrences du verbe « jouer » sont assez fréquentes dans l'entrée costume de la série Aristippe - Marchal - Béquet. Voir par exemple C. M. Edmond Béquet, *op. cit.*, p. 103.

<sup>63</sup> *Dictionnaire des coulisses, op. cit.*, p. 41.

<sup>64</sup> Aristippe, *Théorie de l'art du comédien, op. cit.*, p. 57.

d'acteur »<sup>65</sup>), qualitatives (« jouer les mains dans les poches »<sup>66</sup>, c'est-à-dire avec désinvolture, reprise dans le Dumersan), ou liées à une situation particulière de représentation (« jouer devant les banquettes » ou « jouer au pied levé », « jouer d'original »<sup>67</sup>). *Le Langage des planches* de Genin propose quatre entrées composées : une notice administrative liée au statut d'un acteur payé à la représentation (« jouer au cachet »), et trois articles qui désignent des modes de jeu : « jouer au canevas », qui consiste à jouer une pièce d'après le scénario d'un texte sans l'avoir appris ; « jouer gros », qui désigne un jeu non nuancé qui cherche à faire effet sur le public, et « jouer la situation » – sur lequel nous reviendrons –, qui désigne un mode de jeu engagé qui « ne se départit pas un seul instant de l'attitude que demande son rôle »<sup>68</sup>. Ces entrées sont autant d'indices sur les conditions d'exercice du métier d'acteur, sur les conditions de représentation, et sur les modes de jeu prônés, appréciés ou au contraire critiqués.

Les occurrences et entrées de « jouer » attestent ainsi d'un usage très extensif du verbe dans deux grandes directions. Il sert d'abord à désigner l'activité principale du monde de la scène consistant à jouer des pièces ou des spectacles et rendant compte de la place centrale du comédien dans le processus de création : au XIX<sup>e</sup> siècle on ne monte ni ne met en scène des pièces<sup>69</sup>, on les joue. Il sert ensuite à qualifier l'activité de l'acteur d'un point de vue professionnel (jouer, c'est son métier), technique (ce qu'il met en œuvre pour jouer) et artistique, en qualifiant les bonnes et mauvaises manières de jouer, mais aussi en jugeant les effets.

### **Déclamer = jouer ?**

Si « jouer » apparaît comme concurrent avec les expressions qui domineront par la suite pour désigner le fait de monter ou de mettre en scène une pièce de théâtre, il l'est également, ainsi que « jeu », lorsqu'il désigne l'activité générique de l'acteur, avec le paradigme de la déclamation dont il tend à agréger les différents sèmes. De manière symptomatique, les occurrences des termes « jeu » et « jouer » sont fréquentes dans les entrées « déclamation », très développées dans les dictionnaires spécifiquement relatifs à l'acteur, mais aussi dans le La Porte et Chamfort.

---

<sup>65</sup> Arthur Pougin, *op. cit.*, p. 456.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 457.

<sup>67</sup> *Id.*

<sup>68</sup> Hubert Genin, *op. cit.*, p. 44.

<sup>69</sup> L'expression « monter une pièce » ou « monter une œuvre » trouve quelques occurrences éparses dont la fréquence augmente au fur et à mesure du siècle (une dans le Harel, cinq dans le Bouchard) avant d'avoir son entrée dans le Pougin.

Dans les entrées « déclamation » des dictionnaires d'Artistippe, Marchal et Béquet qui y font allusion, mais surtout dans le Pougin qui la cite en entier, il est fait référence à une note présente dans la préface des *Réflexions sur Lekain, et sur l'art théâtral* de François-Joseph Talma en 1825. Cette note, qui dit par ailleurs s'il en était encore besoin toute l'importance du vocabulaire utilisé pour décrire un usage en cours, affirme, dans une volonté polémique d'imposer des pratiques de jeu que le tragédien considère plus modernes, l'impropriété des termes employés pour désigner l'activité de l'acteur dans son ensemble :

C'est peut-être ici le lieu de relever l'impropriété du mot *déclamation*, dont on se sert pour exprimer l'art du comédien. Ce terme qui semble désigner autre chose que le débit naturel, qui porte avec lui l'idée d'une certaine énonciation de convention et dont l'emploi remonte probablement à l'époque où la tragédie était en effet chantée, a, j'en suis sûr, souvent donné une fausse direction aux études des jeunes acteurs. En effet, déclamer, c'est parler avec emphase ; donc l'art de la déclamation est l'art de parler comme on ne parle pas. D'ailleurs, il me paraît bizarre d'employer, pour désigner un art, un terme dont on se sert en même temps pour en faire la critique. Je serais fort embarrassé d'y substituer une expression plus convenable.

*Jouer* la tragédie donne plutôt l'idée d'un amusement que d'un art ; *dire* la tragédie me paraît une locution froide, et me semble n'exprimer que le débit sans action. Les Anglais se servent de plusieurs termes qui rendent mieux l'idée : *to perform tragedy*, exécuter la tragédie ; *to act a part*, agir un rôle. Nous avons bien le substantif acteur, mais nous n'avons pas le verbe qui devrait rendre l'idée de *mettre en action, agir*<sup>70</sup>.

Ici, le verbe « déclamer » sert à désigner l'ensemble de l'activité de l'acteur dans le domaine tragique, en phase avec l'usage aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, en même temps qu'il signifie une manière de « parler avec emphase », contrastant avec la recherche de naturel dont Talma se fait le chantre sur les scènes du tournant des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. La correction de cet usage impropre souhaité par le tragédien servirait ainsi à réduire la distorsion entre le terme et la pratique à laquelle il renvoie et à lever l'ambiguïté qui réside dans le fait de se servir d'un mot pour désigner une pratique (jouer) et la critique que l'on peut en faire (jouer avec emphase). Talma propose alors des termes plus appropriés à la pratique qu'il souhaite mettre en œuvre, en français d'abord : « dire » est jugé trop partiel car ne tenant pas compte de l'action contenue dans la déclamation, et donc associé à une certaine froideur, « jouer » comme trop frivole, rapprochant l'activité de l'acteur de l'amusement plus que de l'art. Les termes anglais « *to perform* » et « *to act* » apparaissent comme plus satisfaisants, renvoyant clairement aux modalités de l'action dans la pratique de l'acteur (« mettre en action, agir »), et proposant un faire à un agent (l'acteur) qui par les autres termes en est privé.

---

70 François-Joseph Talma, « Préface », dans *Réflexions sur Lekain et sur l'art théâtral* [1825], Paris, Desjonquères, 2002, note p. 29.

La coexistence des deux sens du terme ne date pas de Talma, et le La Porte et Chamfort, en 1776, propose déjà deux entrées distinctes pour « déclamation », dont l'une renvoie explicitement à une pratique emphatique de la parole :

C'est le nom qu'on donne à des pensées gigantesques, à des sentiments [...] faux ou exagérés, à des lieux communs inutiles, enfin à tout ce qu'Horace appelle *ambitiosa ornamenta*, à tous les discours qui ne sont point dans la situation du Personnage que l'Auteur fait parler. Les Déclamations sont trop communes au Théâtre, pour qu'il soit nécessaire d'en donner ici des exemples<sup>71</sup>.

Ce sens péjoratif se retrouve de manière de plus en plus affirmée tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle. Harel présente la série « déclamer/déclamation » comme désignant une manière dépassée de jouer : « la révolution est commencée ; Talma et Mademoiselle Georges parlent, ils ne déclament plus, et le public applaudit<sup>72</sup>. » Dans le *Dictionnaire des coulisses*, la notice constate en un plaisant paradoxe que « le mot est rayé aujourd'hui du *dictionnaire dramatique* ». Et d'ajouter : « Talma et Mademoiselle Georges ont tué ce genre de diction qui était destructif de tout naturel »<sup>73</sup>. En 1874, Bouchard, dans une très courte entrée, enfonce le clou : « manière emphatique, ampoulée de dire le vers tragique<sup>74</sup>. » Pougin l'associe directement dans le premier paragraphe de sa notice à un genre, la tragédie, et à un défaut : « espèce de chant parlé et scandé d'une façon excessive », remplacée à l'époque par « un débit beaucoup plus naturel et plus vrai »<sup>75</sup>, tout en excluant de la définition toute allusion à l'action ou à l'expression physique puisque seule la partition vocale de l'acteur est prise en compte. Les dictionnaires de langue de l'époque corroborent cette évolution. Sans faire explicitement référence au domaine théâtral, la dimension péjorative de l'usage des termes « déclamer » et « déclamation » est présente dans le *Dictionnaire de l'Académie française* de 1835 : « emploi d'expressions et de phrases pompeuses dans un sujet ou un ouvrage qui ne le comporte pas<sup>76</sup> », avec pour synonyme « affectation ». Même chose dans le Littré dans la deuxième partie du siècle.

L'affaire semble donc pliée, la déclamation est, au XIX<sup>e</sup> siècle, à la fois une mauvaise manière de dire les vers et un terme désignant la pratique de l'acteur dans le domaine tragique. L'usage du terme emprunterait ainsi une trajectoire décadente pour ne plus recouvrir qu'un usage péjoratif, et serait petit à petit remplacé par un terme plus générique : « jouer ».

---

71 Joseph de La Porte et Sébastien-Roch-Nicolas de Chamfort, *op. cit.*, Ire entrée « déclamation », tome 1, p. 339.

72 François-Antoine Harel, *op. cit.*, p. 105.

73 *Dictionnaire des coulisses*, *op. cit.*, p. 105, souligné dans le texte.

74 Alfred Bouchard, *op. cit.*, p. 80.

75 Arthur Pougin, *op. cit.*, p. 268.

76 *Dictionnaire de l'Académie française*, 6e édition, 1835, article « déclamation », en ligne sur <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A6D0272>, consulté le 15 mai 2021.

Mais il manque à ce raisonnement deux aspects qui méritent encore d'être abordés : *quid* du jeu comique, apparemment exclu des usages du terme « déclamation », et *quid* de cette relation à l'action propre à la déclamation dont parle Talma ? C'est dans l'entrée « déclamation » de la *Théorie de l'art du comédien* d'Aristippe, l'une des plus longues de ce dictionnaire (17 pages)<sup>77</sup>, que nous trouverons des éléments de réponse. Sans entrer dans les détails d'analyse de cette notice largement composée d'emprunts qui compromettent la cohérence du discours notamment du La Porte et Chamfort, il est intéressant de mettre en lien celle-ci avec les usages de « jouer »<sup>78</sup>. Après avoir souligné le sens premier et judiciaire de la déclamation comme invective<sup>79</sup>, après avoir souligné lui aussi que le terme de déclamation est impropre pour renvoyer au jeu dans son ensemble, puisqu'il désignerait « ce que les anciens nommaient action, et que nous appelons *déclamation* », Aristippe en formule le sens théâtral, en reprenant quasiment mot pour mot le début de la définition du La Porte et Chamfort :

La déclamation théâtrale est l'art d'exprimer, sur la scène, par la voix, l'attitude, le geste et la physionomie, les sentiments [...] d'un personnage, avec la variété et la justesse qu'exige la situation dans laquelle il se trouve<sup>80</sup>.

Si les attitudes et les gestes sont à égalité avec le travail vocal dans cette définition, l'entrée d'Aristippe se consacre pourtant uniquement à cette dernière dimension de la déclamation. Les manières de dire font l'objet d'un discours normatif édictant des règles du bien dire, sous les auspices de la variation, du contraste et de la nuance. La bonne déclamation déploie une forme idéale du discours, tenant un équilibre subtil entre raffinement suprême et expression de la nature. Si cet équilibre est rompu, l'illusion que « ce sont les personnages mêmes que nous entendons<sup>81</sup> », est brisée, par excès de complication et d'afféterie. Cette même ligne de partage passe par la voie subtile à tenir entre chanter le vers et le dire, la juste diction se tenant précisément à l'intersection de ces deux modalités d'expression vocale<sup>82</sup>.

---

<sup>77</sup> Seules les entrées « expression » (22 p.) et « voix » (18 p.) sont plus longues. Derrière arrivent « imitation » et « observation » (15 p.).

<sup>78</sup> De cette étude qui avait été faite en partie lors d'un des cours du séminaire sur le jeu à l'École normale supérieure (ENS) de Lyon, nous ne gardons que la partie spécifique à ce qui lie « déclamation » et « jeu ». Toute la dimension musicale de l'usage du terme n'est pas prise en compte ici.

<sup>79</sup> Ce sens est présent dans les dictionnaires de langue, notamment dans le Boiste et dans le Littré.

<sup>80</sup> Aristippe, *Théorie de l'art du comédien*, *op. cit.*, p. 104. Le La Porte et Chamfort dit : « La déclamation théâtrale est l'art d'exprimer sur la Scène, par la voix, l'attitude, le geste, & la physionomie, les sentimens [...] d'un Personnage, avec la vérité & la justesse qu'exigent [sic] la situation, & l'embellissement que demande le Théâtre. » Joseph de La Porte et Sébastien-Roch-Nicolas de Chamfort, *op. cit.*, tome I, p. 340. Une étude comparée détaillée de l'évolution des entrées « déclamation » serait à mener, mais dépasserait ici les cadres de l'étude.

<sup>81</sup> Aristippe, *Théorie de l'art du comédien*, *op. cit.*, p. 106.

<sup>82</sup> Encore une fois, cette même idée se retrouve dans le La Porte et Chamfort : « La perfection de la Déclamation tragique consiste dans l'accord de la simplicité & de la noblesse ; & c'est ce milieu qui est difficile à saisir. » *Ibid.*, p. 341.

Dans la reprise de cette entrée par Marchal et Béquet, une différence de taille apparaît : à côté du pillage d'Aristippe, la notice reprend de larges pans de l'article de Jean-François Marmontel dans l'*Encyclopédie*<sup>83</sup>. Or, ce dernier souligne deux aspects du terme qui nous intéressent. Le premier est le sens comique de « déclamation », qui permet de comprendre que l'usage du terme pour le seul genre tragique s'est établi entre l'article de l'*Encyclopédie* et le début du XIX<sup>e</sup> siècle. Marmontel parle explicitement de « déclamation comique », sur laquelle il ne veut pas s'arrêter, mais dont « tout le talent consiste dans le naturel, et tout l'exercice dans l'usage du monde »<sup>84</sup>. Et puisque le naturel « ne peut s'enseigner » non plus que « les mœurs de la société », la déclamation comique n'a besoin d'autre développement que signaler ce qu'elle partage avec la déclamation tragique : la nécessité d'adopter un ton « plus haut », un « langage plus soutenu », « une prononciation plus marquée » pour se faire entendre des spectateurs<sup>85</sup>. Une emphase technique en quelque sorte. L'autre aspect développé par Marmontel, également très présent dans le La Porte et Chamfort, est la dimension gestuelle de la déclamation, *l'actio*, considérant « jeu mixte » ou « composé », et « jeu muet », comme l'une des parts les « plus essentielles de la déclamation »<sup>86</sup>. Ainsi, dans les dictionnaires de 1866 et 1886, le recours à l'article de Marmontel permet de refaire un lien, perdu par l'usage de plus en plus négatif du terme de déclamation, entre cette dernière et le jeu, via le recours à la partie « action » de la déclamation d'une part, et via la mention de son versant comique.

Plusieurs éléments sont donc à garder en tête concernant ces usages et perceptions des termes, et donc des pratiques, liés à la déclamation. Son utilisation devient impropre à partir du moment où s'établit une sorte de dissonance entre les aspirations à un jeu plus naturel et la permanence de manières de jouer liées à une codification vocale, enflant l'usage péjoratif du terme au fur et à mesure que le siècle avance jusqu'à prendre le pas sur l'usage descriptif. D'autre part, le siècle perd peu à peu la dimension « action » de la déclamation, qui était partie intégrante de celle-ci jusqu'au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle au moins, tant que le jeu était partie intégrante de l'art oratoire. À partir du moment où *l'actio* disparaît, le terme n'est plus propre à désigner le jeu de l'acteur dans son ensemble. Perdant l'action, la déclamation ne peut plus être qu'une mauvaise manière de jouer. L'étude rapide de ces notices met alors au jour une période de transition entre un usage extensif du terme « déclamation » qui pourrait être égal à « jeu », et un usage péjoratif qui désigne une mauvaise manière de dire et une mauvaise manière de jouer (en ne s'appuyant que sur le dire). Le verbe « jouer », malgré son caractère jugé peu sérieux, constitue bien une manière générique de parler de l'activité professionnelle et artistique de l'acteur, et permet de désigner ce

---

<sup>83</sup> Cet article, « déclamation théâtrale », est en ligne dans l'Édition numérique collaborative et critique de l'*Encyclopédie* (ENCCRE), sur <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v4-1772-1/>, consulté le 15 mai 2021.

<sup>84</sup> C. M. Edmond Béquet, *op. cit.*, p. 121.

<sup>85</sup> *Id.*

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 133.

qu'il fait sur scène. C'est au travers des usages et occurrences de « jeu(x) » que les sens liés à l'action, au corps et au geste, largement hérités du comique cette fois-ci, trouvent à s'exprimer.

### ***Jeu(x) : du spécifique au générique***

Un premier type d'usage de « jeu(x) », le plus souvent au pluriel, se trouve dans la locution « jeux de théâtre » qui présente deux sens distincts, développés dans le Littré en 1874. Le premier lie « jeux » aux fêtes publiques (sens 16 de jeu<sup>87</sup>), et le second (sens 19) désigne des « jeux de la scène », des « représentations théâtrales »<sup>88</sup>. Le premier sens renvoie ainsi à des spectacles publics qui peuvent dépasser le cadre du théâtre – les « jeux » par exemple présents à l'entrée « athlète » du Pougin<sup>89</sup> –, et/ou à des formes historiques de représentation. Dans le Pougin, plusieurs entrées désignent des types de jeu spécifiques au cours de l'histoire du théâtre : jeu-parti (forme particulière du Moyen Âge), jeu de paume, jeu du pendu (théâtre des Gaulois apparemment), jeux dans l'Antiquité et jeux scéniques<sup>90</sup>. Au singulier, ils peuvent aussi désigner, comme l'indique le Pougin, toute représentation ou spectacle qui n'est pas assez noble pour s'appeler théâtre. C'est le nom donné aux « petits établissements dramatiques dans les théâtres de foire<sup>91</sup> » au XVIII<sup>e</sup> siècle. Jeu(x) désigne ainsi à la fois des représentations et des lieux de représentation. L'expression « jeux scéniques » constitue également une entrée dans le Pougin, et désigne « ce qui se rapporte aux représentations théâtrales chez les anciens<sup>92</sup> ».

Le second sens de l'expression nous intéresse plus. Les « jeux de théâtre » englobent tout ce qui constitue le jeu de l'acteur en lien avec sa présence scénique : les « jeux de physionomie », le « jeu muet », les « jeux de scène ». Le « jeu de théâtre » ou « jeu de scène » est plus naturellement lié à la comédie, mais il n'est pas absent, « comme on l'a parfois à tort prétendu<sup>93</sup> », de la tragédie, où il est précisé qu'il doit être « intimement lié à l'action<sup>94</sup> ». Les jeux de scène concernent plus spécifiquement ce qui est réglé d'avance en répétition et qui s'apparente à la mise en espace : réglage des entrées, sorties, rencontres, qui sont des passages obligés dictés par la dramaturgie<sup>95</sup>. Le jeu muet ou jeu de

---

87 Émile Littré, *op. cit.*, t. III, Paris, Hachette, 1874, p. 185.

88 *Id.*

89 Arthur Pougin, *op. cit.*, p. 65.

90 *Ibid.*, p. 449-453.

91 *Ibid.*, p. 445.

92 *Ibid.*, p. 453.

93 *Ibid.*, entrée « jeu de scène », p. 445.

94 Artistippe, *Théorie de l'art du comédien*, *op. cit.*, entrée « jeux de théâtre ».

95 À noter que « jeu de scène » est beaucoup plus fréquent dans le Pougin que dans les autres dictionnaires.

physionomie a pour vocation de susciter l'émotion du spectateur par un travail corporel, du visage (un jeu des muscles, des traits et des mains) et de la relation à l'espace. L'art de l'acteur consiste alors à faire coïncider « les émotions que l'acteur doit ou devrait éprouver dans la réalité de son rôle » avec l'expression qui l'exprime, par le « jeu des muscles du visage »<sup>96</sup>. L'art du jeu consiste à exprimer au mieux les sentiments du rôle. Ce jeu de physionomie est largement convoqué dans les dictionnaires, et constitue un endroit d'admiration au regard de la technicité mise en œuvre par l'acteur pour parvenir à la maîtrise de ces pratiques.

Marge d'interprétation du texte dans l'espace et dans le corps, le jeu concerne bien ce que fait l'acteur sur scène, en plus de la parole. Le terme « jeu » serait ainsi la mise en œuvre de l'action du texte, par le biais de ces jeux de scène « sobres, énergiques et particulièrement expressifs<sup>97</sup> », que ce jeu soit accompagné de texte ou non, mais toujours en relation avec la mise en œuvre de ce dernier. Dans *La Langue théâtrale*, le jeu est considéré comme « un complément du débit » sous forme « d'action »<sup>98</sup>. Se retrouve ainsi dans le terme de jeu ce que celui de déclamation contenait : la diction et l'action. Le jeu serait finalement tout ce que l'acteur fait qui ne soit pas la diction du texte. Il est le lieu d'un prolongement de ce dernier par l'action, voire d'une émancipation du texte par l'action. Aux entrées « déclamation » des Marchal et Béquet, la citation de Marmontel propose un développement sur le « jeu muet », marque de l'investissement de l'acteur dans la pièce au-delà de la simple exécution ou de la récitation :

Tout personnage introduit dans une scène doit y être intéressé, tout ce qui l'intéresse doit l'émouvoir, tout ce qui l'émeut doit se peindre dans ses traits et dans ses gestes ; c'est le principe du jeu muet et il n'est personne qui ne soit choqué de la négligence de ces acteurs, qu'on voit, insensibles et sourds, dès qu'ils cessent de parler, parcourir le spectacle d'un œil indifférent, distrait, en attendant que leur tour vienne de reprendre la parole<sup>99</sup>.

Le jeu est ici dissocié du texte à dire, sans pour autant faire oublier le texte. Il ferait écho à ce que Genin appelle au début du XX<sup>e</sup> siècle « jouer la situation<sup>100</sup> ». Autre caractéristique introduite par cet ajout du texte de Marmontel : le « jeu mixte » ou « composé » est défini comme devant lier trois éléments du jeu : le sentiment, le caractère et la situation. Le jeu est donc entendu comme une combinaison ou une combinatoire : il est ce qui agence, ce que le texte contient en dessous du texte à dire.

---

<sup>96</sup> Alfred Bouchard, *op. cit.*, p. 205-206.

<sup>97</sup> Arthur Pougin, *op. cit.*, p. 445.

<sup>98</sup> Alfred Bouchard, *op. cit.*, p. 145.

<sup>99</sup> C. M. Edmond Béquet, *op. cit.*, p. 135.

<sup>100</sup> Hubert Genin, *op. cit.*, p. 44.

L'entrée « finesse », présentant un grand nombre d'occurrences, renseigne également sur la valeur ajoutée que constitue le jeu par rapport au texte. La définition fait la distinction, d'une part entre un jeu qui n'est que naturel et vrai et un jeu plus ingénieux et plus fin, et d'autre part entre le jeu considéré comme une exécution et le jeu appréhendé comme une interprétation, qui serait capable d'exprimer ce que le texte ne dit pas : « ce qui manque dans le dialogue d'une pièce se retrouve dans le jeu des comédiens supérieurs<sup>101</sup> ». Le jeu fin, par opposition au jeu vrai, devient alors ce qui permet au comédien d'exprimer ce qui n'est pas dans le texte, et non plus seulement de traduire la langue littéraire en langage scénique. Les jeux de théâtre, qui retrouvent pour l'occasion leur pluriel, sont l'expression de la finesse du jeu d'un comédien :

Entre les finesesses, les unes, pour être senties, n'ont besoin que d'être écoutées ; d'autres ont besoin d'être vues, et même quelquefois ne sont destinées qu'à l'amusement des yeux. Ces dernières rentrent dans ce qu'on appelle *jeux de théâtre*. – Finesse dans la manière de dire, finesse dans la pantomime, sont deux grands ressorts du comédien<sup>102</sup>.

Le jeu apparaît bien comme l'action du texte, et le lieu de créativité de l'acteur. Si le comédien doit tenir l'équilibre entre « fidèle copiste » et « créateur », c'est la finesse qui permettra de dépasser l'exécution pour entrer dans l'interprétation. C'est aussi par la finesse que l'acteur parviendra à un talent « supérieur » qui réside dans la capacité à « peindre des sentiments qui ne sont point exprimés dans le discours, mais qui conviennent au caractère et à la situation du personnage<sup>103</sup> ». S'il peut même contribuer à sauver « la faiblesse d'une œuvre<sup>104</sup> », l'art du jeu consiste pour l'acteur à « faire parler son silence<sup>105</sup> »

Une troisième série de définitions permet de toucher un peu plus du doigt la manière dont ces dictionnaires envisagent la spécificité de la pratique du jeu. Ainsi dans le Harel :

Je ne connais guère que dix acteurs dont le jeu soit le résultat d'une impulsion naturelle, modifiée par des études approfondies ou de sérieuses recherches ; chez tous les autres, le talent, ou ce qu'ils appellent ainsi, est tout à fait un jeu du hasard. Ils parlent, ils marchent, ils gesticulent : si la chance est favorable, ils réussissent ; ils tombent si la chance les abandonne<sup>106</sup>.

---

<sup>101</sup> Aristippe, *Théorie de l'art du comédien*, *op. cit.*, p. 201, repris par Charles Marchal, *op. cit.*, p. 193 et par C. M. Edmond Béquet, *op. cit.*, p. 195.

<sup>102</sup> Aristippe, *Théorie de l'art du comédien*, *op. cit.*

<sup>103</sup> *Id.*

<sup>104</sup> *L'Indiscret*, *op. cit.*, entrée « jeu », p. 70.

<sup>105</sup> Aristippe, *Théorie de l'art du comédien*, *op. cit.*, p. 309.

<sup>106</sup> François-Antoine Harel, *op. cit.*, p. 184-185. La définition est sensiblement la même quoique plus courte dans le *Dictionnaire des coulisses*, *op. cit.*, p. 52.

Aussi, le jeu est-il le parfait équilibre entre une « impulsion naturelle », que l'on peut associer à une forme spontanée de l'interprétation, qui se rapporterait à la faculté naturelle de jouer d'une certaine manière, et « des études approfondies ou de sérieuses recherches », que l'on peut entendre d'un point de vue à la fois technique et dramaturgique. Cette dimension composée va de pair avec l'idée que le hasard ne peut pas entrer dans le travail du jeu, qui ne peut se contenter de fulgurances ou de grâces heureuses. L'entrée « expression » du Béquet cite Larive, et lui prête la déclaration suivante : « le jeu et l'expression physiologique sont, dans l'acteur, l'effet naturel et facile de son émotion intérieure. Il a raison en partie, mais le comédien rendra encore mieux ce qu'il sentira bien s'il a exercé beaucoup ses moyens d'expression<sup>107</sup>. » C'est ici la même attention portée à ce double aspect, spontané et construit, du jeu.

Dans la *Théorie de l'art du comédien* d'Aristippe, l'entrée « jeu », sous-titrée « action, finesse »<sup>108</sup>, souligne le double sens de la finesse : démonstration de l'intelligence du rôle et afféterie frisant parfois le contre-sens. De plus, le jeu doit être animé par le contraste et la variété, comme la déclamation. Il est source de fatigue physique et nécessite une dépense d'énergie bien supérieure à l'action réelle correspondante dans la réalité. L'article souligne enfin l'importance de la continuité du jeu, ce qu'on appellerait maintenant, à la suite de Stanislavski, la ligne. Marchal et Béquet reprennent l'ensemble de l'article d'Aristippe mais ils y ajoutent une étymologie qui mérite qu'on s'y arrête un peu. Le terme « jeu » vient du latin « *jocus* » et signifie : « manière dont un comédien représente ». La relation avec le *jocus* – plus qu'avec le *ludus*, qui implique des règles claires –, associe le jeu à la plaisanterie, au divertissement et à la récréation, plus qu'à l'application de règles avec lesquelles il sera possible de composer. Cette étymologie ramène une dimension non sérieuse et plus spontanée dans la définition du jeu, tout en rappelant ses affinités avec le genre comique plus qu'avec le genre tragique. Par contre, elle ne fait pas du tout sens vers le ludique, non plus que vers ce qui passionnera les figures de réformateurs du début du XX<sup>e</sup> siècle, et notamment Jacques Copeau, à savoir le jeu des enfants.

Comme pour la série « jouer », le terme « jeu » sert à qualifier le jeu de l'acteur. Le Pougín en énumère dans son entrée un certain nombre de types : « ouvert », « en dedans », « brillant », « pitoyable »<sup>109</sup>. Cet usage, associé à une qualification, constitue un bon indice des types de jeux jugés bons ou mauvais. Dans le Harel par exemple, les entrées consacrées aux acteurs et actrices définissent toutes un jeu spécifique à tel ou telle. Le jeu de Virginie Déjazet est « grivois et criard », Mme Dormeuil est connue pour « la vivacité et la finesse de son jeu », Jolly au Vaudeville possède un jeu « franc et spirituel » et M<sup>lle</sup> Milen un

---

107 C. M. Edmond Béquet, *op. cit.*, p. 175.

108 Aristippe, *Théorie de l'art du comédien*, *op. cit.*, p. 261.

109 Arthur Pougín, *op. cit.*, p. 446.

jeu « vif et hardi », le jeu de Potier plaît par « la variété de ses ressources et la finesse de son expression »<sup>110</sup>. Dans l'Aristippe, les exemples sont également légion et utilisés à différents endroits du *Manuel* : « jeu noble et naturel »<sup>111</sup>, « plein de chaleur et de vérité »<sup>112</sup>, « forcé ou ampoulé »<sup>113</sup>. Comme pour la série « jouer », le jeu est également fabriqué à l'aide de toutes les caractéristiques de l'acteur : organe (c'est-à-dire voix), démarche, tournure, diction, physionomie, correction, fantaisie. La dimension spontanée du jeu, présente chez Harel, s'estompe au profit d'une acception maîtrisée, liée à l'exécution technique et composée d'après les caractéristiques de l'acteur. Le but d'un jeu réussi est de donner l'illusion du personnage. À l'entrée « naturel » du Béquet, la tâche de l'acteur est bien de disparaître par son jeu derrière son personnage : « il faut au théâtre que le jeu naturel fasse disparaître l'acteur, pour faire place au personnage<sup>114</sup>. »

Dernier point qu'il convient de souligner : la nécessité de trouver un équilibre subtil entre la variété et la constance dans le jeu. À l'entrée « récitation » du Béquet<sup>115</sup>, qui présente un grand nombre d'occurrences, l'exécution du rôle doit être fixée et ne point varier une fois que la manière juste a été trouvée : « lorsqu'une fois qu'on a parfaitement saisi la vérité d'un rôle et qu'on n'a plus rien à y désirer, il faut s'y tenir et n'en pas changer le jeu ou le débit ». Il ne faut pas « varier son jeu et sa récitation chaque fois, sous prétexte de se laisser aller aux seules inspirations de la nature et du moment ». La longue fréquentation du rôle a tendance à en rendre l'exécution commune. À force de jouer un rôle, on développe « un jeu familier à l'excès, quelquefois trivial », chose inacceptable pour la tragédie par exemple. Car cette constance dans ce que l'on pourrait appeler la ligne du rôle ne doit pas cacher la nécessité de la variété, « que l'ordre n'exclut point ». Celle-ci est requise non seulement lorsque le comédien joue des rôles différents, mais aussi « lorsqu'il joue le même rôle ». Comparant cet art de la nuance à celui du clair-obscur, Béquet fait de la variété dans le jeu l'une des composantes du plaisir du spectateur.

Ainsi, dans la série « jeu/jouer », les caractéristiques suivantes peuvent être soulignées. Le jeu est un facteur de variété et de variations. Il est encore fortement attaché à une composante physique d'une part, et comique d'autre part, du moins au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Il est une combinaison de différents éléments dramaturgiques, physiques, textuels. Il est combinatoire. Il est à la fois le lieu de l'autonomie de l'acteur par rapport au texte, mais aussi celui de l'attention au texte, par le biais de la finesse. Il est rapport. Il est enfin

---

**110** François-Antoine Harel, *op. cit.*, respectivement, p. 111, 122, 186, 214, 250.

**111** Aristippe, *Théorie de l'art du comédien, op. cit.*, p. 210.

**112** *Ibid.*, p. 211.

**113** *Ibid.*, p. 121.

**114** C. M. Edmond Béquet, *op. cit.*, p. 261.

**115** *Ibid.*, p. 329-330.

un élément de continuité par rapport à l'interprétation du rôle. Il est la ligne continue qui sous-tend l'exécution du personnage par l'acteur, à l'intersection du caractère, du sentiment et de la situation. Il est carrefour. Il est ce qu'il sera au XX<sup>e</sup> siècle, sous la plume et dans les pratiques des pédagogues du jeu que sont Stanislavski et Copeau, entre autres.

\*

Il n'est guère possible d'épuiser en une étude déjà trop longue la richesse d'une telle exploration, tant les termes manipulés constituent le cœur d'une réflexion qui dépasse l'objet dictionnaire sur le jeu de l'acteur. Les ramifications qu'ouvre l'analyse de ces trois termes, « jouer », « incarner », « interpréter », auxquels on a ajouté une analyse de la série « déclamation », engagent une réflexion de fond sur les manières de désigner les pratiques de l'acteur<sup>116</sup>. Pour autant, l'on peut se risquer à donner quelques éléments de réponse aux questions que posait l'usage de ces trois termes chez Robert Abirached et Bernard Dort. Nous retiendrons deux pistes, liées d'un côté à la dramaturgie, et de l'autre à la question du ludisme. Si la dimension problématique de l'incarnation apparaît dans l'étude *in absentia* que nous en avons faite, les termes « jeu » et « interprétation » renvoient sans conteste à une activité de l'acteur. L'étude de ces deux termes met en évidence la présence d'une dramaturgie du comédien, que le jeu met en œuvre. C'est par le jeu que l'acteur élucide, met au jour, décrypte, ce que le texte passe sous silence. Aussi, l'étude de ces trois termes permet-elle de préciser ce qui ressort justement de cette dramaturgie de l'acteur : l'identification d'outils pour fabriquer son jeu ; une aptitude à effectuer le passage du texte à la scène et au corps<sup>117</sup> ; une capacité herméneutique d'élucidation du texte par sa mise en œuvre ; des qualités enfin de composition et d'écriture scénique qui lui sont propres, et qui peuvent s'exercer avec ou sans la présence d'un metteur en scène.

La question du ludisme, évoquée dans la citation de Dort, brille ici par son absence. Le jeu n'a pas de dimension ludique au XIX<sup>e</sup> siècle au sens où on l'entend au XXI<sup>e</sup>. Si dans une occurrence il est fait référence à une étymologie partielle l'associant au *jocus* latin qui le teinte des sèmes de la plaisanterie et de la galéjade, si la relation au comique est très présente dans les traits sémantiques et les usages du terme, en revanche aucune mention n'est faite de ce qui s'apparenterait à une relation anthropologique entre le jeu théâtral et le jeu humain. Cet aspect n'est pas présent dans les usages. Mais il pourrait se cacher dans ce que nous avons pu percevoir des spécificités du jeu, et notamment cet art subtil de se tenir sans cesse au milieu, sur le fil, *entre* deux états qu'il s'agit de tenir en même temps.

---

**116** C'est précisément cet objectif que se donne le travail en cours de finalisation que je mène à La Manufacture de Lausanne intitulé : « Former au jeu : les opérations de l'acteur », qui consiste à identifier les outils et compétences mis en œuvre par l'acteur pour fabriquer son jeu. Voir la présentation de cette recherche en ligne sur <http://www.manufacture.ch/fr/3373/Operations>.

**117** À noter que ce dernier est relativement absent des dictionnaires de jeu. On ne compte qu'une dizaine d'occurrences de la série corps/corporel dans l'ensemble du corpus.

# INTERPRÉTER LES PASSIONS SELON LES DICTIONNAIRES DE THÉÂTRE LES COMBINAISONS DU SAVOIR AU SERVICE DU JEU

Mots clés:

Jeu, passion, transmission des savoirs, physiognomonie,  
pathognomonie

---

Pierre Causse

Cherchant à cerner des inflexions dans la pensée et la pratique du jeu d'acteur, l'article propose l'analyse des entrées « passions » dans les dictionnaires sur l'art théâtral de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et au XIX<sup>e</sup> siècle. Cette lecture diachronique montre que la passion est envisagée dans le cadre d'un paradigme pictural inspiré de la pathognomonie de Charles Le Brun et des physiognomonistes, avant que ce modèle ne soit abandonné au profit d'une valorisation de l'intuition individuelle du comédien. L'identification des sources employées par les auteurs et des emprunts multiples d'un dictionnaire à l'autre conduit à examiner deux gestes fondamentaux de l'écriture de ces ouvrages : compiler et copier. Ce faisant, c'est le statut complexe des dictionnaires en tant que lieu de conservation et d'actualisation des savoirs qui est envisagé.

---

### **Abstract**

#### **Interpreting Passions According to Theatre Dictionaries: Combining Knowledge for Acting**

Seeking to identify some turning points in the thinking and practice of acting, the article offers an analysis of “passions” entries in late eighteenth and nineteenth-century dictionaries on theatrical art. This diachronic reading shows that Passion was first considered within the framework of a pictorial paradigm inspired by Charles Le Brun and others physiognomonists' pathognomonie, before this model was abandoned in favour of an appreciation of the actor's individual intuition. The identification of the sources used by the authors and the multiple borrowings from one dictionary to another leads us to examine two fundamental gestures in the writing of these works: compiling and copying. In doing so, the complex status of dictionaries as a place for preserving and updating knowledge is considered.

**JEU DE PHYSIONOMIE. — Thomas raconte qu'une actrice assise, sans proférer une parole peignit avec le visage seul toutes les passions : la jalousie, la haine, la colère, l'indifférence, la tristesse, la douleur et l'amour. Elle prétendit qu'elle avait étudié l'anatomie et qu'elle savait quels muscles elle devait mettre en mouvement pour telle ou telle sensation. Avis aux comédiennes de nos jours<sup>1</sup>.**

En 1865, Joachim Duflot emprunte une anecdote aux *Réflexions sur la déclamation* de Marie-Jean Hérault de Séchelles (1794) à propos de M<sup>lle</sup> Clairon, et suggère ainsi à ses contemporains le déclin d'un savoir-faire dans l'art du jeu. Si cette virtuosité dans la peinture des passions humaines n'est pas l'œuvre du génie mais s'obtient par l'étude, pourquoi ne se serait-elle pas maintenue ? L'histoire du jeu est intimement liée à l'étude des espaces de la transmission des techniques, du savoir et des manières de penser l'art de l'acteur. Les dictionnaires consacrés au théâtre sont un des lieux possibles d'une tentative de conservation des savoir-faire. Ces entreprises éditoriales permettent en effet d'identifier et de singulariser une pratique et un lexique vis-à-vis des autres champs du savoir, d'en signifier la spécificité et la dignité en même temps que d'en diffuser le vocabulaire. Les dictionnaires constituent dès lors aux yeux de l'historien du théâtre une source précieuse, et, à condition de rester attentif aux décalages entre le moment de la théorisation et le temps du faire, lui donnent des repères sur l'évolution des conceptions du jeu susceptibles de servir une meilleure appréhension des pratiques.

Dans le cadre du projet de recherche collectif « DictThéa »<sup>2</sup>, je propose ici l'étude diachronique des entrées « passions » ou « passion » dans les dictionnaires de théâtre des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles en vue de renseigner l'évolution de l'usage de cette notion dans la pensée du jeu d'acteur. Il faudra pour ce faire constater l'importance des emprunts à d'autres champs que justifie le terme de passion, qui appartient autant au vocabulaire du théâtre qu'à celui de la philosophie, de la physiologie et de la rhétorique. L'étude de cette notion au carrefour des disciplines permettra de nourrir une réflexion d'ordre historiographique, d'éclairer l'écriture des dictionnaires et la façon dont s'y élabore le savoir.

## **Peindre ou traduire : le jeu des passions selon les dictionnaires de théâtre**

---

Le terme « passions » est défini principalement dans le *Dictionnaire dramatique contenant l'histoire des théâtres, les règles du genre dramatique, les observations des maîtres les plus célèbres et des réflexions nouvelles sur les spectacles* de Joseph de La Porte et Sébastien-Roch-Nicolas de Chamfort publié en 1776, dans *La Théorie de l'art du comédien ou manuel théâtral* d'Aristippe (1826) et dans *Le Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent :*

---

1 Joachim Duflot, *Les Secrets des coulisses des théâtres de Paris*, Paris, Michel Lévy frères, 1865, p. 124.

2 Voir l'introduction du présent numéro.

*poésie, musique, danse, pantomime, décor, costume, machinerie, acrobatisme...* d'Arthur Pougin (1885), où il passe au singulier. À ces textes s'ajoutent leurs versions copiées, sur lesquelles on reviendra dans un second temps<sup>3</sup>. Rappelons qu'au cours du XVII<sup>e</sup> siècle, les passions sont au cœur du débat sur la moralité du théâtre et sa capacité controversée à les purger ou les exciter. Elles deviennent un enjeu dramaturgique central de la tragédie en particulier<sup>4</sup>. Dans les discours sur la pratique théâtrale, les passions sont alors essentiellement envisagées du point de vue de l'écriture ; selon une tradition qui remonte au deuxième livre de la *Rhétorique* d'Aristote, elles sont avant tout examinées dans le cadre d'un art de la persuasion.

### **Une analyse poétique : Chamfort, 1776**

L'article du *Dictionnaire dramatique* de La Porte et Chamfort se comprend dans la continuité de cette approche, en reprenant le texte de la section « poétique » de l'article « passion » de l'*Encyclopédie* de Denis Diderot et Jean Le Rond d'Alembert, l'amendant simplement de quelques précisions concernant le genre de l'épopée. Ce long emprunt s'achève par un paragraphe inédit et attribuable à Chamfort qui distingue l'amour et la haine comme les deux passions privilégiées de la tragédie<sup>5</sup>. L'article de l'*Encyclopédie* ainsi republié et modifié constitue une actualisation des principes de la poétique classique, articulant l'analyse à la prescription. La nécessité des passions, qui font tout l'intérêt des fictions dramatiques ou épiques pour le lecteur ou le spectateur, est rappelée : elles sont « la vie et l'esprit des poèmes un peu longs<sup>6</sup> ». Encore faut-il que l'auteur dramatique observe certaines règles afin que les passions portent tout leur « effet ». Il est d'abord un principe de convenance entre certaines passions et certains genres, selon une bipartition qui ignore l'apparition récente du drame : « La comédie a, pour son partage, la joie et les surprises agréables ; au contraire, la terreur et la compassion sont les passions qui conviennent à la tragédie<sup>7</sup> ». Leur expression répond au même principe,

---

<sup>3</sup> Les *Annales dramatiques ou dictionnaire général des théâtres*, parues en 1808 reprennent l'article du *Dictionnaire dramatique* de Joseph de La Porte et Sébastien-Roch-Nicolas de Chamfort ; le *Dictionnaire de l'art dramatique à l'usage des artistes et des gens du monde* publié en 1866 par Charles de Bussy (ou Marchal) reproduit en bonne partie l'article du manuel d'Aristippe ; l'*Encyclopédie de l'art dramatique* de C. M. Edmond Béquet parue en 1886 présente un texte similaire à celui de De Bussy.

<sup>4</sup> Voir Georges Forestier, *La Tragédie française : règles classiques, passions tragiques*, Paris, Armand Colin, 2e éd., 2016, en particulier le chapitre VII, « Dramaturgies des passions ».

<sup>5</sup> En 1808, Jacques Lacombe, précédemment éditeur du *Dictionnaire dramatique*, publie un *Précis de l'art théâtral dramatique des Anciens et des Modernes [...]* *Faisant suite aux œuvres de M. de Chamfort [sic]* ; l'article « passions » du *Dictionnaire dramatique* y est repris. Cette republication est l'indice que les passages inédits des articles notionnels sont de la main de Chamfort. Voir l'article de Céline Candiard et Justine Mangeant dans le présent numéro.

<sup>6</sup> Joseph de La Porte et Sébastien-Roch-Nicolas de Chamfort, *Dictionnaire dramatique contenant l'histoire des théâtres, les règles du genre dramatique, les observations des maîtres les plus célèbres et des réflexions nouvelles sur les spectacles*, Paris, Lacombe, 1776, t. 2, p. 386. L'orthographe des citations est systématiquement modernisée.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 387.

l'auteur dramatique devant « savoir discerner le ton qui convient à chacune<sup>8</sup> », idée que conforte le recours à l'autorité de Nicolas Boileau, dont trois vers sont cités : « Chaque passion parle un différent langage ; / La colère est superbe, et veut des mots altiers ; / L'abattement s'explique en des termes moins fiers<sup>9</sup> ».

La description précise de chaque passion et des moyens à employer pour l'exciter n'entre toutefois pas dans le rôle que se donne le *Dictionnaire dramatique*, qui renvoie pour cela à Aristote – supprimant la référence interne à la section « philosophie, logique, morale » de l'article « passion » que proposait le texte initial de l'*Encyclopédie*. Ce renvoi à la *Rhétorique* alimente l'idée sous-jacente d'une universalité des passions et d'une permanence de leurs modes d'expression à travers le temps. On comprend ainsi que cette reproduction amendée de l'article de l'*Encyclopédie* revêt une fonction de conservation de la tradition théâtrale, qui s'ancre plus largement dans celle de la rhétorique antique, ici abordée uniquement du point de vue de l'écriture. Même si l'on peut noter la présence du thème cher aux Lumières d'un théâtre comme lieu de culture de la vertu, le but de l'exposition théâtrale des passions étant de « mettre à profit les faiblesses mêmes des hommes, pour les éclairer et les rendre meilleurs<sup>10</sup> », le texte propose une synthèse de la poétique classique à l'endroit des passions. Le dernier paragraphe de l'article, de la main de Chamfort, achève d'ailleurs d'associer la catégorie des passions avec le genre de la tragédie régulière.

### **Du modèle pictural à la sémiologie des passions : Aristippe, 1826**

Ce regard sur le contenu du *Dictionnaire dramatique* s'avère nécessaire pour identifier l'originalité de la démarche d'Aristippe lorsqu'il consacre une entrée au même sujet dans sa *Théorie de l'art du comédien*. Les passions y sont en effet envisagées non plus du point de vue de la dramaturgie mais de celui du comédien, et la notice, après avoir dessiné les contours d'une théorie d'ensemble des passions, décline sept d'entre elles en particulier, fournissant des indications nécessaires pour les interpréter.

Cette écriture qui vise la pratique ne craint pourtant pas l'apport théorique. L'ouverture de la définition emprunte à la même source que le *Dictionnaire dramatique*, puisqu'elle reproduit un paragraphe de l'*Encyclopédie* ; toutefois, ce n'est pas de la section « poétique » dont Aristippe s'empare, mais des premières lignes de la section « philosophie, logique, morale ». Les premières pages de l'article s'attachent à l'idée selon laquelle la passion est un mouvement de l'âme involontaire et imperceptible en lui-même, mais rendu visible « seulement en

---

8 *Ibid.*, p. 388.

9 Nicolas Boileau, *Art Poétique* (1674), chant III.

10 Joseph de La Porte et Sébastien-Roch-Nicolas de Chamfort, *op. cit.*, p. 390.

tant qu'elle agit sur les parties visibles du corps<sup>11</sup> ». De cet axiome découle la définition théâtrale des passions, qui est l'occasion pour Aristippe d'affirmer encore une fois l'une des principales thèses de son manuel, à savoir la nécessaire prise en compte de la physionomie dans le travail de l'acteur, et la dénonciation de sa réduction à l'art de la déclamation. L'article passe ensuite du général au particulier, et Aristippe reprend alors la classification des passions en trois ordres que l'on trouve chez Johann Caspar Lavater : convulsives, oppressives et expansives. La seconde moitié de l'article est enfin consacrée à renseigner sept passions en particulier : amitié, amour, amour simple, amour accompagné de désir, désir, haine et jalousie, colère. Leur choix ainsi que le seul exemple dramatique développé (Mithridate pour la jalousie) orientent nettement l'application de ces principes au genre de la tragédie, bien qu'une telle limitation générique ne soit jamais explicitée. La longueur de l'article est enfin justifiée par le caractère crucial du sujet, tant pour la fonction sociale et morale du théâtre que pour la réussite individuelle du comédien :

c'est à les [les passions] peindre et à les exprimer avec vérité qu'on doit s'appliquer surtout au théâtre. Leur étude est donc une des choses les plus nécessaires et en même temps une des plus difficiles ; et jamais on ne deviendra grand acteur, si l'on ne médite continuellement et profondément sur les sujets inépuisables d'observations qu'offrent les passions humaines<sup>12</sup>.

L'article promet donc une méthode qui passe par l'observation patiente et la réflexion avant d'inviter au travail d'expression.

Dans le texte liminaire intitulé « Réflexions générales sur l'art du comédien », Aristippe affirme que celui-ci « demande à la fois tous les talents extérieurs d'un grand orateur et tous ceux d'un grand peintre<sup>13</sup> ». La part picturale de l'art de l'acteur est réaffirmée dans l'article « peinture » où l'on peut lire que l'acteur « ne doit jamais perdre de vue qu'il est peintre, et que c'est une partie de lui-même qui est sa toile<sup>14</sup> ». Elle est confirmée encore par le choix des auteurs desquels Aristippe tire les principes énoncés : « Engel, Lebrun [*sic*], Larive et d'autres écrivains ont, en définissant les passions, donné d'excellents principes pour les exprimer<sup>15</sup>. » Une recherche des sources de l'article montre qu'il est en effet presque entièrement composé d'emprunts aux ouvrages suivants :

- La *Conférence sur l'expression générale et particulière* de Charles Le Brun, prononcée en 1668, publiée en 1698 et rééditée de nombreuses fois ;

---

**11** Aristippe, *Théorie de l'art du comédien ou manuel théâtral*, Paris, A. Leroux éditeur, 1826, p. 319.

**12** *Ibid.*, p. 329-330.

**13** *Ibid.*, p. 37.

**14** *Ibid.*, p. 333-334. La phrase est tirée des « Observations sur les physionomies imitées et sur les rapports de la physiognomonie avec l'art du comédien » de Jacques-Louis Moreau.

**15** *Ibid.*, p. 323.

- Les *Idées sur le geste et l'action théâtrale* de Johann Jakob Engel, traduites de l'allemand et parues en 1788 ;
- Le *Cours de déclamation* de l'acteur Jean Mauduit, dit Larive, paru en 1804 ;
- Les chapitres « Observations physiologiques sur l'expression et les caractères des passions » et « Observations sur les physionomies imitées et sur les rapports de la physiognomonie avec l'art du comédien » de Jacques-Louis Moreau, publiés au sein de *L'Art de connaître les hommes par la physionomie* de Lavater édité en 1807 (tomes 5 et 7).

L'originalité de l'article d'Aristippe ne tient donc nullement dans le contenu du texte, fait d'un collage d'extraits, mais dans la convocation d'apports extérieurs qui conduisent à imposer un modèle pictural. Selon l'auteur, l'art du jeu doit en effet se nourrir des enseignements de la peinture et de la physionomie. Cette dernière, selon Lavater, se ramifie plus précisément en deux branches : la physiognomonie et la pathognomonie. La première entend déduire de l'apparence extérieure des hommes leur caractère – et produit pour ce faire d'étonnants rapprochements des visages humains avec les faces d'animaux –, tandis que la seconde étudie les signes visibles et transitoires des passions qui passent à la surface du corps<sup>16</sup>. Si la physiognomonie remonte à l'Antiquité, la pathognomonie ne se développe vraiment qu'à partir du XVII<sup>e</sup> siècle, appartenant pleinement à « l'épistémè de l'âge classique<sup>17</sup> » selon Yves Hersant, qui l'identifie à l'œuvre chez Le Brun.

Puisant donc à une pratique de la lecture des visages qui se veut scientifique, Aristippe livre à l'acteur des outils de jeu en lui rapportant des descriptions précises des effets des passions. Dans le cas de l'amour simple par exemple, « le front sera uni, les sourcils un peu élevés du côté où se trouve la prunelle, la tête inclinée vers l'objet qui cause l'amour<sup>18</sup> » ; au contraire, la haine « rend le front ridé, les sourcils abattus et froncés, l'œil étincelant<sup>19</sup> », etc. Le dictionnaire d'Aristippe ne fournit toutefois pas d'illustrations pour accompagner ces descriptions, contrairement aux ouvrages dans lesquels il puise [figures 1 et 2]. Pour être pleinement comprises, les descriptions exigent ainsi d'être mises en œuvre par le lecteur, qui peut s'exercer à reproduire sur son propre visage l'ensemble des signes indiqués. La *Théorie* accomplit alors pleinement sa vocation de *Manuel théâtral*, dont la visée, comme l'a montré Julia Gros de Gasquet, est de créer un « lecteur-acteur » invité à « “performer” la lecture<sup>20</sup> ».

<sup>16</sup> Johann Caspar Lavater, *La Physiognomonie*, trad. H. Bacharach, Lausanne, L'Âge d'homme, 1979, p. 5-6.

<sup>17</sup> Yves Hersant, préface à Charles Le Brun, *L'Expression des passions* [1698], Paris, Pocket, 2018, p. 16.

<sup>18</sup> Aristippe, *op. cit.*, p. 325. Le passage est tiré de Le Brun.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 328.

<sup>20</sup> Julia Gros de Gasquet, « L'alphabet pour penser l'art de l'acteur : le dictionnaire d'Aristippe », *Ligeia*, n<sup>os</sup> 153-156, 2017, p. 190-191.

**Figure 1.** B. Picart, « L'Amour Simple », d'après Charles Le Brun, dans *Conférence de M. Le Brun sur l'expression générale et particulière*, Amsterdam et Paris, J.-L. de Lorme et E. Picart, 1698, p. 18. Source : BnF-Gallica.



**Figure 2.** B. Picart, « La Haine », d'après Charles Le Brun, dans *Conférence de M. Le Brun sur l'expression générale et particulière*, Amsterdam et Paris, J.-L. de Lorme et E. Picart, 1698, p. 28. Source : BnF-Gallica



La fin de l'article achève de confirmer la dimension picturale du jeu et l'incitation à la recherche, à travers la publication d'une « liste de peintres à étudier pour l'expression des passions<sup>21</sup> » reprise à Lavater. Toute la notice fonctionne donc sur le principe de l'indication de modèles à imiter pour l'apprenti comédien ; ces modèles ne sont pas le maître ou le professeur de théâtre, mais l'expression

<sup>21</sup> Aristippe, *op. cit.*, p. 330.

pure, idéale de la passion, que l'élève doit pouvoir rencontrer dans la double étude de la nature et des peintres. L'apprentissage des expressions de la passion par la médiation de la peinture semble même être préférable. Selon les « Réflexions générales » placées en tête du volume,

L'étude des originaux (modèles) dans la nature est la source la plus féconde pour le comédien, et c'est pourtant la plus négligée ; mais comme la plupart de ces modèles manquent de noblesse et de correction, l'imitateur peut s'y méprendre, s'il n'est d'ailleurs éclairé dans ses études<sup>22</sup>.

La recommandation de l'observation se double en effet d'une exigence esthétique. La recherche de la beauté de l'expression ne doit ainsi jamais être oubliée au profit d'une exigence de véracité : à propos de la colère par exemple, Aristippe reprend des lignes d'Engel pour indiquer que « dans une passion dont les effets deviennent si facilement hideux et dégoûtants, il faut que l'acteur se garde [...] de l'outrer, ou même de mettre trop de vérité<sup>23</sup> ». L'expression doit ainsi corriger les résultats de l'observation, assurant au comédien une dignité propre au genre tragique en particulier, selon les canons d'une esthétique idéalisante proche de la conception de la « belle nature » du XVII<sup>e</sup> siècle.

Si la passion est définie comme involontaire dans la perspective philosophique du début de l'article, le travail du comédien réside bien dans la maîtrise des « signes » qui permettent l'articulation entre l'intériorité et le visible. Aristippe emprunte ces lignes au célèbre naturaliste Buffon : « chaque mouvement de l'âme est rendu par un trait, chaque action par un caractère, dont l'impression est impérieuse, involontaire, et peint au-dehors, par des signes pathétiques, les images de nos secrètes agitations<sup>24</sup> ». L'apprenti comédien est invité non pas à étudier les mouvements intérieurs de son âme, mais à observer extérieurement l'effet des passions sur le corps, ces « signes pathétiques » qu'il devra être capable de reproduire. La passion est donc moins pour l'acteur une question de sentiment personnel, de sensibilité, que de conscience de la signification des signes physiologiques qu'il produit. Du modèle pictural qui s'affirme au long du texte découle en fait une « physio-sémiologie<sup>25</sup> » des passions dont la maîtrise fait de l'acteur, non pas un simple imitateur ni l'apporteur d'un code définitivement figé, mais un artiste lucide quant aux signes que son jeu produit.

En replaçant cet article dans le contexte des écrits sur l'acteur, on peut se demander dans quelle mesure il participe à conserver et diffuser des pratiques traditionnelles, et dans quelle mesure il invite à leur renouvellement. Il est d'ores et déjà possible de remarquer que l'usage de la citation à l'endroit des

---

22 Aristippe, *op. cit.*, p. 40.

23 *Ibid.*, p. 329.

24 *Ibid.*, p. 321.

25 Yves Hersant, *loc. cit.*, p. 19.

descriptions des passions possède une dimension conservatoire, puisqu'elle suggère l'idée que les traductions corporelles des mouvements pathétiques ne sont pas affectées par l'histoire. Le fait même de republier en 1826 des observations de Le Brun et de les considérer comme toujours valables tend à imposer l'universalité d'un modèle – au risque de figer les expressions nées de l'observation dans un code qui s'autonomise progressivement. L'importation du modèle pictural pour penser le jeu d'acteur n'est par ailleurs pas une innovation de la part d'Aristippe, qui en cela ne fait qu'entériner les propositions de la plupart des théoriciens du jeu du comédien du XVIII<sup>e</sup> siècle. On assiste en effet au temps des Lumières à une importante « promotion des signes visuels<sup>26</sup> » par rapport au modèle oratoire du jeu du XVII<sup>e</sup> siècle. L'importance prise par la pantomime dans la conception et l'écriture du drame, ce tiers genre qui constitue l'innovation dramaturgique majeure du siècle des Lumières, avait participé à un mouvement de mise en équivalence de l'éloquence de la parole et de celle de la physionomie. Diderot invitait déjà le comédien à s'inspirer de l'art pictural : « Un comédien qui ne se connaît pas en peinture est un pauvre comédien ; un peintre qui n'est pas physionomiste est un pauvre peintre<sup>27</sup> ». Le paradigme pictural est ainsi suffisamment intégré pour que l'on puisse, selon Sophie Marchand, « espérer trouver dans les vignettes de Le Brun un témoignage crédible sur l'idée que comédiens et public se faisaient, au XVIII<sup>e</sup> siècle, d'une figure pathétique<sup>28</sup> ».

Une année avant la parution du *Cromwell* de Victor Hugo, et de sa préface, l'idée défendue par Aristippe d'une nécessaire correction de la nature en vue de ménager l'effet esthétique, y compris au détriment de la véracité de l'observation, s'inscrit enfin davantage dans une esthétique néoclassique que dans une veine préromantique. Pourtant, la lecture attentive d'autres articles du même *Manuel théâtral*, en particulier « abandon », permet à Julia Gros de Gasquet de montrer qu'Aristippe donne dans certaines pages « la vision de l'acteur selon Talma ; un acteur inspiré, jouant vrai, dans un rapport au jeu psychologique qui annonce l'acteur romantique<sup>29</sup> ». Il n'y a pas là contradiction, mais confirmation du principe selon lequel « la diffraction des articles de l'abécédaire fait naître sous les yeux du lecteur un kaléidoscope de l'acteur du XIX<sup>e</sup> siècle par la superposition de ces visages, l'entremêlement de ces voix qui concourent à façonner la figure de l'acteur en jeu dans les années 1820<sup>30</sup> ». La mise en rapport des articles « passions » et « abandon » fournit la preuve qu'Aristippe ne livre pas un système de jeu entièrement unifié ou une codification rigide de l'art dramatique qui serait propre à une esthétique spécifique :

---

26 Sophie Marchand, *Théâtre et pathétique au XVIII<sup>e</sup> siècle : pour une esthétique de l'effet dramatique*, Paris, Honoré Champion, 2009, p. 578.

27 Denis Diderot, *Essai sur la peinture*, cité par Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, p. 126.

28 Sophie Marchand, *op. cit.*, p. 585.

29 Julia Gros de Gasquet, *loc. cit.*, p. 188.

30 *Ibid.*, p. 189.

la *Théorie de l'art du comédien* fait plutôt état d'une pensée de l'acteur se déplaçant sans cesse entre plusieurs modèles qui coexistent. L'entrée « passions » paraît être un texte à l'usage des acteurs du XIX<sup>e</sup> siècle jouant la tragédie classique ou le répertoire contemporain de tragédie néoclassique, dont le code générique limite les indications pantomimiques et sollicite un savoir-faire spécifique du comédien quant à la traduction scénique des passions – il n'épuise pas pour autant les possibles dans la conception du rapport de l'acteur aux affects qu'il est amené à exprimer.

L'originalité du texte d'Aristippe ne tient donc finalement pas à la conception picturale de l'acteur ni à l'élaboration d'un code de jeu renouvelé, mais à sa *dispositio*, pour reprendre le vocabulaire de la rhétorique. La notice se singularise par sa radicalisation du principe de l'inspiration picturale de la représentation des passions, en proposant une mise en contact directe de l'apprenti comédien avec des condensés de description de leurs effets par Le Brun et d'autres physionomistes. Il fournit ainsi une preuve de l'usage effectif des théories issues de la pathognomonie dans le cadre du travail de l'acteur au début du XIX<sup>e</sup> siècle. L'originalité du texte tient dans ce geste qui consiste à détourner un matériau initial non prévu pour la pratique théâtrale pour nourrir la connaissance de l'homme par le comédien et ainsi donner une assise savante à son jeu.

### **De l'étude à l'intuition : Pougin, 1885**

Hasard du classement alphabétique par nom d'auteur, la *Théorie de l'art du comédien* d'Aristippe est le premier des ouvrages cités par Pougin dans sa liste des volumes consultés pour l'élaboration de son *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre*. Pourtant, l'article « passion » de ce dernier peut être lu comme la marque de la destruction de tout l'édifice que la *Théorie* d'Aristippe s'attachait à bâtir. Dans ce texte d'une seule colonne, la passion est considérée selon le double point de vue de l'auteur dramatique et de l'acteur, et les tâches de chacun d'eux sont distinguées :

Le poète qui veut nous émouvoir doit apprendre avant tout à connaître le chemin de notre cœur, de même que le comédien qui prétend remuer notre âme et nos entrailles doit deviner quels accents peuvent être employés par lui pour atteindre son but<sup>31</sup>.

Ce n'est donc plus à étudier la tradition de la représentation des passions que Pougin invite l'acteur, mais à « deviner » les accents à employer. Le verbe, qui contraste singulièrement avec le vocabulaire de l'étude et de la méditation employé par Aristippe, suggère que le jeu qui aura de l'effet s'acquiert moins par un long travail d'observation qu'il ne se découvre par intuition. Si le

---

<sup>31</sup> Arthur Pougin, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent : poésie, musique, danse, pantomime, décor, costume, machinerie, acrobatisme...*, Paris, Firmin Didot, 1885, p. 591.

passage de l'invisible au visible est toujours au cœur du travail du comédien, le paradigme pictural est abandonné. « Traduire » se substitue significativement à « peindre » les passions et, bien que le dictionnaire de Pougin soit illustré de « 350 gravures et 8 chromolithographies », les figures dessinées par Le Brun n'y sont pas reprises<sup>32</sup>. La dimension sémiologique de la traduction des passions est passée sous silence, au profit de leur seule vertu émotionnelle, celles-ci pouvant « produire des effets saisissants et terribles<sup>33</sup> ». N'entendant donner aucune indication technique précise, Pougin semble lancer à l'acteur une invitation à forger lui-même sa manière de jouer la passion plutôt qu'à décalquer son jeu sur des représentations traditionnelles. Devant le sujet, le rédacteur est même tenté par le mutisme qui est celui de la fascination : « La passion ne se discute pas, elle s'impose ; elle ne s'analyse pas, elle existe<sup>34</sup> ». Il est vrai que Pougin justifie la brièveté de son article par la grandeur du thème qui « serait trop vaste pour être traité dans le court espace [qu'il pourrait] lui consacrer », et qui « serait au-dessus de [ses] forces<sup>35</sup> ». La précision témoigne d'une ambition qui n'est pas la même entre les dictionnaires : l'article, ici, ne prétend plus conférer au lecteur un savoir-faire minimal pour le jeu de la passion, mais renvoie la question des passions au génie individuel de l'acteur, à un je-ne-sais-quoi défiant toute entreprise théorique, et *a fortiori* encyclopédique.

La comparaison des textes d'Aristippe et de Pougin donne ainsi l'impression que dans l'intervalle des soixante années qui séparent leur publication, le terme « passion » est devenu plus ou moins caduc, du fait du développement d'un jeu qui s'affranchit des codes issus de la rhétorique et qui ne prend plus le genre de la tragédie comme unique étalon. Surtout, le vocable semble perdre en précision, ce dont témoigne le passage du pluriel au singulier, et l'hésitation sur sa signification qui transparait dans le texte de Pougin. Si la citation de Chamfort qui clôt l'article renvoie à la classification des différentes grandes passions que peut susciter l'art dramatique, il semble qu'auparavant Pougin évoque non pas cette typologie des émotions humaines, mais la passion que l'acteur met dans son jeu – à relier directement avec les brèves entrées « âme » (au sens d'« avoir de l'âme »), « chaleur » et « feu (avoir du) » –, autrement dit une qualité d'investissement dans la représentation qui n'appartiendrait pas au personnage ou à la nécessité de la situation dramatique, mais à la force individuelle de l'acteur.

Ce regard sur les dictionnaires donne ainsi un ensemble de repères sur l'usage du terme « passion » dans le vocabulaire du théâtre au XIX<sup>e</sup> siècle. Il montre ce que la notion doit à un héritage du siècle classique, et comment celui-ci est actualisé et cumulé avec les apports les plus récents de la physiologie au

---

32 Voir la contribution de Léo Delaunay au présent numéro.

33 Arthur Pougin, *op. cit.*, p. 591.

34 *Id.*

35 *Id.*

début du XIX<sup>e</sup> siècle. La comparaison des articles qu’y consacrent Aristippe puis Pougin permet de mesurer une évolution : bien que dans les deux cas les passions soient présentées comme intemporelles, leur expression passe de la connaissance technique au domaine de l’intuition, d’une codification à la recherche d’un jeu singulier. Si l’étude diachronique des dictionnaires éclaire ainsi la circulation des savoirs au service du jeu, elle montre aussi que ce mouvement est autant fait d’emprunts que d’oublis, que la science du théâtre n’est pas cumulative et que son histoire est jalonnée de délaissements. Ce schéma linéaire d’un progressif abandon résiste-t-il toutefois à la confrontation à l’ensemble du corpus des dictionnaires, en prenant en compte les diverses rééditions, imitations et copies ?

## De seconde main en seconde main : compilation et copie dans les dictionnaires

---

Récapitulons : en 1776, le *Dictionnaire dramatique* reproduit, en le réduisant, l’article « passion, poétique » de l’*Encyclopédie* (1765) suivi d’un paragraphe original de Chamfort ; les *Annales dramatiques ou dictionnaire général des théâtres*, parues en 1808, reprennent exactement le texte du Dictionnaire dramatique ; *La Théorie de l’art du comédien* d’Aristippe publiée en 1826 annonce s’inspirer d’Engel, Le Brun et Larive, mais cite en réalité surtout le second, et beaucoup Moreau, non nommé dans l’article ; en 1854 paraît une réédition de l’ouvrage d’Aristippe sous la forme d’une encyclopédie Roret, intitulée *Manuel théâtral et du comédien*, reproduisant l’article « passions » à l’identique – en y insérant simplement une plaisanterie issue du *Dictionnaire théâtral ou douze cent trente-trois vérités sur les directeurs, régisseurs, acteurs, actrices et employés des divers théâtres* de François-Antoine Harel (1824) ; en 1866, le *Dictionnaire de l’art dramatique à l’usage des artistes et des gens du monde* de Charles de Bussy (ou Marchal) reproduit largement l’article original d’Aristippe, en supprimant toutes les mentions des auteurs dont la notice s’inspire ; vingt ans plus tard, ce dernier texte est repris à l’identique dans l’*Encyclopédie de l’art dramatique* de C. M. Edmond Béquet ; enfin, bouclant la boucle, Pougin cite en 1885 le dernier paragraphe de l’article de Chamfort pour terminer son propre article...

Il y a de quoi être tenté de donner raison à Charles Nodier qui jugeait que les « dictionnaires sont en général des plagiats par ordre alphabétique<sup>36</sup> » et de renvoyer ces ouvrages à une vaste entreprise de copier-coller bonne à vendre des livres, mais peu significative. Mais une fois dépassé le vertige devant cette cascade d’emprunts, on constate en y regardant de plus près qu’ils s’opèrent de différentes manières, engageant diversement le sens des articles et de leur publication. L’étude des rééditions, plus ou moins assumées comme telles, ainsi

---

36 Charles Nodier, *Questions de littérature légale : du plagiat, de la supposition d’auteurs, des supercheries qui ont rapport aux livres* [1828], éd. Jean-François Jeandillou, Genève, Droz, 2003, p. 36.

que l'identification des sources des textes permettent en fait de complexifier le schéma établi grâce à la seule lecture des dictionnaires que l'on peut avoir tendance à privilégier comme étant originaux, et vient nuancer une approche peut-être trop linéaire de l'histoire du jeu. Il y a donc lieu de réfléchir aux gestes d'écriture des auteurs de dictionnaires, en s'attardant ici sur deux d'entre eux : compiler et copier.

### **Aristippe compilateur**

Si l'on rassemblait les lignes attribuables à Aristippe lui-même, ne subsisterait qu'un texte d'une page maximum, sur les quatorze qu'en comporte l'article « passions », soit une proportion d'environ 7 % de texte inédit seulement, pour 93 % copiés dans les ouvrages de Le Brun, Larive, Lavater, etc. La notice est pourtant économe en guillemets, et c'est une patiente vérification de chaque paragraphe – quoique fort facilitée par l'immensité des corpus numérisés et disponibles pour la recherche « plein texte » aujourd'hui – qui permet de rétablir les attributions.

Il faut toutefois se garder de confondre ce travail d'Aristippe avec le geste du plagiaire. Sa méthode est celle d'une compilation raisonnée qui entend fournir à son lecteur les plus utiles réflexions sur l'art du théâtre disséminées chez divers auteurs. Aristippe explicite clairement ce projet dans sa préface :

Il faut donc une Méthode qui réunisse et fonde ensemble les principes et les observations épars dans une foule de livres qu'on doit à l'expérience et aux lumières des littérateurs qui ont enrichi la scène, et à celles de grands talents qui l'ont illustrée. [...] *La Théorie de l'Art du Comédien* doit être principalement utile à ceux qui n'ayant ni le pouvoir ni la volonté de réunir trois ou quatre cents volumes pour y puiser toutes les règles qui y sont dispersées, pourront les trouver réunies dans un seul ouvrage<sup>37</sup>.

Aristippe dresse ainsi son autoportrait en glaneur de vérités universelles sur l'art du jeu, qu'il rassemble au service de ses élèves et de ses contemporains. Le geste semble en effet habité par la conviction que les livres sur le théâtre sont le lieu privilégié d'élaboration et de transmission de quelques axiomes toujours utiles aux acteurs et qui méritent d'être extraits des anecdotes qui les entourent. D'une certaine manière, le *Manuel* d'Aristippe se conçoit comme un trésor de l'art du jeu, comme il existe plusieurs *Trésors de la langue française*. Dans cette démarche, l'autorité et l'originalité des pensées sur le jeu et l'art théâtral ne constituent nullement des valeurs : seule compte la pérennité qu'Aristippe y perçoit. Sur le sujet des passions en particulier, celles-ci étant conçues comme un ensemble de traits invariables de la nature humaine, la recherche d'originalité constituerait même un contre-sens.

---

37 Aristippe, *op. cit.*, p. v-vii.

On comprend donc que l'écriture d'Aristippe passe par deux phases : le rassemblement d'une abondante documentation classée par notion, puis un travail de sélection stricte et de réduction au nécessaire qui vise à rendre usuelle cette documentation. Loin d'une volonté de plagiat, la compilation a pour but louable de servir le jeu de l'acteur, qui doit trouver son bien là où il se trouve ; l'article « passions » se doit donc, comme les autres, de faciliter l'enquête sur la nature humaine qui entre dans l'apprentissage essentiel du comédien. La suppression des noms d'auteur des passages empruntés, relativisée par la mention de certains d'entre eux dans le corps du texte et la présence d'une bibliographie finale, est une atteinte à la propriété intellectuelle qui s'autorise du projet de rendre l'acteur maître et propriétaire du savoir nécessaire à son art.

Le choix de la compilation explique que les articles du dictionnaire d'Aristippe comportent parfois des sauts de raisonnement, et que le vocabulaire employé connait des variations. L'auteur combine en effet, dans ce qui peut être nommé un bricolage conceptuel, des discours qui ne sont pas toujours strictement compatibles entre eux. La double structure de la compilation et du dictionnaire, qui invite non à une lecture suivie mais à une consultation ponctuelle, fait de la *Théorie de l'art du comédien* un répertoire d'outils conceptuels pour penser et nommer le jeu qui ne se stabilise pas en un système parfaitement unifié.

### **Les copies de la compilation**

Si l'œuvre d'Aristippe résulte d'un travail de combinaison de savoirs hétérogènes ajustés à destination de son lecteur apprenti comédien, le *Dictionnaire* publié sous le nom de De Bussy et l'*Encyclopédie* sous celui de Béquet sont plutôt le fruit d'une *combine*. À ne regarder que l'entrée « passions », identique dans les deux ouvrages, on constate en effet qu'il s'agit d'une copie de l'article d'Aristippe, sur lequel a été effectué un certain nombre de suppressions. La copie est même doublement déguisée, puisqu'à l'emprunt du texte composé par Aristippe s'ajoute le fait que ce sont systématiquement les passages dans lesquels étaient cités des noms d'auteurs qui sont supprimés, passages qui permettaient, dans le *Manuel*, de signaler la présence de citations. Il est ainsi possible de supposer que la réduction est faite dans le but de dissimuler la copie d'Aristippe en donnant au texte l'aspect d'un traité original.

Dès lors, de compilation en copie, des descriptions de l'expression des passions formulées par Le Brun dans la deuxième moitié du XVII<sup>e</sup> siècle se retrouvent imprimées en 1866 puis 1886 comme si elles étaient contemporaines, sans guillemets ni mise à distance, sans que rien ne les signale comme potentiellement caduques. Les attaques d'Émile Zola contre l'enseignement du Conservatoire de déclamation visent d'ailleurs précisément cette pérennité du code d'expression des passions :

il s'agit d'y conserver les traditions, d'y enseigner un art en quelque sorte hiératique, dont toutes les recettes sont immuables. [...] Il y a un jeu de physionomie pour l'étonnement, un pour l'effroi, un pour l'admiration, et ainsi de suite, toute une collection de jeux de physionomie qui s'apprennent et qu'on finit par savoir employer, même avec une intelligence médiocre<sup>38</sup>.

Si le constat de ce maintien du discours et des pratiques peut étonner au premier abord, il révèle à quel point l'histoire du jeu et de ses conceptions n'est pas faite de ruptures brutales et que des modèles différents, voire concurrents, peuvent coexister sur de longues périodes. En 1886, c'est-à-dire une année après la publication du *Dictionnaire* de Pougin, une année avant la création du Théâtre-Libre d'André Antoine et sa promotion du jeu naturaliste, et dans une période où certains comédiens vont observer les patients de l'hôpital de La Salpêtrière pour nourrir leur jeu<sup>39</sup>, la sémiologie des passions de l'âge classique se maintient comme un repère, comme un discours sur l'art de l'acteur qui peut encore se tenir, se publier, servir de fondement à l'art du jeu. La fin du XIX<sup>e</sup> siècle représente un moment de multiplication des modèles disponibles pour le comédien, et nullement celui d'une substitution d'un système par l'autre, Antoine jugeant encore en 1903 que l'art du jeu est toujours dans une « phase de transition<sup>40</sup> ».

L'idée d'un acteur se servant encore des descriptions de Le Brun aux alentours de 1900 pour peindre les passions contenues dans son rôle peut certes dérouter. Mais est-il totalement improbable qu'une jeune comédienne ou un jeune comédien de nos jours, ayant acheté en librairie *L'Art du théâtre* de Sarah Bernhardt récemment réédité<sup>41</sup>, trouve dans ce traité bientôt centenaire quelques préceptes utiles pour sa prochaine scène de concours, et perçoive même dans l'ancienneté de ceux-ci la preuve de leur valeur ? L'usage des textes, et peut-être en particulier ceux qui véhiculent les éléments d'une tradition, n'est pas planifiable. Le lecteur, pour reprendre une proposition de Michel de Certeau, possède son propre art de faire et « invente dans les textes autre chose que ce qui était leur "intention". Il les détache de leur origine (perdue ou accessoire). Il en combine les fragments et il crée de l'in-su<sup>42</sup> ». Aux combines et combinaisons des dictionnaires se superposent celles de chaque lecteur-acteur, auquel la forme abécédaire de certains manuels ajoutée à la pluralité des modèles disponibles donne l'occasion d'inventer son propre cheminement.

---

**38** Émile Zola, *Le Naturalisme au théâtre* [1881], éd. Marianne Bouchardon, Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 153. Passage issu d'un article paru le 7 août 1876 dans *Le Bien public*.

**39** Voir Anne Pellois, « Donner à voir le fond de l'âme : les fonctions de l'œil dans la pratique du jeu de l'acteur à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle », *Études théâtrales*, n° 65, 2016, p. 159-174.

**40** André Antoine, « Conférence de Buenos Aires » [1903], dans *Antoine, l'invention de la mise en scène*, Jean-Pierre Sarrazac et Philippe Marcerou (éd.), Arles, Actes Sud, 1999, p. 136. André Antoine poursuit : « Il faudra évidemment que les futurs interprètes des drames de demain deviennent des créatures de chair et d'os, humaines et agissantes, vivant sous les yeux du public, au lieu des statues pompeuses, à la voix posée et factice, aux mouvements d'opéra, aux gestes conventionnels, qu'ils sont encore à cette heure ».

**41** Sarah Bernhardt, *L'Art du théâtre : la voix, le geste, la prononciation*, Paris, La Coopérative, 2017 [1923].

**42** Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. 1 : Arts de faire*, nouvelle éd., Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1990, p. 245.

En l'absence de témoignages sur l'usage de ces dictionnaires de théâtre, il reste en tout cas possible de tirer pleinement les conséquences du fait que les copies d'Aristippe restent encore disponibles à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle un modèle de la représentation des passions hérité de la pathognomonie classique. Les copies sont en effet les marqueurs d'une continuité : leur diffusion signifie que le volume recopié est jugé susceptible de rencontrer un public spécifique, d'être vendu et de servir. La prise en compte de ces ouvrages complexifie ainsi le schéma linéaire identifié plus haut qui entendait faire du dictionnaire de Pougin le signe d'un abandon d'une conception picturale et codifiée des passions. Ce modèle fait bel et bien encore retour.

\*

« Le nouveau n'est pas dans ce qui est dit, mais dans l'événement de son retour<sup>43</sup> » écrivait Michel Foucault dans *L'Ordre du discours*. Tel peut bien être l'enseignement de l'observation des articles consacrés aux passions dans les dictionnaires de théâtre des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. Tous les rédacteurs de ces ouvrages auraient pu reprendre à leur compte l'affirmation d'Alfred Bouchard placée en tête de son propre lexique : « notre collaborateur "ciseaux" a joué un rôle aussi important que notre plume<sup>44</sup> ». La composition des dictionnaires passe toujours, dans une proportion plus ou moins grande, par le recours au couper-coller. En cela, ces ouvrages sont pour leurs contemporains les vecteurs d'une tradition, opérant, à l'usage du présent, des combinaisons de savoirs issus du passé.

S'il est aujourd'hui légitime de chercher dans ces dictionnaires des repères historiques sur l'emploi et la définition d'un terme et des témoignages sur la pratique du théâtre, il importe d'être dans le même temps attentif à leur effet déshistoricisant lorsqu'ils tendent à effacer l'origine de leurs emprunts. La recherche des sources des articles s'avère utile pour donner toute leur valeur à ces repères. Il ne s'agit pas là de traquer les plagiat pour un vain procès en originalité à plus d'un siècle de distance – même si le geste qui consiste à entrer dans un moteur de recherche une séquence de mots significative extraite du dictionnaire étudié ressemble à s'y méprendre au geste de l'enseignant qui entend vérifier l'originalité d'un devoir suspect... Il s'agit surtout, en identifiant les textes sources, de repérer la stratification des discours et des savoirs combinés. Cette stratigraphie incite, d'une part à se rendre attentifs aux ramifications de propositions théoriques sur le temps long, telle la pathognomonie de Le Brun et de Lavater, et d'autre part à observer les liens du théâtre avec les autres champs du savoir de son époque, étude d'autant plus nécessaire pour les termes qui n'appartiennent pas en propre à l'art dramatique, et dont « passion » est un cas exemplaire.

---

<sup>43</sup> Michel Foucault, *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971, p. 28.

<sup>44</sup> Alfred Bouchard, *La Langue théâtrale : vocabulaire historique, descriptif et anecdotique des termes et des choses du théâtre, suivi d'un appendice contenant la législation théâtrale en vigueur*, Paris, Arnaud et Labat, libraires-éditeurs, 1878, p. I.

Enfin, bien qu'ils puissent être perçus comme autant de lieux de conservation, de synthèse et de diffusion d'un ensemble de savoirs qui se présente parfois sous la forme d'axiomes indiscutables, ces dictionnaires n'ont de pouvoir normatif que celui que le lecteur veut bien leur prêter. La forme du lexique invite à une lecture plus libre que celle du traité ou du cours, une lecture non systématique, ponctuelle, en fonction du savoir-faire du lecteur, une lecture qui oublie les strates historiques et les autorités pour ne voir dans les mots et leurs définitions que des outils au service du présent et du jeu.

# DE LA DÉCORATION AU DÉCOR PRÉ-HISTOIRE DE LA SCÉNOGRAPHIE DANS LES DICTIONNAIRES DU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE

Mots clés:

Décor, décoration, lexique, lexicométrie

---

Quentin Rioual

Au travers d'une analyse numérique et diachronique d'un corpus d'ouvrages synoptiques portant sur le théâtre, cet article interroge les usages et définitions des termes de décoration et de décor au XIXe siècle. Que désignent-ils ? Qui les utilise ? Que dit leur traitement des ouvrages dans lesquels ils apparaissent ? Dans un premier temps, l'article revient sur la labilité de ce lexique dans les champs architectural et théâtral dans la deuxième moitié du XIXe siècle. Cette observation est appuyée par une analyse du poids de ces entrées lexicales. Celle-ci confirme les variations définitionnelles et l'intérêt inégal de ces ouvrages pour la question décorative. Dans une dernière partie, l'article propose une courte histoire de cet hyperdynamisme définitionnel en décrivant tant les logiques de reprise que les sens évacués qui conduisent à reconnaître le double tournant historiographique opéré par le *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent* : poésie, musique, danse, pantomime, décor, costume, machinerie, acrobatisme... d'Arthur Pougin (1885).

---

### Abstract

#### From Decoration to Scenery: A Pre-History of Scenography in Nineteenth-Century French Dictionaries

Through a numerical and diachronic analysis of a corpus gathering synoptic books about theater, this article questions the uses and definitions of the French words “décoration” (decoration) and “décor” (decor, set, scenery) in the 19th century. What do they refer to? Who uses them? What does it say about the books where they appear? First, the article demonstrates the lability of the vocabulary in texts written by people working in the architectural and theatrical fields in the second half of the nineteenth century. This demonstration is supported by an analysis of the numerical weight of the two terms and their lemmas. It confirms the definitional variations and the unequal interest of these books for the topic. In a final section, the article proposes a short history of this definitional hyperdynamism. The description of both the repetitions and the lost meanings leads especially to the idea that a double historiographical turn is operated by Arthur Pougin's *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent* : poésie, musique, danse, pantomime, décor, costume, machinerie, acrobatisme... (1885).

La substitution progressive quoique partielle du terme « décor » par celui de « scénographie » dans la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle fait à ce jour l'objet de commentaires plus nombreux<sup>1</sup> que la relation entre les vocables « décoration » et « décor », dont la porosité voire la familiarité se construisent au XIX<sup>e</sup> siècle. Pour instruire cette question, les dictionnaires et ouvrages assimilés portant sur le théâtre constituent un fonds historiographique aussi riche que complexe, du fait de la diversité de leurs méthodologies et de leur positionnement éditorial. Le traitement des occurrences des termes relevant de la famille du décor dans un tel corpus semble permettre deux choses. Il rend possible d'une part de sonder le contexte de diffusion du champ technique de la scène, car, malgré plusieurs décennies de « coordination technique rigoureuse de la scène<sup>2</sup> », interroger ce champ reste complexe, même pour les pièces issues de genres dramatiques souvent représentés comme le vaudeville<sup>3</sup>. D'autre part, une telle enquête paraît à même de distinguer des approches, voire des modes de représentation du décor. À cet égard, les dynamiques définitionnelles (par exclusion, corrélation, évolution) pourraient être de nature à les traduire voire à les impulser. En associant des méthodes textométrique, définitionnelle et comparative, l'ambition de cet article est de positionner le décor et la décoration dans le contexte précis des dictionnaires et ouvrages assimilés en estimant que ceux-ci constituent un certain témoignage de l'état des connaissances<sup>4</sup>.

L'étude qui suit procédera à une analyse par quantification dans le but de déterminer le poids des questions décoratives (décor et décoration) dans les différents ouvrages et entre ceux-ci. La comparaison de ces divers poids et de leur évolution nous amènera ensuite à considérer tant le dynamisme des définitions du décor et de la décoration que ce qu'il dit des termes eux-mêmes.

---

1 Romain Fohr, *Du décor à la scénographie : anthologie commentée de textes sur l'espace scénique*, Laverune, L'Entretemps, 2014 ; Christian Biet et Christophe Triaud, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2006, p. 170-173 ; Anne Surgers, *Scénographies du théâtre occidental*, Paris, Armand Colin, 2<sup>e</sup> éd., 2007, p. 8-11.

2 Mara Fazio et Pierre Frantz, « Introduction », dans Mara Fazio et Pierre Frantz (dir.), *La Fabrique du théâtre : avant la mise en scène (1650-1880)*, Paris, Desjonquères, 2010, p. 14 : « Les scènes foraines, les boulevards, les théâtres de province qui se sont multipliés, les tournées théâtrales ont en quelque sorte rendu nécessaire une coordination technique rigoureuse de la scène. En effet la généralisation de la concurrence et le modèle commercial du théâtre ont contraint les entrepreneurs de spectacle à des recherches constantes en vue de renouveler les effets de la scène et de frapper ainsi des spectateurs novices ou, au contraire, très exigeants. »

3 Roxane Martin, « Les coulisses de la fabrique du vaudeville dans les années 1800-1820 : savoir-faire scénique et écritures », dans *Le Vaudeville à la scène*, textes réunis et présentés par Violaine Heyraud et Ariane Martinez, Grenoble, ELLUG, 2015, p. 29-30 : « Interroger la dimension scénique du vaudeville dans les années 1800-1820 relève de la gageure. En dépit d'une abondante production (on ne compte pas moins de 4 000 pièces sur la période), les documents permettant à l'historien de reconstruire les conditions de jeu et de représentation des pièces sont rares ; les brochures ne présentent qu'un appareil didascalique succinct ; les critiques dramatiques, peu loquaces sur le genre, se contentent de résumer les intrigues et de saluer au passage l'habileté d'un acteur ou le caractère plaisant d'un couplet ; les partitions d'orchestre, lorsqu'elles ont été conservées, sont souvent lacunaires et ne donnent par endroits que le titre ou l'*incipit* d'un air, suffisamment connu par l'instrumentiste pour qu'il devienne inutile de la noter. La carence des sources peut paraître surprenante à cette époque, d'autant que le mélodrame suscite au même moment la production d'une documentation profuse, désormais bien connue des historiens, qui a favorisé une meilleure connaissance de la grammaire scénique du genre. »

4 Nous tenons à remercier chaleureusement Bénédicte Pincemin et Serge Heiden, tous deux membres du groupe de recherche Critique Actualité Société (Cactus) de l'Institut d'histoire des représentations et des idées dans les modernités (IHRIM), ainsi que les directrices du numéro pour leur précieuse contribution à l'échafaudage de cet article. Pour plus d'informations concernant le développement de l'outil TXM, voir Serge Heiden, Jean-Philippe Magué et Bénédicte Pincemin, « TXM : une plateforme logicielle open-source pour la textométrie - conception et développement », *10th International Conference on the Statistical Analysis of Textual Data, JADT 2010*, juin 2010, p. 1021-1032, en ligne sur <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00549779>, consulté le 31 mai 2021.

À cet égard, les relations des dictionnaires entre eux – qu’elles soient évidentes, subtiles ou absentes – seront soulignées. Pour mesurer l’intérêt à appréhender cette mobilité sémantique et à l’ancrer dans les réflexions du XIX<sup>e</sup> siècle, nous considérerons au préalable divers usages qui montrent combien la question du décor peut avoir partie liée avec une pensée systémique du décoratif.

## L’entremêlement des décorations

---

Dans l’ouvrage qu’il publie en 1871 sous le nom *Le Théâtre*, à une période où dix des treize dictionnaires du corpus analysé ici sont déjà parus<sup>5</sup>, Charles Garnier s’interroge sur la mission de l’architecture théâtrale et les enjeux technico-artistiques, notamment décoratifs, qui la traversent. Ces questions impliquent une multitude d’espaces tels que les escaliers, la scène, les loges sur le théâtre, les abords des théâtres, ainsi que les secteurs que sont, entre autres, l’éclairage de la salle, l’acoustique, le chauffage et la ventilation, ou encore la machinerie théâtrale. Dans le chapitre consacré à l’utilité des théâtres, préambule à l’ouvrage, l’architecte définit la façon dont la salle constitue un environnement pour l’œuvre qui y est présentée, notamment au moyen de ses diverses qualités architecturales<sup>6</sup>. Pour Garnier, cette qualité de la salle est si prégnante qu’elle induit de penser scène et salle dans un principe de continuité :

On comprend dès lors que lorsqu’une salle de spectacle est d’un bel aspect et d’une belle composition, il faut que les œuvres jouées sur la scène soient en rapport avec la splendeur de l’architecture, et que les impressions qu’elles doivent vous faire éprouver ne soient pour ainsi dire que la continuation des impressions premières qui ont été développées en vous par la décoration architecturale<sup>7</sup>.

Cette théorie suppose d’abord le démarrage des impressions spectatoriennes en amont de la représentation proprement dite. Partant, la primauté de la décoration architecturale sur la séance théâtrale est établie non seulement du point de vue de la chronologie de l’expérience spectatorielle mais également du point de vue de l’expérience artistique dans la mesure où l’œuvre scénique doit avoir pour partie en vue de prolonger une chose dont on pourrait considérer qu’elle lui est extérieure. Pris autrement, que l’expérience spectatorielle de l’œuvre scénique soit ou non une continuation des « impressions premières [...] développées [...] par la décoration architecturale » ne change pas son conditionnement, au moins partiel, par une architecture qui, spatialement et chronologiquement, l’environne et vis-à-vis de laquelle, donc, elle apparaîtra

---

5 Le corpus est constitué d’une part des dix ouvrages mentionnés en annexe à la fin de l’article, et traités par logiciel de textométrie dans la deuxième partie du texte. Nous ajoutons à ceux-là, en troisième partie de l’article, l’*Encyclopédie* de Denis Diderot et Jean Le Rond d’Alembert (1751-1780), le *Dictionnaire dramatique contenant l’histoire des théâtres, les règles du genre dramatique, les observations des maîtres les plus célèbres et des réflexions nouvelles sur les spectacles* de Joseph de La Porte et Sébastien-Roch-Nicolas de Chamfort (1776) et les *Annales dramatiques ou dictionnaire général des théâtres* (1808-1812).

6 Charles Garnier, *Le Théâtre*, Paris, Hachette, 1871, p. 16-17.

7 *Ibid.*, p. 17.

comme positionnée – en continuation, déclinaison, contrepoint ou contestation. Par ses planches seules, l'architectonographie des théâtres de Paris réalisée en 1821 par le géographe Alexis Donnet<sup>8</sup> illustre déjà de façon manifeste comment, de la façade à l'intérieur de la salle, l'espace architectural et décoratif du théâtre *impressionne*. Une impression, et plus précisément une « heureuse impression sur l'esprit du spectateur », c'est la fonction que Léonce Reynaud, ingénieur en chef des Ponts et Chaussées et professeur d'architecture à l'École polytechnique, attribue à l'architecture dans les toutes premières lignes de l'introduction du traité qu'il publie en 1850<sup>9</sup>.

Par la place conférée à l'architecture, Garnier et Reynaud ne relèguent pas seulement l'idée selon laquelle l'espace et l'entour constitueraient des éléments périphériques voire négligeables dans l'expérience spectatorielle. Ils autorisent à reconnaître la puissance, même à être passive, de la décoration qui, dans ces conditions, en vient bien à *faire décor*<sup>10</sup>. Or, pour Charles de Bussy (ou Marchal), dans son dictionnaire paru en 1866<sup>11</sup>, décoration et décor sont de toute façon, au singulier, des synonymes. C'est aussi le sentiment que peut laisser la lecture des chapitres X et XI de *L'Art de la mise en scène* de Louis Becq de Fouquières, publié en 1884. En revanche, de Bussy est loin de reconnaître au décor-décoration la même puissance que celle que Reynaud et Garnier reconnaissent à la décoration. En se référant à l'étymologie latine du mot « décor », de Bussy prétend d'ailleurs rendre compte de l'usage – commun ou réglé<sup>12</sup> – en renvoyant au contraire ces « espèces d'ornements peints ou décorés que l'on emploie pour orner les salles de spectacle<sup>13</sup> », d'une part aux seules fonctions de beauté et d'agrément, d'autre part à un seul espace de manifestation.

Ces exemples, qui relèvent d'une approche architecturale pour deux d'entre eux et lexicographique pour le troisième, justifient d'après nous l'exploration de dictionnaires et abécédaires de théâtre, dans le but de déterminer si la position de De Bussy constitue ou non un cas isolé : soit qu'une hétérogénéité des définitions confirme la plasticité du décoratif dans l'entièreté du champ,

---

**8** Alexis Donnet, *Architectonographie des théâtres de Paris, ou Parallèle historique et critique de ces édifices, considérés sous le rapport de l'architecture et de la décoration*, Paris, Orgiazzi et Didot l'aîné, 1821.

**9** Léonce Reynaud, *Traité d'architecture contenant des notions générales sur les principes de la construction et sur l'histoire de l'art*, Paris, Carilian-Goeury et V. Dalmont, 1850, partie 1, p. 1 : « L'Architecture peut être définie : l'art des convenances et du beau dans les constructions. Il ne suffit pas, en effet, que ses œuvres soient solidement établies et convenablement disposées pour les divers usages auxquels elles sont consacrées ; il faut que leur vue produise une heureuse impression sur l'esprit du spectateur, il faut qu'elles soient belles. »

**10** Pour la théorisation de ce « faire décor », nous nous permettons de renvoyer à notre thèse : *Faire décor : cas de la première carrière scénique des œuvres théâtrales de Maurice Maeterlinck (1891-1919)*, sous la direction de Jean-Louis Besson, université Paris-Nanterre, soutenue le 15 novembre 2019.

**11** Charles de Bussy (ou Marchal), *Dictionnaire de l'art dramatique à l'usage des artistes et des gens du monde*, Paris, Achille Faure, 1866, p. 138-139.

**12** Significativement, l'auteur utilise les syntagmes « Nom donné à » et « ce mot est employé comme » de façon à fonder la légitimité de la définition soit sur l'usage populaire, soit sur une essentialisation, soit sur la conjonction sous-entendue des deux.

**13** Charles de Bussy, *op. cit.*, p. 138.

soit qu'une homogénéité révèle un partage entre des approches par métier et des approches populaires.

## Poids des entrées et mentions décoratives au XIX<sup>e</sup> siècle

En procédant par une quantification des occurrences lexicales (fréquence) des lemmes « décor » et « décoration » contenus dans notre corpus de dix dictionnaires théâtraux ou assimilés du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>14</sup>, il est possible tout d'abord de faire apparaître une équivalence numérique quasi complète entre les deux termes [tableau 1<sup>15</sup>].

Lemme	Variante	Occurrences	Occurrences
décor	Décor	18	291
	Décors	5	
	decor	2	
	décor	120	
	décors	134	
	DÉCOR	8	
	DÉCORS	4	
décoration	Décoration	13	277
	Décorations	1	
	décoration	141	
	décorations	115	
	DÉCORATION	7	
<b>Total des occurrences</b>			<b>568</b>

Tableau 1. Fréquence des variantes des lemmes « décor » et « décoration » dans l'ensemble du corpus

Ainsi comptabilisé, chacun de ces deux lemmes dépasse en nombre celui, par exemple, de « coulisse » (265 occurrences<sup>16</sup>). En revanche, même additionnés, ils demeurent bien à distance du nombre d'occurrences du lemme « salle » (823<sup>17</sup>). Loin devant, se trouve « acteur » (3 480<sup>18</sup>) – qui, lui, devance largement « actrice »<sup>19</sup> (525<sup>20</sup>).

<sup>14</sup> Les analyses qui suivent reposent sur le traitement, par le logiciel de textométrie TXM 0.8.1, d'un corpus classé de façon chronologique intitulé « DICOTHEATREXIXV0/DICOsansAristippeArtOrdreChrono », disponible sur demande. Les requêtes mobilisées pour les résultats discutés ici sont numérotées et détaillées en annexe, à la fin de l'article. Pour la présentation de TXM, voir l'introduction à ce présent numéro, et en ligne sur <http://textometrie.ens-lyon.fr/>

<sup>15</sup> Pour « décor », requête 1 ; pour « décoration », requête 2. Voir annexe à la fin de l'article.

<sup>16</sup> Requête 3, voir en annexe à la fin de l'article.

<sup>17</sup> Requête 4, voir en annexe à la fin de l'article.

<sup>18</sup> Requête 5, voir en annexe à la fin de l'article.

<sup>19</sup> Le lemme « comédienne » rassemble 83 occurrences (Requête 6) contre 15 pour le lemme « tragédienne » (Requête 7). Requêtes 6 et 7 en annexe à la fin de l'article.

<sup>20</sup> Requête 8, voir en annexe à la fin de l'article.

La faiblesse relative du poids des lemmes « décor » et « décoration » est renforcée par une répartition inégale selon les ouvrages, que nous traitons ci-après en considérant la fréquence absolue et la fréquence en contexte.

### Fréquence et indice de spécificité des lemmes « décor » et « décoration »

À considérer les ouvrages dans leur seule relation chronologique, sans tenir compte de leur taille respective, une analyse comparative du corpus montre que le lemme « décor » apparaît pour près de quatre occurrences sur cinq<sup>21</sup> dans le *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent* : poésie, musique, danse, pantomime, décor, costume, machinerie, acrobatisme... d'Arthur Pougin (1885). À l'inverse, ce même dictionnaire ne contient que deux occurrences sur cinq<sup>22</sup> du lemme « décoration ».

Sources	Année d'édition	Lemme « décor »	Lemme « décoration »
		Occurrences	Occurrences
Harel	1824	2	32
Aristippe ( <i>Théorie</i> )	1826	2	14
Dumersan	1826	4	0
<i>Dictionnaire des coulisses</i>	1832	3	1
<i>L'Indiscret, souvenirs des coulisses</i>	1836	5	0
Aristippe ( <i>Manuel</i> )	1854	6	27
De Bussy	1866	4	20
Bouchard	1878	37	44
Pougin	1885	223	117
Béquet	1886	5	22
<b>Total des occurrences</b>		<b>291</b>	<b>277</b>

Tableau 2. Comparaison, par source du corpus, des occurrences des lemmes « décor » et « décoration »

Si la fréquence des deux lemmes sur l'ensemble du corpus est comparable, la répartition de leurs occurrences est bien distincte entre les différentes sources, comme l'est la proportion numérique des deux lemmes à l'intérieur de mêmes sources [tableau 2<sup>23</sup>]. D'une part, « décoration » est plus usité que « décor » dans la moitié des éditions. Cela n'empêche pas pour autant d'autres de ne lui réserver aucun traitement ou presque : c'est le cas de du *Manuel des coulisses, ou guide de l'amateur* de Théophile Marion Dumersan, du *Dictionnaire des coulisses ou*

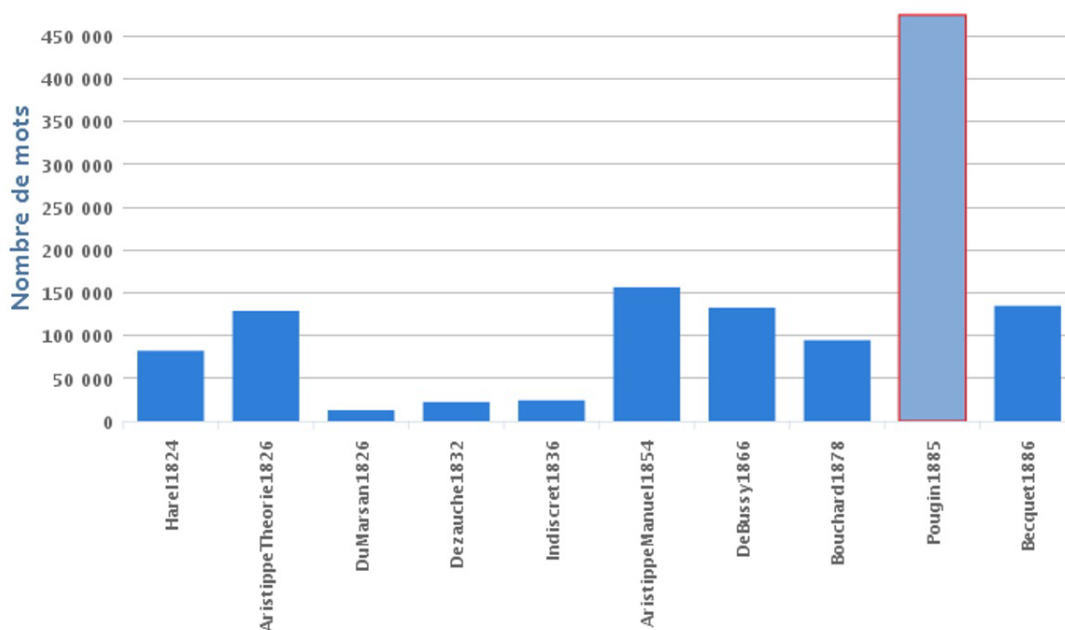
<sup>21</sup> 223 occurrences sur 291 sont observées dans le *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent* : poésie, musique, danse, pantomime, décor, costume, machinerie, acrobatisme...d'Arthur Pougin, soit près de 77 % de la fréquence du lemme dans le corpus.

<sup>22</sup> 117 occurrences sur 277 sont observées dans le dictionnaire de Pougin, soit environ 42 % de la fréquence du lemme dans le corpus.

<sup>23</sup> Requête 9 et références complètes des sources, voir en annexe à la fin de l'article.

*vade mecum* à l'usage des habitués des théâtres contenant une foule d'anecdotes et de révélations piquantes sur les acteurs, les actrices, les auteurs, les directeurs, les régisseurs et en général sur tout le personnel composant le monde dramatique, et de *L'Indiscret, souvenirs des coulisses*. D'autre part, il convient de constater que l'usage d'un lemme n'appelle pas nécessairement un usage équivalent de l'autre : entre les deux termes, des rapports égaux ou supérieurs de 1 pour 4 sont observés dans plus de la moitié des cas.

Pour interroger le taux de répartition des occurrences, il est particulièrement éclairant de prendre en compte la longueur respective de chaque ouvrage, notablement hétérogène [graphique 1<sup>24</sup>]. Sans cette comparaison, le nombre brut des occurrences pourrait être trompeur. En l'occurrence, le *Dictionnaire* de Pougin comporte trois fois plus de mots que le *Manuel théâtral et du comédien* d'Aristippe, deuxième plus long ouvrage du corpus, et il en compte trente-sept fois plus que le plus court. En conséquence, on peut raisonnablement s'attendre à voir apparaître, de façon générale, plus d'occurrences tous mots confondus dans l'ouvrage de Pougin.

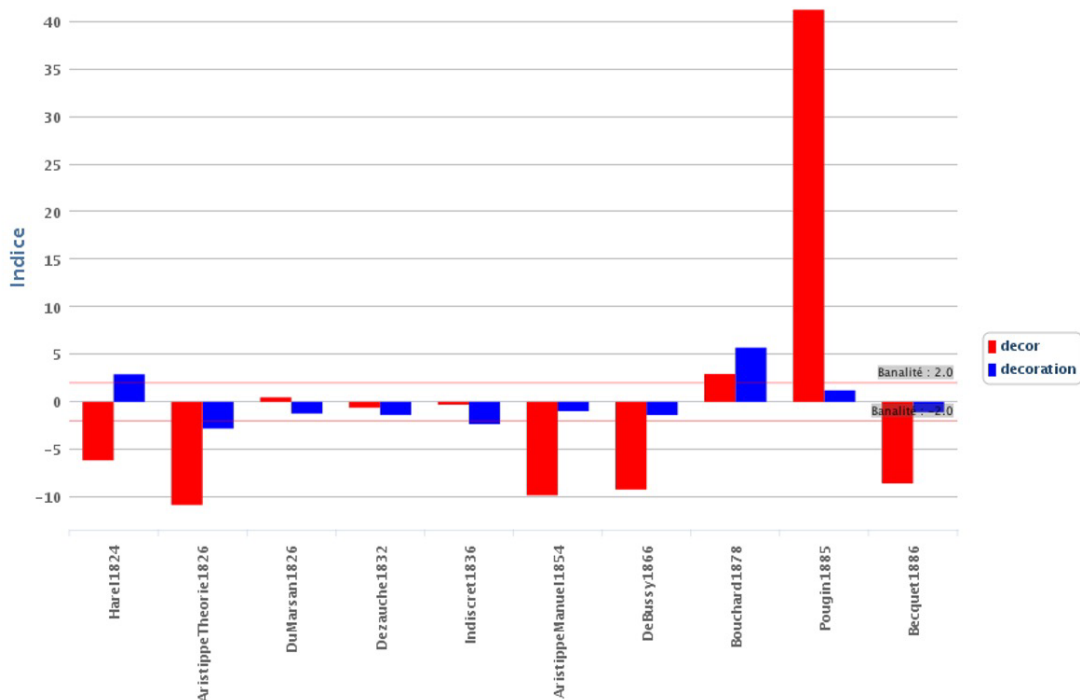


Graphique 1. Nombre de mots utilisés selon chaque ouvrage du corpus

Afin de corriger ce biais, l'indice statistique appelé « indice de spécificité » (IS) permet de modéliser l'étonnement ressenti devant l'usage d'un mot, autrement dit le nombre de ses apparitions dans un dictionnaire donné et étant considéré son usage global dans l'ensemble du corpus. Dans le graphique 2<sup>25</sup>, nous avons représenté l'indice de spécificité de chaque lemme, ouvrage par ouvrage.

<sup>24</sup> Requête 10, voir en annexe à la fin de l'article.

<sup>25</sup> Requête 11, voir en annexe à la fin de l'article.



**Graphique 2.** Indice de spécificité (IS) des lemmes « décor » et « décoration » selon les ouvrages du corpus

Les valeurs situées entre « + 2 » et « - 2 » constituent la zone dite « de banalité », c'est-à-dire que l'usage du terme ne paraît pas remarquable au regard des usages du mot en particulier (dans l'ouvrage) comme en général (dans le corpus).

Sources	Année d'édition	Lemme « décor »		Lemme « décoration »	
		Taux brut (%)	IS	Taux brut (%)	IS
Aristippe ( <i>Théorie</i> )	1819	0,7	- 10,8	5,1	- 2,8
Harel	1824	0,7	- 6,2	11,6	2,9
Dumersan	1826	1,4	0,5	0,0	- 1,2
<i>Dictionnaire des coulisses</i>	1832	1,0	- 0,6	0,4	- 1,4
<i>L'Indiscret, souvenirs des coulisses</i>	1836	1,7	-0,3	0,0	- 2,3
Aristippe ( <i>Manuel</i> )	1854	2,1	- 9,8	9,7	- 1,0
De Bussy	1866	1,4	- 9,2	7,2	- 1,4
Bouchard	1878	12,7	2,9	15,9	5,7
Pougin	1885	76,6	41,2	42,2	1,2
Béquet	1886	1,7	- 8,6	7,9	- 1,1

**Tableau 3.** Comparaison, par source du corpus, du taux de fréquence brut et de l'indice de spécificité (IS) des lemmes « décor » et « décoration »

La comparaison du taux de fréquence brut et de l'indice de spécificité [tableau 3] permet de considérer que la faiblesse de l'usage des termes chez Dumersan, dans le *Dictionnaire des coulisses* et *L'Indiscret*, caractérisée auparavant, est spectaculaire du point de vue du taux de fréquence mais peu étonnante d'un point de vue statistique. Cette conclusion tient en particulier à leur petite taille

au regard du reste du corpus. Le principal enseignement offert par l'usage de l'indice de spécificité concerne le lemme « décor ». En effet, de façon générale, le lemme « décoration » est mobilisé de façon équilibrée – à l'exception de *La Langue théâtrale : vocabulaire historique, descriptif et anecdotique des termes et des choses du théâtre, suivi d'un appendice contenant la législation théâtrale en vigueur* d'Alfred Bouchard (+ 5,7) où l'usage est plus fréquent et, dans une moindre mesure, du *Dictionnaire théâtral ou douze cent trente-trois vérités sur les directeurs, régisseurs, acteurs, actrices et employés des divers théâtres* de François-Antoine Harel (+ 2,9). En revanche, il est permis grâce à l'indice de spécificité d'affirmer le statut exceptionnel du Pougin dans son sur-emploi du lemme « décor » (+ 41,2<sup>26</sup>). Il est dès lors bien avéré que la taille du *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre* n'est pas la raison pour laquelle l'usage du terme « décor » est particulièrement important. Un intérêt marqué s'y manifeste pour la question et pour ce lemme en particulier, qui tranche avec des déficits d'usage dans les dictionnaires de taille moyenne.

### **Faiblesse de fréquence et nature composite du décor**

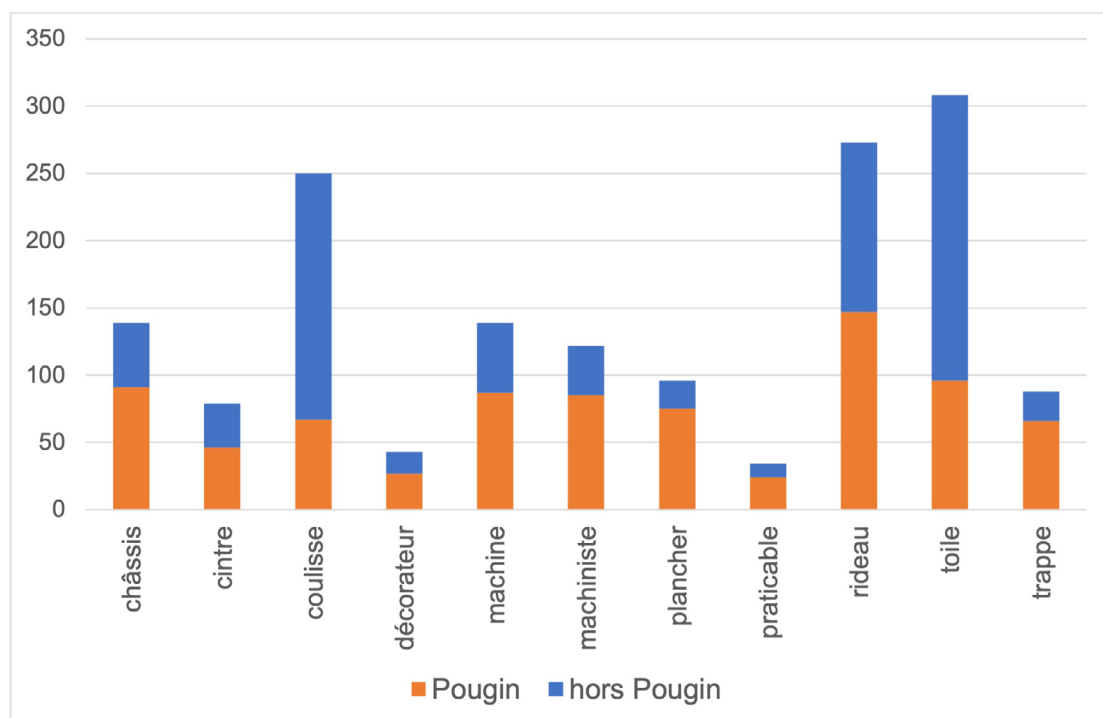
De manière générale, la relative faiblesse de fréquence de ces deux lemmes pourrait s'expliquer par la nature composite de la décoration et du décor. En effet, il se pourrait que le « décor » et la « décoration » se manifestent de façon plus importante à travers le vocabulaire technique qui en qualifie les composantes et les métiers.

<b>Corpus entier</b>		<b>Dont Pougin</b>	
<b>Lemme</b>	<b>Occurrences</b>	<b>Occurrences</b>	<b>IS</b>
châssis	139	91	10,6
cintre	79	46	3,8
coulisse	250	67	- 3,7
décorateur	43	27	3,2
machine	139	87	8,7
machiniste	122	85	12,2
plancher	96	75	15,2
praticable	34	24	4
rideau	273	147	7,5
toile	212	96	1,9
trappe/trappillon	88	66	12
<b>Total des occurrences</b>	<b>1 475</b>	<b>811</b>	

**Tableau 4.** Fréquence et indice de spécificité (IS) de lemmes relevant du vocabulaire décoratif dans l'ensemble du corpus et dans le dictionnaire de Pougin

<sup>26</sup> Lors de nos échanges, Bénédicte Pincemin nous a fait utilement noter que les déficits de « décor » dans les autres ouvrages sont essentiellement la contrepartie du sur-emploi écrasant par Pougin.

La somme des occurrences de ces quelques termes de la technique théâtrale permet en effet d’atteindre un niveau de fréquence plus important pour les éléments du domaine décoratif [tableau 4<sup>27</sup>]. Trois termes se détachent en particulier : « toile », « coulisse » et « rideau ». Or, leur champ de références est loin d’être uniquement technico-décoratif. Sur le plan des métiers, le « machiniste » devance nettement le « décorateur », signe probable de l’intérêt porté à la tendance machinique de la décoration théâtrale.

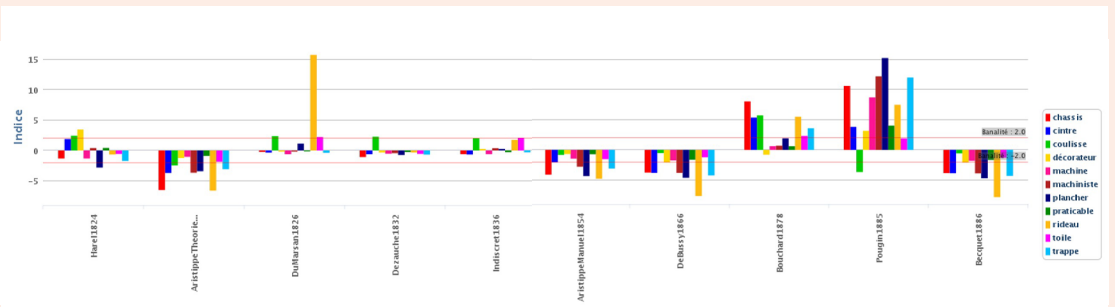


Graphique 3. Fréquence par lemmes relevant du vocabulaire décoratif hors et au sein du dictionnaire de Pougin

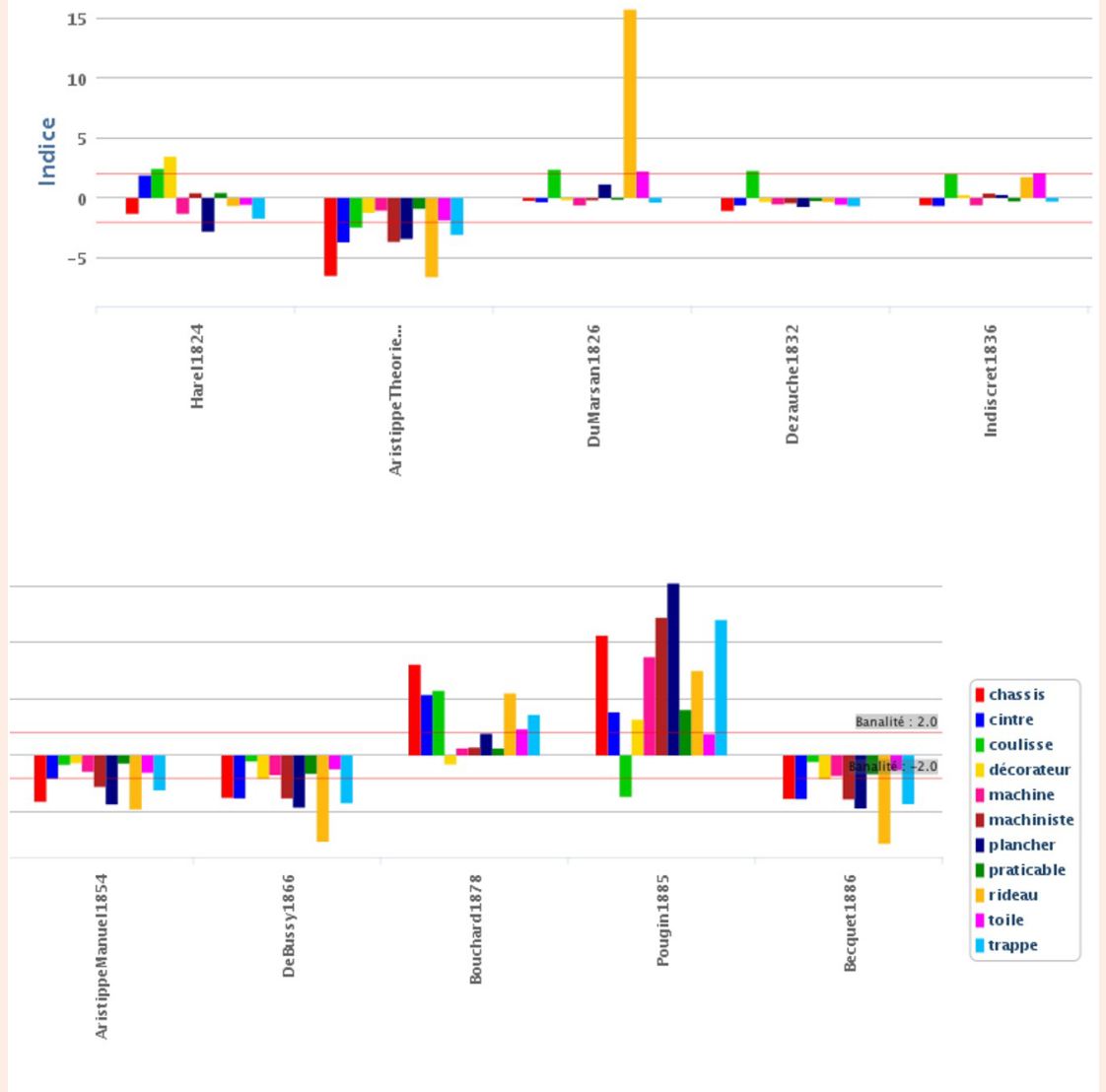
Entre le corpus entier et le Pougin [tableaux 3 et 4, et graphiques 3 et 4<sup>28</sup>], la comparaison de la fréquence et des indices de spécificité de onze lemmes relevant du vocabulaire décoratif confirme le fait que la mention du décor et de la décoration emporte avec elle la majorité des occurrences des éléments techniques ou des métiers qui constituent ces domaines. Autrement dit, il n’est jamais autant question du vocabulaire décoratif que quand le décor et la décoration sont pris en charge, en tant que tels, comme entrées définies. Il ne peut donc être établi que la rareté des mentions des termes du secteur général constitué par le « décor » et la « décoration » soit compensée par une mobilisation d’un nombre diffus de vocables techniques relevant de ce secteur général. [graphique 4]

27 Pour les occurrences, requête 12 ; pour l’IS, requête 13. Voir en annexe à la fin de l’article.

28 Pour le graphique 4, requête 14, voir en annexe à la fin de l’article.



Graphique 4. Indices de spécificité par lemme relevant du vocabulaire décoratif selon les ouvrages du corpus.



Cette quantification à l'échelle de dix ouvrages autorise à faire le constat selon lequel le décor et la décoration ne constituent pas des objets de définition de premier plan pour les dictionnaires de théâtre avant le dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle. À quelques termes près (le « décorateur » chez Harel, le « rideau » chez Dumersan), ils sont traités ou de façon banale, ou de façon notablement faible, relativement à l'ensemble du corpus considéré. Il apparaît alors d'autant plus utile de procéder à une enquête du contenu des définitions elles-mêmes, notamment afin de déterminer comment le Pougin, aussi spécifique sur la question décorative que monumental dans son projet général, traduit son intérêt particulier pour ce domaine.

## 1751-1885 : un hyper dynamisme définitionnel

---

[...] s'il ne manquait rien à un dictionnaire, il n'existerait pas. C'est d'ailleurs en quoi les dictionnaires sont d'utiles compagnons, en démontrant que ce qui existe, c'est ce à quoi il manque quelque chose<sup>29</sup>.

### ***Décoration, appareil théâtral et scène au sein d'un système par reprises directes (1751-1826)***

Si on la démarrait en amont du XIX<sup>e</sup> siècle, l'enquête définitionnelle s'ouvrirait sur un manque<sup>30</sup>. En effet, l'*Encyclopédie* de Denis Diderot et Jean Le Rond d'Alembert (1751-1780) ne présente pas d'entrée « décor ». En revanche, subsumé sous une notice « décoration » hypertrophiée, se trouve un ensemble d'acceptions déclinant des champs très variés : belles-lettres (dont les décorations théâtrales, de décence ou de pur ornement), opéra, architecture, sculpture ; décoration intérieure des « appartemens », décoration des jardins, décoration des théâtres<sup>31</sup>. De « décorateur », il n'y aurait en revanche que celui préposé au spectacle, pris au sens d'un ensemble de pratiques spectaculaires relevant du champ social :

DÉCORATEUR, s. m. (Spectacle.) Homme expérimenté dans le dessein, la peinture, la sculpture, l'architecture, & la perspective, qui invente ou qui exécute & dispose des ouvrages d'architecture peinte, & toutes sortes de décorations, soit pour le théâtre, soit pour les fêtes publiques, les pompes funebres, les processions, &c<sup>32</sup>.

---

<sup>29</sup> Jean-Loup Rivière, *Le Monde en détails*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 2015, p. 33-34.

<sup>30</sup> Pour ce chapitre, nous avons élargi le nombre de dictionnaires instruits.

<sup>31</sup> Jacques-François Blondel, Louis de Cahusac, Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville, Edme-François Mallet et Jean-François Marmontel, « Décoration », dans *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol. IV, Paris, chez Briasson, David l'aîné, Le Breton et Durand, 1754, p. 700-704, en ligne sur <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/page/v4-p716/> à <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/page/v4-p720/>, consulté le 14 juin 2020.

<sup>32</sup> Louis de Cahusac, « Décorateur », dans *Encyclopédie, op. cit.*, vol. IV, p. 700, en ligne sur <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v4-1799-0/>, consulté le 14 juin 2020.

Un large spectre d'application entoure donc manifestement la pratique de la décoration. Aussi, puisque le décorateur se mêle d'architecture et de perspective, doit-il être sensible à la « scenographie », définie dans l'*Encyclopédie* comme « représentation d'un corps en perspective sur un plan ; c'est-à-dire la représentation de ce corps dans toutes les dimensions, tel qu'il paroît à l'œil<sup>33</sup> ». En dépit de sa présence dans l'*Encyclopédie*, l'article « scenographie » apparaît comme une entrée purement technique qui assoit la domination de la décoration et du décorateur en leur vaste domaine. Si cette extension peut s'expliquer, dans ce cas, par l'ambition du projet encyclopédique, les dictionnaires, abécédaires ou manuels théâtraux spécialisés pourraient avoir comme fonction d'aider à en préciser la mesure. En 1776, le *Dictionnaire dramatique contenant l'histoire des théâtres, les règles du genre dramatique, les observations des maîtres les plus célèbres et des réflexions nouvelles sur les spectacles* de Joseph de La Porte et Sébastien-Roch-Nicolas de Chamfort maintient une entrée professionnelle (« décorateur ») et une entrée générique (« décoration »). Cette dernière est réduite, cette fois, à la portion congrue (deux lignes) mais se trouve comme augmentée par un renvoi vers la notice « appareil théâtral », traduction de l'*opsis* (ὄψις) qu'Aristote a traitée dans *La Poétique* comme l'une des six parties de la tragédie.

L'appareil théâtral, ce visible étranger à la poétique, et la décoration connaîtront, dans les *Annales dramatiques ou dictionnaire général des théâtres* (1808-1812), un sort différent, notamment en raison d'un problème éditorial qui, pour accidentel, n'en reste pas moins significatif. En effet, si ces *Annales* reprennent quasiment à l'identique l'entrée « appareil théâtral » du *Dictionnaire dramatique* de La Porte et Chamfort, exhaussée de quelques commentaires [figure 1], il n'est pas anodin de remarquer que le renvoi vers l'entrée « décoration » nous mène, dans l'édition consultée, vers une... absence<sup>34</sup> !

**Figure 1.**  
Première partie de l'entrée « appareil théâtral » des *Annales dramatiques ou dictionnaire général des théâtres*, par une société de gens de lettres [Babault, A.-P.-F. Ménégaux et autres], Paris, Babault éditeur, 1808-1812, p. 304

APPAREIL THÉÂTRAL. C'est une partie si essentielle à toute action dramatique, qu'Aristote en a fait expressément une des six parties de la tragédie, qu'il appelle *Décoration*. (Voyez DÉCORATION.) On sait combien les anciens s'attachaient à tout ce qui pouvait augmenter l'effet de leurs drames. Leur théâtre représentait à-la-fois une place publique, un temple, un péristyle et le bord de la mer. Il était disposé de manière qu'un personnage, vu par les spectateurs, l'était de même par les autres personnages. Aussi l'on sait quels effets produisirent plusieurs pièces d'Eschyle, le *Cresfonte* d'Euripide, l'*Œdipe* de Sophocle, etc. La forme étroite et petite de nos théâtres a permis rarement à nos maîtres, d'y offrir de

<sup>33</sup> Jean Le Rond d'Alembert, « Scenographie », dans *Encyclopédie, op. cit.*, vol. XIV, p. 755, en ligne sur <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v14-2468-0/>, consulté le 14 juin 2020.

<sup>34</sup> Voir la page 94 du tome 3, où l'on passe de « déclamation » à « dédit », en ligne sur <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58498277/f105.image>, consultée le 14 juin 2020.

Cet accident éditorial pourrait avoir comme raison le système même de composition et d'écriture des *Annales*, à savoir celui de la reprise, ou plus exactement du plagiat d'une grande majorité des entrées du La Porte et Chamfort. Autre exemple, on lit dans l'entrée « scène » des *Annales dramatiques* que « c'est ainsi qu'on dit, la scène change, pour exprimer un changement de décoration<sup>35</sup> ». Dans son *Manuel théâtral* (1826), Aristippe suit explicitement la définition des *Annales*, qu'il mentionne comme source. Or, ce que ces dernières n'avaient pas indiqué, c'est que l'entièreté de leur notice est empruntée à l'*Encyclopédie* (vol. XIV, 1765, p. 752b), caractérisant ainsi la reprise à l'identique d'une même définition sur une soixante d'années. Vis-à-vis des *Annales* et du *Manuel* d'Aristippe, le *Dictionnaire théâtral* d'Harel se démarque quant à lui.

### **Entrée du décor et sortie des costumes (1824-1832)**

Dans un tel paysage éditorial, le *Dictionnaire théâtral* d'Harel (1824) constitue une première tentative de différenciation des termes « décor » et « décoration », et de leur champ d'usage légitime. Le premier y est défini à la fois comme « [l']ensemble de la décoration » et comme ne devant pas être utilisé pour désigner « les peintures de MM. Cicéri et Daguerre »<sup>36</sup>. Quant à elle, « moyen d'illusion » à valeur de « trompe-l'œil »<sup>37</sup>, une décoration rencontre et déjoue des obstacles (lignes d'architecture et de la perspective, lumières, interrelation générale des éléments), et a une dénomination propre (fermes, coulisses, châssis, rideau, ciel, etc.). Paradoxalement, si le « décor » est défini comme un vocable technique dont l'usage doit être laissé aux machinistes, c'est sous l'entrée « décoration » que treize termes techniques sont présentés et déclinés.

La définition de ces termes, qui constituent un vocabulaire déjà acquis<sup>38</sup>, ne semble pour autant pas régler les usages au vu du traitement qui leur est réservé par le *Dictionnaire des coulisses*, huit ans plus tard en 1832. En effet, celui-ci, prenant très exactement à rebours l'avertissement de Harel, détaille une seule entrée « décors » au pluriel pour qualifier... les peintures de Louis-Jacques-Mandé Daguerre et Pierre-Luc-Charles Cicéri ! Le dialogue entre ces deux ouvrages à huit ans d'écart révèle, si l'on suit Harel, deux tendances entourant les usages du terme : celui vernaculaire, dont rendrait compte le *Dictionnaire des coulisses* autant qu'il l'alimenterait, et celui professionnel. L'autre geste notable de cet ouvrage consiste à incidemment exclure de fait les costumes des éléments de la décoration. Or, la *technè* du *skēnopōion* ayant en charge l'*opsis*,

---

<sup>35</sup> *Annales dramatiques ou dictionnaire général des théâtres*, par une société de gens de lettres [Babault, A.-P.-F. Ménégaux et autres], Paris, Babault éditeur, 1808, t. 8, p. 267.

<sup>36</sup> François-Antoine Harel, *Dictionnaire théâtral ou douze cent trente-trois vérités sur les directeurs, régisseurs, acteurs, actrices et employés des divers théâtres*, Paris, J. N. Barba Libraire, 1824, 1825, p. 105-106.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>38</sup> Jean-Baptiste Pujoux, « Illusion théâtrale. Décorations », dans *Paris à la fin du dix-huitième siècle*, Paris, Mathé, 1801.

d'après le chapitre VI de *La Poétique*, incluait les costumes. Non seulement le *Dictionnaire des coulisses* évacue-t-il la décoration mais, avec elle, il rompt avec sa définition pseudo-aristotélicienne.

En 1866, le *Dictionnaire* de De Bussy reprend quant à lui prudemment le travail de différenciation entre « décor » et « décoration » [figure 2]. Au singulier, les deux termes sont équivalents et désignent l'apparat des salles de spectacle : le décor équivaut à la décoration. En revanche, au pluriel, « décoration » rejoint le sens que lui donne Harel. On trouvera ainsi des traces du *Dictionnaire théâtral* de ce dernier pendant plus d'un demi-siècle, jusque dans *La Langue théâtrale* de Bouchard<sup>39</sup> (1878) et dans l'*Encyclopédie de l'art dramatique* de C. M. Edmond Béquet (1886), copie conforme du *Dictionnaire de l'art dramatique*. Toutefois, paraît entre-temps le *Dictionnaire historique et pittoresque* de Pougin (1885) qui torpille, de front, cette indistinction du décor et de la décoration :

**DÉCOR.** (Du latin *decor, decoris*, beauté, agrément, ornement). Nom donné à toutes les espèces d'ornements peints ou décorés que l'on emploie pour orner les salles de spectacle, etc. (*Voyez DÉCORATION et SCÈNE*).

**DÉCORATION.** 1<sup>o</sup> au singulier, ce mot est employé comme synonyme de décor, 2<sup>o</sup> au pluriel, les châssis, les toiles de fond et généralement tout ce qui, dans un théâtre, sert de décoration. La *peinture de décorations* est un art particulier ; la perspective est la base principale à laquelle sont soumises toutes les autres opérations du peintre. Dans les théâtres on ne peut pas atteindre à des effets aussi merveilleux que dans les dioramas, parce que les premiers sont obligés d'avoir dans la salle un vaste foyer de lumière qui puisse éclairer les spectateurs, et une rampe en ligne de lumière qui, placée en avant de la scène, éclaire les acteurs. (*Voy. SCÈNE*).

**Figure 2.** Entrées « décor » et « décoration » dans Charles de Bussy (ou Marchal), *Dictionnaire de l'art dramatique à l'usage des artistes et des gens du monde*, Paris, Achille Faure, 1866, p. 138-139.

<sup>39</sup> Alfred Bouchard, *La Langue théâtrale : vocabulaire historique, descriptif et anecdotique des termes et des choses du théâtre, suivi d'un appendice contenant la législation théâtrale en vigueur*, Paris, Arnaud et Labat, libraires-éditeurs, 1878, p. 81, en ligne sur <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2042906/f90.image>, consulté le 14 juin 2020.

DÉCOR, DÉCORATION. — Bien que tous deux se tiennent de fort près, on ne doit pas confondre d'une façon absolue le décor et la décoration. Tout ce qui est ferme, châssis, rideau, toile flottante ou appliquée, tout ce qui présente une surface peinte, appartient en propre au décor proprement dit. La décoration comprend un ensemble plus vaste encore, car elle s'étend au mobilier et aux accessoires ; une table, un lustre, une panoplie, un tableau, ne forment point des parties de décor, et concourent pourtant à la décoration. On voit [...] facilement ce qui distingue celle-ci de celui-là<sup>40</sup>.

En rassemblant « décor » et « décoration » dans l'appel de l'entrée, et en ouvrant celle-ci par la conscience d'une confusion possible, Pougin témoigne de plusieurs modernités. La première tient au fait que la forme même de la définition possède une fonction heuristique, en cela qu'elle semble tenir compte des débats antérieurs et oblige le lecteur à s'y confronter ; la seconde que le contenu même des définitions s'approche, plus qu'aucun autre, de nos conceptions modernes du décor et de la décoration. En cela, et pour notre corpus, il confirme que ce dictionnaire constitue le tournant que la quantification avait commencé de révéler.

### **Un double tournant historiographique**

La contribution majeure du *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre* de Pougin pour la question décorative est tributaire de celle, antérieure, que constitue l'ouvrage de Jules Moynet, *L'Envers du théâtre*, publié en 1873. Sur près de trois cents pages, ce dernier décrit et illustre les machines et décorations par le menu, avec un degré avancé de technicité. Sur les quatorze pages de sa double notice, Pougin cite *in extenso* six pages de cet ouvrage, qu'il « emprunte sans fausse honte<sup>41</sup> » et auxquelles il faut ajouter de nombreuses illustrations [figure 3].

Vis-à-vis des autres volumes de notre corpus, le *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre* représente bien, au moins pour la question décorative, un tournant moderne d'un double point de vue historiographique. D'une part, la prise en compte d'un ouvrage spécialisé relativement récent sur le sujet est une nouveauté d'autant plus notable qu'elle est explicite. Auparavant, la pratique de la copie entre dictionnaires avait eu pour conséquence de ne pas interroger les sources primaires et, ainsi, de ne pas ou peu questionner les définitions héritées<sup>42</sup>. D'autre part, le tournant historiographique moderne incarné par le Pougin s'explique par le raffinement de la définition elle-même. Celle-ci

---

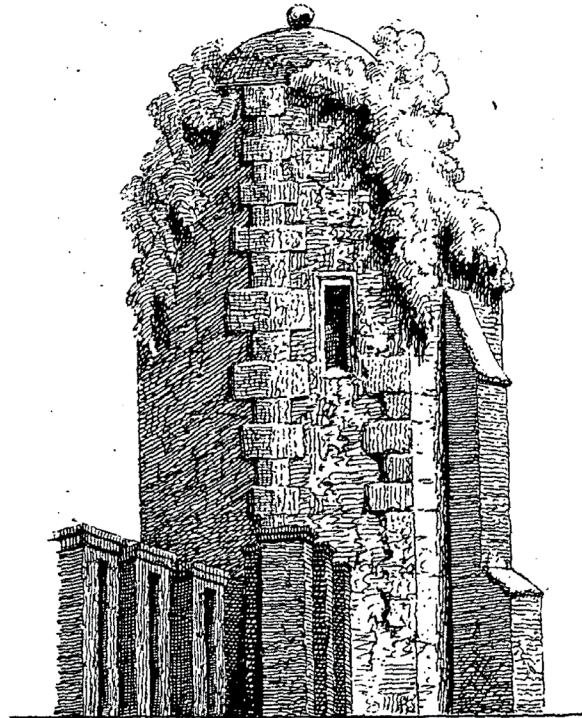
<sup>40</sup> Arthur Pougin, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent* : poésie, musique, danse, pantomime, décor, costume, machinerie, acrobatisme..., Paris, Firmin Didot, 1885, p. 269-271.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 275.

<sup>42</sup> Ainsi de la *Théorie de l'art du comédien ou manuel théâtral* d'Aristippe (1826) qui, pour l'entrée « scène » (p. 397-404), dit citer les *Annales dramatiques*. Or, ces *Annales* n'avaient pas affiché leur source quant à elles. En l'occurrence, elles plagiaient l'*Encyclopédie* dont l'une des sources affichées était l'*Histoire ancienne* écrite entre 1730 et 1738 par Charles Rollin. Il en résulte alors une relation à la référence primaire de près d'un siècle d'écart.

en bien d'autres choses, les Italiens ont été nos initiateurs et nos maîtres; mais depuis longtemps nous les avons surpassés, et nos décorateurs ne connaissent plus de rivaux dans aucun pays. Cet art du décor est d'une nature toute particulière, et l'on pourrait presque dire qu'il ne procède que par *trompe-l'œil*, tellement l'optique du théâtre nécessite l'emploi de moyens singuliers par le fait du peu de perspective naturelle, du petit espace à l'aide duquel on doit produire de grands effets, du

jeu tout artificiel de la lumière. Les obstacles sans nombre que rencontre le décorateur ne peuvent être surmontés ou tournés qu'à force d'adresse et d'ingéniosité; la perspective, insuffisante, je l'ai dit, et obligée de se soumettre à certaines nécessités de position, brise continuellement ses lignes en exagérant ses raccourcis, et l'agencement des couleurs, l'harmonie des tons, d'un effet souvent si suave et si exquis à la scène, sont obtenus par des procédés dont l'effet paraîtrait barbare si la pein-



Décor du 2<sup>e</sup> acte d'*Hamlet*. Châssis, côté cour. (1<sup>er</sup> plan).

ture était vue de près et sous un jour naturel. Dans son livre si curieux et si intéressant, *l'Envers du théâtre*, Moynet a donné, au sujet du décor, des détails très précis et que je vais lui emprunter sans fausse honte :

Vous avez vu, dans les rues de Paris, le matin, d'immenses chariots remplis de châssis tendus de toiles grises, laissant apercevoir quelquefois leur face couverte d'une peinture indécise ou bien un peu trop brutale d'exécution. Le passant en conclut que les décors sont affreusement barbouillés. En effet, ces fragments, mis au grand jour, font

triste figure et rappellent bien peu les palais et les brillants paysages vus derrière la rampe; ces exhibitions matinales n'ont donc pas peu contribué à accroître le dédain qu'on a généralement pour la peinture de théâtre; erreur qu'un peu de réflexion fera disparaître si on prend un fragment d'un tableau bien exécuté, un fragment de deux ou trois centimètres carrés et qu'on le grandisse trente ou quarante fois : on n'aura plus alors qu'une partie de tableau, à peine indiquée, et représentant parfaitement une fraction de décor. Si on fait l'opération inverse, si on regarde un fragment de décor par le gros bout d'une lorgnette, cette peinture brutale

Figure 3. Entrée « décor, décoration » dans Arthur Pougin, Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent : poésie, musique, danse, pantomime, décor, costume, machinerie, acrobatisme..., Paris, Firmin Didot, 1885, p. 275

repose non seulement sur une distinction de la partie – le décor est constitué d'éléments – et du tout – la décoration intègre accessoires et mobiliers –, mais aussi sur un élargissement du nombre d'entrées sur le sujet<sup>43</sup> et la mention de l'actualité de la question.

\*

Sur cent dix années, du *Dictionnaire dramatique* de La Porte et Chamfort (1776) à l'*Encyclopédie de l'art dramatique* de Béquet (1886), de ceux qui se contredisent à ceux qui se copient sans égards aux décennies qui passent, les ouvrages synoptiques spécialisés se caractérisent donc par une appréciation volatile de la question décorative, tant du point de vue quantitatif que du point de vue qualitatif.

Dans un environnement éditorial hétérogène, les définitions du décor et de la décoration, lorsqu'elles existent, sont elles-mêmes d'une grande hétérogénéité, entre usage vernaculaire et usage spécialisé, et assimilation plus ou moins forte avec les notions d'« appareil théâtral » ou de « scène ». Aussi est-il permis de conclure à une faible diffusion, avant le dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle, du vocabulaire technique de la scène et des spécificités scénico-décoratives.

De l'étude de ce réseau d'ouvrages à moyenne valeur conservatoire, il ressort *in fine* que les deux termes que sont « décor » et « décoration » ainsi que leurs variantes au pluriel fonctionnent principalement par leur labilité – technique et artistique, de moyen et de fin, de partie et de tout, sur la scène et dans la salle, dans le théâtre et en dehors. Parce qu'elle demeure dans ces proportions, cette labilité apparaît en elle-même définitoire et représentative. Il n'en reste pas moins que c'est bien au sein de ce XIX<sup>e</sup> siècle que la définition du décor prend peu à peu le relais d'un certain sens donné à la décoration, témoignage possible de la progressive émancipation du domaine scénico-décoratif pris dans un champ décoratif plus étendu.

---

<sup>43</sup> En l'occurrence, on compte, à la suite, une double entrée et trois autres : « décor, décoration », « décorateur », « décoration (atelier de) » et « décors (magasin de) ».

### Corpus et requêtes

Afin de permettre aux lecteurs et lectrices de reproduire les résultats obtenus, nous publions ci-dessous les requêtes réalisées à partir du logiciel de textométrie TXM, dans sa version 0.8.1 (juin 2020). Ces requêtes constituent des « calculs linguistiquement significatifs et mathématiquement fondés » permettant de contribuer à « l'analyse méthodique »<sup>44</sup> de textes. Elles ont été réalisées sur un corpus défini, chronologiquement organisé, intitulé « DICOTHEATREXIXV0/DICOsansAristippeArtOrdreChrono », et constitué des ouvrages suivants :

François-Antoine Harel, *Dictionnaire théâtral ou douze cent trente-trois vérités sur les directeurs, régisseurs, acteurs, actrices et employés des divers théâtres*, Paris, J. N. Barba Libraire, 1824, 1825 ; Aristippe, *Théorie de l'art du comédien ou manuel théâtral*, Paris, A. Leroux éditeur, 1826 ; Théophile Marion Dumersan, *Manuel des coulisses, ou guide de l'amateur*, Paris, Bézou, 1826 ; *Dictionnaire des coulisses ou vade mecum à l'usage des habitués des théâtres contenant une foule d'anecdotes et de révélations piquantes sur les acteurs, les actrices, les auteurs, les directeurs, les régisseurs et en général sur tout le personnel composant le monde dramatique*, Paris, Dezauche, 1832 ; *L'indiscret, souvenirs des coulisses*, Paris, Bureau des éditeurs, 1836 ; Aristippe, *Manuel théâtral et du comédien*, Paris, Encyclopédie Roret, 1854 ; Charles de Bussy (ou Marchal), *Dictionnaire de l'art dramatique à l'usage des artistes et des gens du monde*, Paris, Achille Faure, 1866 ; Alfred Bouchard, *La Langue théâtrale : vocabulaire historique, descriptif et anecdotique des termes et des choses du théâtre suivi d'un appendice contenant la législation théâtrale en vigueur*, Paris, Arnaud et Labat libraires-éditeurs, 1878 ; Arthur Pougin, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent : poésie, musique, danse, pantomime, décor, costume, machinerie, acrobatisme...*, Paris, Firmin Didot, 1885 ; C. M. Edmond Béquet, *Encyclopédie de l'art dramatique*, Paris, chez l'auteur, 1886.

#### Requête 1

Index de <[frlemma = "décors?"%cd]>, propriété @word, dans le corpus DICOTHEATREXIXV0/ DICOsansAristippeArtOrdreChrono...

NB : Index de [frlemma = "d.cors?"%c] peut aussi être utilisé.

#### Requête 2

Index de <[frlemma = "décorations?"%cd]>, propriété @word, dans le corpus DICOTHEATREXIXV0/ DICOsansAristippeArtOrdreChrono...

---

<sup>44</sup> Bénédicte Pincemin et Serge Heiden, « Qu'est-ce que la textométrie ? Présentation », 2008, en ligne sur <http://textometrie.ens-lyon.fr/spip.php?rubrique80>, consulté le 1er juin 2021.

### Requête 3

Index de <[frlemma = "coulisses?"%cd]>, propriété @word, dans le corpus  
DICOTHEATREXIXV0/ DICOsansAristippeArtOrdreChrono...

### Requête 4

Index de <[frlemma = "salles?"%c]>, propriété @word, dans le corpus  
DICOTHEATREXIXV0/ DICOsansAristippeArtOrdreChrono...

### Requête 5

Index de <[frlemma = "acteurs?"%cd]>, propriété @word, dans le corpus  
DICOTHEATREXIXV0/ DICOsansAristippeArtOrdreChrono...

### Requête 6

Index de <[word = "comédiennes?"%cd]>, propriété @word, de la partition  
DICOTHEATREXIXV0/ DICOsansAristippeArtOrdreChrono...

### Requête 7

Index de <[word = "trag.diennes?"%cd]>, propriété @word, de la partition  
DICOTHEATREXIXV0/ DICOsansAristippeArtOrdreChrono...

### Requête 8

Index de <[frlemma="(acteur\|)?actrices?"%c]>, propriété @word, de la partition  
DICOTHEATREXIXV0/ DICOsansAristippeArtOrdreChrono...

### Requête 9

Table lexicale de l'index de partition DICOTHEATREXIXV0/  
DICOsansAristippeArtOrdreChrono /<[frlemma = "décors?|décorations?"%cd]>@frlemma ≤1  
268 741 /1 268 741...

### Requête 10

Dimensions de la partition DICOTHEATREXIXV0/DICOsansAristippeArtOrdreChrono...

### Requête 11

Diagramme à barres des spécificités de la table lexicale DICOTHEATREXIXV0/  
DICOsansAristippeArtOrdreChrono/<[frlemma = "décors?|décorations?"%cd]>@frlemma ≤1  
268 741 /1 268 741/@frlemma /1 268 742...

### Requête 12

Table lexicale de l'index de partition DICOTHEATREXIXV0/  
DICOsansAristippeArtOrdreChrono/<[frlemma=  
"(praticable|décorateur|trappe|trappillon|cintre|plancher|machiniste|ch.ssis|  
machine|toile|coulisse|rideau)">@frlemma ≤1 268 741 /1 268 741...

### Requête 13

Spécificités de la table lexicale DICOTHEATREXIXV0/

DICOsansAristippeArtOrdreChrono/<[frlemma=

"(praticable|décorateur|trappe|trappillon|cintre|plancher|machiniste|ch.ssis|  
machine|toile|coulisse|rideau)">@frlemma ≤1 268 741 /1 268 741/@frlemma  
/1 268 742...

### Requête 14

Diagramme à barres des spécificités de la table lexicale

DICOTHEATREXIXV0/DICOsansAristippeArtOrdreChrono/<[frlemma=

"(praticable|décorateur|trappe|trappillon|cintre|plancher|machiniste|ch.ssis|  
machine|toile|coulisse|rideau)">@frlemma ≤1 268 741 /1 268 741/@frlemma  
/1 268 742...

### Requête 1

Index de <[frlemma = "décors?"%cd]>, propriété @word, dans le corpus  
DICOTHEATREXIXV0/ DICOsansAristippeArtOrdreChrono...

NB : Index de [frlemma = "d.cors?"%c] peut aussi être utilisé.

### Requête 2

Index de <[frlemma = "décorations?"%cd]>, propriété @word, dans le corpus  
DICOTHEATREXIXV0/ DICOsansAristippeArtOrdreChrono...

### Requête 3

Index de <[frlemma = "coulisses?"%cd]>, propriété @word, dans le corpus  
DICOTHEATREXIXV0/ DICOsansAristippeArtOrdreChrono...

### Requête 4

Index de <[frlemma = "salles?"%c]>, propriété @word, dans le corpus  
DICOTHEATREXIXV0/ DICOsansAristippeArtOrdreChrono...

### Requête 5

Index de <[frlemma = "acteurs?"%cd]>, propriété @word, dans le corpus  
DICOTHEATREXIXV0/ DICOsansAristippeArtOrdreChrono...

### Requête 6

Index de <[word = "comédiennes?"%cd]>, propriété @word, de la partition  
DICOTHEATREXIXV0/ DICOsansAristippeArtOrdreChrono...

### Requête 7

Index de <[word = "trag.diennes?"%cd]>, propriété @word, de la partition  
DICOTHEATREXIXV0/ DICOsansAristippeArtOrdreChrono...

### Requête 8

Index de <[frlemma="(acteur\|)?actrices?"%c]>, propriété @word, de la  
partition DICOTHEATREXIXV0/ DICOsansAristippeArtOrdreChrono...

### Requête 9

Table lexicale de l'index de partition DICOTHEATREXIXV0/  
DICOsansAristippeArtOrdreChrono /<[frlemma =  
"décors?|décorations?"%cd]>@frlemma ≤1 268 741 /1 268 741...

### Requête 10

Dimensions de la partition DICOTHEATREXIXV0/  
DICOsansAristippeArtOrdreChrono...

### Requête 11

Diagramme à barres des spécificités de la table lexicale  
DICOTHEATREXIXV0/DICOsansAristippeArtOrdreChrono/<[frlemma  
= "décors?|décorations?"%cd]>@frlemma ≤1 268 741 /1 268 741/@frlemma  
/1 268 742...

### Requête 12

Table lexicale de l'index de partition DICOTHEATREXIXV0/  
DICOsansAristippeArtOrdreChrono/<[frlemma=  
"(praticable|décorateur|trappe|trappillon|cintre|plancher|machiniste|ch.ssis|  
machine|toile|coulisse|rideau)"]>@frlemma ≤1 268 741 /1 268 741...

### Requête 13

Spécificités de la table lexicale DICOTHEATREXIXV0/  
DICOsansAristippeArtOrdreChrono/<[frlemma=  
"(praticable|décorateur|trappe|trappillon|cintre|plancher|machiniste|ch.ssis|  
machine|toile|coulisse|rideau)"]>@frlemma ≤1 268 741 /1 268 741/@frlemma  
/1 268 742...

### Requête 14

Diagramme à barres des spécificités de la table lexicale  
DICOTHEATREXIXV0/DICOsansAristippeArtOrdreChrono/<[frlemma=  
"(praticable|décorateur|trappe|trappillon|cintre|plancher|machiniste|ch.ssis|  
machine|toile|coulisse|rideau)"]>@frlemma ≤1 268 741 /1 268 741/@frlemma  
/1 268 742...



Des mots,  
des circulations



**Matière de  
dictionnaires**

# JALONS POUR UNE ÉTUDE DU *DICTIONNAIRE DRAMATIQUE* DE LA PORTE ET CHAMFORT

Mots clés:

Chamfort, La Porte, dictionnaire, encyclopédie,  
librairie, compilation

---

Céline Candiard,  
Justine Mangeant

## Résumé

---

Premier dictionnaire de théâtre français à comporter des entrées lexicales, le *Dictionnaire dramatique contenant l'histoire des théâtres, les règles du genre dramatique, les observations des maîtres les plus célèbres et des réflexions nouvelles sur les spectacles* (1776) de Joseph de La Porte et Sébastien-Roch-Nicolas de Chamfort reste encore aujourd'hui une référence sur la terminologie théâtrale. Cet article entend en éclairer l'approche en mettant en évidence ses conditions de fabrication, similaires à celles d'autres ouvrages du même genre à l'époque : produit commercial mis au point à l'initiative du libraire Jacques Lacombe, fruit d'un vaste travail de compilation mobilisant de nombreuses sources, au premier rang desquelles l'*Encyclopédie*, il n'a été lu que tardivement, et au prix d'un malentendu lié à la renommée posthume de Chamfort, comme un art poétique porteur d'une vision personnelle et originale du théâtre.

---

### Abstract

#### La Porte and Chamfort's *Dictionnaire dramatique* (1776): Some Landmarks

Joseph de La Porte and Sébastien-Roch-Nicolas de Chamfort's *Dictionnaire dramatique contenant l'histoire des théâtres, les règles du genre dramatique, les observations des maîtres les plus célèbres et des réflexions nouvelles sur les spectacles* (1776) was the first French theatre dictionary with lexical entries, and it remains a reference on theatrical terminology today. This article is intended to inform future study by elucidating its elaborative process, one that is common to most dictionaries in the eighteenth century: it was first and foremost a commercial venture, undertaken on the initiative of Lacombe, a bookseller, and the result of an extensive process of compilation marshalling diverse sources, starting with Diderot and D'Alembert's *Encyclopédie*. Only later, after Chamfort's posthumous reputation was established, was it regarded as an *ars poetica* conveying a personal and original vision of theatre.

*Le Dictionnaire dramatique contenant l'histoire des théâtres, les règles du genre dramatique, les observations des maîtres les plus célèbres et des réflexions nouvelles sur les spectacles* de Joseph de La Porte et Sébastien-Roch-Nicolas de Chamfort, paru en 1776 chez le libraire Jacques Lacombe, ne se présente pas comme le plus ancien dictionnaire français spécialisé dans le théâtre, mais il est le premier à comporter des entrées lexicales. Contrairement à des publications antérieures qui, comme le *Dictionnaire portatif historique et littéraire des théâtres* d'Antoine de Lérès publié en 1754, se composent d'une liste descriptive des pièces représentées et de notices biographiques d'artistes, le *Dictionnaire dramatique* se veut en effet une introduction, facilitée par la commodité de l'ordre alphabétique, aux termes clés de l'art dramatique. Il s'inscrit ainsi dans un courant éditorial particulièrement fort au XVIII<sup>e</sup> siècle qui voit se multiplier les publications spécialisées sous forme de dictionnaires, dans des domaines variés<sup>1</sup> (droit, économie, diplomatie, botanique...). Mais à la différence de la majorité de ces ouvrages, le *Dictionnaire dramatique* n'est pas tombé dans l'oubli : réimprimé en 1787, plagié et réexploité à plusieurs occasions au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, il a fait l'objet en 1967 d'un fac-similé paru chez Slatkine et ses entrées lexicales ont même bénéficié d'une première publication électronique en 2002, sur le site Cesar.org<sup>2</sup>, avec une préface de Nathalie Rizzoni. Il demeure aujourd'hui une référence fréquemment citée dans l'histoire et la terminologie des arts du spectacle.

Pourtant une étude précise et une édition critique approfondie du *Dictionnaire dramatique* restent encore à mener. Nous proposons de poser ici quelques jalons en vue de ces travaux futurs, en présentant l'ouvrage dans son contexte intellectuel, sa genèse éditoriale, ses caractéristiques spécifiques et les premiers exemples de sa postérité.

## Contexte éditorial et caractéristiques originales du *Dictionnaire dramatique*

---

Le *Dictionnaire dramatique* prend place dans un contexte doublement favorable qui lui donne forme et détermine son originalité.

D'une part, le XVIII<sup>e</sup> siècle voit l'intérêt du grand public pour les spectacles s'intensifier au point que l'on parle alors de « théâtromanie » : ce goût, qui s'exprime dans la plupart des autres arts (en particulier plastiques), donne lieu à

---

<sup>1</sup> Pour une liste non exhaustive de ces publications au XVIII<sup>e</sup> siècle, voir le site du Musée virtuel des dictionnaires, géré par le laboratoire Lexiques, Textes, Discours, Dictionnaires (LT2D), centre Jean-Pruvost (EA 7518), sur [https://dictionnaires.u-cergy.fr/rech\\_chronologique/mvd\\_XVIII\\_biblio.htm](https://dictionnaires.u-cergy.fr/rech_chronologique/mvd_XVIII_biblio.htm), consulté le 25 mai 2020.

<sup>2</sup> Le site, repris par le laboratoire Litt&Arts. Arts et pratiques du texte, de l'image, de l'écran et de la scène (UMR 5316) après une fermeture de quelques années, est devenu Cesar.huma-num.fr. L'édition en ligne du *Dictionnaire dramatique contenant l'histoire des théâtres, les règles du genre dramatique, les observations des maîtres les plus célèbres et des réflexions nouvelles sur les spectacles* est en ligne sur <https://cesar.huma-num.fr/cesar2/books/laporte/plan.php>, consulté le 25 mai 2020. Nous remercions vivement les repreneurs du site de nous avoir communiqué les fichiers du *Dictionnaire dramatique*, nous permettant une conversion aisée en XML TEI et nous épargnant ainsi un temps précieux.

de nombreuses publications sur le théâtre et les spectacles en général. Entre 1733 et 1775, on compte au moins douze parutions se présentant comme des ouvrages de référence dans ce domaine en France<sup>3</sup>. Si certains d'entre eux sont spécialisés dans des formes de théâtre en particulier (théâtre italien, théâtre de la foire, opéra, opéra-comique), la plupart se présentent comme des sommes générales et exhaustives, comportant des listes alphabétiques et/ou chronologiques des pièces jouées en France depuis le Moyen Âge ou la Renaissance, ainsi que de leurs auteurs, avec quelquefois des éléments complémentaires sur d'autres artistes, en particulier des acteurs ou des musiciens. Parmi ces ouvrages, certains sont désignés comme « dictionnaires », mais ils ne se distinguent en réalité pas vraiment des autres dans leur organisation ou dans leur contenu : aucun d'eux ne comporte de dimension terminologique, il ne s'agit que de dictionnaires de noms propres (noms de personnes ou titres de pièces).

Dans le même temps, on observe dans toute l'Europe un renouveau encyclopédique, stimulé entre autres par la parution à Londres en 1728 de la *Cyclopaedia, or An Universal Dictionary of Arts and Sciences* d'Ephraïm Chambers, qui donne lieu à de nombreuses publications générales ou spécialisées. En France, deux entreprises éditoriales en particulier ont exercé une influence décisive sur le *Dictionnaire dramatique* : en premier lieu, bien sûr, l'aventure de l'*Encyclopédie* dirigée entre 1747 et 1765 par Denis Diderot et Jean Le Rond D'Alembert, dont l'exceptionnelle qualité et l'ambition de synthèse et de renouveau ont profondément stimulé l'activité intellectuelle nationale – et à laquelle une proportion importante (41 %<sup>4</sup>) des entrées du *Dictionnaire dramatique* sont au moins partiellement empruntées ; mais aussi *Le Grand Vocabulaire français*, publié en 1767 par l'éditeur Charles-Joseph Panckoucke et auquel contribuent plusieurs auteurs dont Chamfort, qui combine de manière audacieuse terminologie et noms propres, comme le fera le *Dictionnaire dramatique*, pour aboutir à un dictionnaire aux visées globalisantes et encyclopédiques<sup>5</sup>.

L'originalité du *Dictionnaire dramatique* vient de ce qu'il se situe au confluent de ces deux phénomènes : il prétend contribuer, comme ses prédécesseurs, à la

---

3 Maupoint, *Bibliothèque des théâtres*, Paris, L.-F. Prault, 1733 ; Pierre-François Godard de Beauchamps, *Recherches sur les théâtres de France*, Paris, L.-F. Prault, 1735 ; François et Claude Parfaict, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire*, Paris, Briasson, 1743 ; François et Claude Parfaict, *Histoire du théâtre français depuis son origine jusqu'à présent*, Paris, Le Mercier et Saillant, 1747-1749 ; Jacques Bernard Durey de Noinville, *Histoire de l'Académie royale de musique en France*, Paris, Joseph Barbou, 1753, rééd. 1757 ; Chevalier de Mouhy, *Tablettes dramatiques*, Paris, Sébastien Jorry, 1752 ; Antoine de Lérès, *Dictionnaire portatif historique et littéraire des théâtres*, Paris, C. A. Jombert, 1754, rééd. 1763 ; François et Claude Parfaict, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, Paris, Lambert, 1756, rééd. 1767 ; François-Louis-Claude Marin, Barthélemy Mercier de Saint-Léger et al., *Bibliothèque du théâtre français*, Dresde, Michel Groell, 1768 ; Jean-Augustin-Julien Desboulmiers, *Histoire anecdotique et raisonnée du théâtre italien*, Paris, Lacombe, 1769 ; Jean-Augustin-Julien Desboulmiers, *Histoire du théâtre de l'Opéra-comique*, Paris, Lacombe, 1769 ; Joseph de La Porte et Jean Marie Bernard Clément, *Anecdotes dramatiques*, Paris, Veuve Duchesne, 1775.

4 La proportion s'élève à 50 % si l'on ne prend en compte que les entrées ayant au moins une source identifiée.

5 Alain Rey (*Dictionnaire amoureux des dictionnaires*, Paris, Plon, 2011, article « Grand Vocabulaire français ») y voit « un précurseur de Pierre Larousse », voire de Wikipédia. Sur cet ouvrage majeur du XVIII<sup>e</sup> siècle, voir Christophe Rey, « *Le Grand vocabulaire français* (1767-1774) et le *Dictionnaire de l'Académie française* », *Éla. Études de linguistique appliquée*, n° 163, 2011, p. 325-341.

connaissance du théâtre par le grand public, et sacrifie pour cela à la pratique déjà instituée du catalogue de pièces et d'artistes ; mais il propose également, à côté de ces notices par noms propres, et dans la même liste alphabétique, des entrées lexicales, liées à diverses réalités du théâtre, et différenciées de manière visible dans la page par une taille de police plus grande. Les ambitions qu'il affiche, dès la page de titre, sont bien différentes de celles d'un catalogue, puisqu'il annonce renfermer :

l'Histoire des Théâtres, les Règles du genre Dramatique, les Observations des Maîtres les plus célèbres, et des réflexions nouvelles sur les Spectacles, sur le génie et la conduite de tous les genres, avec les Notices des meilleures Pièces, le Catalogue de tous les Drames, et celui des Auteurs Dramatiques<sup>6</sup>.

L'ordre de présentation des contenus, en mettant en avant les entrées lexicales, désigne ces dernières comme le principal apport de l'ouvrage. Grâce à elles, le *Dictionnaire dramatique* entend renseigner le lecteur sur le théâtre en lui offrant des éclairages d'ordre historique (« l'Histoire des Théâtres ») et poétique (« les Règles du genre dramatique »), pris chez des auteurs canoniques (« les Observations des Maîtres les plus célèbres ») et d'autres plus récents (« des réflexions nouvelles »). L'ouvrage ne se présente donc pas comme un point de vue original et cohérent d'auteur sur le théâtre, mais bien comme une compilation de renseignements et de jugements autorisés, conformément à une pratique livresque ancienne et répandue.

## Un travail de « collection »

---

En soumettant les entrées du *Dictionnaire dramatique* à l'examen d'un moteur de recherche, travail qui en l'état actuel des moyens techniques disponibles ne peut encore être mené de manière systématique<sup>7</sup>, on constate – malgré tout – que 83 % au moins des entrées et sous-entrées sont entièrement ou partiellement empruntées, jusque dans leurs formulations, à des ouvrages antérieurs. Et rien ne garantit que les 17 % restantes (une cinquantaine) soient toutes réellement et entièrement originales : il se peut simplement, en particulier pour les plus longues, que leurs sources ne soient pas présentes sur internet, ce qui empêche leur identification par le biais d'un moteur de recherche. La moitié de ces entrées ou sous-entrées sans source identifiée

---

<sup>6</sup> Joseph de La Porte et Sébastien-Roch-Nicolas de Chamfort, *Dictionnaire dramatique contenant l'histoire des théâtres, les règles du genre dramatique, les observations des maîtres les plus célèbres et des réflexions nouvelles sur les spectacles*, Paris, Lacombe, 1776, tome I, page de titre.

<sup>7</sup> La confrontation des contenus du *Dictionnaire dramatique* aux textes présents sur internet, le plus souvent sous forme scannée, se trouve considérablement compliquée par la typographie en usage au XVIII<sup>e</sup> siècle, en particulier la forme employée pour certains « s », qui deviennent souvent « j » au milieu des mots, et ne sont donc pas identifiés comme « s » par les moteurs de recherche. Ces particularités expliquent que les logiciels anti-plagiat du type Compilatio soient impuissants à identifier la plupart des emprunts du *Dictionnaire dramatique*, et ne laissent pas d'autre choix au chercheur désireux de les traquer que de multiplier les recherches par courtes suites de mots ne contenant pas de lettre « s ». Une telle contrainte, en plus d'allonger considérablement les temps de recherche, augmente les risques de passer à côté de certains emprunts, surtout lorsque ceux-ci ne dépassent pas une ou deux phrases.

étant très courtes (quelques lignes), il se peut aussi qu'elles aient été rédigées à partir de connaissances mémorisées, sans nécessiter un travail formel de copie.

Il convient en tout cas de se garder, s'agissant de ce type d'emprunts massifs, des réflexes hautement dépréciatifs qu'ont enracinés en nous les mutations culturelles profondes des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles et la valorisation suprême de l'originalité comme critère premier et incontournable du mérite intellectuel. La compilation se pratique communément depuis l'Antiquité romaine, où des savants comme Aulu-Gelle ou Isidore de Séville composèrent d'imposants recueils d'extraits et de citations, et où plusieurs domaines spécialisés firent l'objet de vastes anthologies de ce genre<sup>8</sup>. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, et pendant encore une bonne partie du XIX<sup>e</sup> siècle, la compilation continuait d'être un mode fréquent et admis d'organisation et de présentation du savoir, majoritaire voire systématique au sein de certains types de publications comme les dictionnaires. À une époque où les livres étaient des biens coûteux et rares, on peut imaginer l'attrait qu'étaient susceptibles d'exercer les ouvrages se proposant de rendre disponibles au public, sous une forme condensée, les contributions les plus importantes des grands auteurs sur tel ou tel sujet. De ce point de vue, l'*Encyclopédie* dirigée par Diderot et D'Alembert, avec ses nombreuses entrées originales rédigées par des intellectuels de premier plan, ferait plutôt figure d'exception, même si elle n'échappe pas complètement à cette pratique de la compilation<sup>9</sup>.

Le caractère le plus souvent assumé, voire revendiqué, des emprunts ainsi que la diversité des sources représentées au sein d'un même ouvrage empêchent de les assimiler systématiquement au plagiat. L'« Avertissement » placé en tête du tome I du *Dictionnaire dramatique* a ainsi pour principal objet d'expliquer, voire de vanter ce geste de compilation :

Des hommes célèbres, après avoir enrichi la Scène Française de leurs chefs-d'œuvre, après avoir enlevé les suffrages de toutes les Nations policées, ont développé les mystères de leur Art, prescrit les règles du théâtre, et mis par-là en quelque manière, le public dans le secret de leur génie même.

Ces préceptes n'ont pu être que le fruit d'une longue expérience. Ils sont nécessaires à quiconque veut marcher sûrement dans la carrière qu'ils applaudissent [...] mais ces règles, éparées dans différents Auteurs, exigeraient du temps et des soins pour les réunir. On n'en a pas toujours la volonté, on n'en a pas toujours la facilité.

---

<sup>8</sup> Sur les compilations antiques, voir Alain Rey, *Miroirs du monde : une histoire de l'encyclopédisme*, Paris, Fayard, 2007, partie II, chapitre I : « L'Antiquité et le premier Moyen Âge ».

<sup>9</sup> Le chevalier de Jaucourt, notamment, est un plagiaire notoire : « véritable factotum de l'affaire, qui n'hésitait pas à recourir, avec virtuosité, aux ciseaux et à la colle », écrit Alain Rey (*Miroirs du monde, op. cit.*, p. 188). Sur Jaucourt, voir aussi la publication récente dirigée par Gilles Barroux et François Pépin, *Le Chevalier de Jaucourt : l'homme aux dix-sept mille articles*, Paris, Société Diderot, coll. « L'Atelier », 2015.

C'est cette étude, ce sont ces recherches que les Éditeurs de ce dictionnaire se sont proposé de faciliter au Lecteur. Ils y donnent, en quelque sorte, la Théorie et la Pratique du Théâtre, en rapprochant dans cette Collection tout ce qu'il est intéressant de connaître sur le genre Dramatique, sur les règles du Drame et ses modèles, et de nouvelles réflexions sur les différentes parties du genre Théâtral, c'est-à-dire, sur les divers genres de Drames qu'on a ou perfectionnés, ou même essayés sur nos différents Théâtres.

Ainsi ce nouvel Ouvrage présente dans l'ordre alphabétique, ordre le plus commode pour satisfaire promptement la curiosité, et pour abrégier la recherche, tout ce qui a été dit de plus essentiel et de plus intéressant sur le génie et le genre Dramatique [...]<sup>10</sup>.

« Tout ce qui a été dit de plus essentiel et de plus intéressant » : les auteurs du *Dictionnaire dramatique* ne revendiquent nullement la paternité des propos réunis dans l'ouvrage. Ils s'attribuent seulement le mérite, réel, de les avoir trouvés, choisis et rassemblés en un même ouvrage, qu'ils désignent ici comme « collection » – terme alors synonyme de « compilation »<sup>11</sup>.

Il s'agit là, de fait, d'un travail colossal, qui nécessite une très vaste culture, l'accès à de nombreux livres, une mémoire étendue et une aisance à articuler ensemble des pensées de diverses provenances. Il se conçoit assez aisément dans la continuité des outils pédagogiques utilisés dans l'enseignement secondaire et à l'université depuis l'époque humaniste, en particulier les « cahiers (ou recueils) de lieux communs »<sup>12</sup> organisés par rubriques où les jeunes lecteurs notaient les extraits de textes qu'ils souhaitaient retenir pour la pertinence de leur contenu ou l'élégance de leur formulation, ainsi que les réflexions que ces extraits leur inspiraient. Loin de se limiter au cadre scolaire, cette méthode structurait largement le rapport à la lecture et à l'information de l'ensemble des lettrés à l'époque moderne. Dans le cas de Chamfort, qui fut élève boursier au collège des Grassins dès l'âge de 9 ans, puis se distingua par ses résultats brillants à l'université<sup>13</sup>, il s'agissait certainement d'une pratique acquise de longue date, qui se poursuivait indépendamment de la préparation d'ouvrages de compilation mais la facilitait considérablement.

---

**10** Joseph de La Porte et Sébastien-Roch-Nicolas de Chamfort, *op. cit.*, t. I.

**11** Voir par exemple Antoine Furetière, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts. Divisé en trois tomes*, La Haye et Rotterdam, Arnout et Reiner Leers, 1690, vol. I : « COLLECTION. s. f. Recueil qu'on fait des plus beaux passages qu'on trouve dans les Auteurs, ou des endroits qui servent à quelque dessein qu'on a entrepris. Il est fort utile aux jeunes gens de faire beaucoup de collections pour soulager leur mémoire. [...] se dit aussi d'un recueil, d'une compilation de plusieurs ouvrages. » Il semble qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, le terme « compilation » commence à se charger de nuances dépréciatives : ainsi, pour le *Dictionnaire de l'Académie française* (4<sup>e</sup> édition, 1762) : « COMPILER v. tr. XIII<sup>e</sup> siècle. Emprunté du latin *compilare*, “piller quelque chose, dépouiller quelqu'un”, “plagier”. Réunir en un seul corps d'ouvrage des documents puisés à diverses sources et portant sur une même matière. *Il a compilé tout ce qui avait été écrit sur la question*. Absolt. et péj. *Il a passé sa vie à compiler*, à écrire des ouvrages faits uniquement de citations et d'emprunts. » Cette nuance ne se trouve pas dans le terme « collection ».

**12** Sur les cahiers de lieux communs, voir notamment Ann Blair, *Tant de choses à savoir : comment maîtriser l'information à l'époque moderne*, trad. B. Krespine, Paris, Seuil, 2020, ou encore Ann Moss, *Les Recueils de lieux communs : méthode pour apprendre à penser à la Renaissance*, trad. P. Eichel-Lojkine, M. Lojkine-Morelec et G.-L. Tin, Genève, Droz, 2002.

**13** Sur la biographie de Sébastien-Roch-Nicolas de Chamfort, voir la notice qui lui est consacrée dans le *Dictionnaire des journalistes (1600-1789)*, en ligne sur <http://dictionnaire-journalistes.gazettes18e.fr/journaliste/161-sebastien-chamfort>, consulté le 16 mai 2020.

C'est donc avant tout en tant que compilateurs que La Porte et Chamfort furent sollicités, probablement par le libraire Lacombe, pour composer le *Dictionnaire dramatique*. L'abbé Joseph de La Porte, que Friedrich Melchior Grimm décrit en 1766 comme l'« un des plus insignes compilateurs qu'il y ait dans la littérature de France<sup>14</sup> », avait déjà à son actif de nombreux ouvrages de référence constitués par compilation, dont plusieurs sur la littérature, qui comportent d'importants développements sur le théâtre<sup>15</sup>. Il venait en outre de publier en 1775 les *Anecdotes dramatiques*, recueil d'anecdotes sur les pièces de théâtre organisé par ordre alphabétique des titres d'œuvres. Il s'agit donc d'un compilateur professionnel et habile, comme semblent l'indiquer les revenus confortables qu'il en retire<sup>16</sup>, et de surcroît bon connaisseur du domaine théâtral ; aussi semble-t-il logique qu'il ait été chargé, d'après plusieurs témoignages dont le sien même<sup>17</sup>, de la composition des notices sur les pièces de théâtre, tandis que Chamfort avait pour tâche de rédiger les articles « théoriques », c'est-à-dire les entrées lexicales.

Âgé de 35 ans lorsque parut le *Dictionnaire dramatique*, Sébastien-Roch-Nicolas de Chamfort était à l'époque de la rédaction de l'ouvrage un auteur de second plan, qui avait fait représenter avec un succès honnête deux petites pièces en un acte à la Comédie-Française<sup>18</sup> et remporté en 1769 le prix de l'éloquence de l'Académie française pour son éloge de Molière. Confiné chez lui par la maladie<sup>19</sup>, en quête de revenus, il fournit de la copie çà et là, en particulier au *Grand Vocabulaire françois et au Journal encyclopédique*. C'est vraisemblablement à cette période que Chamfort commença à compiler et composer des entrées pour le *Dictionnaire dramatique* : son statut de dramaturge lui donnait la légitimité nécessaire pour participer à la rédaction de l'ouvrage et il manquait encore de la reconnaissance et de la fortune qui lui auraient permis de s'en dispenser<sup>20</sup>.

---

**14** Friedrich Melchior Grimm, *Correspondance littéraire, philosophique et critique...*, éd. Maurice Tourneaux, Paris, Garnier, 1877-1882, vol. VII, p. 46.

**15** Notamment les *Observations sur la littérature moderne*, Paris, Duchesne, 1752 ; *Le Portefeuille d'un homme de goût, ou l'Esprit de nos meilleurs poètes*, Paris, Vincent, 1765 ; *l'École de littérature, tirée de nos meilleurs écrivains*, Paris, Babuty fils, 1767.

**16** Voir à ce sujet la notice sur Joseph de La Porte dans le *Dictionnaire des journalistes (1600-1789)*, en ligne sur <http://dictionnaire-journalistes.gazettes18e.fr/journaliste/455-joseph-de-la-porte>, consulté le 9 mai 2020.

**17** « Nous disons que cette partie théorique est discutée ; parce que l'Homme de Lettres qui s'en est chargé, après avoir consulté les observations des grands Maîtres, les a souvent étendues, éclaircies, ou même combattues par des réflexions nouvelles, que la pratique ou un sentiment profond de l'Art lui a suggérées. » Joseph de La Porte, *Nouvelle Bibliothèque d'un homme de goût*, Paris, rue Saint-Jacques, au Grand Corneille, 1777, t. 2, p. 294-295. Voir aussi Jean François de La Harpe, *Correspondance littéraire, adressée à Son Altesse Impériale Monseigneur le grand-duc, aujourd'hui Empereur de Russie, et à M. le comte André Schorwalow, chambellan de l'Impératrice Catherine II, depuis 1774 jusqu'à 1789*, Paris, Migneret, 1804 [1re éd. 1801], t. 1, p. 409 : « C'est une petite Encyclopédie théâtrale, et ces articles-là sont faits par un homme d'esprit et de mérite, M. de Chamfort. Ils sont dictés par le bon goût et la saine critique ; mais on n'en peut pas dire autant des jugements sur les pièces de théâtre ; aussi cette partie n'est-elle pas du même auteur Elle est prise de tous côtés dans d'assez mauvaises sources, les journaux et les almanachs. »

**18** *La Jeune Indienne* en 1764 et *Le Marchand de Smyrne* en 1770.

**19** Voir les *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des lettres en France, depuis 1762 jusqu'à nos jours, ou Journal d'un observateur... par feu M. de Bachaumont*, Londres, John Adamson, 1777, t. 5, p. 254 : « 18 janvier 1771 [...] il s'est livré avec trop d'ardeur au plaisir, et il se trouve aujourd'hui atteint d'une maladie de peau effroyable, qui paraît tenir de la lèpre. »

**20** Il fut tiré du besoin et de l'obscurité peu de temps après avec l'octroi d'une pension royale à la fin de l'année 1776 et son élection à l'Académie française en 1781.

Souvent passé sous silence dans les études consacrées au *Dictionnaire dramatique*, le rôle du libraire ayant publié l'ouvrage, Jacques Lacombe<sup>21</sup>, est pourtant essentiel dans cette entreprise éditoriale. Quelques recherches sur la genèse de cette publication nous permettent ainsi de mieux cerner les contraintes institutionnelles, économiques et pratiques qui conditionnent ce type de parution.

Rappelons pour commencer que le marché du livre est au XVIII<sup>e</sup> siècle étroitement contrôlé par les autorités royales : toute publication doit en premier lieu être autorisée par la direction de la Librairie (la censure préalable), avant d'obtenir un privilège garantissant à l'éditeur, plus rarement à l'auteur, l'exclusivité des droits sur l'impression d'un texte pendant une durée déterminée. Ces différentes opérations sont consignées dans les registres de la Chambre syndicale de la Librairie et Imprimerie de Paris, partiellement consultables en ligne<sup>22</sup>. Le registre VII des *Privilèges et permissions simples de la Librairie* pour les années 1768-1774<sup>23</sup> nous apprend ainsi que Lacombe soumet à la censure dès mars 1768 un manuscrit intitulé « Dictionnaire dramatique », sans obtenir la permission de le publier et sans que le projet semble avoir de suite immédiate<sup>24</sup>. Cette découverte permet de penser que l'entreprise éditoriale est donc antérieure à ce qui était jusqu'à présent envisagé comme période probable de composition (le début des années 1770).

Chamfort et La Porte participaient-ils déjà à l'aventure ? Rien dans ces indications ne nous autorise à l'affirmer et il n'est pas impossible que Lacombe ait d'abord entrepris lui-même la rédaction de ce dictionnaire. À cette époque en effet, il a déjà publié un *Dictionnaire portatif des Beaux-Arts* (1752), ouvrage qui a eu grand succès et qui traite en partie de l'art théâtral, ainsi qu'une *Poétique de M. de Voltaire* (1766). Lui-même critique d'art et compilateur, il est dès lors imaginable que Lacombe, porté par ces deux publications, ait entamé la rédaction d'un ouvrage de synthèse sur l'art théâtral mais que, pour une raison inconnue à ce jour, la publication en ait dû être repoussée<sup>25</sup>.

---

<sup>21</sup> Jacques Lacombe (1724-1811). Voir la notice que Jean Sgard lui consacre dans le *Dictionnaire des journalistes (1600-1789)*, en ligne sur <http://dictionnaire-journalistes.gazettes18e.fr/journaliste/437-jacques-lacombe>, consulté le 10 mai 2020.

<sup>22</sup> Une partie de nos recherches a dû être menée pendant le confinement du printemps 2020 ; nous nous appuyons donc sur les ressources disponibles sur le site de la Bibliothèque nationale de France, en l'occurrence les numérisations du département des manuscrits : cote Français 21813-22060, en ligne sur <https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc52101b>, consulté le 10 mai 2020.

<sup>23</sup> Archives de la Chambre syndicale de la Librairie et Imprimerie de Paris, aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, *Registres des privilèges et permissions simples de la Librairie, 1723-1789*, VII, années 1768-1774, Bibliothèque nationale de France, cote Français 22001.

<sup>24</sup> Le manuscrit n° 6, enregistré en mars 1768, est intitulé « Dictionnaire dramatique ou traité de toutes les parties de l'art du théâtre dans les genres tragique, comique, lyrique et pastoral » ; il est présenté par Lacombe, libraire, et distribué au censeur Crébillon sans qu'aucun jugement ne soit indiqué. Archives de la Chambre syndicale..., *op. cit.*, folio 3, en ligne sur <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90094630/f5.item>, consulté le 10 mai 2020.

<sup>25</sup> Ajoutons qu'à la même page du registre VII des *Privilèges et permissions simples de la Librairie* un autre manuscrit de Lacombe est mentionné, intitulé « L'art raisonné de la comédie et de ses différents genres, d'après les préceptes et principalement d'après les exemples des meilleurs auteurs comiques, de tous les tems et de toutes les nations » ; il est également remis à Crébillon, sans suite. Lacombe semblait donc engagé dans une démarche de publication de synthèses sur l'art dramatique.

À la fin des années 1760, Lacombe s'engage de plus dans la direction de journaux en rachetant de nombreux titres de presse et devient ainsi, en 1768, propriétaire et directeur du *Mercure de France*<sup>26</sup>. Il est donc possible que cette importante activité journalistique l'ait conduit à déléguer la poursuite de la rédaction du *Dictionnaire dramatique* à d'autres auteurs.

Le titre réapparaît ensuite dans les registres, en juin 1772. Cette fois le manuscrit n'est pas présenté par Lacombe, mais par Chamfort : « n° 2220, Dictionnaire dramatique par M. de Chamfort, déposé par l'auteur, présenté à de Crébillon, jugement : P[rivilège] S[imple] à l'auteur pour 6 ans [à partir] du 19 mai 1774<sup>27</sup>. » C'est donc Chamfort qui se voit accorder, en 1772, un privilège pour l'impression d'un *Dictionnaire dramatique*, ce qui montre bien la reconnaissance institutionnelle dont pouvait jouir à l'époque le travail de compilation<sup>28</sup>. Il est rare néanmoins que les auteurs conservent ce privilège : le plus souvent, moyennant une certaine somme, ils le cèdent à un libraire qui se charge des frais de fabrication et tire profit de la vente de l'ouvrage. Malheureusement, nous n'avons pas trouvé trace de la cession du privilège de Chamfort pour le *Dictionnaire dramatique*<sup>29</sup>, et une partie de l'histoire éditoriale de l'ouvrage demeure encore inconnue.

Le privilège de librairie, imprimé dans tout livre autorisé, rend néanmoins compte des différentes étapes d'autorisation ainsi que des transferts de propriété de l'ouvrage publié, nous permettant ainsi de reconstituer la suite de la genèse complexe de la publication. Le privilège du *Dictionnaire dramatique* se trouve au début du premier volume, juste après l'avertissement : l'approbation censoriale, signée par Crébillon, date du 10 juin 1774, soit deux ans avant la commercialisation de l'ouvrage, qui semble entre-temps avoir été l'objet de nouvelles transactions. Le privilège est en effet initialement accordé à Valleyre l'aîné, le 27 juillet 1774, avant d'être cédé à Lacombe peu de temps après, le 16 août 1774. Un nouvel intervenant fait ici son apparition : Jean-Baptiste-Paul Valleyre, libraire-imprimeur, dont on apprend à la dernière page du troisième volume qu'il s'est chargé de l'impression du dictionnaire, sans qu'il soit possible de savoir s'il a directement racheté le privilège de Chamfort ou si toutes ces opérations ont été dirigées par Lacombe<sup>30</sup>.

---

**26** Lacombe dirige la revue de juillet 1768 jusqu'à sa banqueroute en mai 1778.

**27** Archives de la Chambre syndicale..., op. cit., folio 375, en ligne sur <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90094630/f231>, consulté le 10 mai 2020.

**28** Une exploration rapide des registres de la Librairie semble confirmer que, s'agissant des dictionnaires, ces ouvrages sont le plus souvent présentés par les auteurs, qui reçoivent le privilège.

**29** Les *Registres des privilèges accordés aux auteurs et aux libraires*, nos XXI à XXIV, cote Français 21964 à 21967, n'ont à ce jour pas été numérisés.

**30** Si le « transfert » d'un privilège d'un libraire à un autre est chose courante, celui-ci doit être enregistré à la chambre syndicale de la Librairie et fait également l'objet de transactions discutées devant notaires dont il est parfois possible retrouver la trace. Nous remercions Edwige Keller-Rahbé qui, en l'absence d'accès à certaines ressources bibliographiques, a partagé avec nous ses connaissances sur les privilèges de librairie.

Pour achever cette enquête préliminaire, évoquons les dernières étapes de la genèse du *Dictionnaire dramatique*, avant sa commercialisation en 1776. À partir de janvier 1775, date de l'enregistrement de la cession à Lacombe du privilège de l'ouvrage<sup>31</sup>, le libraire est officiellement propriétaire du dictionnaire. Il peut ainsi annoncer sa parution prochaine dans son catalogue de librairie :

*Dictionnaire dramatique* contenant l'Histoire et l'exposition raisonnée des principes de l'Art Dramatique, tant des anciens que des modernes, avec une notice de toutes les Pièces jouées aux Théâtres de l'Opéra, de la Comédie Française, de la Comédie Italienne, et de l'Opéra comique ; 3 volumes grand *in-8°*. *Sous presse*. Cet ouvrage sera publié sous peu de temps.

La théorie de l'Art est présentée avec beaucoup de méthode, approfondie et appuyée sur des exemples bien choisis.

La notice des Pièces de Théâtre est succincte, mais suffisante pour en donner une idée et faire apercevoir leurs beautés ou leurs défauts<sup>32</sup>.

Comme nous pouvons le voir, cette annonce publicitaire ne fait aucune mention des auteurs de l'ouvrage et affirme clairement l'ambition généraliste et didactique du dictionnaire, destiné à un public non aguerri. Si le prix n'y est pas encore précisé, l'édition en trois volumes grand *in-octavo* laisse présager une édition relativement coûteuse, ce que confirment les réclames insérées en tête des numéros du *Mercur de France*, à partir d'août 1776 : vendu au prix de 15 livres, le *Dictionnaire dramatique* fait partie des ouvrages les plus onéreux proposés par Lacombe à cette période<sup>33</sup>. Ces données nous rappellent que les dictionnaires sont alors un produit de luxe, prisé d'un lectorat aisé, moins friand de nouveautés et d'audaces théoriques que de clarté et de synthèse. Lacombe se spécialise de la sorte dans deux types de publications particulièrement rentables à l'époque : les périodiques, où il œuvre à la diffusion de la pensée philosophique des Lumières, et les dictionnaires, ouvrages à gros tirages, censés lui assurer des revenus importants et réguliers. Ce positionnement commercial lui vaut quelques railleries de ses contemporains, comme il s'en lit dans la *Correspondance littéraire* de février 1768 : « Courage, monsieur Lacombe, courage. Compilez, compilez sans cesse. Nous n'en serons pas plus instruits, mais vous en serez à coup sûr plus riche, car, à la gloire du siècle, ces rhapsodies se débitent à merveille<sup>34</sup>. » Si l'état actuel de l'accès aux ressources et l'espace contraint de cet article ne nous permettent pas de préciser l'imbroglio éditorial que nous mettons au jour, cette enquête sommaire ouvre néanmoins de riches perspectives de recherches pour cerner au mieux la genèse de l'ouvrage.

---

31 Voir la fin du privilège imprimé, au début du tome I du *Dictionnaire dramatique*.

32 Voir le catalogue de librairie de Lacombe en 1775 : *Journaux pour lesquels on s'abonne, en tout temps, soit pour Paris, soit pour la province*, chez Lacombe, libraire, à Paris, rue Christine, en ligne sur <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9819264f/f2.image>, consulté le 10 mai 2020.

33 15 livres en 1776 équivaldraient approximativement à 170 euros aujourd'hui. Lacombe profitait en effet de son statut de directeur du *Mercur de France* pour y publier son catalogue de librairie.

34 Friedrich Melchior Grimm, *op. cit.*, vol VIII, p. 40, en ligne sur <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5781462p/f12.item>, consulté le 12 mai 2020.

Sa conception se révèle en effet étonnamment complexe et met en évidence l'importance d'une dimension qui a peut-être été trop souvent négligée dans les études sur ce type de publication : la dictionnaire, entendue comme « le fait d'élaborer un dictionnaire en tant que produit, offert à la vente, avec toutes les contraintes et les problématiques dont relève chaque réalisation, en tant qu'instrument de consultation, média culturel conçu à dessein pour un public déterminé d'acheteurs potentiels<sup>35</sup> ». Il convient en effet de prendre en compte les différents collaborateurs qui participent à la fabrication d'un dictionnaire, mais aussi les logiques commerciales qui président à sa rédaction, ainsi que les contraintes institutionnelles, économiques et éditoriales, qui en déterminent la composition, la diffusion et la réception. Au-delà des auteurs, la figure centrale semble être ici celle du libraire, dont les fonctions au XVIII<sup>e</sup> siècle recouvrent celles d'éditeur scientifique, d'imprimeur, de directeur de publication et de commerçant. Objets complexes, fruits de transactions et de collaborations, les dictionnaires sont des ouvrages composites dont l'ambition n'est nullement de proposer un art poétique singulier, mais bien un produit de librairie, grand public et généraliste.

## Un ouvrage aux ambitions généralistes, mais centré sur la poétique

---

C'est dans le cadre de cette pratique particulière du dictionnaire que peut se comprendre et s'analyser le travail de Chamfort et La Porte – auxquels il faut manifester, nous l'avons vu, ajouter Lacombe –, qui ne s'apparente plus que très partiellement à une activité d'auteur. De ce point de vue, il est nécessaire de rester prudent face au réflexe, d'autant plus tentant s'agissant de Chamfort dont on retient l'illustre postérité de moraliste, de postuler une signification et une intention fortes dans chaque propos et chaque choix éditorial. Le format dictionnaire est en effet soumis à des usages contraignants qui restreignent de manière non négligeable la marge de manœuvre des auteurs et éditeurs. Ainsi en va-t-il, par exemple, du conservatisme général des entrées du *Dictionnaire dramatique*, qui mettent peu en avant l'esthétique dramatique dominante du XVIII<sup>e</sup> siècle et présentent la triade du siècle précédent, Corneille-Molière-Racine, comme la référence suprême de l'excellence théâtrale. Plutôt que l'expression d'une inclination personnelle de Chamfort<sup>36</sup>, ce conservatisme correspond à une ligne éditoriale structurelle de ce genre d'ouvrage, pris dans ce qu'Alain Rey décrit comme une « hésitation insoluble entre un passé

---

<sup>35</sup> Jean Pruvost, « Quelques concepts lexicographiques opératoires à promouvoir au seuil du XXI<sup>e</sup> siècle », *Éla. Études de linguistique appliquée*, n° 137, 2005, p. 7-37, en ligne sur <https://www.cairn.info/revue-ela-2005-1-page-7.htm#reInol>, consulté le 10 mai 2020. Voir également Jean Pruvost, cité par Christophe Rey dans son article « Dictionnaire et édition au siècle des Lumières », *Éla. Études de linguistique appliquée*, n° 177, 2015, p. 21-36, en ligne sur <https://www.cairn.info/revue-ela-2015-1-page-21.htm>, consulté le 10 mai 2020.

<sup>36</sup> Comme le suggèrent par exemple Anne Coudreuse dans « La critique par alphabet : le *Dictionnaire dramatique* de Chamfort et La Porte », dans Malcolm Cook et Marie-Emmanuelle Plagol-Diéval (dir.), *Critique, critiques au 18<sup>e</sup> siècle*, Oxford, Peter Lang, 2006, p. 209-222, ou encore Nathalie Rizzoni dans sa préface au dictionnaire sur le site Cesar.org, « À propos du Dictionnaire dramatique et de sa publication sous forme d'hypertexte », 2002, en ligne sur <https://cesar.huma-num.fr/cesar2/books/laporte/preface.php>, consulté le 2 mai 2020.

transformable en didactisme et un présent qui le compromet<sup>37</sup>. » Il explique ainsi :

L'encyclopédisme reflète l'état de la science, avec retard, et redoute la science vivante. Il a besoin d'un ordre, rationnel peut-être, mais stable. Or, par définition, l'ordre scientifique est instable, discutable, alors que le didactisme est par nature – et toujours momentanément – indiscutable<sup>38</sup>.

Sans en déduire pour autant que la sélection opérée pour le *Dictionnaire dramatique* est absolument inanalysable et insignifiante, il convient de garder à l'esprit ce penchant structurel des dictionnaires et encyclopédies – à l'exception remarquable de l'*Encyclopédie* de Diderot et D'Alembert, qui introduit à cet égard une rupture majeure – à un conservatisme intellectuel et esthétique similaire à celui du discours scolaire. En ce sens, si le tropisme pour les chefs-d'œuvre du passé ne doit pas être surinterprété, les références et recours à des discours modernes et avant-gardistes constituent à l'inverse des gestes forts, beaucoup plus susceptibles de refléter une position délibérée des auteurs et éditeurs.

Une fois identifié ce qui relève des pratiques usuelles des ouvrages encyclopédiques de l'époque du *Dictionnaire dramatique*, il devient plus aisé de dégager avec justesse les choix véritables opérés par les auteurs. Leurs principales marges de manœuvre sont de quatre ordres : le choix des thématiques à privilégier ; le choix des sources ; la composition de chaque entrée à partir des sources sélectionnées ; et le statut accordé à ces dernières, tantôt explicitement citées, tantôt passées sous silence. Diversement combinés, ces choix constituent des indications précieuses sur les orientations principales et les centres d'intérêt des auteurs-éditeurs.

La première caractéristique qui se dégage, à la lecture des entrées lexicales du *Dictionnaire dramatique*, est l'effort d'ouverture dont elles témoignent sur un maximum d'aspects des spectacles. L'ouvrage ne se limite pas à des considérations de poétique et d'histoire, perspectives dominantes, sinon exclusives, des discours savants sur le théâtre jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle ; il intègre également des éléments architecturaux, techniques, actoriaux, et dépasse le cadre du seul théâtre pour s'intéresser également à l'opéra, à la danse et aux spectacles de foire. Cette ambition totalisante le rapproche de l'entreprise encyclopédique, sur laquelle il s'appuie du reste largement, puisque – comme nous l'avons souligné déjà – la moitié des entrées ayant au moins une source identifiée<sup>39</sup> sont empruntées intégralement ou partiellement aux articles correspondants de l'*Encyclopédie*. On n'observe pas de sélection particulière

---

<sup>37</sup> Alain Rey, *Miroirs du monde*, *op. cit.*, p. 169.

<sup>38</sup> *Id.*

<sup>39</sup> 117 entrées sur 233.

des entrées en fonction de leurs auteurs : l'*Encyclopédie* dans son ensemble sert manifestement de socle et de modèle au *Dictionnaire dramatique*, qui se présente comme une « Encyclopédie des spectacles » reprenant et augmentant la matière de son modèle généraliste. La Porte, qui connaît bien l'*Encyclopédie* pour en avoir publié une anthologie sept ans plus tôt<sup>40</sup>, a pu réaliser une première sélection des extraits à retenir pour le dictionnaire. D'autres ouvrages généraux, dont plusieurs compilations, semblent également avoir été utilisés, au premier rang desquels certains ouvrages de Lacombe (le *Dictionnaire portatif des Beaux-Arts*, *Le Spectacle des Beaux-Arts*) et de La Porte (les *Anecdotes dramatiques*, *l'École de littérature*), ce qui suggère *a minima* des interventions de ces derniers dans la composition des entrées lexicales, traditionnellement attribuées au seul Chamfort.

Si le *Dictionnaire dramatique* couvre consciencieusement de nombreux aspects des spectacles, il faut remarquer cependant qu'il se contente dans une majorité d'entrées<sup>41</sup> de recopier tel quel un discours emprunté, comme pour lui déléguer le soin de traiter le sujet. Il a ainsi tendance à s'en tenir à une source attitrée dans chaque domaine spécialisé : outre l'*Encyclopédie* pour de nombreuses entrées, il reprend notamment plusieurs passages du *Dictionnaire de musique* de Jean-Jacques Rousseau (1768) pour ses entrées sur les spectacles musicaux, de *l'Histoire anecdotique et raisonnée du théâtre italien* de Jean-Auguste Jullien Desboulmiers (1769)<sup>42</sup> sur les masques de la *commedia dell'arte*, du *Théâtre des grecs* du père Pierre Brumoy (1730) sur les théâtres de l'Antiquité, ou encore du *Comédien* de Pierre Rémond de Sainte-Albine (1747) sur certains rôles types.

Seules 82 entrées et sous-entrées<sup>43</sup> ont manifestement été plus longuement et plus finement composées, à partir de plusieurs sources, et parfois selon un savant travail de découpage et d'assemblage entre quatre ou cinq de provenances différentes, ce qui dénote de la part du ou des auteurs un intérêt beaucoup plus approfondi. Or, il s'agit presque toujours d'entrées relevant de la composition des pièces : thématiques abordées (amitié, amour, combats du cœur, mœurs, reconnaissance, songe), figures de style (antithèse, comparaison, métaphore, prosopopée), catégories poétiques (action, caractère, catastrophe, dénouement, dialogue, nœud, plan, récit dramatique, situation), procédés (charge, contraste, esprit, gradation d'intérêt, horreur, ironie, parodie), règles (convenances, unités, vraisemblance), etc. La poétique constitue à l'évidence le centre de gravité de l'ouvrage.

---

<sup>40</sup> Joseph de La Porte, *L'Esprit de l'Encyclopédie ou Choix des articles les plus curieux, les plus agréables, les plus piquants, les plus philosophiques de ce grand dictionnaire*, Genève, Briasson, 1769.

<sup>41</sup> Dans les deux tiers des entrées ou sous-entrées ayant au moins une source identifiée, c'est-à-dire 151 sur 233.

<sup>42</sup> Cet ouvrage fut édité chez Lacombe ; celui-ci put donc suggérer la reprise de certains passages, voire la faciliter techniquement. Sur la pratique du copier-coller et de la fourniture d'exemplaires à cette fin par les libraires, voir Ann Blair, *op. cit.*, chapitre 4 « Les compilateurs, leurs motivations et leurs méthodes ».

<sup>43</sup> C'est-à-dire 35 % des entrées ou sous-entrées ayant au moins une source identifiée.

Dans ce domaine, la principale influence du *Dictionnaire dramatique* est Voltaire, figure tutélaire du théâtre français au XVIII<sup>e</sup> siècle : 16,3 % des entrées ayant au moins une source identifiée lui font des emprunts, tirés le plus souvent de ses *Commentaires* sur les pièces de Pierre Corneille, parus à Genève en 1764 – qu’elles citent parfois de manière erronée comme étant de Corneille lui-même<sup>44</sup>. Certains passages semblent avoir transité par la *Poétique de M. de Voltaire*, anthologie-compilation éditée par Lacombe en 1766 à partir de différents écrits du dramaturge. À Voltaire s’ajoutent quelques grands écrivains du XVIII<sup>e</sup> siècle, en particulier Bernard de Fontenelle (*Réflexions sur la poétique*, 1724), les dramaturges Antoine Houdar de la Motte (*Discours sur la tragédie*, 1730), Jean-François Marmontel (notamment sa *Poétique française*, 1763) et Diderot (*De la poésie dramatique*, 1758). Si le contenu des entrées peut sembler à première vue d’un classicisme conservateur, avec ses références fréquentes aux grands auteurs et aux catégories théâtrales du XVII<sup>e</sup> siècle, il s’agit davantage du classicisme tel qu’il se construit *a posteriori* au XVIII<sup>e</sup> siècle sous la plume des grands poètes du temps, seules autorités que les entrées du *Dictionnaire dramatique* revendiquent explicitement aux côtés de celle de Corneille. Elles incluent même à l’occasion des réflexions nouvelles, présentées comme telles, comme celles de Marmontel sur la déclamation ou l’opéra, ou celles de Diderot sur la morale : si ces manifestations d’avant-gardisme sont relativement rares dans le *Dictionnaire dramatique*, leur présence témoigne d’un intérêt authentique des auteurs – probablement Chamfort, qui poursuit alors des ambitions de dramaturge – pour les questions contemporaines de poétique théâtrale.

## Postérités du *Dictionnaire dramatique*

---

Confronté aux dictionnaires de théâtre du XIX<sup>e</sup> siècle, le *Dictionnaire dramatique* apparaît relativement isolé : le primat qu’il donne aux questions de poétique est en décalage marqué avec les ambitions nouvelles affichées par ses successeurs, qui depuis les différentes versions de *l’Art du comédien, principes généraux recueillis et mis en ordre par Aristippe* (1819) jusqu’au *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s’y rattachent : poésie, musique, danse, pantomime, décor, costume, machinerie, acrobatisme...* d’Arthur Pougin (1885), en passant par le *Dictionnaire théâtral ou douze cent trente-trois vérités sur les directeurs, régisseurs, acteurs, actrices et employés des divers théâtres* de François-Antoine Harel (1824, 1825) ou *La Langue théâtrale : vocabulaire historique, descriptif et anecdotique des termes et des choses du théâtre, suivi d’un appendice contenant la législation théâtrale en vigueur* d’Alfred Bouchard (1878), déplacent le centre de leur intérêt sur l’art de l’acteur et les coulisses du théâtre. Ceux-ci semblent à ce titre le plus souvent ignorer les apports du *Dictionnaire dramatique*, ou au mieux le juger avec sévérité<sup>45</sup>.

---

44 C’est par exemple le cas dans les entrées « mélopée », « scène » ou encore « sentiments ».

45 Arthur Pougin résume l’entreprise du *Dictionnaire dramatique* : « Tandis que l’abbé de Laporte y accumulait les analyses de pièces, Chamfort se bornait à lui fournir un certain nombre d’articles, souvent fort intéressants d’ailleurs, mais qui n’avaient trait qu’à la poétique théâtrale, à la marche et à la conduite du poème dramatique d’une part, et, de l’autre, à divers renseignements

La comparaison des entrées des différents dictionnaires est révélatrice de ce décalage : un bon tiers des entrées du *Dictionnaire dramatique* lui sont propres, c'est-à-dire qu'elles ne se retrouvent pas dans les suivants ; et parmi les autres, nombreuses sont celles qui recouvrent des réalités radicalement différentes de celles des dictionnaires du XIX<sup>e</sup> siècle. Ainsi les termes « art théâtral », « moyens », « nuances », « passion », « pathétique », « répétition », « réticence », « ridicule », « sublime », « sujet », « tirade » ou « vraisemblance » ont-ils un sens exclusivement poétique dans le *Dictionnaire dramatique*, alors qu'ils renvoient au jeu de l'acteur chez ses successeurs. Et même les entrées laissant attendre des contenus techniques, telles que « masque », « mime », « pantomime », « toile de théâtre », se consacrent encore exclusivement chez La Porte et Chamfort à des informations historiques, portant pour l'essentiel sur les théâtres antiques.

Le *Dictionnaire dramatique* n'ayant été réédité qu'une fois, en 1787, sous une forme rigoureusement identique, sa postérité fut essentiellement de deux ordres : le plagiat et la réassignation *a posteriori* d'une partie de son matériau à la reconstitution d'une poétique chamfortienne.

Le premier et principal emprunt au *Dictionnaire dramatique* mérite par son ampleur la qualification de plagiat : il s'agit des *Annales dramatiques ou dictionnaire général des théâtres*, en neuf volumes parus entre 1808 et 1812, qui reprennent l'organisation de la publication de La Porte et Chamfort mêlant dans la même suite alphabétique un catalogue de pièces et des entrées lexicales, en leur ajoutant des notices sur des dramaturges et des comédiens. Les articles sur les pièces reprennent entre autres ceux du *Dictionnaire dramatique* ainsi que les entrées des *Anecdotes dramatiques* de La Porte, et leur nombre se trouve augmenté de nouvelles notices sur les pièces créées depuis. Les entrées lexicales, quant à elles, empruntent très largement à celles du *Dictionnaire dramatique* : 70 % d'entre elles en sont de simples copies et 17,2 % les reprennent en les modifiant ; seules 12,7 % sont entièrement originales. L'ouvrage, publié sans nom d'auteur – hormis celui du libraire Babault désigné comme « l'un des Auteurs » sur la page de titre<sup>46</sup> – « par une société de gens de lettres », glose dans sa préface l'« Avertissement » du *Dictionnaire dramatique*, ne le mentionnant que sous la forme d'une allusion dédaigneuse, qui assume partiellement l'emprunt concernant les notices de pièces mais le passe complètement sous silence s'agissant des entrées lexicales :

---

sur les jeux scéniques des anciens. Du théâtre moderne considéré matériellement ou artistiquement, de la représentation scénique, du jeu du comédien, rien, absolument rien ! » Arthur Pougin, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent...*, Paris, Firmin-Didot, 1885, « Place au théâtre ! », p. VIII.

**46** On constate que le nom d'A.-P.-F. Ménégaux, polygraphe ayant une expérience d'auteur dramatique, ne tarde pas à apparaître dans les catalogues comme auteur principal de l'ouvrage. Il publia par la suite plusieurs dictionnaires sur divers sujets : *Dictionnaire amusant et instructif, ou Recueil de découvertes, inventions, faits intéressants, événements remarquables et anecdotes curieuses*, Paris, Babault, 1809 ; *Le Martyrologue littéraire ou Dictionnaire critique de sept cents auteurs vivants par un ermite qui n'est pas mort*, Paris, Germain Mathiot, 1816 ; *Dictionnaire historique des batailles, sièges et combats de terre et de mer qui ont eu lieu pendant la Révolution française*, Paris, Menard et Desenne, 1818.

Il existe déjà plusieurs Dictionnaires des Théâtres : mais le plus moderne a paru en 1776 ; et presque tous n'offrent guère qu'une aride et froide nomenclature des auteurs et des ouvrages. On a cependant extrait de ces catalogues les dates et les faits indispensables, en les comparant, et les rectifiant sur les matériaux précieux qu'on a puisés dans la Bibliothèque Impériale<sup>47</sup>.

Les *Annales dramatiques* firent l'objet d'une seule réédition, en 1819. Mais la parution, peu de temps après la première édition, des premiers dictionnaires de théâtre centrés sur les coulisses et l'art de l'acteur marquèrent le tarissement définitif de cette veine de dictionnaires « à l'ancienne » dominés par les questions de poétique.

L'autre versant de la postérité du *Dictionnaire dramatique* concerne les œuvres de Chamfort, auxquelles certaines entrées lexicales de l'ouvrage sont aujourd'hui intégrées<sup>48</sup>. Rappelons pourtant que le dictionnaire paraît sans nom d'auteur et que Chamfort semble n'avoir jamais cherché à revendiquer sa paternité. Aussi la première édition des *Œuvres de Chamfort* publiée en 1795 par Pierre-Louis Guiguené<sup>49</sup>, quelques mois après la mort de l'auteur, ne prend-elle pas en compte ces articles parmi les textes rassemblés par l'éditeur. Cette première édition est revue et complétée en 1808, sans que les entrées du *Dictionnaire dramatique* soient intégrées au corpus<sup>50</sup>. La même année, une autre parution associe pour la première fois ces textes et le nom de Chamfort : le *Précis d'art théâtral-dramatique des Anciens et des Modernes [...] faisant suite aux œuvres de M. de Champfort*<sup>51</sup>, publié par un certain Lacombe, dont nous avons déjà parlé puisqu'il n'est autre que le libraire du *Dictionnaire dramatique*. Plus de trente ans après la parution de ce dernier, Lacombe reprend son ouvrage et en réorganise le contenu sous la forme d'un manuel didactique, qu'il présente comme un complément à la seconde édition des œuvres de Chamfort. Étonnamment, il ne fait aucune mention du *Dictionnaire dramatique* et présente même son ouvrage comme un inédit :

---

<sup>47</sup> *Annales dramatiques ou dictionnaire général des théâtres*, par une société de gens de lettres, Paris, Babault éditeur, 1808, vol. I, « Préface », p. ix.

<sup>48</sup> Voir Nicolas Chamfort, *Œuvres complètes*, Paris, Éditions du Sandre, 2009. Il s'agit en définitive d'une réédition de l'édition de Pierre-René Auguis publiée en 1824-1825. Dans le premier volume, une partie « Théâtre et écrits sur le théâtre » intègre une section « Dictionnaire dramatique (ébauches, observations, division, conduite) ».

<sup>49</sup> *Œuvres de Chamfort, recueillies et publiées par un de ses amis*, par Pierre-Lois Guiguené, Paris, impression des sciences et des arts, an III de la République, 4 volumes in-8°.

<sup>50</sup> *Œuvres complètes de Chamfort, l'un des quarante de l'Académie française. Seconde édition, revue, corrigée, précédé d'une notice sur sa vie et augmentée*, par Charles-Joseph Colnet du Ravel, Paris, Colnet, 1808, 2 volumes in-8°.

<sup>51</sup> Titre complet : *Précis d'art théâtral-dramatique des Anciens et des modernes ; contenant : l'histoire, l'origine, la théorie et la pratique des théâtres et des différents drames, chez les nations anciennes et modernes ; l'analyse raisonnée des règles et des préceptes de l'art dramatique, établis et observés par les plus célèbres auteurs avec un choix d'autorités, d'exemples et d'observations nouvelles, littéraires et critiques, sur toutes les parties du drame. Faisant suite aux Œuvres de M. de Champfort, l'un des quarante de l'Académie française. Publié par M. Lacombe, auteur du Dictionnaire et du Spectacle des Beaux-Arts, d'abrégés Chronologiques, etc. etc.*, Paris, A. G. Debray, 1808, 2 tomes en 1 volume in-8, en ligne sur <https://books.google.fr/books?id=6GJKAAAAcAAJ&pg=PA132&d#v=onepage&q&f=false>, consulté le 10 mai 2020. L'ouvrage est conservé à la bibliothèque de l'État de Bavière.

Chamfort [...] entreprit, à notre invitation, par rapport à l'art théâtral-dramatique chez les anciens et les modernes, des recherches vraiment curieuses, accompagnées de remarques littéraires et critiques : mais ce travail précieux fut alors perdu et resta ignoré<sup>52</sup>.

Une comparaison systématique entre les deux publications révèle pourtant qu'il s'agit bien des entrées lexicales du dictionnaire, parfois très légèrement réécrites, réagencées selon une nouvelle organisation – le précis est organisé en quatre livres : théâtre des anciens, notice historique, observations générales sur l'art dramatique, moyens dramatiques. Pourquoi Lacombe ne mentionne-t-il pas le *Dictionnaire dramatique* ? Serait-ce par opportunisme éditorial, afin d'attiser la curiosité du lectorat quant à un inédit de Chamfort, une synthèse théorique qui plus est ? Une note liminaire révèle quelques pages plus loin la stratégie de l'éditeur : loin de présenter ce texte comme une poétique dramatique singulière – ce que l'inscription générique de « précis » contredit par ailleurs en annonçant un ouvrage généraliste et synthétique sur un sujet donné –, Lacombe insiste sur le travail de compilation effectué par Chamfort à partir de ses propres publications :

ces articles ont été empruntés, avant 1776, d'ouvrages de ma composition communiqués (comme Chamfort eût dès-lors l'honnêteté d'en avertir), savoir : du Dictionnaire et du Spectacles des Beaux-Arts, ainsi que de la Poétique de Voltaire, trois volumes in-8°, imprimés et publiés successivement en 1752, 1758 et 1766<sup>53</sup>.

Dans ce paratexte, Lacombe se présente comme le commanditaire des recherches de Chamfort sur l'art dramatique, mais aussi comme l'une de ses sources principales et s'arroge de cette manière un rôle central dans l'élaboration de cette compilation, à tel point que l'auctorialité de Chamfort semble réduite à la portion congrue.

Peut-être est-ce pour contrebalancer cette relégation de Chamfort au rôle d'écrivain aux ordres du libraire Lacombe que Pierre-René Auguis, qui publie en 1824-1825 une édition en cinq volumes des *Œuvres complètes de Chamfort*<sup>54</sup>, choisit d'intégrer certains passages du *Précis d'art théâtral-dramatique* à son corpus, en insistant sur l'originalité du travail de Chamfort :

La littérature dramatique avait été pour lui l'objet d'une étude particulière ; il avait même entrepris d'en écrire la poétique. Les principaux articles de l'ouvrage publié en 1807 par Lacombe, sous le titre d'Art théâtral, sont de Chamfort ; on y retrouve

---

52 Lacombe, *Précis d'art théâtral-dramatique...*, *op. cit.*, « Avant-propos », p. i.

53 *Ibid.*, p. xii. L'éditeur insère à la suite de ce paragraphe une liste de ses publications pour attester son « ancien et constant dévouement à l'étude des arts et de la littérature. »

54 *Œuvres complètes de Chamfort, recueillies et publiées avec une notice historique sur la vie et les écrits de l'auteur*, par Pierre-René Auguis, Paris, Chaumerot Jeune, 1824-1825, 5 volumes in-8°.

cette justesse d'esprit, cette finesse d'observation, cette précision claire et piquante qui sont autant de caractères distinctifs de son talent<sup>55</sup>.

Fort de cette lecture abusive, Auguis sélectionne des passages et réorganise l'ouvrage, pour composer, en tête du quatrième volume consacré au théâtre de Chamfort, ce qu'il désigne comme les « ébauches d'une poétique dramatique<sup>56</sup> ». La source d'Auguis ne semble donc pas être le *Dictionnaire dramatique* de 1776, mais bien sa version remaniée par Lacombe en 1808, sous la forme du *Précis d'Art théâtral-dramatique*, dont il reprend l'organisation générale. Ce qui explique qu'il ne prête pas une attention particulière aux entrées identifiées dans cet article comme potentiellement « originales » : celles-ci ne représentent que 14 entrées sur les 50 sélectionnées par Auguis (soit 28 %) <sup>57</sup>. Les textes conservés par l'éditeur et qui font encore partie du corpus chamfortien dans l'édition récente de ses œuvres<sup>58</sup> sont ainsi majoritairement des emprunts à d'autres ouvrages. Leur attribution à Chamfort demeure problématique et l'on peut s'interroger sur la pertinence de leur intégration au corpus chamfortien. Ce changement de statut des entrées lexicales du *Dictionnaire dramatique*, à l'heure où s'établit la renommée posthume de Chamfort, est toutefois significatif des mutations importantes survenues dans le champ des discours savants sur le théâtre : tandis que les dictionnaires spécialisés se concentrent désormais sur des aspects plus techniques et spectaculaires, la réflexion poétique apparaît comme l'apanage nécessaire des grands auteurs, et se trouve créditée *a posteriori* d'une cohérence nouvelle.

\*

Pour analyser avec justesse un ouvrage comme le *Dictionnaire dramatique*, comme nous avons pu le voir, la compréhension de son contexte de fabrication est essentielle : loin d'une démarche unifiée clairement attribuable à un auteur identifié, il relève plutôt d'un assemblage complexe, réalisé à plusieurs et suivant des usages contraignants, qui ne laissent qu'une place minoritaire à l'élaboration d'une véritable pensée théorique. Pour approfondir cette compréhension, les apports de l'histoire de l'édition<sup>59</sup>, de la dictionnaire et des outils informatiques de comparaison textuelle sont décisifs. Une nouvelle édition numérique du *Dictionnaire dramatique* pourra permettre de faire

---

55 *Ibid.*, vol. 2, p. vi.

56 *Id.* Les « ébauches d'une poétique dramatique » se trouvent au début du volume 4, en ligne sur <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k202653n/f4.image>, consulté le 10 mai 2020.

57 Auguis ne reprend que 14 entrées sur les 95 du *Dictionnaire dramatique* pour lesquelles nous n'avons pas identifié de sources autres, et qui sont donc potentiellement écrites par Chamfort. John Renwick a déjà énoncé des critiques vis-à-vis des choix éditoriaux d'Auguis qui « n'a donné qu'une sélection des articles qui se trouvent dans le *Dictionnaire dramatique* [...] ». Il convient de reprendre tous les articles qui sont de Chamfort. » Voir John Renwick, *Chamfort devant la postérité : 1794-1984*, Oxford, Voltaire Foundation, 1986, p. 191.

58 Voir plus haut la note 48.

59 On songera par exemple au tome 2 de l'*Histoire de l'édition française* dirigée par Henri-Jean Martin et Roger Chartier, *Le Livre triomphant, 1660-1830*, Paris, Promodis, 1984.

apparaître précisément, grâce aux moyens hypertextuels, les sources utilisées pour la composition de chaque entrée et de mobiliser, à l'appui de la lecture, une documentation jusqu'à présent peu exploitée renvoyant à l'histoire matérielle de l'ouvrage. Loin d'épuiser l'analyse de l'objet, ces éclairages ambitionnent d'en faire mieux apparaître la complexité et la richesse, et se veulent le point de départ de multiples chantiers de recherche à venir.

LE MAGASIN  
DES IMAGES  
THÉÂTRALES  
SUR L'ICONOGRAPHIE  
DU *DICTIONNAIRE*  
*HISTORIQUE ET*  
*PITTORESQUE DU*  
*THÉÂTRE D'ARTHUR*  
POUGIN

Mots clés:

Iconographie, images, encyclopédie, exposition

---

Léonor Delaunay

## Résumé

---

Cet article considère le *Dictionnaire du théâtre historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent : poésie, musique, danse, pantomime, décor, costume, machinerie, acrobatisme...* d'Arthur Pougin, publié en 1885, comme un « kaléidoscope doué de conscience », qui représente la vie multiple du théâtre dans tous ses aspects, se promène dans les siècles et les genres, sans distinction, passionné, gourmand d'anecdotes et de nouveaux savoirs. Il invite à la flânerie, dans un dédale de définitions et d'images qui accompagnent les textes, les illustrent, les complètent, les amplifient.

---

### Abstract

Theatrical images store on the iconography of the Dictionary of Historical and Picturesque Theater of Arthur Pougin

This article considers the *Dictionary of Historical and Picturesque Theater of Theater and Related Arts: Poetry, Music, Dance, Pantomime, Decor, Costume, Machinery, Acrobatics ...* written by Arthur Pougin and published in 1885. This dictionary is like a "kaleidoscope with conscience ". It represents the multiple life of the theater in all its aspects, cross through centuries and genres, without distinction. Fascinating, greedy for anecdotes and new knowledge are the keywords. It invites you to discover during your reading, definitions and images that accompany the texts, in order to illustrate them, complete them, amplify them.

Pour le parfait flâneur, pour l'observateur passionné, c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini. Être hors de chez soi, et pourtant se sentir partout chez soi ; voir le monde, être au centre du monde et rester caché au monde, tels sont quelques-uns des moindres plaisirs de ces esprits indépendants, passionnés, impartiaux, que la langue ne peut que maladroitement définir. L'observateur est un prince qui jouit partout de son incognito. [...] l'amoureux de la vie universelle entre dans la foule comme dans un immense réservoir d'électricité<sup>1</sup>.

On peut considérer qu'Arthur Pougin est aussi un « kaléidoscope doué de conscience<sup>2</sup> », qui représente la vie multiple du théâtre dans tous ses aspects, se promène dans les siècles et les genres, sans distinction, passionné, gourmand d'anecdotes et de nouveaux savoirs. Il invite à son tour à la flânerie, dans un dédale de définitions et d'images.

Son *Dictionnaire du théâtre historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent : poésie, musique, danse, pantomime, décor, costume, machinerie, acrobatisme...* est en effet aussi un dictionnaire d'images, composées de dessins, de billets, de programmes, d'affiches, de reproductions de scènes ou de décors, de plans d'architecture, de portraits, de planches (foire médiévale, comédie-ballet, cavalcade...), de vignettes... 350 gravures et 8 chromolithographies au total dans l'édition de 1885 chez Firmin Didot dont la valeur et la signification dépassent la dimension ornementative. Elles accompagnent les définitions, les illustrent, les complètent, les amplifient. Textes et images sont solidaires. Explorer l'entreprise encyclopédique et érudite de Pougin et ses soubassements oblige donc à embrasser l'iconographie, au même titre que les écrits et les différents registres qui s'y entremêlent.

C'est à cette profusion d'images que cet article sera consacré, afin de mieux saisir leur fonctionnement, regardé comme un « magasin », un « réservoir »<sup>3</sup>, qui invite à circuler dans le dictionnaire comme dans une exposition ou un musée. L'iconographie occupe une place de choix dans les dictionnaires professionnels<sup>4</sup>. Elle y est convoquée dans les exercices de vulgarisation et de démocratisation des savoirs, qui mêlent scientificité et divertissement, érudition et anecdote... À ce titre, l'ouvrage de Pougin, qui est destiné à un large public, opère une rupture dans le champ des dictionnaires et encyclopédies dédiés au spectacle, qui demeuraient quant à eux peu illustrés. Le dialogue entre les textes et les images chez Pougin permet ainsi de mieux saisir le projet historiographique de

---

1 Charles Baudelaire, *L'Art romantique*, Calmann-Lévy, Paris, 1885, p. 64-65.

2 *Id.*

3 Voir à ce sujet Philippe Hamon, *Imageries, littérature et image au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions José Corti, 2001.

4 Voir par exemple Jules-Pierre Deville-Cavellin, *Dictionnaire du tapissier : critique et historique de l'ameublement français, depuis les temps anciens jusqu'à nos jours*, Paris, C. Claesen, 1878-1880, en ligne sur <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55042642/fl.item.texteImage#> ; Eugène-Oscar Lami, *Dictionnaire encyclopédique et biographique de l'industrie et des arts industriels*, Paris, Alfred Tharel, 1881-1891, en ligne sur <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k39779z/fl.item.texteImage> ; Henry Havard, *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration : depuis le XIII<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours*, Paris, Librairies imprimeries réunies, 1894, en ligne sur <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57648255.texteImage>.

son dictionnaire et les apports des dessins et autres reproductions : histoire des spectacles, histoire des techniques, histoire biographique, histoire sociale qui s'incarnent dans l'illustration. Nous reviendrons sur la diversité des références, du théâtre royal à celui de foire, du montreur d'ours au ballet de cour, une pluralité de registres qui s'entend dans un contexte plus large de vulgarisation de l'image<sup>5</sup>, qui prolifère désormais dans les revues, comme *La Nature* ou *Le Magasin pittoresque*, les encyclopédies, les manuels de savoir-faire, les catalogues...

Le dictionnaire se donne pour dessein<sup>6</sup> de dévoiler les « coulisses du théâtre », « son envers ». Les enjeux du « voir » y occupent une place centrale : Pougin cherche à « montrer », à « faire voir », il « observe », il « explore » le théâtre, non pas de la place du spectateur mais du cœur même de la pratique théâtrale, lui permettant de décortiquer le « côté intime, secret, mystérieux du théâtre, celui qui échappe à l'œil du public et qui excite précisément sa curiosité » et de conclure : « c'est là ce qu'il faut dévoiler [...] les mœurs des comédiens, leur langage professionnel et particulier ». Il se donne pour but de montrer « les coutumes intérieures du théâtre, les détails du travail scénique, sa préparation, sa mise au point, en ce qui touche soit l'exécution humaine des œuvres, soit leur représentation matérielle, la vie du théâtre considérée dans ce vaste espace, fermé au spectateur, qui s'étend non seulement derrière le rideau, mais aussi dans les coulisses, dans les dessus, dans les dessous, dans les foyers, dans les loges, dans les couloirs, dans les ateliers, dans les magasins, dans les cabinets de direction et de régie. »

Entrelaçant coulisses théâtrales et coulisses de l'écriture, Pougin révèle la fabrique de l'entreprise encyclopédique, insistant sur les modes mineurs et populaires, les « spectacles populaires et forains », les marionnettes, les parades, les mascarades, les carrousels, les feux d'artifice, les joutes, les régates, les courses de chevaux ou les combats d'animaux... La « connaissance complète » du théâtre signe le projet de son auteur : tout embrasser, tout montrer, tout définir, fixer le panorama du théâtre – les images en double page qui montrent des peintures et des architectures de la ville ne sont-elles pas des rappels de panoramas<sup>7</sup> ? [Fig.1] – comme ses détails les plus insignifiants. Pougin indique dans sa préface la méthode employée, justifiant les formes mêmes de ses entrées, comme cette « série de locutions composées » (acteurs dans la salle, autorités théâtrales administratives, bibliographie théâtrale...) permettant d'intégrer plus finement « une foule de particularités ».

---

5 On pourra lire à ce sujet Quentin Deluermoz, Emmanuel Fureix, Manuel Charpy, Christian Joschke, Ségolène Le Men, Neil McWilliam et Vanessa Schwartz, « Le XIX<sup>e</sup> siècle au prisme des *visual studies* », *Revue d'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle*, n° 49, 2014, mis en ligne le 1er décembre 2014 sur <http://journals.openedition.org/rh19/4754>, consulté le 2 septembre 2020.

6 Arthur Pougin expose son projet dans « Place au théâtre ! », introduction au *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent : poésie, musique, danse, pantomime, décor, costume, machinerie, acrobatisme...*, Paris, Firmin Didot, 1885. Les citations dans les paragraphes qui suivent figurent p. IX-XII.

7 Germain Bapst, *Essai sur l'histoire des panoramas et de dioramas*, illustrations d'Édouard Detaille, Paris, Imprimerie nationale et Librairie G. Masson, 1891 ; Patrice Thompson, « Essai d'analyse des conditions du spectacle dans le Panorama et le Diorama », *Romantisme*, n° 38, 1982, « Le spectacle romantique », p. 47-64.

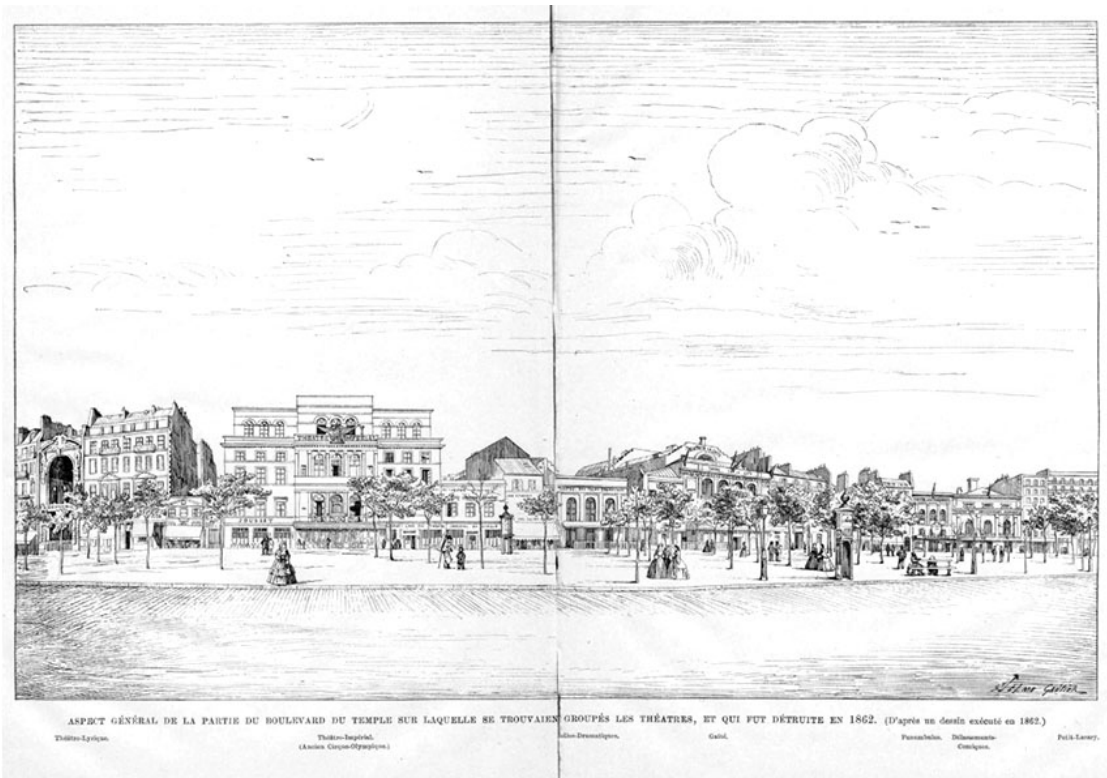


Fig.1

Dans le maillage de ce dispositif encyclopédique, les illustrations deviennent le « commentaire et riche complément du texte », « formant par leur réunion comme une sorte de vaste iconographie de cet art charmant du théâtre, qui fait la joie des yeux en même temps que le plaisir de l'esprit ». Pouglin précise – avec l'emphase qui caractérise le ton de la préface – les sources des illustrations, des « documents précieux choisis dans les admirables collections soit du cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale, soit de l'Hôtel Carnavalet, soit des Archives de l'Opéra ». Les dessins ont été « relevés », c'est-à-dire reproduits par des artistes *de visu*, nous assure-t-il. Et de préciser pour terminer qu'il n'y a aucune « fantaisie » dans la présence et le choix de ces images, matériau scientifique dont l'auteur souligne « l'authenticité et l'exactitude », justifiant dans la même formule leur valeur documentaire et leur qualité formelle.

Afin d'explorer la place, les genres, les familles, les rôles et les significations de ces images, nous partirons d'une série de questions liminaires, visant à sonder ce « musée du théâtre » qui aurait pris la forme du dictionnaire. Quelles sont ces images ? À quelle famille, à quel genre appartiennent-elles ? Quelle place occupent-elles ? Quelle est leur mise en page et quel est le sens de ces placements ? Quel lien se tisse entre les images et les définitions du dictionnaire ?

## La preuve par l'image

L'approche matérielle et économique permet, pour débiter cette exploration iconographique, d'interroger le rapport que ces images entretiennent avec l'archive et les documents passés, dans lesquels elles puisent massivement, en résumé de suivre le fil d'une économie visuelle du *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre* de Pouglin. Par « économie visuelle », nous entendons, à la

suite de Stephen Bann dans son étude de la photographie et de la reproduction gravée dans les années 1820-1860 : « la prise en compte de la totalité des moyens de reproduction iconographique disponibles à une époque donnée : non seulement des dispositifs spécifiques à chaque technique, de leur coût et de leur efficacité, mais aussi des divers modes contemporains de publication et de diffusion<sup>8</sup> ».

Nous nous demanderons ainsi comment Pougin illustre son dictionnaire, d'où proviennent ces images, de quels fonds sont issues ces 350 gravures, et quels sont les procédés de reproduction utilisés. Ces pistes d'exploration relient l'étude de cet ouvrage en particulier à une histoire plus globale de l'imprimé et des révolutions techniques<sup>9</sup> qui le traversent et le transforment. Ce dictionnaire, très illustré, est un concentré de ce que peut produire d'érudition et d'édition le XIX<sup>e</sup> siècle, « ce siècle de profusion de l'image, d'hypertrophie de l'œil et de métamorphose de la vision<sup>10</sup> ». Pougin y compile des visuels très différents, des affiches, des tickets, des gravures anciennes et modernes, des vues d'architecture, des plans, des portraits... obligeant le lecteur comme l'érudit à ne pas se référer uniquement aux canons habituels de l'iconographie théâtrale mais aussi à une culture populaire, sociale et matérielle. Il est difficile de savoir exactement de quelle manière il procède techniquement. Il utilise sans doute la phototypographie, une évolution de la photogravure primitive qui permet d'incorporer de l'image au texte au cours de l'impression<sup>11</sup>. Il est également possible que Pougin ait eu recours à la similigravure, basé sur le même principe : « à la trame était substitué un moyen plus rationnel d'imiter l'œuvre du graveur au burin<sup>12</sup> ».

Ces nouvelles techniques d'impression des images permettent de les publier en quantité. Au-delà des aspects formels ou graphiques, ces images et leur reproduction, *a priori* exacte, font entrer dans un nouveau registre, celui de la preuve. Ce sont, en résumé, des « gravures de reproduction », autrement dit des *fac-similés*, et non des « gravures d'interprétation ». Le procédé technique invite à penser la preuve par l'image. Les visuels à valeur d'archives entretiennent un lien fort avec le passé et avec le document du passé. C'est un registre historique : l'archive fait preuve et appuie, renforce, légitime l'écriture de la définition. Ce registre fait d'ailleurs écho à l'émergence du document – et des termes mêmes « document » ou « documentaire » qui apparaissent autour de 1900.

---

<sup>8</sup> Stephen Bann, « Photographie et reproduction gravée », *Études photographiques*, n° 9, mai 2001, mis en ligne le 10 septembre 2008 sur <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/241>, consulté le 3 septembre 2020.

<sup>9</sup> Voir Alain Mercier (dir.), *Les Trois Révolutions du livre*, catalogue de l'exposition du Musée des arts et métiers, Paris, Imprimerie nationale, 2002.

<sup>10</sup> Quentin Deluermoz *et al.*, *loc. cit.*

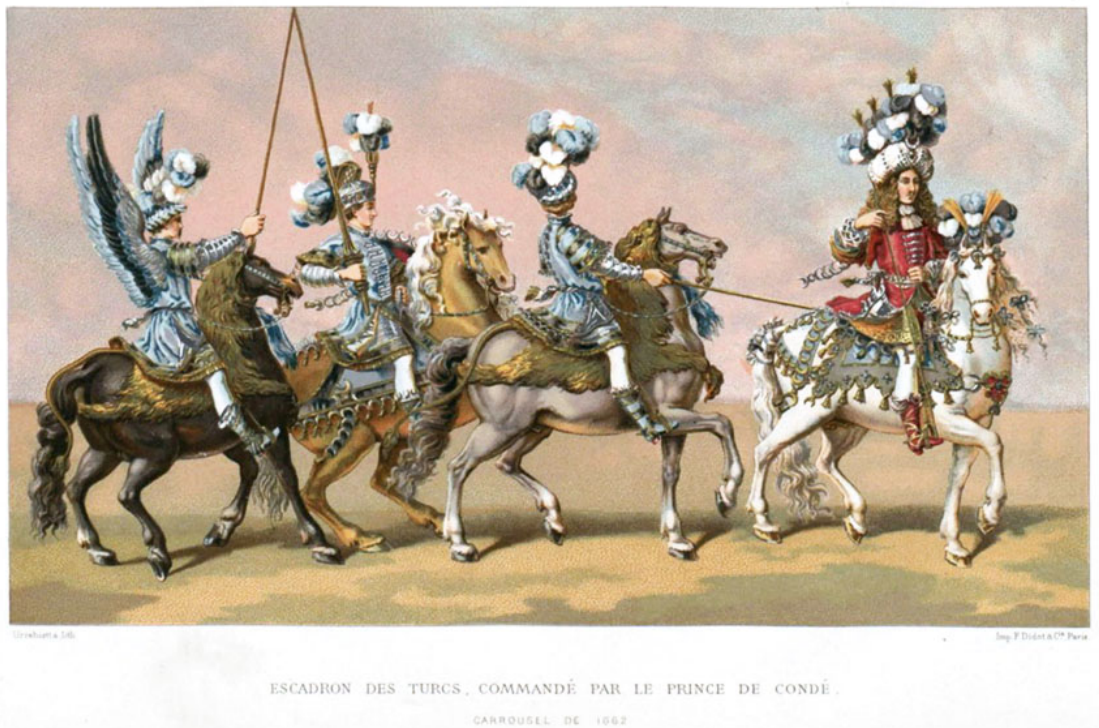
<sup>11</sup> Alain Mercier (dir.), *op. cit.*, p. 382.

<sup>12</sup> *Id.*

La preuve visuelle occupe, de la sorte, une place essentielle, touchant des domaines hétéroclites : policier – c’est l’âge de l’enquête<sup>13</sup> –, intime – avec le portrait –, scientifique, culturel. Depuis les années 1870, la photographie et le croquis sont des preuves judiciaires, qui campent la vérité sur le papier. C’est un usage nouveau de l’archive-document, que le *Dictionnaire* de Pougin illustre à son tour avec enthousiasme. Le manifeste est limpide : l’entreprise encyclopédique s’insère dans ce « moment documentaire » que représente la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, et la « marée d’images qui submerge les sociétés – en particulier urbaines, occidentales et industrielles » – y certifie la véracité du propos<sup>14</sup>.

Cette « marée » des images qui alimentent les revues, encyclopédies et dictionnaires, programmes, catalogues, provient de collections publiques et privées. Les institutions de conservation des archives, Bibliothèque nationale de France, Bibliothèque de l’Opéra, Bibliothèque de la Comédie-Française sont bien entendu sollicitées. Pougin y puise des frontispices, des gravures anciennes, des documents d’archives... mais elles le sont finalement dans une moindre mesure par rapport aux collections privées d’images, qui prospèrent à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

Son imprimeur et éditeur, Firmin Didot, lui procure ainsi les huit chromolithographies (impression en couleur de lithographies), comme cet Escadron des Turcs commandé par le prince de Condé, un carrousel de 1662 ou Le Bal de l’Opéra d’après Bosio [Fig.2] [Fig.3]. Didot est alors l’un des principaux éditeurs et imprimeurs parisiens et possède des collections de milliers d’images, de plaques de cuivre et de bois gravés, pouvant servir de fonds iconographique prêt à illustrer les ouvrages qu’il édite et imprime.



13 Voir Dominique Kalifa, « Enquête et “culture de l’enquête” au XIX<sup>e</sup> siècle », *Romantisme*, vol. 149, n° 3, 2010, p. 3-23.

14 Quentin Deluermoz *et al.*, *loc. cit.*



Fig.3

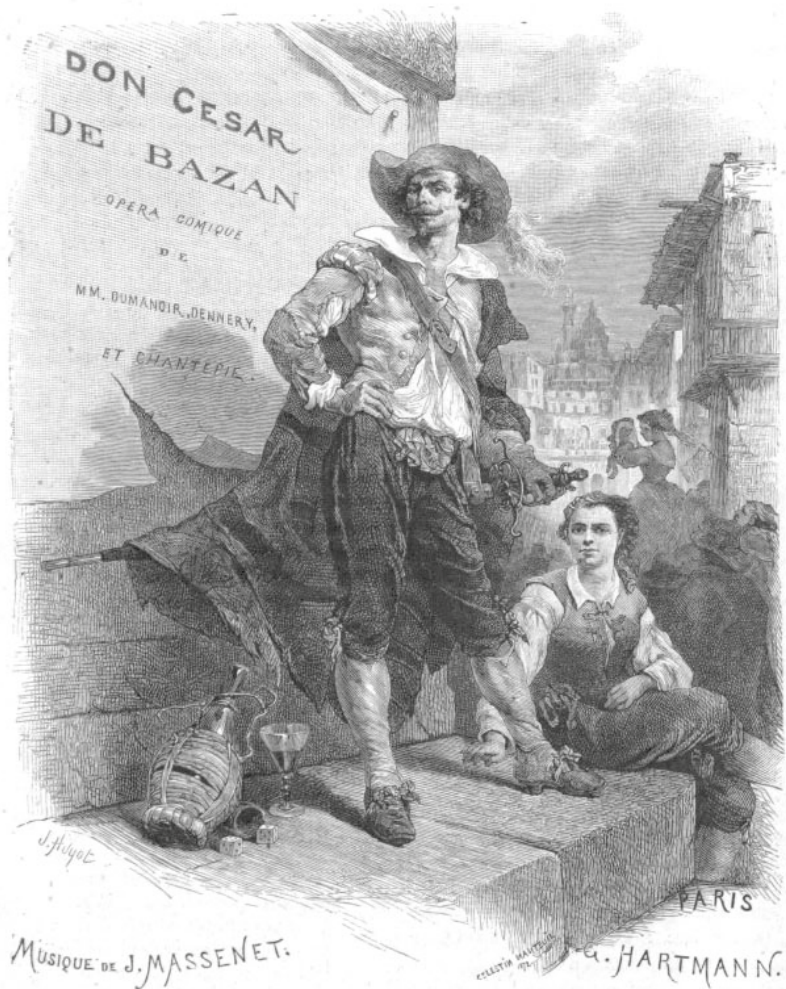
Dans le cas des reproductions d'affiches, Pougin puise dans l'immense collection de Constant Dessolliers<sup>15</sup>. Ces documents peuvent d'ailleurs faire l'objet de publications en soi, tellement l'engouement à leur encontre est grand, de la part des agences, des nouveaux entrepreneurs du spectacle mais aussi des revues et imprimés qui en reproduisent une quantité industrielle<sup>16</sup> [Fig.4] [Fig.5] [Fig.6].

<sup>15</sup> Voir sur le collectionneur Dessolliers, Nicholas-Henri Zmelty, *L'Affiche illustrée au temps de l'affichomanie (1889-1905)*, Paris, Mare & Martin, 2014.

<sup>16</sup> Voir l'ouvrage que l'historien du théâtre Ernest Maindron consacre aux affiches illustrées, reproduisant, grâce aux mêmes procédés de photographie de chromolithographies, ce qu'il définit comme les affiches « les plus remarquables » depuis 1886. Ernest Maindron, *Les Affiches illustrées (1886-1895)*, Paris, G. Boudet, 1896, en ligne sur <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30862111d>.

être répandues à profusion sur tous les points de la cité, de manière à attirer l'attention des passants et à exciter chez tous le désir d'aller au spectacle.

On assure que les Romains déjà faisaient usage de l'affiche, — évidemment peinte ou manuscrite. Les modernes la tiennent, dit-on, de Cosme d'Oviedo, écrivain dramatique espa-



Affiche composée et lithographiée par Célestin Nanteuil (tirée de la collection d'Affiches illustrées de M. Desoillers).

Fig.4

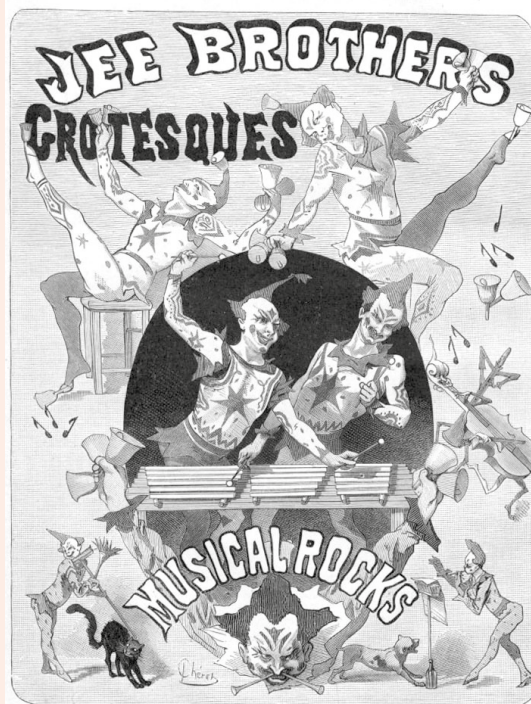


PLANCHE XII. — Closons anglais, équilibristes et musiciens, d'après une affiche faisant partie de la collection de M. Desoillers.

Fig.5 Fig.6

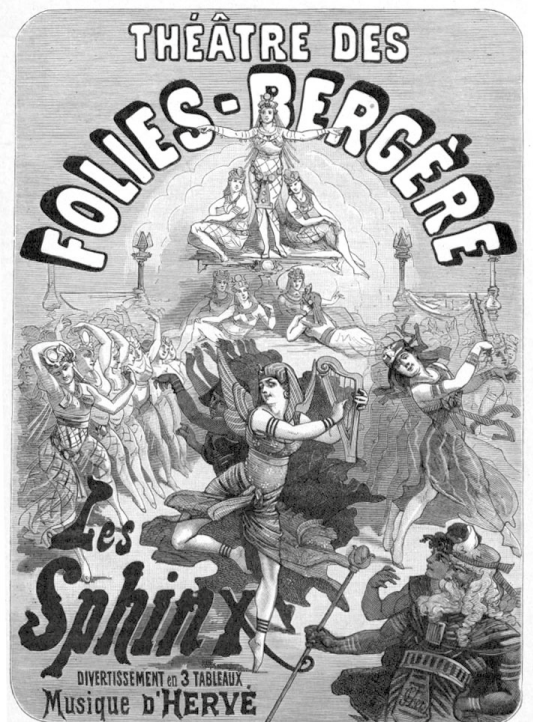


PLANCHE XIX. — Un divertissement aux Folies-Bergerie, d'après une affiche faisant partie de la collection de M. Desoillers.

Le *Dictionnaire* de Pougin participe à cette « inflation de l'image »<sup>17</sup> qui caractérise le moment où de nouvelles techniques, de nouveaux supports et de nouveaux genres « transforment » le monde – et plus particulièrement la ville – en spectacle. Il est conçu au cœur d'un contexte historique et culturel qui voit les supports visuels se multiplier, circuler et se diffracter indéfiniment. L'iconographie s'expose partout dans la ville, sur les murs, dans les journaux, les revues, les kiosques, l'édition populaire ou érudite, dans les musées ou les expositions universelles ou locales, qui fleurissent un peu partout au XIX<sup>e</sup> siècle. L'ouvrage de Pougin est dans un sens un « livre-exposition<sup>18</sup> », pour reprendre la formule de Benjamin. Il tient de la littérature panoramique, d'une entreprise de « systématisation » dont la visée se révèle « didactique et récréative »<sup>19</sup>. L'imagerie qui y figure est partagée entre documents de valeur et fantaisies visuelles, qui répond à une écriture oscillant entre sérieux et ironie, entre didactisme et légèreté.

L'iconographie du *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre* se décline en programmes, affiches, billets, reproductions de scènes ou de décors, vues d'architecture, portraits, plans de ville... des centaines de gravures et de chromolithographies dont la valeur et la signification débordent la mission illustrative. C'est à partir de cette diversité d'images que l'on peut observer le projet muséographique de Pougin, un dictionnaire qui se conçoit comme un « musée du théâtre », un musée de papier mais dans lequel le lecteur peut cheminer entre pavillons pittoresques, galerie de portraits ou démonstrations des progrès des techniques scéniques. Les images hétéroclites forment au fil des pages une proposition muséale totale. Elles dessinent à elles seules un parcours retraçant une histoire du théâtre qui prend ses racines dans l'Antiquité. Pougin organise son dictionnaire comme le ferait un commissaire d'exposition. Il accumule, il sélectionne, il crée des espaces visuels et graphiques. Il passe en revue les objets et les notions de la vie théâtrale dans une « déambulation organisée », selon cette esthétique de l'exposition qui « instruit autant qu'elle organise »<sup>20</sup>.

Pougin se révèle au demeurant un observateur attentif et redoutable des expositions universelles de son temps. Il rédige en 1890 *Le Théâtre à l'Exposition universelle de 1889 : notes et descriptions, histoire et souvenirs*, qui dresse une critique érudite et documentée du pavillon Théâtre, une rotonde au

---

<sup>17</sup> Voir Philippe Hamon, op. cit., « Préface », p. 7-39 et « La littérature, un "magasin d'images" », *Sociétés & Représentations*, n° 25, 2008, p. 219-232, en ligne sur <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2008-1-page-219.htm>, consulté le 30 septembre 2020.

<sup>18</sup> « Livre-exposition » est une formule empruntée à Walter Benjamin cité par Philippe Hamon dans *Expositions : littérature et architecture au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions José Corti, 1989, p. 95.

<sup>19</sup> Philippe Hamon, *Exposition...*, op. cit.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 72.

rez-de-chaussée du palais des Arts libéraux. Pougin regrette le manque de plan et de méthode dans la conception de cet espace, « beaucoup trop étroit pour l'accumulation d'objets de toute sorte et de tout genre qu'appelait une exhibition théâtrale vraiment complète et digne de ce nom, digne surtout d'entrer dans cette division importante à laquelle on avait donné le beau nom d'histoire du travail<sup>21</sup> ». L'étude comparée du *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et du Théâtre à l'Exposition universelle de 1889* est en soi un sujet dont il serait intéressant de se saisir, tant elle permet d'observer de près les enjeux de la vulgarisation scientifique dans le champ de l'histoire du spectacle vivant, qui irrigueront au XX<sup>e</sup> siècle les premiers travaux des historiens du théâtre et des sociétés savantes.

L'attention portée aux objets, images, dessins, affiches, cartonnages, que Pougin rassemble dans son étude alors que tous ces témoins de la pratique théâtrale sont au contraire dispersés dans différents pavillons de l'Exposition universelle, fait écho à la conception du dictionnaire, où alternent matériaux dramatiques, objets, techniques, dessins, architecture... esquissant le pavillon idéal consacré au théâtre et aux arts qui s'y rattachent.

### ***Le théâtre sur la place de la ville***

Les illustrations choisies par Pougin appartiennent à des familles d'images diverses et jouent donc des rôles variés au sein du dictionnaire. Elles fonctionnent par variation d'échelles, passant du portrait ou du gros plan sur un personnage ou un objet du théâtre à une vision plus panoramique où toute une société apparaît, dont l'activité est liée à la production ou à la vie du monde du spectacle. Il en est ainsi des reproductions de gravures anciennes et des panoramas qui représentent des scènes de rue ou de vie sociale du théâtre, à l'instar de ces illustrations de la foire, « Charlatans et leurs aboyeurs sur le Pont Neuf au XVIII<sup>e</sup> siècle » et une gravure représentant une parade, complétée du petit texte « Entrée, Messieurs et Mesdames ! », qui accompagnent l'entrée « aboyeur » [Fig.7] [Fig.8] Les deux gravures montrent le spectacle dans la rue, la démonstration que les aboyeurs font devant les spectateurs, les regroupements qu'ils occasionnent, les gestes de la harangue, amples et généreux, faisant de leur parade un petit spectacle, et démontrant – estrade de bois, baguette et tableau d'images à l'appui – l'intérêt, irrésistible, du théâtre dont ils assurent la promotion. La définition de l'aboyeur met l'accent quant à elle sur ce qui ne peut se dessiner, ou bien difficilement, la voix, « puissante et enrouée » de ces marchands de spectacles, qui « incite à franchir le seuil d[u] paradis enchanté »<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Arthur Pougin, *Le Théâtre à l'Exposition universelle de 1889: notes et descriptions, histoire et souvenirs*, Paris, Fischbacher, 1890, p. 1.

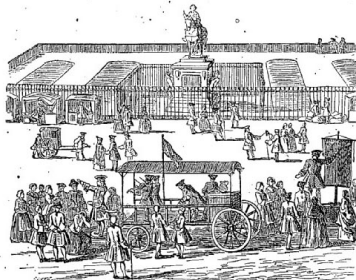
<sup>22</sup> Arthur Pougin, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre...*, op. cit., p. 3.

participants, de voter l'admission ou l'exclusion de tel ou tel artiste, et cela d'une façon souvent brutale, grossière et cruelle. Les annales des théâtres de départements sont pleines de faits indignes, véritablement inqualifiables, dont les abonnés se rendaient à chaque instant complices, et qui sont loin d'être à l'honneur de la courtoisie et de la politesse de gens qui se prétendaient bien élevés. Tout cela, fort heureusement, tend à disparaître, et la race des abonnés ne sera bientôt plus qu'un souvenir.

ABONNEMENT. — C'est une sorte de

contrat passé entre un particulier et une administration théâtrale, par lequel celle-ci assure à celui-là la jouissance, pendant un temps déterminé, d'un certain nombre de places fixes pour les représentations qui ont lieu dans une salle de spectacle.

A Paris, où l'abonnement est fort rare aujourd'hui, il n'entraîne de la part de la direction d'un théâtre aucune concession sur le prix des places, et assure seulement au locataire la possession de ces places pour toutes les représentations d'abonnement. Il n'en est pas de même en province, où les prix d'abonnement



Chrétiens et leurs aboyeurs sur le Pont-Neuf, au xviii<sup>e</sup> siècle.

sont fort au-dessous des prix courants, et où, particulièrement, les officiers en garnison peuvent jouir d'un abonnement en échange du montant d'une journée de solde par mois.

Le directeur se réserve, dans les contrats d'abonnement, la faculté de donner, dans le cours de son exploitation, un certain nombre de représentations dites « en dehors de l'abonnement ». Il doit prendre alors la précaution de faire inscrire sur ses affiches et sur ses programmes la mention : *Abonnement suspendu*, qui vient remplacer celle inscrite d'ordinaire : *Abonnement courant*.

ABOYEUR. — Dans les foires, à la porte des

barques de saltimbanques, on trouve toujours, soit parmi ceux qui font la parade, soit en dehors d'eux, un individu spécialement chargé de faire le *boniment* et d'amorcer les spectateurs. Il fait connaître la nature du spectacle, détaille aux badauds les merveilles qui vont être offertes à leur admiration, et, d'une voix à la fois puissante et émue, les incite à franchir le seuil de ces paradis enchantés. C'est l'*aboyeur*, bien connu par la péroraison devenue classique de son discours : *Entrez, Messieurs et Mesdames, ça ne coûte que dix centimes, deux sous ! et l'on ne paie qu'en sortant, si l'on est content*. Naguère encore, et grâce à la régle-

mentation tyrannique qui pesait sur nos théâtres, tous dépendants de l'autorité, certains d'entre eux, considérés seulement comme spectacles, étaient tenus, pour affirmer eux-mêmes leur infériorité, d'avoir à leur porte un aboyeur qui les distinguait de leurs grands confrères. C'est ainsi que, sur l'ancien boulevard du Temple, le théâtre de M<sup>me</sup> Saqui, les Fumambules, le Lazari avaient chacun un aboyeur.

ACADÉMIE DE DANSE. — Louis XIV, qui avait, on le sait, la manie de tout réglementer, voulut organiser régulièrement jusqu'à la

danse, et, par lettres patentes en date de 1661, constitua une Académie royale de danse, dont ces lettres, qui forment un document vraiment singulier, justifiaient ainsi la création : — « Bien que l'art de la danse, disait le souverain, ait toujours été reconnu l'un des plus honnêtes et plus nécessaires à former le corps, et lui donner les premières et plus naturelles dispositions à toute sorte d'exercices, et entre autres à ceux des armes, et par conséquent l'un des plus avantageux et plus utiles à notre noblesse et autres qui ont l'honneur de nous approcher, non seulement en temps de guerre dans nos armées, mais même en temps de paix dans le



Entrez, Messieurs et Mesdames ! (Parade de la foire.)

divertissement de nos ballets : néanmoins il s'est, pendant les discordes et la confusion des dernières guerres, introduit dans ledit art, comme en tous les autres, un si grand nombre d'abus capables de les porter à leur ruine irréparable, que plusieurs personnes, pour ignorer et inhabiles qu'ils aient été en cet art de la danse, se sont ingérés de la montrer publiquement... » C'est pour remédier à un inconvénient si grave et qui sans doute aurait pu faire courir à l'État de cruels dangers, qu'était créée une Académie royale de danse, composée des artistes que voici, nommés par le roi en personne : « Savoir, François Galland, sieur du

Désert, maître à danser de la reine, notre très chère épouse; Jean Renaud, maître à danser de notre très cher et unique frère le duc d'Orléans; Thomas Levaucher; Hilaire d'Olivet; Jean et Guillaume Reynal, frères; Guillaume Quern; Nicolas de l'Orge; Jean-François Piquet; Jean Grigny; Florent Galand-Désert; et Guillaume Renaud; lesquels s'assembleront une fois par mois, dans tel lieu ou maison qui sera par eux choisie et prise à frais communs, pour y conférer entre eux du fait de la danse, aviser et délibérer sur les moyens de la perfectionner, et corriger les abus et défauts qui peuvent avoir été ou être ci-après introduits... » Cette

Fig.7 Fig.8

C'est ce à quoi invite le cheminement dans les définitions et les images du dictionnaire : un aller et retour incessant entre l'événement social et l'événement théâtral, la découverte de « ces réjouissances populaires » qui ont rythmé toute une histoire du spectacle, et qui s'agrégeaient à la vie quotidienne. Ainsi à l'entrée « à-propos », illustrée par une gravure de Cartouche, célèbre brigand du XVII<sup>e</sup> siècle, l'image montre l'arrestation du voleur en question, escorté par deux gardes devant l'entrée de l'hôtel de ville de Paris, où une foule compacte s'est amassée [Fig.9]. Le sujet de la gravure n'est toutefois pas la pièce de théâtre *Cartouche* elle-même. Celle-ci est présentée, dans la définition, comme l'un des exemples fameux de ce que l'on appelle le « théâtre d'à-propos », des « pièces courtes, inspirées par un événement récent et qui cherche à satisfaire la curiosité publique mise en éveil par un grand fait politique, un crime monstrueux, le gain d'une bataille, une découverte intéressante ou tout autre incident, burlesque ou curieux, qui attire l'attention générale<sup>23</sup> ». Plusieurs exemples de pièces qualifiées d'à-propos sont donnés, et *Cartouche* de Marc-Antoine Legrand, jouée à la Comédie-Française en 1721, y occupe une place de choix, étant donné l'accueil triomphal que lui fit le public, qui ne voulait rien voir d'autre, à commencer par les classiques du répertoire, tant la fascination pour le voleur réputé imprenable *Cartouche* était grande. La gravure reproduite dans la notice fait alors jonction entre le fait divers, l'arrestation du brigand et l'engouement de la foule, et l'exemple de la pièce d'à-propos, qui se construit toujours à partir d'un événement qui déchaîne les passions et assure un succès facile au spectacle. L'image montre le spectacle avant le spectacle, le fait divers avant que le théâtre ne s'en empare, mais qui est déjà en soi un spectacle comme en atteste la foule des badauds devenue ainsi public.

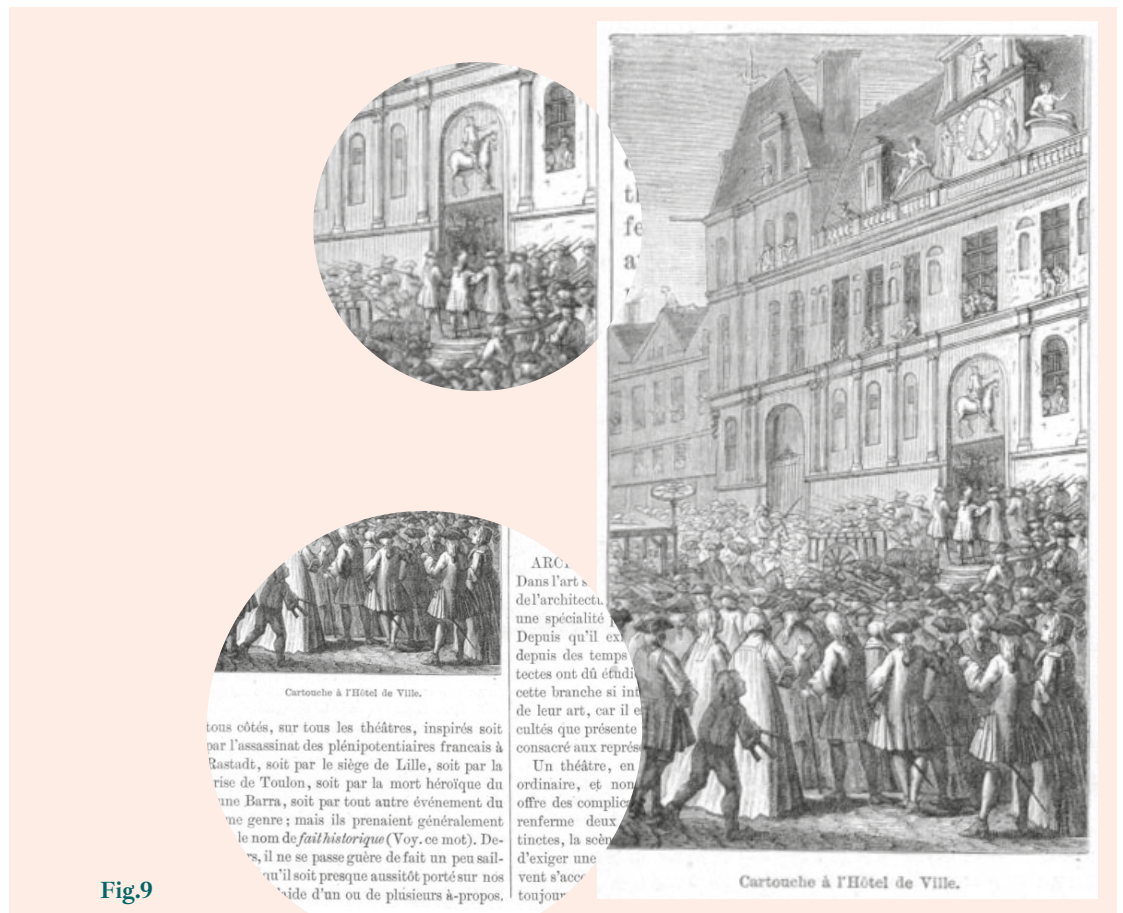


Fig.9

Cette iconographie repose sur un projet qui adosse, qui agrège, le fait théâtral à son environnement : elle montre la vie sociale du spectacle, les liens qu'il tisse avec la rue et avec les gens du peuple, en dehors des théâtres et des opéras, en dehors des bâtiments qui se multiplient pour accueillir les productions. Les images ne sont plus des représentations des arts nobles, réservées au Prince – qui occupent par ailleurs une place importante dans le dictionnaire et dont se félicite Pougïn dans sa préface aux allures de guide méthodologique. Aux côtés des illustrations officielles, souvent des portraits de grandes figures du monde théâtral, ces images dessinent par petites touches le caractère populaire et profane du théâtre.

Dans ce magasin visuel, les gravures qui rapportent la vie théâtrale dans la ville permettent de saisir la richesse des métiers à la lisière du monde théâtral, comme les bonimenteurs, les bateleurs, les charlatans, les jongleurs, ces derniers se voyant consacrer une double page [Fig.10] [Fig.11] qui en dresse une véritable petite histoire illustrée. Là encore, gros plan sur certaines pratiques des jongleurs, comme le dressage et la promenade d'ours, sur la palette de savoir-faire nécessaires à ce métier (récitation de poèmes, danse et musique) et dessin – d'après une eau-forte de Jacques Callot (1592-1635), un dessinateur et graveur lorrain<sup>24</sup> – représentant une scène de ville où l'on aperçoit des groupes

<sup>24</sup> « Le département des Estampes et de la photographie poursuit la numérisation d'œuvres d'artistes majeurs conservés à la Réserve. Après les burins de Dürer, de Martin Schongauer, de Marcantonio Raimondi et les eaux-fortes de Jacques Bellange et Hercule Seghers, ce sont plus de 900 estampes de Jacques Callot qui sont aujourd'hui mises en ligne, grâce à l'opération de catalogage qui a précédé. » En ligne sur <http://blog.bnf.fr/gallica/index.php/2012/11/14/la-numerisation-des-gravures-de-jacques-callot/>



Fig.10

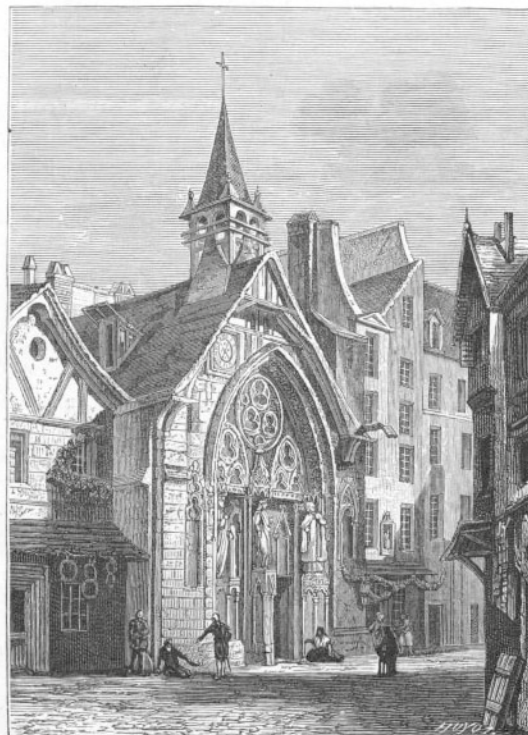
Jongleurs et bateleurs acquittant leur péage en monnaie de singe, d'après un dessin de Callot.

456

JOUER. — JOUER LA COMÉDIE.

Julien des Ménétriers, de l'église de ce nom, que deux des leurs avaient fondée. C'est là qu'on allait querir ceux qu'on voulait louer pour rendre une fête plus divertissante et plus gaie. Mais il est dit que la caque sent toujours le harang, et les jongleurs retombèrent dans leurs coutumes primitives en se faisant remarquer

par la licence de leurs jeux. C'est ce qui amena, en 1395, une ordonnance du prévôt de Paris, leur enjoignant « de ne rien dire, représenter ou chanter dans les places publiques ou ailleurs, qui pût causer quelque scandale, à peine d'amende arbitraire, et de deux mois de prison au pain et à l'eau ». Enfin, au quinzième siècle,



Église Saint-Julien des Ménétriers, fondée au XIV<sup>e</sup> siècle par deux jongleurs, Jacques Grure et Huet le Lorrain.

les jongleurs ne s'occupant plus absolument que de tours d'adresse et de vils amusements, on recommença à leur donner le nom de bateleurs, et ils n'en connurent plus d'autre par la suite.

JOUER. — Ce mot, appliqué aux choses du théâtre, s'emploie dans différents sens. On dira : « On joue telle pièce ce soir à tel théâtre, » ce qui signifie qu'on y représente cette

pièce; ou bien : « Tel théâtre ne joue pas ce soir, » ce qui revient à dire que ce théâtre fait relâche et qu'il n'y a pas spectacle; et encore : « Tous les rôles de cet ouvrage sont bien joués, » ce qui donne à entendre que l'ouvrage dont on parle est interprété avec talent par les artistes qui concourent à son exécution.

JOUER LA COMÉDIE. — Être acteur.

Fig.11

de jongleurs et des bateleurs « acquittant leur péage en *monnaie de singe* ». Cette image joue sur une approximation quant à la scène reproduite. Si Pougin la présente comme une image « d'après Jacques Callot », c'est qu'une distorsion a été opérée pour cette publication. L'œuvre originale de Callot, datant de 1629, représente un marché des esclaves, dans un décor parisien<sup>25</sup>.

Il y a bien un singe, à droite sur l'image publiée dans le *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre*, qui est inversée par rapport à l'originale. Mais il ne semble pas qu'il soit en représentation, personne ne le regarde. Callot place en fait souvent des animaux (singes, chiens, oiseaux) dans ses dessins, à l'instar de *La Tentation de saint Antoine*, l'une de ses eaux-fortes les plus étonnantes, où l'on retrouve cette composition foisonnante, avec des groupes évoluant dans l'espace urbain, dans une ambiance burlesque et inquiétante à la fois. La scène dessinée ici par Callot est censée illustrer une pratique passée qui consistait pour les jongleurs à montrer un numéro de singe afin d'être exonérés des droits d'entrée dans Paris, d'où l'expression « payer en monnaie de singe ». Pougin détourne donc l'image, l'inverse et lui invente un titre, qui la transforme en illustration adaptée à sa définition des jongleurs.

L'approximation des sources iconographiques – et sans doute de certaines assertions dans les définitions –, l'usage du faux et de l'appropriation dans la littérature savante du XIX<sup>e</sup> siècle sont courantes ; on assiste à une immense entreprise de recyclage des images et des sources, d'un ouvrage ou d'une revue à l'autre. Au travers de l'appropriation et du détournement de la gravure de Callot se dessine une manière de revisiter la matière historique et de la réinventer.

Ces scènes de rue conduisent à représenter la foule, public de théâtre ou passants observant tel charlatan ou bateleur juché sur une petite estrade en bois, dressée sur un pont, une place, un boulevard. Les animaux, singes comme dans le dessin de Callot ou chiens savants [Fig.12] comme sur cette image accompagnant l'entrée « saltimbanque », sont nombreux dans les images de Pougin. D'autres gravures prennent le public, dans et en dehors des théâtres, comme sujet : files d'attente devant les portes des salles, spectateurs jetant des pommes sur les acteurs... Ces tableaux de mœurs insistent sur les modes mineurs du théâtre, les « spectacles populaires et forains », les marionnettes, les parades, les mascarades, les carrousels, les feux d'artifice, les joutes, les régates, les courses de chevaux ou les combats d'animaux... Tout un monde pittoresque et romantique à la fois qui dévoile un univers urbain plus que rural, selon le goût de Pougin pour l'urbanisme et l'architecture qui perce à chaque page, chaque image, chaque anecdote, dessinant par petites touches une histoire sociale du spectacle.

---

<sup>25</sup> *Le Marché aux esclaves ou La Petite vue de Paris* de Jacques Callot est une eau-force, datant de 1629 environ. Elle est conservée au Musée du Louvre.

elles avoient été piquées dans un poteau. Elle prenoit son mouvement de la cadence des violons, qui jouoient un air qui sembloit exciter les vents, et tournoit d'une vitesse si surprenante, pendant un quart d'heure, que tous ceux qui la regardoient attentivement en demeuroient étourdis, ainsi qu'il m'est arrivé. Ensuite elle s'arrêtoit tout court, et retiroit ses épées nues l'une après l'autre du coin de ses yeux, avec autant de tranquillité que si elle les eût tirées du fourreau. Néanmoins, quand elle me rendit la mienne, dont la garde étoit fort pesante, je remarquai que la pointe étoit un peu ensanglantée. Cela n'empêcha pas qu'elle ne dansât

encore d'autres danses, tenant deux épées nues dans ses mains, dont elle mettoit les pointes tantôt sur sa gorge, et tantôt dans ses narines, sans se blesser.

Les saltimbanques qui se montrent dans de grandes villes, sur de vrais théâtres, sont les favoris de la fortune et les maîtres du genre. Ceux-là, lorsqu'ils ont la chance de se produire dans des établissements importants tels que, à Paris, le Cirque d'hiver ou les Folies-Bergère, se voient attribuer parfois des traitements de



Saltimbanque montreur des chiens savants.

1,000 ou 1,500 francs par mois. Mais pour quelques-uns comme ces élus du sort, combien traînent péniblement leur misère dans ces longues et tristes voitures noires, qu'on voit dispersées sur les champs de foire, et dont Eugène Sue faisait cette description dans son roman de *Martin, l'enfant trouvé* : — « Ils logent tous dans une de ces grandes voitures nomades, longue d'environ quinze pieds, haute de dix, qui se divise en trois compartiments, éclairés au dehors par des chatières et communiquant intérieurement par de petites portes. Le compartiment de devant sert de magasin ; celui du milieu, tantôt de cuisine, tantôt de

vestiaire ; le dernier, de logement commun. Cette chambre-ci, la plus spacieuse, est aménagée comme la cabine d'un navire : huit lits, en forme de caisses, longs de sept pieds et larges de trois, s'y étagent en deux rangs ; le jour vient par une ouverture à grillage, pratiquée dans l'impériale. Trois chevaux, loués de ville en ville pour un ou deux jours, traînent cette sorte de maison roulante, qui, dans le tambour d'un double plancher, contient les toiles et les tréteaux nécessaires pour l'érection du théâtre forain. »

SALUTS AU PUBLIC. — Dans les grands

## **Architecture, décoration, bâtiments, cités et urbanisme : l'espace théâtral en images**

Pougin s'intéresse à la ville, ses édifices, ses boulevards, ses rues, ses places, ses statues, mais aussi à l'architecture des théâtres et aux décors qui reproduisent sur des toiles peintes les monuments et les espaces urbains. Aussi son *Dictionnaire historique et pittoresque* est-il une promenade de papier, où l'on peut mener des excursions, comme on le faisait alors quand on allait au théâtre – il y a en effet une importance de la promenade avant et après le spectacle qui a tout à fait disparu, et dont les boulevards, les allées, les grandes artères qui entourent les bâtiments nous transmettent la sensation. On marche, on se montre, on cause, on déambule..., partie prenante de la sortie théâtrale. Et le dictionnaire de Pougin rend compte, d'une certaine manière, de cette déambulation qui entoure la représentation.

Les définitions elles-mêmes décrivent et mettent en image la matérialité et les techniques des théâtres : la liste détaillée du fonctionnement technique de la salle de l'Opéra est par exemple établie dans la définition « architecture théâtrale » : tuyauterie, robinetterie, appareils d'incendie, réservoirs d'eau, conduites de gaz, appareils de chauffage, etc. permettent de voir et de comprendre l'organisation précise d'une salle de spectacle, la complexité technique de sa machinerie.

Des vues de la scène, à commencer par celles des théâtres subventionnés, sont représentées [Fig.13][Fig.14], accompagnant la définition « architecture théâtrale ». Coupe transversale de la salle de l'Opéra en 1770 ou premier aspect de celle de la Comédie-Française au moment de sa construction par l'architecte Victor Louis. Page suivante, la salle des archives de l'Opéra de Paris illustre l'entrée « archives » [Fig.15]. Parquet, marbre, lustres, bustes et tableaux sont minutieusement reproduits afin de restituer la solennité du lieu, résonnant avec la définition des archives par Pougin : « Les théâtres qui possèdent des archives sont l'état d'exception, et cela se comprend, chaque directeur qui quitte sa place emportant avec lui ses papiers et tout ce qui concerne son administration<sup>26</sup>. » L'image traduit ici une partie de la définition, « l'état d'exception » d'un lieu consacré aux archives dans les théâtres. Un personnage habillé de noir semble attendre quelque chose. Un archiviste ? Un lecteur souhaitant consulter un document ? Il n'y a en tous les cas pas, dans cette image, de représentation de spectateurs ou d'artistes, mais bien une salle, qui ressemble davantage à une galerie, et un homme vêtu simplement, qui attend. Pas de traces non plus de fichiers, de rayonnages, de boîtes ou d'étagères où seraient conservées les archives. L'image demeure énigmatique, participant à ce registre de l'approximation qui détermine un certain nombre d'images utilisées dans le *Dictionnaire*.

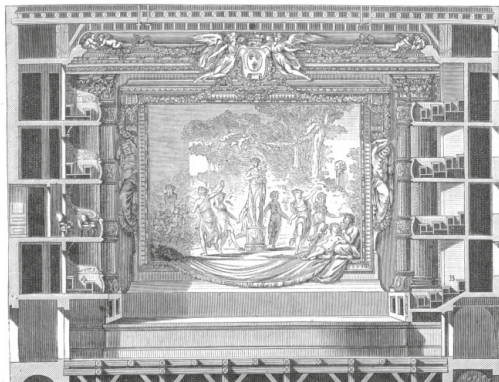
---

26 Arthur Pougin, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre...*, op. cit., p. 56.

tion avec le public, et que le spectateur, quelle que soit la place qu'il occupe, puisse envisager, embrasser autant que possible la scène et dans son ensemble et dans tous ses détails. L'architecte doit donc, dans son travail, concilier entre elles des choses qui semblent inconciliables, et, souvent aussi, il a à lutter contre des difficultés d'ordre extrinsèque, si l'on peut dire, telles que le peu d'espace mis à sa dispo-

sition ou la configuration défectueuse du terrain sur lequel il lui faut agir.

Sans parler de l'aspect extérieur que doit comporter le monument, de l'ensemble harmonieux qu'à l'intérieur doit offrir la salle, de la pureté des lignes, de l'élégance des courbes, de la grâce et de la richesse de la décoration, il faut que l'architecte se préoccupe des qualités acoustiques du vaisseau, de la commodité des



Coupe transversale de la salle de l'Opéra construite par Moisan au Palais-Royal, et inaugurée en 1776.

places et de la facilité avec laquelle on y peut parvenir, de la bonne disposition des loges, de l'heureuse distribution de la lumière et de la chaleur, du renouvellement incessant de l'air respirable à l'aide d'une ventilation vigoureuse. Puis, il faut que les dégagements soient vastes et bien disposés, que des couloirs suffisants et de larges escaliers facilitent et l'accès et surtout la prompte évacuation d'une salle en cas de danger pressant. Enfin, il doit établir de vastes réservoirs d'eau pour les cas d'incendie, s'attacher à ce que le vestibule, où le public se

presse et où est placé le contrôle, offre toutes les facilités désirables pour la circulation, songer aux foyers, aux vestiaires, aux bureaux de recettes, aux mille petites retraites nécessaires dans un lieu destiné à recevoir la foule.

C'est bien pis encore, s'il est possible, en ce qui concerne la scène. Là, outre le plancher, qui, dans un théâtre machiné, est d'une construction très compliquée, il faut avant tout établir les dessous et les dessus, qui représentent chacun la hauteur de la scène, avec tout le mécanisme nécessaire au jeu des décorations.

Fig.13 Fig.14

Toutte cette charpente relative à la scène, au travail des dessous, du cintre, de la machinerie, est d'une extrême complication et présente de sérieuses difficultés. Et là, aussi, il faut songer aux dégagements, et à ce qu'ils soient aussi vastes, aussi commodes que possible, de façon qu'un personnel nombreux, parfois accompagné de chevaux, puisse pénétrer facilement et avec

ordre sur le théâtre, et le vider de même. Et puis il faut ménager aux divers étages, derrière cette scène parfois si encombrée, tous les locaux, si nombreux, nécessaires aux divers services : cabinets de direction, d'administration et de régie, foyers et loges d'artistes, de figurants, de comparses, ateliers de costumes et de décors, magasins pour les décorations, les la-



Premier aspect de la salle actuelle de la Comédie-Française, lors de sa construction par l'architecte Lottin.

billements, les accessoires, appareils contre l'incendie, corps de garde des pompiers, logements de concierges, etc., etc.

Sans vouloir prendre pour exemple l'Opéra de Paris, qui est en son genre un monument exceptionnel, nous grouperons cependant ici quelques renseignements relatifs à ce théâtre et qui donneront une idée approximative de mille détails qui échappent forcément au public renfermé dans une salle de spectacle. A l'Opéra, l'ensemble des tuyaux de fonte, de cuivre et de plomb nécessaires par le service des eaux offre un développement de 6,918 mètres; le nombre des robinets est de 573; il y a 70 appareils pour incendie avec une longueur totale

de 1,520 mètres de boyaux en caoutchouc; la contenance des réservoirs d'eau est de 105,000 litres; les cordages en chanvre qui servent au service de la scène donnent une longueur de 223,100 mètres, auxquels il faut adjoindre 12,700 mètres de cordages en fil de fer; l'ensemble des conduites de gaz représente une longueur de 25 kilomètres, sur lesquels sont ajustés 714 robinets, le tout servi par dix compteurs; les calorifères sont au nombre de 14 pour la scène, et les appareils de chauffage pour la salle au nombre de 10; enfin le nombre des portes contenues dans les bâtiments de l'Opéra est de 2,531.

Nous en avons dit assez, pensons-nous, pour



Salle des archives, à l'Opéra.

Fig.15

Les décors et la décoration<sup>27</sup> sont tout aussi illustrés, à l’instar de cette double page [Fig.16] témoignant de l’attention accordée à la mise en page et au résultat graphique. L’auteur propose des atmosphères, des ambiances... Pougин fait ainsi de son dictionnaire un « musée de papier » ; on y déambule comme dans une exposition, et les images ont dans ce dispositif une valeur d’étonnement, de distraction assumée. Elles flattent l’œil, elles servent à renseigner le lecteur, mais aussi à l’amuser, à le divertir, comme le font alors tout un ensemble de dictionnaires illustrés : *Dictionnaires des techniques*, *Dictionnaires pratiques*, *Dictionnaire du tapissier*, *Dictionnaires des marionnettes*... Un univers érudit et fantaisiste, qui fait une large part à l’illustration et à l’imagerie, fleurit alors dans tous les domaines de la culture matérielle, culturelle et scientifique.

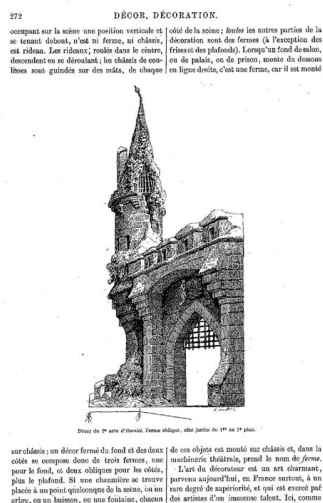
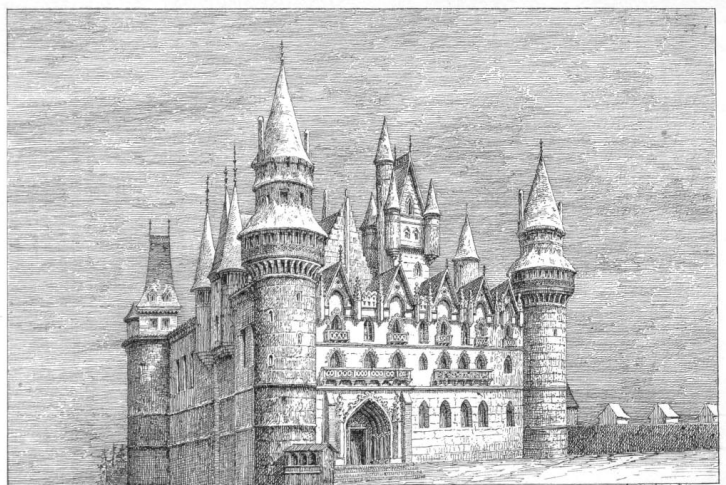


Fig.16

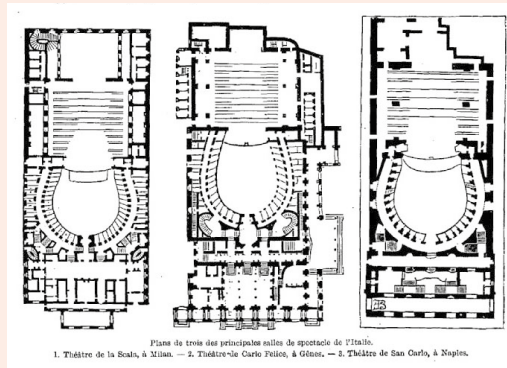


FLANQUE XVI. — Décor du 2<sup>e</sup> acte d'*Hernani*. 1. Rideau de fond.

D’autant que le *Dictionnaire* de Pougин ne cesse de varier les échelles d’observation. Y sont reproduits par exemple des plans comme ceux « de trois des principales salles de spectacle de l’Italie, la Scala à Milan, le Carlo-Felice à Gênes et le Théâtre San Carlo de Naples » [Fig.17] [Fig.18], et, en regard de ces documents, est présenté un dessin d’Eugène Lami de la salle Ventadour du Théâtre-Italien, en 1843, un soir de spectacle. Cette image – exécutée de la place d’un spectateur dans la salle, au premier balcon, côté jardin – accompagne la définition de la « salle », qui « devient synonyme de public lorsqu’il s’agit de caractériser la disposition de celui-ci qui, tout comme un individu, a ses caprices, sans que l’on sache pourquoi. Si le public est nerveux, gouailleur, on dira : “la salle est mal disposée, ce soir”<sup>28</sup>. »

27 Voir l’article de Quentin Rioual sur cette question dans le présent numéro.

28 Arthur Pougин, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre...*, op. cit., p. 663.



Plans de trois des principales salles de spectacle de l'Italie.  
1. Théâtre de la Scala, à Milan. — 2. Théâtre-les Capucins, à Gênes. — 3. Théâtre de San Carlo, à Naples.

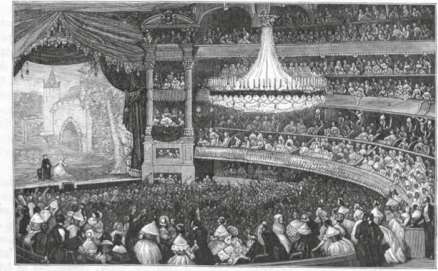
Fig.17 Fig.18

ependant qu'elle est à peu près généralement inconnue de ceux-ci, et que la tradition professionnelle au moins fait défaut. On assure que cette sainte, d'abord comédienne à Antioche, se retira ensuite sur la montagne des Oliviers, où elle mourut, après une longue et sévère pénitence, vers le milieu du cinquième siècle de l'ère chrétienne.

SAINTE-TOUCHE. — C'est le nom baroque par lequel certains comédiens de province désignent un jour plein d'intérêt pour

eux : celui où ils passent à la caisse du théâtre pour recevoir leurs appointements du mois.

SALLE. — La partie d'un théâtre où prennent place les spectateurs. La salle est séparée de la scène par l'orchestre, et elle en est entièrement isolée quand le rideau d'avant-scène est baissé. A Paris il y a des salles très vastes, comme celles de l'Opéra, du Châtelet, de la Comédie-Française, de l'Odéon ; il y en a de très petites, de très mignonnes, comme celles des Variétés, du Gymnase, du Palais-Royal,



La salle Ventador (Théâtre-italien) en 1843, d'après un dessin d'Ernest Lami.

des Menus-Plaisirs. En général, il ne faut pas qu'une salle soit trop grande, pour qu'une communication utile, nécessaire, puisse s'établir entre l'acteur et le spectateur, pour que celui-ci ne perde rien du jeu de celui-là, et que le premier se sente bien compris par le second.

Souvent, dans le langage du théâtre, on emploie le mot *salle* en envisageant le contenu plutôt que le contenant. Si la salle est seulement à moitié pleine, on dira qu'il n'y a qu'« une demi-salle ; » si, au contraire, le public est nombreux, on dira qu'il y a « une jolie salle, » une « belle salle, » une « salle

bien garnie. » D'autre part, le mot *salle* devient synonyme de public, lorsqu'il s'agit de caractériser la disposition de celui-ci, qui, tout comme un individu, a ses caprices, sans que l'on sache pourquoi. Si le public est nerveux, gonflé, on dira : « La salle est mal disposée, ce soir ; » s'il se montre rétif, peut-être à applaudir : « La salle est froide ; » si, au contraire, il est de bonne humeur, et encourageant pour les acteurs : « La salle est bien montée. » Tout cela forme une série d'expressions professionnelles, qui sont généralement peu connues du public. Quant aux mots :

Sur la double page se font face deux registres différents d'images : d'un côté, les plans de salle – image froide, scientifique, témoin de la passion du XIX<sup>e</sup> siècle pour l'architecture –, de l'autre, le dessin d'une salle et de son public où l'on distingue les robes, les chapeaux, les costumes, les silhouettes penchées, attentives, tendues vers la scène. Un dessin qui laisse entendre le bruissement des spectateurs, ces humeurs, ces « caprices » dont parle Pougin à de nombreuses reprises, ponctuant ses définitions d'anecdotes piquantes.

Élargissant le point de vue, Pougin illustre également la ville, et Paris en particulier. Son dictionnaire est un prétexte à explorer visuellement l'histoire et les mutations de la capitale, une balade dans les divertissements parisiens de la fin de siècle. L'ouvrage en général se révèle très *parisien* ; il célèbre la ville, la visite et la décrit, s'appuyant sur une très foisonnante iconographie, disponible dans les guides touristiques, les revues, les catalogues d'imprimeurs... toute une documentation dédiée à la capitale et dans laquelle Pougin peut piocher et recycler ses images.

Mais la balade parisienne de Pougin est aussi mélancolique et pleine d'amertume, soutenue par des gravures représentant un Paris passé, pré-haussmannien, où la rue était livrée aux saltimbanques, aux marchands, aux badauds... Cartouche devant l'Hôtel de Ville [Fig.9], les bateleurs et les marchands sur les avenues, [Fig.19], le boulevard du Temple, illustré à plusieurs époques de son illustre histoire, éveillent chez l'auteur une grande nostalgie, comme lorsqu'il se rappelle le temps des deux paradistes Bodèche et Galimafré [Fig.20] qui « firent la joie du boulevard du Temple, à l'époque où le boulevard du Temple, peuplé de théâtres, de loges d'acrobates, de spectacles et de curiosités de toutes sortes,

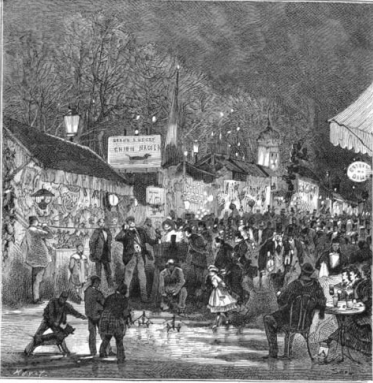
était le rendez-vous de tout le Paris frivole et désœuvré<sup>29</sup> ». Ce « centre des plaisirs parisiens [...] chéri par la foule » auquel il est consacré une entrée de plusieurs pages et six illustrations, dont une double page représentant « un aspect général de la partie du boulevard du Temple sur laquelle se trouvaient groupés les théâtres, et qui fut détruite en 1862 », est l'occasion d'un long développement, où s'entrelacent détails historiques, descriptions de spectacles et de fêtes, souvenirs sensibles et opinions personnelles, notamment les critiques frontales contre le baron Hausmann, cet « édile trop puissant » aux « conceptions fantasques et antiartistiques »<sup>30</sup>.

BARRIÈRES. — BASSE. 91

deux sous, tend de jour en jour à disparaître devant la baraque de soixante-quinze centimes.

**BARRIÈRES.** — On place chaque jour, à la porte de chaque théâtre, des espèces de clayonnages en bois destinés à contenir la foule qui vient faire queue, et auxquels on donne le nom de barrières. Ces barrières, dont la largeur permet seulement à deux personnes de s'y tenir de front, assurent le bon fonctionnement du service à l'heure de l'ouverture des bureaux, en ce sens que chacun passe naturellement à son tour, et que nul ne peut matériellement entrer au théâtre avant celui derrière lequel il est placé.

**BARYTON.** — C'est la voix d'homme qui, dans le chant, tient le milieu entre la voix de



Barraques de boudeurs et de marchands sur les boulevards de Paris, aux fêtes de Noël et du nouvel an.

basse et celle de ténor, participant à la fois de l'une et de l'autre. Elle a donné son nom à l'un des emplois les plus importants du genre lyrique, soit dans l'opéra, soit dans l'opéra-comique. Font partie de cet emploi les rôles de don Juan dans *Don Juan*, d'Hamlet dans *Hamlet*, de Nevers dans *les Huguenots*, d'Hidraot dans *Armide*, de Nelusko dans *l'Africaine*, de Guillaume dans *Guillaume Tell*, et d'autre part ceux du sénéchal dans *Jean de Paris*, d'Hoël dans *le Pardon de Ploërmel*, de Sganarelle dans *le Médecin malgré lui*, de Pierre dans *l'Étoile du Nord*, de Joconde dans *Joconde*, etc., etc. Les Italiens emploient le même terme que nous (*baritono*) pour caractériser cette voix et l'emploi auquel elle correspond.

**BASSE.** — C'est la voix d'homme la plus grave. Elle donne son nom à deux emplois du répertoire lyrique, ceux de première basse, qu'on appelle aussi basse chantante, et de seconde basse, que l'on qualifie aussi de basse

Fig.19 Fig.20

## Portraits

Pougin a recours au portrait pour illustrer nombre des entrées. Le dictionnaire n'est pas précisément une galerie de portraits, mais ils ponctuent néanmoins les pages de l'ouvrage, proposant des gros plans, ou des focus, sur tel ou tel personnage ayant marqué la vie ou l'histoire de la définition concernée, comme la Comédie-Française, accompagnée de deux fois deux pages de portraits, une double page avec deux comédiennes, M<sup>lle</sup> Clairon et M<sup>me</sup> Vestris, et la double page suivante pour les comédiens, ici Fleury et Baptiste aîné [Fig.21].

106 **BOBÈCHE ET GALIMAFRÉ.**


dien sous cette veste rouge et sous ce chapeau gris, à cornes, surmonté d'un papillon !... »

On était alors à l'époque du premier Empire, et Bobèche, dans ses plaisanteries un peu salées, avait jusqu'à un certain point son franc parler, la censure à ce moment ne s'occupant guère de ce qui ne touchait pas à la politique. Il en profitait pour donner l'essor à sa malice, moins naïve qu'elle ne le voulait paraître, et pour mêler à ses coq-à-l'âne, à ses calembours les plus ahurissants, des réflexions bouffonnes qui excitaient les gros rires de ses

auditeurs. Ces plaisanteries se présentaient toujours sous forme de dialogue avec son compère Cassandre, et elles étaient telles qu'on ne saurait les reproduire toutes. En voici pourtant un échantillon :

**BOBÈCHE.** — Monsieur, vous qui êtes un savant, pouvez-vous me dire quand les médecins se trompent et donnent des recettes inutiles ?

**CASSANDRE.** — Mon ami, les médecins se trompent quelquefois parce que les symptômes des maladies diffèrent selon les tempéraments. Dans les fièvres, par exemple...



Bobèche et Galimafré au boulevard du Temple, d'après une gravure anonyme coloriée.

**BOBÈCHE.** — Vous n'y êtes pas, Monsieur. C'est quand ils donnent une recette pour les maladies de cerveau des femmes que les médecins se trompent; car la tête d'une femme est une tête sans cervelle.

**Et encore :**

**BOBÈCHE.** — Monsieur, si vous aviez enfermé dans un grand sac un huissier, un tailleur, un usurier et un apothicaire, qui est-ce qui sortirait le premier ?

**CASSANDRE.** — J'avoue que je suis embarrassé; car je ne vois pas de raison pour que l'un sorte plus tôt que l'autre.

**BOBÈCHE.** — Je vous apprendrai ce secret, Monsieur, si vous voulez me payer une fiole de bobèches.

**CASSANDRE.** — Soit. On doit tout faire pour apprendre ce qu'on ignore.

**BOBÈCHE.** — Eh bien, Monsieur, le premier qui sortirait du sac, si un huissier, un tailleur, un usurier et un apothicaire étaient dedans, je vous donne ma parole d'honneur que ce serait un voleur !...

Bobèche devint une des célébrités de Paris, et non seulement il était chéri de son public ordinaire, mais les plus grands salons se l'arrachèrent bientôt, et il n'y avait pas de belle fête dans le grand monde si Bobèche n'y ve-

<sup>29</sup> Entrée « Bodèche et Galimafré », dans Arthur Pougin, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre...*, op. cit., p. 105.

<sup>30</sup> Entrée « Boulevard du Temple », *ibid.*, p. 109-115.

divers points de Paris et presque aussitôt disparus. Molière lui-même, on le sait, venant de la province en 1650, s'installa pendant trois années avec sa troupe, sous le nom de *l'Illustré Théâtre*, dans le jeu de paume de la Croix-Blanche, au faubourg Saint-Germain, après quoi il reprit ses voyages.

L'Hôtel de Bourgogne et le Marais étaient donc seuls maîtres de la situation, lorsque

Molière, de retour à Paris en 1658, s'établit au théâtre du Petit-Bourbon, près du Louvre, pour ensuite, Louis XIV ayant décidé la destruction de celui-ci, prendre ses quartiers dans la salle du Palais-Royal. Sa troupe, qui avait pris le nom de « troupe de Monsieur, » fut autorisée en 1665 à porter celui de « troupe du roi, » et une subvention annuelle de 12,000 livres lui fut accordée. A la mort de Molière, Lully, qui



M<sup>me</sup> Vestris, de la Comédie-Française (1746-1804).

trouvait l'Opéra à l'étroit dans la salle qu'il lui avait fait construire rue de Vaugirard, obtint du roi l'autorisation de s'emparer de celle du Palais-Royal, tandis que les comédiens de Molière iraient occuper le local du premier Opéra de Perrin et Cambert, rue Guénégaud (1673). Mais Louis XIV ordonna alors la jonction de la troupe du Marais et de celle qu'avait dirigée Molière, de sorte qu'au lieu de trois théâtres de comédie qui avaient existé simultanément pendant quinze ans, il n'y en eut plus que deux : la troupe du roi, rue Guénégaud, et

celle de l'Hôtel de Bourgogne. Sept ans après, en 1680, Louis XIV fit effectuer encore la jonction de ces deux troupes, et c'est de cette époque et de cette dernière fusion que, comme nous l'avons dit, la Comédie-Française fait dater officiellement son existence ; de sorte que le théâtre qui se fait justement gloire de s'appeler « la maison de Molière » semble n'être venu à la vie que sept ans après la mort de ce grand homme.

Quoi qu'il en soit, la Comédie-Française se transporte, en 1689, dans un hôtel qu'elle s'é-



M<sup>me</sup> Clairon, de la Comédie-Française (1723-1803).



Fleury, doyen de la Comédie-Française, en 1800.



Baptiste aîné, de la Comédie-Française (1761-1835).

Si la photographie n'est pas utilisée – elle demeure un procédé encore trop coûteux pour être exploitée massivement, et les reproductions de photographies peinent encore à rendre le modelé photographique –, les reproductions de portraits d'acteurs, d'auteurs, de poètes accompagnent les pages du *Dictionnaire*. Regards lointains, poses solennelles, bustes imposants, parfois couverts de fourrures comme Jean-François Ducis [Fig.22], les célébrités accompagnent le lecteur et la lectrice, formant au fil des pages un panthéon du monde théâtral.

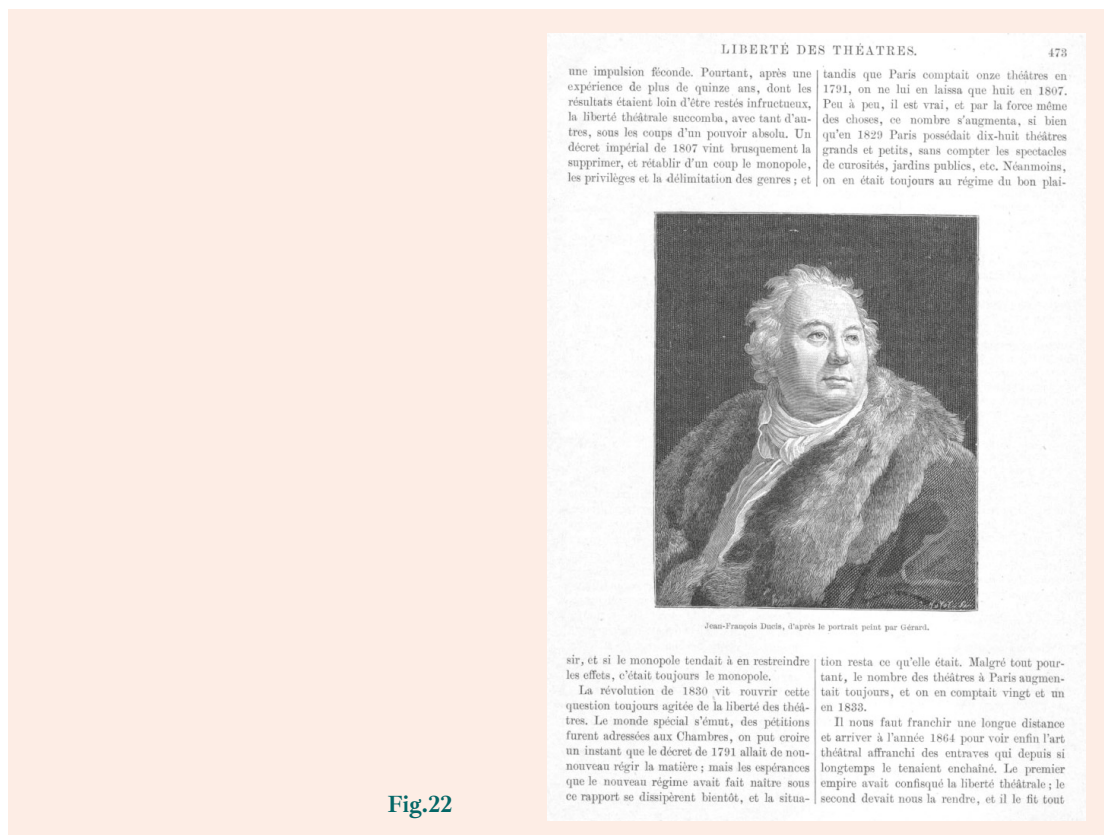


Fig.22

Ces portraits s'inscrivent dans un moment de plein essor du *star system*, qui modifie en profondeur le rapport de la société au monde du spectacle. Les portraits qui rythment le dictionnaire recouvrent alors une fonction historique, leur permettant « de se fabriquer une image en même temps que de se construire une généalogie par l'image<sup>31</sup> ». Dans certains cas, l'épaisseur historique de ces visuels est renforcée par l'ajout d'un cadre, ornementé, sculpté, orné de feuillage, d'armes royales, de banderoles sur lesquelles sont inscrits les noms des célébrités en gloire. Ces cadres rajoutés offrent une matérialité supplémentaire au portrait en même temps qu'une mise en scène de la solennité, du maintien et de la pose. Le cadre permet que la figure et le regard se détachent de la page, s'autonomise par rapport au texte et au reste de la maquette. Il isole le visage illustre, le singularise, l'individualise.[Fig.23] [Fig.21] [Fig.24] [Fig.25]

31 Manuel Charpy, « La bourgeoisie en portrait. Albums familiaux de photographies des années 1860-1914 », *Revue d'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle*, n° 34, 2007, p. 147-163, mis en ligne le 1er juin 2009 sur <http://journals.openedition.org/rh19/1382>, consulté le 14 septembre 2020.

aussi le beau temps des cabales. C'était là que toutes les fortes têtes venaient pérorer sur la pièce nouvelle, et parfois enrôler des troupes pour le combat. On s'y battait pour ou contre la comédie du jour; on y jouait parfois aux dés la chute ou la réussite d'une pièce, et ce fut, dit-on, à un breilan de six que Dorat

dut le triomphe de quelques-unes de ses œuvres. C'était là aussi que trônait le chevalier de la Morlière, en attendant qu'il allât s'asseoir à son poste, au parterre de la Comédie, parmi ses séides obéissants. La Morlière fut longtemps la terreur de ce lieu, grâce aux forces dont il disposait. Suivant Favart, il avait à sa solde plus



M<sup>me</sup> Deshoulières, portrait peint par E. Sophie Chéron et gravé par P. van Schuppen.

de cent cinquante subalternes qui manœuvraient avec un ensemble formidable, d'après ses moindres signes. Aussi était-il craint et recherché à la fois. La Morlière pratiquait ouvertement le plus cynique *chantage*; il vendait ses triomphes ou les revers. Enfin l'effroi qu'il inspira devant si grand qu'on lui interdit l'entrée du théâtre, surtout d'après les instances de M<sup>me</sup> Clairon, son ennemie la plus décidée. Mais ses menées furent retournées contre lui,

et sa *Créole* tomba en 1754, à peu près de la même manière qu'il avait fait tomber tant d'autres pièces.

A cette époque, l'Opéra ne le cédait en rien, sous le rapport des cabales, à la Comédie-Française, et les querelles musicales du temps sont restées fameuses. Tout d'abord ce fut Rameau qui eut à pâtir du trop grand enthousiasme qu'excitait encore chez quelques-uns le souvenir de la musique de Lully; puis, quand

versité des procédés employés par lui. Il ne nous reste qu'à donner les noms de ceux de nos artistes qui, depuis deux siècles, se sont particulièrement distingués dans cet art difficile.

J'avoue n'avoir aucuns renseignements sur les décorateurs des grandes pièces à machines qui attirèrent tout Paris au théâtre du Marais et rendirent ce théâtre si fameux dans la seconde moitié du dix-septième siècle.

Toutefois, on peut dire que quand l'Opéra eut été fondé en France, il ne connut plus de rival sous le rapport de la richesse et de la beauté de la mise en scène, et il a conservé jusqu'à ce jour sa supériorité.

Au nombre de ses décorateurs il faut citer (car les Italiens furent nos initiateurs en cet art), pour l'époque de son origine, un Italien célèbre en ce genre et qui était l'associé de



Servandoni, d'après le portrait de Colson, gravé par Miger.

Lully, Vigarani, qui fit les décors de *Cadmus et des Fêtes de l'Amour et de Bacchus*, puis notre excellent peintre Jean Bérain, à qui l'on doit ceux d'*Amadis* et d'*Armide*, et Jacques Rousseau, qui exécuta ceux de *Proserpine* d'après les dessins mêmes de Bérain.

Au dix-huitième siècle, un artiste vénitien fort distingué, Pietro Alciéri, fit admirer deux décors superbes dans *Dardanus* et dans *Zoroastre*; Watteau et Boucher ne dédaignèrent pas,

dit-on, de peindre quelques toiles pour notre grande scène lyrique.

Enfin le célèbre Servandoni, qui révolutionna chez nous l'art du décor, surtout dans le spectacle en décorations qu'il ouvrit aux Tuileries vers 1738 et qui obtint tant de succès, se fit applaudir pendant plusieurs années à l'Opéra pour ses décors admirables; puis ce furent Tramblin, Boquet, Paris, qui se produisirent aussi à ce théâtre.

Fig.23 Fig.24

GUERRES MUSICALES.

geaient au sujet de ces querelles bizarres, il suffira de citer ce court dialogue rapporté un matin par le *Journal de Paris* (1777) : — « On donnoit la semaine dernière, à l'Opéra, *Alceste*, tragédie de M. le chevalier Gluck.

Mademoiselle Levasseur jouoit le rôle d'Alceste : lorsque cette actrice, à la fin du second acte, chanta ce vers sublime par son accent : *Il me déchire et m'arrache le cœur*, une personne s'écria : *Ah! mademoiselle, vous m'arrachez les*



*J. Boucher pinx. J. Wéber fecit.*  
Madame la Marquise de Pompadour.  
Morte En 1764.

Fig.25

Comme c'est le cas pour la photographie alors en plein essor, « postures, gestes, décors et accessoires se répètent à l'infini<sup>32</sup> ». Les portraits de buste sont privilégiés, plein de sobriété et de dignité [Fig.21]. Le portrait nous regarde, les cols montent, statufiant les postures, les mains reposent calmement sur les genoux, enfouies dans les poches d'un pantalon parfaitement coupé [Fig.26].

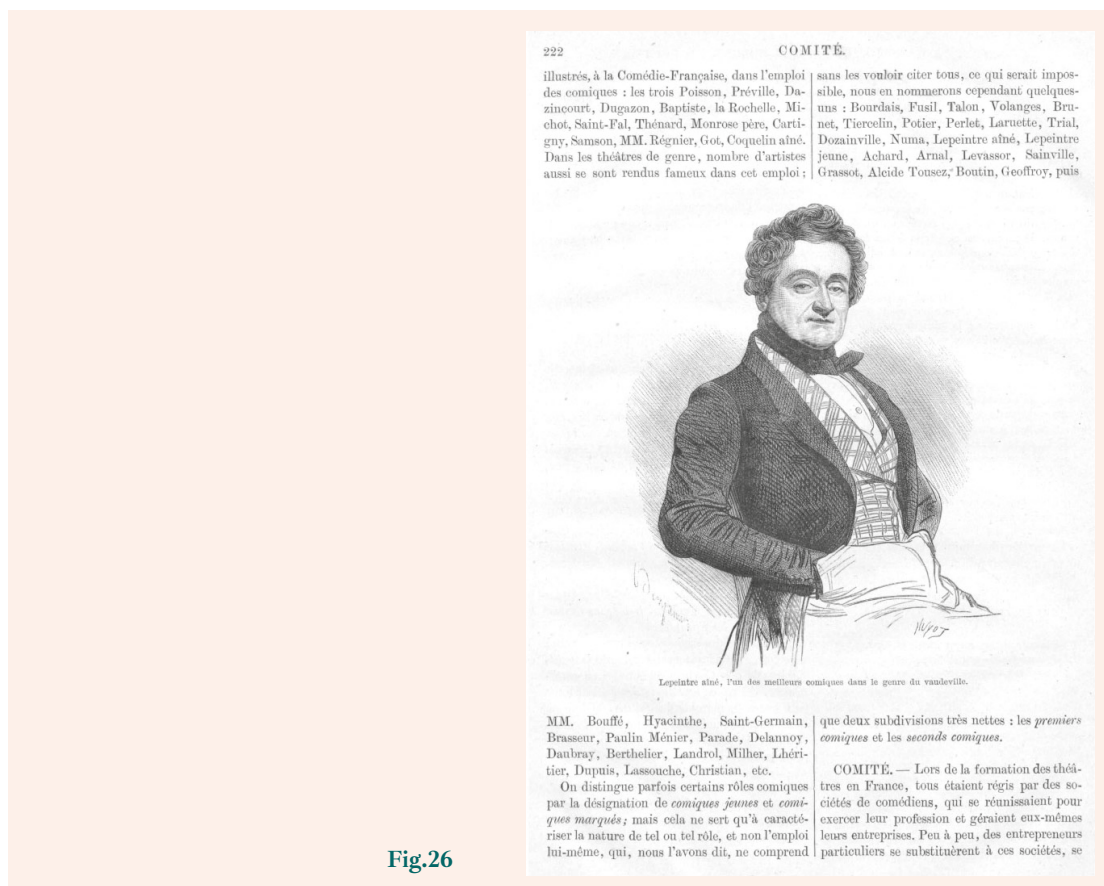


Fig.26

Parfois, les corps sont en mouvement, et s'insèrent dans des décors pittoresques et bucoliques, comme c'est le cas des portraits de danseuses [Fig.27] [Fig.28]. Les corps dansants qui accompagnent les entrées « ballet », « ballet ambulatoire », « ballet noble », « comédie-italienne », « danseur, danseuse », « danseur de corde » s'éloignent du portrait, préférant d'ailleurs la gravure de groupe plutôt que celle d'un artiste solitaire. Ils se révèlent complémentaires des portraits cadrés, plus froids et solennels, dont le corps et les mains sont dissimulés. Ces corps en mouvement accompagnent une véritable histoire de la danse et du mouvement, que Pougin affectionne tout particulièrement. Toutes les danses, folkloriques comme royales, sont largement abordées et illustrées dans le *Dictionnaire*, à commencer par le ballet qui peut « produire un spectacle adorable, véritable joie de l'esprit et des yeux, qui fait naître des émotions particulières<sup>33</sup> ». Saisies par des gravures de Louis Carrogis de Carmontelle, un graveur et auteur de petites comédies destinées au théâtre de société de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, de Jean-Nicolas Huyot (l'architecte de l'Arc de Triomphe) ou encore des reproductions

32 *Id.*

33 Entrée « Ballet », dans Arthur Pougin, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre...*, *op. cit.*, p. 82.

pompe et plus d'éclat à son spectacle, des chevaux de Franconi. Plus tard, après le décret de 1806 qui remplaçait les théâtres sous le régime des privilèges, la Gaîté, puis la Porte-Saint-Martin firent entrer le ballet pour une part importante dans leur répertoire. Ce dernier surtout soigna le ballet d'une façon toute par-

ticulière, et pendant plus de trente ans rivalisa presque sous ce rapport avec l'Opéra, remportant de grands succès avec tous ces ouvrages : *Aroun-Al-Raschid*, *la Fille mal gardée*, *les Bergers de la Sierra*, *les Meuniers*, *Almaviva et Rosine*, *Polichinelle vampire*, *Scaramouche*, *la Neige*, *Gulliver*, *Faustus*, etc. Il



M<sup>lle</sup> Sallé, d'après le portrait de Lancret, gravé par Lacroix.

n'y a guère plus de trente ans que la Porte-Saint-Martin a renoncé au ballet.

Quant à l'Opéra, il ne l'a jamais négligé, et l'on sait quels succès il a obtenus, depuis le commencement de ce siècle, dans le genre du ballet, surtout à partir du moment où de grands artistes ne dédaignèrent pas d'écrire de charmante musique pour les ouvrages de ce genre.

Mehni et Berton d'abord, plus tard Herold et Schneitzhofer, puis Adolphe Adam, Labarre, et après eux M. Léo Delibes, ont écrit des partitions exquises pour tous ces jolis ballets qui avaient nom le *Jugement de Paris*, *la Danseomanie*, *l'Enfant prodige*, *le Séducteur au vil lage*, *la Sylphide*, *la Tempête*, *la Somnambule*, *la Fille mal gardée*, *la Belle au bois dor-*

Fig.27

mant, *la Fille du Danube*, *le Diable à quatre*, *la Jolie Fille de Gand*, *Orfa*, *Giselle*, *le Corsaire*, *Jovita*, *Graziassa*, *la Fonti*, *la Source*, *Coppélia*, *Sylvia*... Les artistes qui jouaient et dansaient dans ces ouvrages étaient Gardel, Vestris, Coralli, Petipa, Méranie, Branchu, Saint-Léon, M<sup>lle</sup> Clotilde, Pauline, Bigottini, Noblet, Taglioni, les sœurs Essler, Carlotta Grisi, Danilâtre, Fitz-James, Plumetti, Fanny Cerrito, Rosati, Fernaris, Emma Livry, Mouraviëff, Fioretti, Vernon, Bozzacchi, Beau-

grand, et tant d'autres dont les noms m'échappent.

Aujourd'hui encore, le genre du ballet joué à l'Opéra d'un vif éclat, bien que, si la danse s'y trouve toujours bien représentée, l'art si charmant et si expressif de la pantomime y semble considérablement déchu de son ancienne supériorité.

BALLET AMBULATOIRE. — Le mot détermine la chose. Un ballet ambulateur est



Dauberval et M<sup>lle</sup> Allard dansant dans l'opéra de *Sylvia*, d'après Carmentelle.

un ballet mobile, un ballet *marchant*, dansé en plein air, aux sons d'une musique vigoureuse. Castil-Blaze nous a donné d'un ballet de ce genre, exécuté à Lisbonne, une description qui n'est pas sans intérêt :

Les Portugais ont inventé le ballet ambulateur. On donne ce nom à un spectacle de marches, de danses, de machines, exécuté successivement sur la mer, le rivage, les promenades, les places publiques. C'est une imitation de la pompe tyrrénienne, décrite par Appian Alexandrin. La canonisation du cardinal Charles Borromée fut célébrée à Lisbonne par un ballet de ce genre.

Un vaisseau richement orné, flottant sous des

voiles de diverses couleurs, des cordages de soie, des pavillons magnifiques, portait l'image du saint, sous un dais de brocart d'or. Il se présente dans la rade; tous les vaisseaux du port, en superbe appareil, s'avancent à sa rencontre, et lui rendent les honneurs militaires; on le ramène en grande pompe, au bruit de toute l'artillerie des forts. Les chasses des patrons du Portugal, portées par les grands de l'État, et suivies de tous les corps religieux, civils et militaires, reçoivent le nouveau saint à son débarquement. La marche commença à quatre chars d'une grandeur extraordinaire étaient distribués sur la ligne immense de la procession. Le premier représentait le palais de la Renommée, le second la ville de Milan, le troisième le Portu-

## DANSEUR, DANSEUSE.

261

des premiers seraient d'un effet désagréable chez les dernières, qui doivent se distinguer et nous récréer par des pas brillants et par des mouvements gracieux, par des terre-à-terre élégants et par un abandon décent et voluptueux à la fois dans toutes leurs attitudes. Hommes ou femmes, dès que la taille est élevée, le maître

doit les consacrer à la danse la plus sérieuse et la plus noble; si la taille est moyenne et les formes sveltes et délicates, ce sont des sujets pour le demi-caractère ou genre mixte; si la taille est au-dessous de la moyenne, la conformation vigoureuse, les muscles épais, ce sont des élèves pour le genre comique et les pas de



M<sup>lle</sup> Prévost, l'une des plus célèbres danseuses de l'Opéra, de 1705 à 1730.

Fig.28

de gravures de Nicolas de Larmessin, graveur et éditeur du XVII<sup>e</sup> siècle, ces illustrations associent souvent paysages champêtres et corps en mouvements, dans une grammaire de la danse qui veut adosser le mouvement des corps à la nature, dans une recherche de l'art populaire et du plaisir du ballet. La « manie de la danse », pour reprendre la légende d'une gravure de Philibert-Louis Debucourt<sup>34</sup>, donne à Pougin l'occasion de déployer toute une iconographie et un discours du plaisir et de la fête, vantant un temps où Paris comptait « beaucoup de bals publics, et l'on pouvait citer des établissements célèbres en ce genre, tel le Prado, la Closerie des Lilas, les bals Vivienne, les bals Chicard, Valentino, le Jardin turc, etc. Il semblait alors que Paris entier fut piqué de la tarentule, et la plupart de nos théâtres donnaient chaque hiver une série de bals masqués<sup>35</sup>. »

L'érudition et la bibliophilie de Pougin s'articulent donc à une grande nostalgie, que nous observions déjà au sujet du boulevard du Temple et des transformations haussmanniennes. Un Paris d'avant, mythifié et fantasmé, se dessine peu à peu au fil des images et des définitions de ce dictionnaire-exposition. Une recherche des origines, une quête généalogique qui fait le pont avec la période prérévolutionnaire guident Pougin dans son entreprise où s'articulent goûts du théâtre, de la musique et de la danse, de l'histoire et des archives, sans en exclure les contours commerciaux de l'entreprise, qui demanderaient à être replacée dans l'économie des publications encyclopédiques au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>36</sup>.

## Un théâtre-monde

---

L'entreprise encyclopédique de Pougin prend place dans la longue tradition des encyclopédies et des dictionnaires, tentant d'épuiser le sens – et l'histoire – de chaque entrée, de chaque mot défini. Un théâtre-monde se construit peu à peu, au fur et à mesure des pages. Les images le mettent en mouvement, l'illustrent et le débordent à la fois. Elles tissent leur propre récit, qui s'autonomise au cours de la lecture-promenade dans l'univers du spectacle vivant.

Revenons pour terminer aux toutes premières pages du dictionnaire. Une planche, en couleur, occupe celle qui se trouve en vis-à-vis du titre. C'est une miniature de Térence, qui représente le théâtre antique, les origines donc. Elle projette une vision du théâtre et devient, plus qu'une illustration, une image-manifeste, enracinée dans un projet éditorial qui affirme ainsi son ancrage historique, mais également remarquable pour ses qualités esthétiques, son agencement, son organisation et ses couleurs.

---

**34** *Ibid.*, p. 78.

**35** *Ibid.*, p. 79.

**36** Les liens entre commerce éditorial et bibliophilie au XIX<sup>e</sup> siècle sont pléthoriques. On pourra par exemple lire Magali Carreire, sur Paul Lacroix (1806-1884), écrivain polygraphe, bibliophile, romancier et historien, qui « cherche à s'emparer d'un commerce de l'écrit relatif à l'histoire » : Magali Charreire, « Un marchand d'histoire au XIX<sup>e</sup> siècle. Paul Lacroix, le bibliophile Jacob (1806-1884) », *Genèses*, vol. 105, n° 4, 2016, p. 36-56.

L'image reproduite ici est une allégorie du théâtre, de l'histoire et du monde. Une allégorie chronologique : le théâtre pris dans sa longue durée, telle une scène sur laquelle les périodes de l'histoire se croisent et s'entrechoquent ; un théâtre qui est aussi un carambolage d'espaces, celui de la Cité, des rois, du peuple mais aussi de l'esprit et de la spiritualité. Elle affirme que la scène est une encyclopédie en actes, hissant ainsi Pougin à la hauteur de cette ambition totalisante. Elle est une symétrie iconographique à ce titre à rallonge qui embrasse la totalité des arts mais qui annonce aussi l'absence de séparation entre les arts populaires et les arts savants et que nous restituons ici dans sa totalité, rarement – et pour cause – reproduite : *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent. Poétique, musique, danse, pantomime, décor, costume, machinerie, acrobatisme. Jeux antiques, spectacles forains, divertissements scéniques, fêtes publiques, réjouissances populaires, carrousels, courses, tournois, etc., etc., etc.*

Démesure de l'entreprise cosmologique, qui, dans ses titres et sous-titres à rallonge comme dans son ensemble d'images, renseigne sur les allers et retours qui seront effectués entre les différentes formes de culture, les différents espaces sociaux et géographiques, les différentes périodes de l'histoire.

C'est bien sur ce terrain immense qui tend à ne rien exclure que le *Dictionnaire* de Pougin trouve son identité, entre vulgarisation, démocratisation des savoirs et ambition de scientificité. Cette ambivalence structurelle est illustrée par les images comme par les registres de langue dont use l'auteur, entre sérieux, raillerie et fascination pour l'art théâtral. C'est à ce titre un ouvrage qui est conçu comme un repère dans les manières dont on écrit et dont on découvre l'histoire du théâtre. Il affirme dans sa forme encyclopédique qu'il fait autorité, mais qu'il est aussi rempli de subjectivité, de fantaisie, d'humeurs... Il oriente le lecteur dans le foisonnement du monde du spectacle ; il le divertit tout en le désorientant.

# POUR UNE ÉTUDE COMPARÉE DES DICTIONNAIRES DE THÉÂTRE

Mots clés:

Études comparatives, théorie du théâtre, histoire du théâtre, ouvrages de référence, études théâtrales (histoire de la discipline), France, Grande-Bretagne, États-Unis

---

Yves Jubinville

Dans la foulée des travaux de l'auteur en historiographie théâtrale qui adoptent la perspective comparative notamment sur des corpus québécois, états-uniens et canadiens, cet article voudrait poser les bases d'une lecture croisée des dictionnaires de théâtre produits dans différents pays. Pour des raisons linguistiques et celles liées à l'accès aux sources, l'auteur s'en tient ici à une exploration d'un corpus en langue anglaise qui couvre la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. L'analyse proposée ne s'engage pas dans un examen détaillé des stratégies éditoriales des dictionnaires en français et en anglais. Son ambition vise principalement à présenter, en guise de préalable à un chantier de recherche, quelques exemples de dictionnaires en anglais qui permettent de soulever les enjeux de la méthode comparative dont celui, de nature épistémologique, qui concerne les conditions d'émergence et de structuration du champ des études sur le théâtre pour laquelle le dictionnaire constitue un objet de choix.

---

### **Abstract**

#### **For A Comparative Study of Theater Dictionaries**

In the wake of the author's work in theatrical historiography which takes a comparative perspective on a corpus of Quebec, American and Canadian texts and studies, this article would like to lay the foundations for a cross-reading of the theater dictionaries produced in different countries. For linguistic reasons and those related to access to sources, the author limits himself here to an exploration of an English-language corpus that covers the first half of the 20th Century. The proposed analysis does not engage in a detailed examination of the editorial strategies of the French and English dictionaries. Its ambition mainly aims to present, as a prerequisite to a research project, some examples of dictionaries in English which allow to raise the stakes of the comparative method including that, of epistemological nature, which concerns the conditions of emergence and structuring of the field of theater studies for which the dictionary constitutes an object of choice.

Dans une courte préface à l'édition anglaise du *Dictionnaire du théâtre* de Patrice Pavis publié en 1998 chez Toronto University Press, le critique et théâtrologue américain Marvin Carlson énumère quelques-uns des ouvrages ayant précédé celui de son collègue français pour montrer que la tradition du genre est bien établie dans le monde anglo-saxon. Mais il souligne du même coup ce que celle-ci doit aux premiers dictionnaires français des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, citant notamment le *Dictionnaire dramatique contenant l'histoire des théâtres, les règles du genre dramatique, les observations des maîtres les plus célèbres et des réflexions nouvelles sur les spectacles* de Joseph de La Porte et Sébastien-Roch-Nicolas de Chamfort (1776), qu'il associe à la veine encyclopédique, et *La Langue théâtrale : vocabulaire historique, descriptif et anecdotique des termes et des choses du théâtre, suivi d'un appendice contenant la législation théâtrale en vigueur* d'Alfred Bouchard, premier glossaire incluant, écrit-il, « des termes de théâtre à la fois littéraires et techniques<sup>1</sup> », et ce bien avant les premiers ouvrages du même type en langue anglaise.

Une recherche plus poussée afin de dresser l'inventaire des titres édités aux États-Unis ou en Grande-Bretagne avant le XX<sup>e</sup> siècle confirme le jugement de Marvin Carlson. Le dictionnaire de théâtre serait une invention française et, à ce titre, il a constitué un modèle pour les auteurs anglo-saxons qui s'en sont inspirés largement en plus d'y puiser des contenus – et pas seulement lorsqu'il s'agissait de traiter du théâtre français. La dette des *dictionaries*, *handbooks* et autre *glossaries* à l'endroit de la France ne doit cependant pas faire oublier que ces formes éditoriales, devenues aujourd'hui l'une des marques distinctives de la production savante anglo-saxonne, sont le fruit d'une culture et d'un mode d'organisation et de diffusion du savoir différents de ceux qui ont donné naissance, par exemple, au *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent* : poésie, musique, danse, pantomime, décor, costume, machinerie, acrobatisme... d'Arthur Pougin en 1885. On ajoutera que ces différences expliquent notamment l'écart épistémologique qui s'est creusé dans le dernier siècle entre les études théâtrales à la française (ou à l'européenne) et les *performance studies* à l'anglaise (ou à l'anglo-saxonne). Bien que cet écart ait tendance, de nos jours, à se réduire, il apparaît clairement lorsque sont pris en compte les dictionnaires plus récents issus de ces deux traditions de recherche.

Ces considérations préliminaires cadrent en quelque sorte le programme d'une étude comparative des dictionnaires de théâtre. Dans la foulée de nos travaux en historiographie théâtrale, qui adoptent cette perspective en travaillant

---

<sup>1</sup> « both literary and technical theatre terms. » Marvin Carlson dans Patrice Pavis, *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts and Analysis*, translated from the French by Christine Shantz, Toronto, University of Toronto Press, 1998, p. viii, nous traduisons.

notamment sur des corpus québécois, états-uniens et canadiens<sup>2</sup>, la présente réflexion voudrait poser les bases d'une lecture croisée des dictionnaires de théâtre produits dans différents pays. Pour des raisons pratiques mais aussi celles liées aux langues pratiquées par l'auteur de ces lignes, on s'en tiendra ici à une exploration du corpus en langue anglaise. À ce stade, et dans les limites imposées à cet article, il est par ailleurs exclu de s'engager dans un examen détaillé des stratégies éditoriales des dictionnaires en français et en anglais. Partant du principe que les autres contributions à ce numéro portent sur un corpus d'ouvrages français, notre ambition sera surtout de présenter, en guise de préalable à ce chantier de recherche, quelques exemples de dictionnaires en anglais qui permettent de soulever les enjeux de la méthode comparative. Comme nous l'avons déjà indiqué plus haut, l'un de ces enjeux est d'ordre épistémologique et concerne l'histoire de la structuration du champ des études sur le théâtre pour laquelle le dictionnaire constitue un objet de choix.

## Les cultures savantes et spectaculaires vues par les dictionnaires de théâtre

---

Autant le dire d'emblée : au terme d'une recherche bibliographique menée dans les universités montréalaises, mais également sur le Web, la cueillette s'est révélée décevante. En ciblant les XVIII<sup>e</sup>, XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, on recense relativement peu d'ouvrages en anglais du type de ceux qui existent en France pendant la même période. Les éléments les plus intéressants de notre corpus sont, à vrai dire, des éditions publiées dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle qui appartiennent à une tradition savante qui a peu à voir, rappelons-le, avec celle qui préside à la plupart des ouvrages en français que nous connaissons. Ces éditions sont le fruit du travail de spécialistes en Grande-Bretagne et aux États-Unis, appelés alors des *academics*, associés de près ou de loin à l'institution universitaire ou encore à des établissements – et la différence est importante – qui se consacrent à la formation pratique. Par spécialistes, il faut entendre des lexicographes, des historiens du théâtre, des archivistes ou des bibliographes. La production de dictionnaires, dans ce contexte, s'inscrit clairement dans le cadre circonscrit par l'enseignement mais également par une activité de recherche au sein de sociétés savantes qui donnent déjà la mesure d'une discipline nouvelle en voie de se constituer. À cette époque, les dictionnaires, glossaires et encyclopédies de théâtre appartiennent à la catégorie plutôt large des *reference books* qui englobe notamment les *manuals*, *guidebooks*, *handbooks*, *compendiums* et *readers*<sup>3</sup> formant, de nos jours, le fonds de commerce d'un grand nombre de presses universitaires de langue anglaise.

---

2 Yves Jubinville, « La modernité dans les études théâtrales au Québec, au Canada et aux États-Unis », *Voix et images*, vol. 44, n° 3, printemps-été 2019, p. 155-177 ; « Un théâtre du Nouveau Monde. Prolégomènes à une approche comparée de l'histoire théâtrale des "collectivités neuves" », *Revue d'historiographie du théâtre*, n° 1, septembre 2013, « L'écriture de l'histoire du théâtre et ses enjeux mémoriels », p. 8-17, en ligne sur <https://sht.asso.fr/revue/lecture-de-lhistoire-du-theatre-et-ses-enjeux-memoriels-2/>.

3 Plus tardive, cette forme éditoriale propose des recueils ou anthologies de textes fondateurs d'une discipline ou d'un champ discursif en émergence.

Par contraste, la pratique française des dictionnaires et encyclopédies de théâtre, remontant au XVIII<sup>e</sup> siècle mais qui culmine à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, serait davantage associée à la tradition des amateurs éclairés ou à celle des critiques et chroniqueurs de la presse écrite, souvent proches de la pratique du théâtre et, par conséquent, assez éloignés des académies et des universités. C'était le cas de Pougin, du moins en partie, son œuvre s'inscrivant, comme en fait foi sa biographie, dans une filiation qui remonte aux gens de lettres du siècle des Lumières à qui l'on doit la constitution de recueils divers et d'ouvrages de compilation faisant parfois appel à l'art de la réécriture et de l'emprunt – déclaré ou non. En partie, disions-nous, puisqu'avec Pougin, nous serions aussi en présence d'une autre réalité en train de prendre forme progressivement : une pratique érudite nouvelle qui se développe au sein d'institutions étatiques (musées, bibliothèques, archives nationales) et dont la fonction est de préserver et de mettre en valeur le patrimoine national<sup>4</sup>.

Sur ce plan, et avant de revenir à notre corpus, il faut noter qu'au-delà du contraste frappant entre les approches française et anglo-saxonne, l'analyse comparative des dictionnaires viserait à mettre au jour et à comprendre la constitution de formations discursives dans différents espaces culturels et nationaux ainsi que les transferts méthodologiques à l'œuvre dans la discipline naissante des études sur le théâtre en Europe et dans les Amériques. S'il faut admettre que le dictionnaire et l'encyclopédie de théâtre sont bel et bien des inventions françaises, ce qui explique pourquoi les exemples sont plus rares au début de la période dans d'autres pays<sup>5</sup>, il s'imposerait conséquemment de se demander comment d'autres cultures savantes se sont approprié ce modèle et sur quel terreau celui-ci a pu se développer autrement. Dans cet esprit, apparaît également tout l'intérêt d'une enquête comparative qui chercherait à repérer dans les dictionnaires français et anglais, mais aussi allemands, russes et italiens, les marques d'un savoir partagé transitant par des opérations de traduction ou d'adaptation lexicale.

Plus largement, ce questionnement commande de s'interroger sur les modalités d'inscription dans ces ouvrages d'une diversité de cultures spectaculaires à une époque antérieure à l'apparition du paradigme du *World Theatre* dans les

---

4 Parmi les autres représentants de cette lignée d'érudits dont les noms sont bien connus des historiens du théâtre, on citera notamment Paul Lacroix (1806-1884), dit le Bibliophile Jacob, conservateur des bibliothèques, et Auguste Rondel (1858-1934) dont les vastes fonds documentaires ont servi à mettre sur pied les collections du département des arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France. Sur la dimension patrimoniale et muséale de l'entreprise encyclopédique d'Arthur Pougin, voir l'article de Léonor Delaunay dans le présent numéro.

5 Au chapitre des curiosités, on compte un exemple de dictionnaire de théâtre publié en Russie impériale en 1787 – dont nous n'avons pu vérifier la teneur. Cet ouvrage, selon Polina Zueva, serait un produit de l'influence des Lumières sur l'élite culturelle russe sous le règne de Catherine II (1762-1796). Il retient l'attention en particulier pour son titre très long (ici en anglais) : *Drama Dictionary, or Alphabetic indications of all original and translated theater works staged in Russia, with the names of the aforesaid known authors, translators and composers, when these plays were presented in the theatres, and where, and at which time printed. In favor of loving submission of theatre*. Voir Polina Zueva, « The 1787 Drama Dictionary as an Instrument of Enlightenment in Imperial Russia », *Journal of Literature and Art Studies*, vol. 6, n° 11, octobre 2016, p. 1113-1122.

années 1990 et 2000<sup>6</sup>. Comment mesurer, dans le même ordre d'idée, l'influence réciproque des différentes traditions savantes sur la connaissance du théâtre ? Les encyclopédies et dictionnaires apparaissent indéniablement comme de bons moyens pour penser et analyser ces phénomènes, mais il serait de mise de les mettre également en rapport avec d'autres types de discours savants et non savants (synthèse historique, articles de revue, essais critiques, critique journalistique) présents dans la chaîne de diffusion et de production du savoir, et qui, à différentes échelles et selon des modalités diverses, s'approprient à leur tour les stratégies discursives du dictionnaire<sup>7</sup>.

Revenant à notre corpus anglo-saxon, précisons qu'il comporte tout au plus une douzaine de titres appartenant à la catégorie des livres de référence désignés par des appellations génériques<sup>8</sup>. « Dictionnaire » et « glossaire » sont les plus fréquentes mais elles recouvrent une multiplicité de formes. Les plus anciens spécimens sont essentiellement des recueils (principalement de pièces), utiles pour les historiens du théâtre – qui doivent toutefois en faire usage avec précaution –, mais qui ne présentent pas grand intérêt dans la perspective qui est la nôtre. Notons tout de même que le *Biographia dramatica, or, A companion to the playhouse: containing historical and critical memoirs, and original anecdotes, of British and Irish dramatic writers, from the commencement of our theatrical exhibitions; amongst whom are some of the most celebrated actors...* de David Erskine Baker, Isaac Reed et Stephen Jones qui rassemble des biographies d'artistes de la scène ainsi que des faits sur les pièces et les troupes du théâtre britannique, a été édité une première fois en 1764 de manière anonyme, puis réimprimé en 1782 et 1812 avec ce même long titre et avec les mêmes noms d'auteurs<sup>9</sup>. Tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, cet ouvrage sera réédité dans des versions revues et augmentées. La dernière réédition recensée

---

6 Les éditeurs Routledge et Oxford University Press ont publié ces dernières années d'importants ouvrages de référence adoptant cette perspective (voir notes 18 et 19). Dans un essai récent traitant des enjeux historiographiques du *World Theatre*, Steve Tillis plaide en faveur d'une histoire du théâtre qui renoncerait à tout ancrage national au profit d'une approche transnationale. Son éditeur présente ainsi le projet : « L'avenir des études sur l'histoire du théâtre commande de penser le théâtre en tant que phénomène mondial. *The Challenge of World Theatre History* plaide en faveur de l'abandon d'une approche eurocentrée de l'histoire du théâtre devenue obsolète et limitative au profit d'une perspective plus globale. [...] Celle-ci montre que l'histoire mondiale du théâtre est nécessaire non seulement pour elle-même, mais aussi pour les perspectives comparatives et contextuelles qu'elle offre à tous les chercheurs et étudiants en théâtre, quels que soient leurs domaines d'intérêt. » (« *The future of theatre history studies requires consideration of theatre as a global phenomenon. The Challenge of World Theatre History offers the first full-scale argument for abandoning an obsolete and parochial Eurocentric approach to theatre history in favor of a more global perspective. [...] It makes the case that world theatre history is necessary not only for itself, but for the powerful comparative and contextual insights it offers to all theatre scholars and student, whatever their special areas of interest.* »), Steve Tillis, *The Challenge of World Theatre History*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2020, nous traduisons, en ligne sur <https://www.palgrave.com/gp/book/9783030483425#:~:text=The%20future%20of%20theatre%20history,of%20a%20more%20global%20perspective>, consulté en décembre 2020.

7 Les manuels d'histoire et les ouvrages de synthèse en font notamment usage en proposant en annexe des glossaires, lexiques et autres compléments biographiques qui agrémentent et surtout facilitent la compréhension des lecteurs. À titre d'exemple, citons une publication récente à laquelle nous avons collaboré et qui comporte, en plus de nombreux tableaux, un glossaire notionnel : Gilbert David (dir.), avec la collaboration de Hervé Guay, Hélène Jacques et Yves Jubinville, *Le Théâtre contemporain au Québec, 1945-2015 : essai de synthèse historique et socio-esthétique*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2020.

8 Voir en annexe à la fin de l'article.

9 David Erskine Baker, Isaac Reed et Stephen Jones, *Biographia dramatica, or, A companion to the playhouse: containing historical and critical memoirs, and original anecdotes, of British and Irish dramatic writers, from the commencement of our theatrical exhibitions; amongst whom are some of the most celebrated actors...*, Londres, Printed for Longman, Hurst, Rees... [et al.], 1812 (First edition published anonymously, 1764, under title: *The companion to the playhouse*), 3 volumes.

date du XX<sup>e</sup> siècle, ce qui témoigne d'un cas unique de document qui aura non seulement traversé les époques mais également fait le pont entre plusieurs générations de connaisseurs de la vie théâtrale.

Ce corpus appelle d'autres observations. Les glossaires techniques du théâtre y côtoient des ouvrages notionnels ; ceux-ci ont en commun d'être dans la majorité des cas des « portatifs », c'est-à-dire des livres dont la facture est modeste, destinés à un usage pratique, et peu volumineux. Un aperçu du contenu permet de constater que les entrées y sont d'ordinaire très courtes et que le discours y est adapté à un destinataire implicite, soit les élèves des écoles de théâtre, soit les praticiens de la scène, y compris les membres du personnel de tournée qui circulent dans ces pays de langue anglaise (États-Unis, Canada, Angleterre, Écosse, Australie) où les différences dans les coutumes, les rites et le vocabulaire de l'art dramatique peuvent constituer une barrière. Si les plus anciens de ces ouvrages datent du XVIII<sup>e</sup> siècle, les plus récents, en excluant la production contemporaine (depuis les années 1980) qui revêt des enjeux d'une tout autre nature, datent de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle et sont l'œuvre d'auteurs uniques, non pas que ceux-ci soient responsables de rédiger seuls toutes les entrées mais parce qu'ils assurent toutes les phases de la production éditoriale. Dans cette veine, trois publications ont retenu particulièrement notre attention.

### **Trois exemples : Davenport (1904), Sobel (1940), Hartnoll (1951)**

---

Le premier de ces titres est l'ouvrage de William Davenport Adams, *A Dictionary of the Drama. A Guide to the Plays, Playwrights, Players and Playhouses of the United Kingdom And America, from the Earliest Times to the Present*. Il est publié en 1904 et constitue, dans l'histoire du genre, un saut qualitatif important puisqu'il est le premier à proposer une synthèse, à l'exemple du Pougin vingt ans plus tôt, des formes pratiquées jusque-là par les compilateurs de langue anglaise. Nous sommes pourtant encore bien loin de l'ambition encyclopédique du *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre*. Centré sur la dramaturgie, Davenport combine des anecdotes historiques sur les pièces avec quelques éléments d'analyse sur les personnages et la langue des auteurs. Ces études s'appuient sur une diversité de références à des chroniqueurs et des historiens, avec un souci d'exactitude – en les citant clairement – que ne démontraient pas toujours ses prédécesseurs. Le commentaire sur les textes dramatiques doit largement à la tradition des philologues de l'époque qui procédaient à une critique des sources pour établir l'authenticité d'un document par le repérage de ses emprunts à des auteurs consacrés. L'Américain Davenport se trouve ici au carrefour des cultures savantes américaine et britannique, dressées l'une contre l'autre à cette époque – notamment sur l'enjeu de la langue –, et son dictionnaire se présente comme une tentative de les réconcilier.

Sans prétendre produire un dictionnaire notionnel ni un glossaire, l'auteur du *Dictionary of the Drama* réserve néanmoins une place à des entrées sur des thèmes divers auxquels sont consacrées plusieurs pages. C'est le cas en particulier de celles portant sur l'acteur (« *Acting as profession* », p. 8-11 ; « *Actor (the)* », p. 11-12) dans lesquelles on trouve, là encore, des références variées, y compris françaises (dont Denis Diderot et Pierre Rémond de Sainte-Albine), convoquées dans le cadre d'une réflexion sur l'évolution des conceptions du jeu, le statut social changeant des comédiens et leurs conditions économiques à travers les âges. Il faut se garder pourtant de surestimer le caractère érudit de cette entreprise qui n'a pas l'ambition de mettre à jour le savoir de l'époque, mais qui n'apparaîtra pas moins valable en son temps et que reconnaîtront les scholars des générations suivantes. Fait curieux à cet égard : les traces laissées par le travail de Davenport, et que corroborent nos propres recherches dans les bases de données universitaires, conduisent à l'hypothèse que l'ouvrage serait demeuré inachevé. L'auteur écrivait pourtant à la fin de sa préface : « Il faut ajouter que le deuxième et dernier volume de cet ouvrage est actuellement sous presse et sera publié au début de l'automne<sup>10</sup>. » La date inscrite au bas de la page est juin 1904. Or, le deuxième volume ne verra jamais le jour.

Le deuxième ouvrage digne de mention confirme apparemment cette hypothèse. Dans son *Theatre Handbook and Digest of Plays*, Bernard Sobel<sup>11</sup> mentionne le Davenport dans la riche bibliographie qui clôture son livre en ajoutant la note suivante : « La publication de cet ouvrage inestimable n'a jamais été achevée, mais il se retrouve dans nombre de bibliothèques et dans un manuel usuel<sup>12</sup>. » L'entreprise de Sobel s'inscrit dans les jalons plantés par Davenport, mais il fait un pas de plus en direction de l'idéal encyclopédique en proposant autre chose qu'une collection d'anecdotes historiques sur les pièces et les artistes. L'ouvrage de plus de 900 pages, dépourvu d'illustration, offre en prime une série d'essais sur divers thèmes concernant l'histoire, l'économie des spectacles et la théorie – dont celui sur « *Psychoanalysis and the Drama* » rédigé par Sobel lui-même – dont il confie la rédaction à des spécialistes et à des personnalités réputées de la scène théâtrale américaine. À titre d'exemple, notons la présence de Lee Strasberg, alors actif au sein du Group Theatre (1931-1941), dont le nom coiffe une entrée sur la fonction du « *Director* » (metteur en scène), signalant ainsi l'ambition de Sobel d'être au cœur de la vie et de la pensée théâtrales de l'époque. À cet égard, il convient de souligner que

---

<sup>10</sup> « It should be added that the second, and concluding, volume of this work is passing through the press, and will be issued in the early autumn. » William Davenport Adams, *A Dictionary of the Drama: A Guide to the Plays, Playwrights, Players and Playhouse of the United Kingdom And America, from the Earliest Times to the Present*, Londres, Chatto & Windus, 1904, vol. 1 (A-G), p. viii, nous traduisons.

<sup>11</sup> À ne pas confondre avec le metteur en scène français du même nom (né Bernard Rothstein), fondateur de l'Ensemble théâtral de Genevilliers (1963), devenu en 1983 le Théâtre de Genevilliers dont il sera le directeur jusqu'en 2007.

<sup>12</sup> « This invaluable work was never finished in print but it is to be in many libraries and in a standard handbook. » Bernard Sobel, *The Theatre Handbook and Digest of Plays*, New York, Crown Publishers, 1940, p. 874, nous traduisons. Une édition revue et augmentée paraît chez le même éditeur en 1959 sous le titre *The New Theatre Handbook and Digest of Plays*.

ce dernier<sup>13</sup>, né en 1887, a été dramaturge et romancier (*The Indiscret Girl*, 1933), mais surtout un éminent critique au *New York Daily Mirror* durant ces années où la scène new-yorkaise, Broadway en particulier, se trouve à un moment charnière, à la fois dynamisée par une génération de nouveaux auteurs – notamment Eugene O’Neill, Tennessee Williams et Arthur Miller, qui inaugurent le mouvement des *serious plays* – mais concurrencée plus que jamais par le cinéma.

Les transformations qui s’opèrent alors dans la vie théâtrale et qui concernent à la fois son organisation économique et son positionnement culturel et esthétique trouvent un écho dans le *Theatre Handbook* qui prend, en ce sens, certaines distances à l’égard de la tradition euro-centrée du théâtre – sans pour autant la rejeter comme en témoignent les articles portant sur les pratiques scéniques anglaises, françaises, allemandes, italiennes et russes – pour embrasser l’espace culturel des spectacles et des médias, y compris ceux qui se déploient sur le grand écran et sur les ondes radiophoniques et télévisuelles : « Des termes référant à l’univers de la télévision ont été inclus parce que plusieurs personnes estiment que ce médium sera un élément important dans l’avenir ; il y en a même qui prétendent que la télévision est le théâtre du futur<sup>14</sup>. » L’ouverture à l’Orient doit également être soulignée avec des entrées sur le Japon, l’Inde et la Chine qui sont abordées dans une perspective historique mais également par le biais des pratiques contemporaines. Enfin, l’ouvrage de Sobel est émaillé, sans doute en guise de rappel au métier de critique et de chroniqueur que son auteur pratiquait, de commentaires critiques, de billets d’humeur et de réflexions personnelles qui en font, à bien des égards, un objet hors norme.

Le troisième et dernier exemple des ouvrages de notre corpus est le fameux *Oxford Companion to the Theatre* de Phyllis Hartnoll dont la première édition date de 1951. Comme Davenport, mais depuis la Grande-Bretagne, l’ambition d’Hartnoll était de créer des ponts entre deux traditions académiques. Celles-ci sont bien présentes dans la liste des contributeurs de l’ouvrage où l’on compte des universitaires des deux côtés de l’Atlantique. Mais elles sont incarnées également dans la personne même de l’auteure et initiatrice du projet qui l’a mené à bout de bras pendant vingt ans contre l’avis de ses maîtres et les réticences de la Oxford University Press. Cette maison d’édition se voulait en effet la gardienne de la tradition considérant le théâtre, à l’exception de William Shakespeare, comme une forme mineure ne méritant guère l’attention des savants. Le *Oxford Companion* signale à cet égard un moment de transition dans la discipline en Grande-Bretagne, qui suit de peu d’ailleurs la création de la Society for Theatre Research (1948) dont Hartnoll fut l’une des fondatrices.

---

<sup>13</sup> Diplômé en études anglaises (*english major*) de l’université Purdue en Indiana (1911), Bernard Sobel amorce une carrière d’enseignant et publiera divers ouvrages sur le théâtre et les spectacles dont *A Pictorial History of Burlesque*, New York, G. P. Putnam’s Sons, 1956 et *A Pictorial History of Vaudeville*, avec George Jessel, New York, Citadel Press, 1961.

<sup>14</sup> « *Television terms*, peut-on lire dans la préface, *have been included because many people feel that television will be an important factor in the future; in fact there are those who say it will be the Theatre of the future.* » George Freedley, « Preface », dans Bernard Sobel, *The Theatre Handbook...*, *op. cit.*, p. xii, nous traduisons.

Malgré le succès du *Oxford Companion*, et en dépit de l'importance de ses travaux en histoire, il convient d'ajouter que celle-ci n'accédera jamais à un poste dans une université. Elle fera carrière dans l'édition, chez Macmillan notamment, et enseignera au prestigieux Royal Academy of Dramatic Art (RADA), une école fondée en 1904, étrangement la plus ancienne en Grande-Bretagne. C'est là un premier point de jonction, pourrait-on dire, entre l'Amérique et la Grande-Bretagne dans la carrière d'Hartnoll. La RADA s'inspirait de l'American Academy of Dramatic Art, créée à New York en 1884, où la pratique et l'enseignement du théâtre se développaient dans un cadre lié étroitement au milieu du spectacle en offrant des débouchés aux jeunes acteurs. À ces élèves, le dictionnaire était également destiné.

Dans la préface à la première édition du *Oxford Companion*, Hartnoll expose ainsi une vision ancrée dans la pratique du théâtre, et forcément moins élitiste, en prenant délibérément le parti d'un art populaire au détriment de la tradition érudite privilégiée alors en Grande-Bretagne et centrée sur l'étude du texte dramatique. Elle cite entre autres le fait d'accorder une importance à des formes comme le vaudeville et le mélodrame et d'avoir consacré des entrées fouillées au burlesque, au music-hall, au boulevard, comme à la structure organisationnelle de l'activité des spectacles, pour affirmer que son ouvrage intéressera davantage le lecteur qui va au théâtre plutôt que celui qui se contente de lire des pièces. Pour s'en excuser auprès de ses maîtres, mais suivant une stratégie qui du même coup défie leur autorité, elle défendra ce choix en citant (en français) dans sa préface nul autre que Ferdinand Brunetière, grand historien et critique littéraire, élu à l'Académie française en 1893 :

Il n'est pas du tout nécessaire qu'une pièce de théâtre soit littéraire pour être du théâtre. L'histoire est là pour nous prouver que le théâtre s'est passé plus d'une fois d'avoir aucune valeur littéraire<sup>15</sup>.

Comme l'*Enciclopedia dello spettacolo* de Silvio D'Amico, publié à partir de 1954<sup>16</sup>, et à sa manière aussi l'*Histoire des spectacles* dirigée par Guy Dumur en 1965<sup>17</sup>, le *Oxford Companion to the Theatre* se présente comme un instantané du savoir de son époque sur le théâtre. Si une perspective essentiellement européenne et française caractérisait l'œuvre de Pougin, celle de Hartnoll se veut nettement internationale, car elle inclut les pratiques et traditions du théâtre juif ainsi que du Japon, de l'Inde et des cultures afro-américaines et d'Amérique du Sud, préfigurant ainsi les projets d'encyclopédie publiés chez

---

<sup>15</sup> Phillis Hartnoll (ed.), *The Oxford Companion to the Theatre*, Londres, New York et Toronto, Oxford University Press, 1951, p. v.

<sup>16</sup> Silvio D'Amico, *Enciclopedia dello spettacolo*, Rome, Unedi-Unione editoriale, 1954-1962, 9 volumes. Le projet de D'Amico se déroulera en deux phases éditoriales. En 1966, l'auteur publie chez le même éditeur une *Enciclopedia dello spettacolo : Aggiornamento 1955-1965*, suivie en 1968 de *Enciclopedia dello spettacolo : Indice-repertorio*, qui constitue l'index des 145 000 entrées contenus dans les neuf volumes et le supplément de 1966.

<sup>17</sup> Guy Dumur (dir.), *Histoire des spectacles*, Paris, Gallimard, coll. « Encyclopédie de La Pléiade », 1965.

Routledge<sup>18</sup> et Oxford University Press<sup>19</sup> au tournant des années 1990 et 2000. En revanche, à l'exemple du Pougin, l'ouvrage de Hartnoll fait la part belle à la dimension technique du théâtre (éclairage, acoustique, machines scéniques, architecture) tout en couvrant la diversité des formes de spectacles, du ballet au cirque, en passant par les mystères du Moyen Âge, la *commedia dell'arte* et les marionnettes. Tout cela dans une optique d'érudition assumée qui ménage peu de place aux anecdotes dont se composaient tant d'ouvrages du genre au XIX<sup>e</sup> siècle.

Le *Oxford Companion* est enfin un ouvrage collectif, fruit de la collaboration de nombreux auteurs, spécialistes de leur domaine. Il est ancré dans une culture académique nouvelle qui, par le biais de publications du même genre, trace les frontières d'une discipline en proposant des outils méthodologiques et d'analyse destinés à un lectorat essentiellement composée d'étudiants de premier cycle (*undergraduate*) universitaire dont ceux des *state colleges* dispensant aux États-Unis une formation générale et technique. Preuve en est, l'édition de 1951 est un objet fabriqué avec soin, compact et solide, mais aussi très modeste selon les standards habituels de l'édition de l'époque. Même s'il fait près de 900 pages, les textes qu'il contient sont imprimés en petits caractères bien serrés et ne sont agrémentés d'aucune illustration, pas même en noir et blanc, ni de tableaux, croquis ou autres éléments iconographiques comme ceux que l'on retrouve en abondance dans le Pougin qui, disons-le, avait davantage à l'esprit de produire un objet de prestige à la hauteur du patrimoine dont il se faisait le défenseur.

## Franchir les frontières nationales

---

Une étude comparée des dictionnaires de théâtre, en dépit de l'intérêt variable que ceux-ci peuvent présenter, pourrait commencer par les documents décrits ci-dessus afin de les mettre en regard avec la production française, mais également celle d'autres pays européens où commencent, dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, à se dessiner les contours d'un espace disciplinaire qui s'intéresse au théâtre et aux spectacles. Ce genre d'ouvrages constitue, en effet, une véritable carte routière pour saisir l'évolution des connaissances et concepts clés de la discipline des études théâtrales et celle de son vocabulaire technique en même temps qu'un prétexte pour examiner les enjeux institutionnels que recouvrent ces savoirs. Comme nous avons tenté de le démontrer ici brièvement, cette démarche viserait également à comprendre les usages de ce type d'ouvrages au sein de la discipline, notamment dans le cadre de l'enseignement et de la formation pratique, et les effets sur son contenu engendrés par les délimitations changeantes de son territoire. S'ajouterait à cette interrogation une recherche

---

<sup>18</sup> Don Rudin (ed.), *World Encyclopedia of Contemporary Theatre*, Londres et New York, Routledge, 1994-2000 6 volumes : vol. 1 : *Europe*, vol. 2 : *The Americas*, vol. 3 : *Africa*, vol. 4 : *The Arab World*, vol. 5 : *Asia/Pacific*, vol. 6 : *Bibliography*.

<sup>19</sup> Dennis Kennedy (ed.), *The Oxford Encyclopedia of Theatre & Performance*, Oxford, Oxford University Press, 2003, 2 volumes : vol. 1 : A-L, vol. 2 : M-Z.

de type comparatif par laquelle les dictionnaires se donneraient à voir et à penser comme les témoins des influences et des croisements théoriques, épistémologiques et méthodologiques entre des cultures académiques nationales et linguistiques différentes, repérables notamment dans les emprunts que font les dictionnaires à d'autres langues, de même qu'en examinant le réseau de leurs sources bibliographiques. On aura compris qu'un tel chantier, pour qu'il puisse se mettre en branle, devrait pouvoir s'appuyer sur un effort collectif et sur un échange entre chercheurs issus de différents horizons.

## Annexe

---

### Dictionnaires, glossaires, encyclopédies, guides et *handbooks* en langue anglaise (Grande-Bretagne, États-Unis)

- *Encyclopaedia Britannica: A Dictionary of the Arts, Science, Literature and General Information*, Cambridge, Cambridge University Press, 1910-1911, vol. XXVI (Disponible en ligne chez Google Books :
- Baker, David Erskine, Reed, Isaac, et Jones, Stephen, *Biographia dramatica, or, A companion to the playhouse: containing historical and critical memoirs, and original anecdotes, of British and Irish dramatic writers, from the commencement of our theatrical exhibitions; amongst whom are some of the most celebrated actors...*, Londres, Printed for Longman, Hurst, Rees... [et al.], 1812 (First edition published anonymously, 1764, under title: *The companion to the playhouse*), 3 volumes, en ligne sur <https://catalog.hathitrust.org/Record/006665480>.
- Bowman, Walter Parket, et Ball, Robert Hamilton, *Theatre Language: A Dictionary of Terms in English of the Drama and Stage from Medieval to Modern Times*, New York, Theatre Arts Books, 1961, 428 p., en ligne sur <https://hdl.handle.net/2027/mdp.39015031706602>.
- Carrington, Ken, *Theatricana: being the "theater" meanings of "tads", "teasers" and some 500 other theater terms*, Chicago, N. Press, 1939.
- Davenport Adams, William, *A Dictionary of the Drama: A Guide to the Plays, Playwrights, Players and Playhouse of the United Kingdom And America, from the Earliest Times to the Present*, Londres, Chatto & Windus, 1904, vol. 1 (A-G), 646 p., en ligne sur [https://archive.org/stream/dictionaryofdram00adamrich/dictionaryofdram00adamrich\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/dictionaryofdram00adamrich/dictionaryofdram00adamrich_djvu.txt).
- Fay, William George, *A Short Glossary of Theatrical Terms*, Londres et New York, Samuel French, 1930, 32 p.

- Granville, Wilfred, *The Theatre Dictionary: British and American Terms in the Drama, Opera, and Ballet*, New York, Philosophical Library, 1952, 227 p. et Kensington, 1970, 240 p.
- Granville, Wilfred, *A Dictionary Of Theatrical Terms*, Londres, André Deutsch Limited, 1912, 206 p., en ligne sur <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.458764/mode/2up>
- Koch, E. De Roy, et Browne, Walter (ed.), *Who's who on the stage; the dramatic reference book and biographic al dictionary of the theatre, containing records of the careers of actors, actresses, managers and playwrights of the American stage*, New York, Walter Browne et F. A. Austin, 1906, 232 p., en ligne sur <https://hdl.handle.net/2027/cool.ark:/13960/t88g96b15>.
- Hartnoll, Phyllis (ed.), *The Oxford Companion to the Theatre*, Londres, New York et Toronto, Oxford University Press, 1951 (rééd. 1957, 1962, 1967, 1983, 1990), 888 p. Une édition numérique paraît en 1992 sous le titre *The Concise Oxford Companion to the Theatre* et où figure le nom de Peter Found comme deuxième auteur, en ligne sur [http://www.oxfordreference.com/views/BOOK\\_SEARCH.html?book=t79](http://www.oxfordreference.com/views/BOOK_SEARCH.html?book=t79). La version abrégée (*concise*) existe, en fait, depuis 1972.
- Nungezer, Edwin, *A Dictionary of Actors and of Other Persons Associated with the Public Representation of Plays in England before 1642*, New Haven, Yale University Press, 1929, 438 p., en ligne sur <https://hdl.handle.net/2027/mdp.39015016912522>.
- Pascoe, Charles Eyre, *The Dramatic List: A Record of the Principal Performances of Living Actors and Actresses of the British Stage*, Londres, Hardwicke and Bogue, 1879, 358 p. Cet ouvrage de compilation est un périodique encore publié de nos jours.
- Sobel, Bernard (ed.), *The Theatre Handbook and Digest of Plays*, New York, Crown Publishers, 1940, 912 p., en ligne sur <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.58043/page/n5/mode/2up>.



## Biographie des auteurs

---

**Anne Pellois** est maîtresse de conférences en études théâtrales à l'École normale supérieure (ENS) de Lyon, membre de l'Institut d'histoire des représentations et des idées dans les modernités (IHRIM, UMR 5317), et intervenante à La Manufacture - Haute École de théâtre de Suisse romande (HETSR) de Lausanne (cursus acteurs et recherche). Elle travaille actuellement sur l'histoire, les théories et les pratiques du jeu de l'acteur au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, et sur la formation de l'acteur du XIX<sup>e</sup> siècle à l'époque contemporaine. Auteure d'une thèse sur le théâtre symboliste, elle a coordonné *Les Héroïsmes de l'acteur au XIX<sup>e</sup> siècle* avec Olivier Bara et Mireille Losco-Lena (Presses universitaires de Lyon, 2015) et *Le Rythme, une révolution! Émile Jaques-Dalcroze à Hellerau* avec Claire Kuschnig (Slatkine, 2015). Elle mène actuellement deux programmes de recherche : « Former au jeu : les opérations de l'acteur » de la Haute École spécialisée de Suisse occidentale (HES-SO) et de La Manufacture (<http://www.manufacture.ch/fr/3373/Operations>) ; et l'édition numérique des dictionnaires de théâtres des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles au sein de l'IHRIM. Elle est membre du comité éditorial de la revue *Agôn*.

**Camille Khoury** est docteure en études théâtrales à l'université Toulouse 2 Jean-Jaurès au sein du laboratoire Lettres, Langages et Arts – Création, recherche, émergence, en arts, textes, images, spectacles (LLA-CREATIS). Sa thèse s'intitule *Pratiques scéniques et imaginaires du travestissement en France (1830-1930) : une archéologie du travestissement*, sous la direction de Muriel Plana et Florence Fix. Elle est également dramaturge, critique dramatique et membre du comité de rédaction de la revue *Agôn*. Ses recherches portent sur l'articulation entre histoire du théâtre au XIX<sup>e</sup> siècle et études de genre/études *queer*.

**Stéphanie Loncle** est maîtresse de conférences en arts du spectacle et membre du laboratoire Histoire, Territoires, Mémoires (HisTeMé, EA 7455) à l'université de Caen-Normandie. Ses travaux portent sur les enjeux politiques, économiques et esthétiques du théâtre en France des premiers temps du libéralisme au néolibéralisme contemporain. Elle a publié *Théâtre et libéralisme (Paris, 1830-1848)* (Classiques Garnier, 2018) ainsi que de nombreux articles (*Law and Humanities*, Special Issue, 2011 ; *Littératures classiques*, n° 76, 2011 ; *La Revue d'histoire du théâtre*, n° 276, 2017) et dirigé un numéro de *Théâtre/Public* intitulé « Le théâtre et le néo-libéralisme » (n° 207, 2013).

**Pierre Causse** est attaché temporaire d'enseignement et de recherche (ATER) en arts de la scène à l'université de Caen-Normandie. Doctorant au sein de l'Institut d'histoire des représentations et des idées dans les modernités (IHRIM, UMR 5317), il rédige une thèse sous la direction d'Olivier Bara sur la notion d'atmosphère et la représentation des phénomènes météorologiques au théâtre au XIX<sup>e</sup> siècle et dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Il est également auteur et dramaturge.

**Quentin Rioual** (Histoire des arts et des représentations, HAR, université Paris Nanterre), chargé d'enseignement en histoire de la scénographie à l'École nationale supérieure des arts décoratifs à Paris, metteur en scène, a consacré sa thèse à la pensée de l'extensivité du domaine décoratif dans le cas des premières mises en scène des pièces de Maurice Maeterlinck (1891-1919). Ses travaux s'orientent à présent sur la carrière de l'artiste Georgette Leblanc d'une part, et sur une histoire sociale et technique du décor au XIX<sup>e</sup> siècle d'autre part. Pour la période contemporaine, ses recherches en cours interrogent les pratiques du mouvement écoscénographique récent. En 2021, il codirige le numéro 9 de la revue *Agôn* consacré aux formes du rater dans les arts de la scène, et prépare *Dans une sorte de désert — tragédie de l'étonnement*, pièce par écriture de plateau réalisée à partir de la figure de Georgette Leblanc.

**Céline Candiard** est Maîtresse de conférences en études théâtrales à l'université Lumière-Lyon 2 et membre de l'Institut d'histoire des représentations et des idées dans les modernités (IHRIM, UMR 5317), Céline Candiard est spécialiste d'histoire du théâtre, en particulier dans l'Antiquité et la France des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Son premier ouvrage, *Esclaves et valets vedettes dans les comédies de la Rome antique et de la France d'Ancien Régime*, est paru en 2017 aux éditions Honoré Champion.

**Justine Mangeant** est Doctorante à l'Institut d'histoire des représentations et des idées dans les modernités (IHRIM, UMR 5317) sous la direction de Catherine Volpilhac-Auger et attachée temporaire d'enseignement et de recherche (ATER) de littérature française du XVIII<sup>e</sup> siècle à l'École normale supérieure (ENS) de Lyon, Justine Mangeant prépare une thèse consacrée aux tragédies de Voltaire. Ses recherches portent sur les manuscrits et archives de théâtre au XVIII<sup>e</sup> siècle et sur les dramaturgies des Lumières. Elle a édité avec François Jacob un manuscrit inédit de *Zaïre* dans les *Cahiers Voltaire* en 2016.

**Léonor Delaunay** est Historienne du théâtre et Éditrice et responsable de la Société d'histoire du théâtre ainsi que Membre associée du Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines (CHCSC) Université Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines. Elle travaille sur l'histoire du théâtre social et politique, notamment dans les années 1920 et 1930. Elle a un doctorat d'Études théâtrales soutenu en décembre 2009 et publié en 2011 aux Presses Universitaires de Rennes sous le titre *La Scène bleue*. Les expériences théâtrales prolétariennes et révolutionnaires en France, de la Grande Guerre au Front populaire. Elle poursuit ses recherches sur les aspects intimes et matériels du théâtre populaire et politique au XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. Elle travaille depuis 2014 sur le théâtre dans les Empires coloniaux, notamment sur le théâtre colonial, le théâtre scolaire et le théâtre missionnaire. Elle a été nommée responsable de la Société d'Histoire du Théâtre en 2012. Elle y publie la Revue d'histoire du théâtre (trimestrielle) et travaille sur les mises en récit et en exposition de l'histoire du théâtre. L'archive, ses usages et ses prolongements numériques se situent au cœur de ses pratiques. Elle a coordonné un numéro de la Revue d'histoire

du théâtre sur les commerces du théâtre en 2016, un numéro en janvier 2019 sur l'histoire sociale, intime et matérielle des coulisses théâtrales, projet qu'elle prolonge au travers d'enquêtes dans les archives iconographiques et intimes des coulisses des théâtres dans les années 1910. Elle coordonne en outre divers projets de recherche pour la Revue d'histoire du théâtre, autour du théâtre yiddish, de l'histoire du geste théâtral et des représentations du paysage et de la nature au théâtre. Elle enseigne l'histoire du théâtre et ses formes mineures et politisées à l'Université (Paris 3, Caen Basse-Normandie...), a eu en charge un séminaire sur la critique dramatique à l'Université Paris 8 en 2019 et, en 2021, un séminaire de master sur les archives du théâtre à l'Université Paris Nanterre.

**Yves Jubinville** est professeur en études théâtrales à l'École supérieure de théâtre de l'Université du Québec à Montréal (UQAM) dont il est également le directeur. Membre du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoise, il a été directeur de *L'Annuaire théâtral*, revue québécoise d'études théâtrales, de 2006 à 2014. Auteur en collaboration du *Théâtre contemporain au Québec, 1945-2015 : essai de synthèse historique et socio-esthétique* (Presses de l'Université de Montréal, 2020), il a publié dans plusieurs revues au Québec et à l'étranger sur la dramaturgie québécoise et l'historiographie théâtrale. Il est actuellement président du conseil scientifique de l'Institut du patrimoine (UQAM).

## Société d'Histoire du théâtre

BnF, 58, rue de Richelieu  
75084 Paris Cedex 02

[www.sht.asso.fr](http://www.sht.asso.fr)  
info@sht.asso.fr

### Administratrice

Léonor Delaunay

### Conseil d'Administration

#### Président

Clément Hervieu-Léger

#### Vice-présidents

Joël Huthwohl

Roxane Martin

#### Secrétaire générale

Agathe Sanjuan

#### Trésorière

Maryline Romain

Marion Chénétier-Alev

Gilles Declercq

Raphaèle Fleury

Pierre Frantz

Philippe Marcerou

Béatrice Picon-Vallin

Martial Poirson

Brigitte Prost

Olivier Rony

Émeline Rotolo

Michèle Sajous D'Oria

Isabelle Schwartz-Gastine

Jean-Pierre Triffaux

Hadrien Volle

### Éditrice

Léonor Delaunay

### Directeur de publication

Clément Hervieu-Léger

### Comité de rédaction

Marcel Bozonnet,

Marion Chénétier-Alev

Léonor Delaunay

Clément Hervieu-Léger

Joël Huthwohl

Isabelle Moindrot

Martial Poirson

Jean-Claude Yon

### Comité scientifique

Olivier Bara <sup>(FR)</sup>

Marie Bouhaïk-Gironès <sup>(FR)</sup>

Fabien Cavallé <sup>(FR)</sup>

Marco Consolini <sup>(FR)</sup>

Marion Denizot <sup>(FR)</sup>

Alice Folco <sup>(FR)</sup>

Pierre Frantz <sup>(FR)</sup>

Pascale Goetschel <sup>(FR)</sup>

Roxane Martin <sup>(FR)</sup>

Isabelle Moindrot <sup>(FR)</sup>

Pascal Ory <sup>(FR)</sup>

### Comité scientifique international

Junho Choe <sup>(KR)</sup>

Mara Fazio <sup>(IT)</sup>

Cristina Grazioli <sup>(IT)</sup>

Albert Gier <sup>(DE)</sup>

Yves Jubinville <sup>(CA)</sup>

Jeffrey Ravel <sup>(US)</sup>

*La Revue d'historiographie du théâtre* est une revue annuelle publiée par la Société d'histoire du théâtre

Avec le concours du Ministère de la Culture et de la Communication (DGCA) et le soutien du Département des Arts du spectacle de la BnF

### Conception graphique et mise en page

Société d'Histoire du théâtre  
Emma Panis

### Caractère typographique

Roboto (Christian Robertson)

Ibarra Real Nova (José María Ribagorda, Octavio Pardo)

### ISSN

1291-2530

La reproduction de tout ou partie des articles parus dans la *Revue d'histoire du théâtre* et de la *Revue d'historiographie du théâtre* ne peut être faite sans l'autorisation de la Société d'histoire du théâtre.

### Illustrations

En couverture : Les coulisses d'un grand théâtre pendant la représentation, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre* d'Arthur Pougin, p.249.

Page n°2 : M<sup>me</sup> Vestris de la Comédie-Française (1746-1804), *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre* d'Arthur Pougin, p. 199.





**DICTHEA :  
DICTIONNAIRE ET  
ENCYCLOPÉDIES DE  
THÉÂTRE DES 18<sup>e</sup> ET  
19<sup>e</sup> SIÈCLE -1**

#7 · SEPT. 2021

HISTORIOGRAPHIE &  
DICTIONNAIRE



SOCIÉTÉ  
D'HISTOIRE  
DU THÉÂTRE

{ BnF

Liberté • Égalité • Fraternité  
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

Ministère  
Culture