L'Annuaire théâtral 39

Revue québécoise d'études théâtrales

HISTOIRE DU THÉÂTRE ET THÉÂTRE DE L'HISTOIRE

L'Annuaire théâtral

n° 39, printemps 2006

Histoire du théâtre et théâtre de l'Histoire

CRCCF/SQET

L'Annuaire théâtral, qui fait revivre la publication du même nom de Georges-H. Robert (de 1908), est publiée deux fois par année par la Société québécoise d'études théâtrales (SQET) en collaboration avec le Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) de l'Université d'Ottawa. Les textes publiés dans *L'Annuaire théâtral* expriment librement les opinions de leurs auteurs ou de leurs auteures. Ils n'engagent pas la responsabilité de l'éditeur. *L'Annuaire théâtral* est indexé dans *Repère*.

Direction

Dominique Lafon, directrice (Lettres françaises et Théâtre, Université d'Ottawa)
Irène Perelli-Contos, présidente de la SQET (Université Laval)
Shawn Huffman, rédacteur en chef (Université du Québec à Montréal)
Caroline Garand, rédactrice adjointe (Université d'Oxford)
Jean-Pierre Wallot, éditeur délégué (CRCCF, Université d'Ottawa)

Comité de rédaction

Joël Beddows (Université d'Ottawa), Caroline Garand (Université d'Oxford), Shawn Huffman (Université du Québec à Montréal), Dominique Lafon (Université d'Ottawa), Stéphanie Nutting (Université de Guelph), Irène Roy (Université Laval), Sylvain Schryburt (Université de Montréal), Rodrigue Villeneuve (Université du Québec à Chicoutimi)

Conseil scientifique

Jean-Marie Apostolides (Université de Stanford), Bernadette Bost (Université de Grenoble), Michel Corvin (Institut d'études théâtrales, Paris III), Leanore Lieblein (Université McGill), Jane Moss (Colby College), Elisabeth Mudimbe-Boyi (Université de Stanford), Didier Plassard (Université de Rennes 2), Alain-Michel Rocheleau (Université de la Colombie-Britannique), Jean-Pierre Ryngaert (Université Paris III, Sorbonne Nouvelle)

Production

Coordination de l'édition et révision linguistique : Pascale Renaud
Révision linguistique : Annie Lise Clément
Mise en page : Monique Parisien-Légaré
Gestion des abonnements : Monique Parisien-Légaré
Conception graphique : Christian Quesnel et Dominic Duffaud (maquette originale)
Illustration de la couverture : J. A. Dumas (1900), « Le Café Concert Klondyke. Les principaux artistes », *Le Samedi*, 25 août, p. 18. Source : Bibliothèque nationale du Québec

Rédaction

L'Annuaire théâtral
Dominique Lafon, directrice
Département des lettres françaises
Université d'Ottawa
Ottawa (Ontario) K1N 6N5
Tél. : (613) 562-5800, poste 1091
Téléc. : (613) 562-5143
Courriel : annuaire@uottawa.ca

Diffusion en Europe

L'Annuaire théâtral est disponible dans les librairies suivantes :
Paris
Le Coupe-Papier
19, rue l'Odéon 75006 Tél. 01 43 54 65 95
Librairie Palimpseste
16, rue de Santeuil 75005 Tél. 01 45 35 04 54

Édition

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) de l'Université d'Ottawa
145, rue Jean-Jacques-Lussier
Ottawa (Ontario) K1N 6N5
Tél. : (613) 562-5877
Courriel : annuaire@uottawa.ca

L'Annuaire théâtral est membre de la Société française de développement des périodiques culturels québécois (SODEP)
Courriel : info@sodep.qc.ca
Site Web : www.sodep.qc.ca
et de l'Association canadienne des revues savantes (ACRS)
Site Web : www.calj-acrs.ca

ISSN : 0827-0198
ISBN : 0-88927-204-2
Dépôt légal, 2e trimestre 2006
Bibliothèque nationale du Canada
Bibliothèque nationale du Québec

L'Annuaire théâtral est publié grâce à l'appui du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada

L'Annuaire théâtral 39

Sommaire

Présentation 5
Shawn Huffman

HISTOIRE DU THÉÂTRE ET THÉÂTRE DE L'HISTOIRE

Plaidoyer pour l'histoire 9
Yves Jubinville

L'histoire du théâtre : quelle histoire? 13
Alain Viala

L'éblouissant soleil ou le mythe du national-classicisme français. Lectures et représentations du « Grand Siècle » : Corneille et le national-classicisme 27
Christian Biet

Un genre à part. Le théâtre dans les manuels d'histoire de la littérature québécoise, ou l'histoire d'un revirement spectaculaire 47
Karine Cellard

Comment sortir du cauchemar? Le discours de l'histoire dans les tragédies des guerres de religion 60
Samuel Junod

La figure et la toile : de l'historicisme dans la mise en scène 75
Didier Plassard et Brigitte Prost

Ronfard en métaphrase : *Le conteneur de l'histoire est assez grand pour tout le monde* 97
Caroline Garand

DOCUMENT

Prolégomènes à l'étude d'une source documentaire : le traitement du théâtre dans les hebdomadaires montréalais de la Belle Époque 109
Hervé Guay

PRATIQUES & TRAVAUX

Présentation 131
Caroline Garand

La province, parent pauvre de l'histoire du théâtre? Nouvelles recherches sur la Normandie 132
Florence Naugrette

Le théâtre socialiste dans le nord de la France avant 1914 143
Marjorie Gaudemer

Le théâtre catholique en France 1920-1940, une identité collective? 152
Henry Phillips

NOTES DE LECTURE

Entre le miracle et la fatalité. *350 ans de théâtre au Canada français* de Jean Béraud 165
Janusz Przychodzen

Peterson Royce, Anya, *Anthropology of the Performing Arts: Artistry, Virtuosity and Interpretation in a Cross-Cultural Perspective* 173
Catherine Cyr

Safty, Essam, *La mort tragique : idéologie et mort dans la tragédie baroque en France* 175
Joubert Satyre

REVUE DES REVUES DE LANGUE ANGLAISE

Canadian Theatre Review • *Modern Drama* • *New Theatre Quarterly* • *Theatre Journal* • *Theatre Survey* 179
Cory Alan Burns

Résumé des articles / Abstracts
Notices biographiques des collaborateurs 189

L'Annuaire théâtral 39

Sommaire

Présentation • **Shawn Huffman**

DOSSIER HISTOIRE DU THÉÂTRE ET THÉÂTRE DE L'HISTOIRE
Plaidoyer pour l'histoire • **Yves Jubinville**
L'histoire du théâtre : quelle histoire? • **Alain Viala**
L'éblouissant soleil ou le mythe du national-classicisme français. Lectures et représentations du « Grand Siècle » : Corneille et le national-classicisme • **Christian Biet**
Un genre à part. Le théâtre dans les manuels d'histoire de la littérature québécoise, ou l'histoire d'un revirement spectaculaire • **Karine Cellard**
Comment sortir du cauchemar? Le discours de l'histoire dans les tragédies des guerres de religion • **Samuel Junod**
La figure et la toile : de l'historicisme dans la mise en scène • **Didier Plassard et Brigitte Prost**
Ronfard en métaphrase : *Le conteneur de l'histoire est assez grand pour tout le monde* • **Caroline Garand**

DOCUMENT
Prolégomènes à l'étude d'une source documentaire : le traitement du théâtre dans les hebdomadaires montréalais de la Belle Époque • **Hervé Guay**

PRATIQUES & TRAVAUX
Présentation • **Caroline Garand**
La province, parent pauvre de l'histoire du théâtre? Nouvelles recherches sur la Normandie • **Florence Naugrette**
Le théâtre socialiste dans le nord de la France avant 1914 • **Marjorie Gaudemer**
Le théâtre catholique en France 1920-1940, une identité collective? • **Henry Phillips**

NOTES DE LECTURE

REVUE DES REVUES DE LANGUE ANGLAISE

ISSN 0827-0198
ISBN 0-88927-204-2

En couverture : J. A. Dumas (1900), « Le Café Concert Klondyke. Les principaux artistes », *Le Samedi*, 25 août, p. 18. Source : Bibliothèque nationale du Québec

ISBN 0-88927-204-2
9 780889 272040

PRÉSENTATION

« Mardi 7 [mai 1910], nous avions une petite fête pour nos acteurs [...]. Nous nous sommes bien amusés et l'on m'a offert la plume avec laquelle j'écris afin, m'a-t-on dit, d'écrire un autre drame pour l'an prochain. On m'a même fourni l'encre et le papier! [...] Le costume de Chantecler, de Coquelet, du hibou, étaient superbes. Les effets de lumière, lorsque Chantecler fait lever le soleil, étaient vraiment saisissants! Il n'y a que des Jésuites pour oser cela sur une scène de collège! [...] Hier soir, la terre est passée dans la queue de la comète de Halley – il pleuvait – il est vrai que c'est un astre à queue (aqueux) » (frère Marie-Victorin, *Mon miroir : journaux intimes 1903-1920*, p. 473.)

La généalogie, nous dit Foucault, recherche l'histoire dans les lieux les plus improbables : les sentiments, l'amour, la conscience, l'instinct (1971 : 145). Elle fouille, observe, collectionne, note. Elle rejette une vision programmée et muséologique du passé au profit d'une perspective vivante, florissante et multiple. La généalogie est *une* histoire impossible à écrire, justement parce qu'elle expose *les* faits et *les* événements sans chercher à les situer sous le signe d'une origine mythique. Peut-on envisager l'histoire théâtrale, du Québec et d'ailleurs, comme une sorte de *Flore laurentienne*, pour reprendre le titre du grand ouvrage du frère Marie-Victorin? L'inventaire du botaniste propose de riches filiations végétales. Sa perspective est foncièrement rhizomatique. L'histoire du théâtre québécois possède elle aussi le potentiel de déjouer l'impératif originaire au profit d'une vision exploratoire, mais tout aussi enracinée.

Le présent numéro de *L'Annuaire théâtral* va dans ce sens. Le dossier brosse un portrait de l'histoire qui s'exprime à travers le local, le doute et le sentiment. Ce portrait rompt avec la dictature chronologique pour laisser place à une conception plus souple de l'approche historique. D'ailleurs, les articles sur le théâtre en France du XVIII^e^ siècle et même avant, ne sont-ils pas aussi des études du théâtre *québécois* dans la mesure où les filiations culturelles et politiques sont communes? Ce désir de ré-évaluer les jalons historiques du passé se prolonge dans les NOTES DE LECTURE. C'est Sylvain Schryburt qui eut l'idée géniale de recenser systématiquement sous cette rubrique un « classique » en lien avec le sujet étudié dans le dossier. Pour inaugurer cette nouvelle tradition, nous avons choisi l'incontournable *350 ans de théâtre au Canada français* de Jean Béraud.

Je laisse au responsable du DOSSIER, Yves Jubinville, et à la responsable de PRATIQUES ET TRAVAUX, Caroline Garand, le soin de présenter nos collaborateurs et nos collaboratrices qui, en jetant un regard sur les différentes histoires du théâtre francophone, nous invitent à penser l'historiographie autrement. Ce nouveau portrait, même s'il ne peut pas être

exhaustif, offre la possibilité de mesurer le passé dans les traces de l'événement, dans la *queue de la comète* pour reprendre ce titre de Jovette Marchessault et l'image du frère Marie-Victorin.

J'aimerais aussi souligner le départ de Stéphanie Nutting, membre du comité de rédaction depuis 2001 et responsable des NOTES DE LECTURE depuis 2002. Nous avons eu beaucoup de plaisir à travailler avec elle et nous lui souhaitons le meilleur des succès dans ses futurs projets.

Shawn Huffman
Rédacteur en chef

Yves Jubinville
Université du Québec à Montréal

Plaidoyer pour l'histoire

Les anniversaires sont souvent prétextes à faire des bilans. Le présent dossier de *L'Annuaire théâtral* en fournit un exemple éloquent en proposant, en cette année qui souligne les trente ans de la Société québécoise d'études théâtrales, une réflexion sur l'histoire, discipline qui fut à l'origine de la revue en 1985 et de la société savante (1976) qui lui aura donné naissance.

Trente ans donc se sont écoulés depuis la fondation de ce qui s'est d'abord appelé la Société d'histoire du théâtre du Québec. Une période qui a vu non seulement le prestige de l'histoire décliner mais aussi, conséquemment, la production savante diminuer sensiblement au point de former aujourd'hui un corpus marginal dans les études théâtrales actuelles.

Les raisons de ce déclin sont évidemment multiples. Certaines tiennent au contexte institutionnel dans lequel la recherche s'est développée depuis une quinzaine d'années. Si, en 1976, la volonté de valoriser la culture nationale allait de pair avec la nécessité de cultiver la mémoire, œuvre qui fut celle de la première génération de chercheurs, on ne s'étonnera pas de constater qu'avec le mouvement de spécialisation venu balayer l'université par la suite leurs successeurs choisiront peu à peu de s'éloigner de cette mission pour mieux embrasser le défi théorique que représentait ici l'établissement d'une véritable discipline.

D'autres éléments d'explication sont à chercher du côté politique ou, pour dire les choses autrement, dans la volonté de s'y soustraire qu'exprime bien l'intérêt toujours grandissant à l'égard des complexités du présent. Pris de vitesse par le développement du milieu et des pratiques, nombreux sont ceux qui, à bon droit, remirent en question

l'approche historique du théâtre, à plus forte raison dans le contexte d'un repli du projet national, pour épouser la cause de la diversité ou encore celle, inspirée par un certain idéal interculturel, d'un théâtre sans frontières... et sans histoire.

Une lecture strictement québécoise du phénomène risquerait pourtant d'en brouiller les enjeux. À ceux qui le déplorent, l'abandon de la perspective historique n'apparaît pas moins grave lorsque l'on constate que l'Europe et les États-Unis n'ont pas échappé à cette tendance. Mais ce constat commande aussi une analyse plus fine des conséquences que ce renversement implique de part et d'autre de l'Atlantique.

En ces matières, il n'est que de regarder du côté de l'histoire générale pour comprendre ce qui a profondément changé. Dans le discours historiographique continental (Ariès, Veyne, Foucault) autant que québécois (Létourneau, Bouchard), l'heure est depuis longtemps à la reconstruction de l'édifice dont les fondations ont été ébranlées sous l'influence du postmodernisme et depuis la dissolution des deux grands blocs. Au-delà du sens de l'histoire, question qui se pose dès lors qu'on ne croit plus à une loi universelle gouvernant la conduite des acteurs et des événements, les plus avisés n'auront pas manqué d'ajouter celles du pourquoi et du comment; autrement dit des usages et des méthodes de l'histoire. Le tableau qui se dessine actuellement témoigne d'une activité débordante qui, bien qu'elle doive composer avec une part d'incertitude, tente de redonner sa légitimité à une discipline en repensant la façon dont elle dialogue avec les autres savoirs.

Le défi ne saurait être moins grand pour l'histoire du théâtre si l'on considère les difficultés que doivent surmonter les chercheurs peu familiers avec les outils de collecte et de traitement des documents et dont le travail théorique s'apparente trop souvent à du bricolage. Défi qui passe notamment par la reconnaissance du caractère hétérogène du théâtre. L'acteur, le lieu théâtral, la dramaturgie, la mise en scène, les publics, etc. Autant de réalités qui convoquent une ou des approches distinctes pour mieux les appréhender dans leur historicité propre.

S'il est un deuil à faire, au regard d'une vision plus traditionnelle de l'histoire, on aura compris que ce sera celui de l'œuvre totale issue du labeur d'un(e) seul(e). Le chantier qui s'ouvre devant nous ressemble à une habitation à plusieurs paliers qui communiquent entre eux par des couloirs multiples et dont les dimensions restent à jamais modulables et modifiables. À ceux qui y verraient un gage de cacophonie, il suffira de rappeler que les dissonances ou discordances, qui s'observent déjà dans certains ouvrages d'histoire publiés ces dernières années, traduisent moins l'échec de l'entreprise historique que son souci de

faire voir combien le théâtre recouvre une réalité faite d'un ensemble de pratiques, de techniques et de conceptions qui épousent des rythmes évolutifs différenciés. Avis aux bâtisseurs!

***

Le présent dossier présente un échantillon des travaux qui composent le chantier de l'histoire à l'heure de sa reconstruction. Les articles qu'on va lire se partagent en deux ensembles, chacun reflétant les axes principaux que la réflexion récente semble vouloir tracer.

Dans le premier axe, qu'introduit la contribution d'Alain Viala, spécialiste du XVII^e siècle et auteur d'un « Que sais-je? » sur l'histoire du théâtre (PUF, 2005), la pensée historienne se confronte à l'actualité afin de mieux redéfinir son territoire. Parler d'histoire, c'est d'abord et avant tout savoir de quoi on parle, et le temps nous apprend que les mots ne sont pas toujours les plus fidèles témoins des vérités que l'on cherche à débusquer. Comme le montre Christian Biet à propos de Corneille, figure sur laquelle viennent s'imprimer les conflits idéologiques de la France de l'entre-deux-guerres, le discours de l'histoire n'est pas sans frayer avec le récit mythique. Or, qui dit mythe dit souvent manipulations ou tractations idéologiques. Cette observation ne saurait mieux résumer les résultats de l'enquête que mène Karine Cellard au cœur des manuels d'histoire littéraire du Québec au XX^e siècle où la réalité du théâtre a subi diverses inflexions en fonction des époques mais surtout des usages que l'on a attribués aux œuvres canoniques figurant dans ces manuels. Transposée dans le domaine français, cette analyse aurait sans doute permis de constater combien l'histoire autorise la production de mythes.

Cette section se clôt sur un autre cas de conflit qui met cette fois en scène les auteurs dramatiques du XVI^e siècle français. Dans un contexte de censure politique et religieuse, nous dit Samuel Junod, le théâtre se présente non seulement comme un lieu pour penser la violence de l'histoire mais aussi comme une arme servant à aiguillonner l'ennemi.

À l'enseigne toujours du discours *de* et *sur* l'histoire, Didier Plassard et Brigitte Prost nous invitent à revisiter certaines œuvres du répertoire (Molière, Corneille) qui ont été les instruments de la révolution scénique en France à partir des années 60. Ici, le metteur en scène se fait historien et, comme lui, se pose, dans les limites de son art, la question de son discours dont le philosophe Paul Ricœur a bien montré tout ce qu'il partageait avec la fiction, et notamment son pouvoir critique.

L'article de Plassard et Prost opère la transition vers le deuxième volet du dossier qui présente des études de cas en même temps que des analyses portant sur des auteurs. Le

nom de Jean-Pierre Ronfard figure au nombre de ceux dont l'œuvre dramatique entretient avec l'histoire un rapport complexe. Caroline Garand nous entraîne dans les dédales de celle-ci en nous faisant voir combien la matière historique y est source de jeu, mais surtout qu'elle est ce par quoi s'exprime la sensibilité inquiète d'un homme face à son siècle.

Les trois contributions de PRATIQUES & TRAVAUX (Naugrette, Gaudemer, Phillips) forment un ensemble cohérent traversé par l'ambition de revisiter l'histoire récente en empruntant des sentiers non balisés, occultés par l'historiographie classique que les trois auteurs parviennent à sortir de l'ombre au prix d'un patient retour aux sources documentaires.

Les dernières contributions s'inscrivent elles aussi sous le signe du retour aux sources. Dans la section DOCUMENT, Hervé Guay propose une réflexion sur le matériau principal d'une étude exhaustive, conduite sur plusieurs années, sur la critique dramatique dans le Montréal de la Belle Époque. Quant à Janusz Przychodzen, il relit à la lumière du projet d'une nouvelle histoire le premier, sinon le seul ouvrage au Québec ayant caressé l'ambition de la totalité. Dans *350 ans de théâtre au Canada français*, Jean Béraud disait lui aussi vouloir ouvrir un chantier. Tout indique qu'il aura, au contraire, contribuer à boucher certaines issues. Le fait de le rappeler n'était pas inutile, ne serait-ce pour démasquer l'une des sources discursives qui, au Québec, a longtemps pesé sur nos consciences fatiguées.

Alain Viala
Université d'Oxford

L'histoire du théâtre : quelle histoire?

Si l'on regarde, comme il est d'usage, les implications de la conjonction de coordination « et » dans « théâtre ET histoire », l'intitulé de nos travaux suppose, bien évidemment, de considérer non seulement l'histoire du théâtre, mais aussi le théâtre dans l'histoire et l'histoire dans le théâtre. Et au moment où j'écris ces lignes, je suis à quelques mois de livrer à l'éditeur un livre sur ce sujet, l'histoire du théâtre. Ce constat, qu'on ne peut dissocier histoire du théâtre et regards sur le théâtre dans l'histoire et sur l'histoire dans le théâtre, est donc constamment présent à mon esprit. On ne peut parler des significations historiques d'une pièce, de son rôle comme acteur ou témoin de l'histoire, sans en dessiner les contextes, donc sans faire de l'histoire. Et réciproquement, en faisant l'histoire du théâtre, on se demande forcément quelles pièces, ou quels procédés, peuvent participer d'une action militante, ou de divertissements purs, ou bien-pensants, ou constituer des œuvres témoins de leur temps, comme on dit. Il y a donc une unité de fait de ces questions, par ce que l'on pourrait appeler « le regard historique sur le théâtre », qui est un des regards possibles et nécessaires, comme le sont aussi le regard technique – le théâtre est un art, une *teckné* – et le regard sémiologique – le théâtre est un langage complexe. Mais à partir de cette évidence, une série de questions s'imposent aussi. Ce sont ces questions que suscite le regard historique sur le théâtre que je me propose de passer en revue ici.

Mais je ne les appuierai pas sur un état présent de l'histoire du théâtre, qui serait forcément partiel, en même temps que hasardeux. Je crois plus utile de partir d'une situation expérimentale simple : les spectacles que j'ai vus pendant la rédaction du présent

texte. Je crois qu'ils donnent un corpus possiblement proche de la réalité empirique du public. Aussi le premier temps de mon propos consistera à présenter ces exemples de spectacles ordinaires. Ils sont au nombre de quatre. De là, je passerai aux questions majeures qu'ils m'ont fait venir à l'esprit. Elles seront au nombre de trois. Et comme des questions suscitent des hypothèses, je soumettrai pour terminer deux hypothèses. J'irai donc d'une observation empirique à une problématique, puis à des propositions d'épistémologie et d'histoire.

Mes quatre exemples ne forment pas un échantillon représentatif, mais simplement les données d'une situation expérimentale, minimale et très empirique : celle d'un spectateur qui n'est pas inscrit d'une façon professionnelle dans l'espace du théâtre et qui choisit les pièces qu'il va voir selon le hasard et sa fantaisie. Pour que ces exemples conservent les propriétés de la situation empirique, je les présente – par de simples descriptions rapides – dans l'ordre chronologique où je les ai vus.

Le premier a été une reprise, à la Comédie-Française, dans la salle du Vieux Colombier, d'une pièce qui appartient aux origines du théâtre français, une œuvre médiévale très rarement jouée depuis, *Le jeu de la feuillée* d'Adam de la Halle. Je rappelle, à toutes fins utiles, que dans ce titre, « feuillée » signifie « maison de fous » : l'action de la pièce présente un jeune homme qui a décidé de quitter sa ville natale, Arras, pour s'en aller à Paris; il prend congé de ses amis, et ils font ensemble une revue satirique des bourgeois d'Arras, mais aussi des illusions du jeune homme sur les mérites de Paris; ils « font les fous » et par cela même ils montrent le monde comme une maison de fous.

Les costumes étaient plus ou moins médiévaux, les lumières et les décors se voulaient symboliques et le texte médiéval avait été adapté en français semi-modernisé : comme il fourmille d'allusions à l'actualité du temps, il avait été nanti, dans l'adaptation, de quelques allusions à l'actualité d'aujourd'hui, de sorte que le spectacle manifestait une sorte d'hésitation entre reconstitution et actualisation. Ce lien avec l'actualité, fondamental pour le registre satirique, constitue un premier rapport à l'histoire.

Pour que les données expérimentales soient complètes, je crois utile aussi de préciser que je m'étais joint ce soir-là à une classe de lycéens, dont le professeur de français avait décidé de mettre à profit ce *Jeu de la feuillée*, dans le cadre de l'étude du comique et du satirique que prescrivent les programmes scolaires. Ces élèves de seize ans ont fait preuve d'une écoute et d'une compréhension soutenues. Soutenues notamment par la question de l'identité et du changement des modalités du comique au fil du temps. Ils ont trouvé là, disaient-ils, un plaisir lié à cette curiosité intellectuelle, plus que le plaisir immédiat du rire devant la farce satirique.

Mon deuxième exemple sera d'une tout autre farine. Tout d'abord, parce que le genre est différent : il s'agit cette fois d'une opérette du tournant du siècle passé, *La bonne auberge du cheval blanc*. La ville aussi est différente : cela se passait à Toulouse, et on verra que ce n'est pas sans importance.

L'intrigue de la pièce est simplette : dans une belle auberge du Tyrol, le maître d'hôtel est amoureux de sa patronne, veuve, belle et sémillante; divers incidents viennent contrecarrer ses désirs, qui bien sûr s'accomplissent à la fin. Sur ce canevas simplet se greffe un défilé de personnages hauts en couleur, de la postière en culottes de cuir à l'empereur venu honorer de sa présence la fête des montagnards, en passant par un homme d'affaires marseillais inventeur d'une « combinaison intégrale » qui « se boutonne intégralement par-derrière ». La mise en scène était à l'avenant, avec des télésièges dans les cintres, un duo de patineurs qui patinaient vraiment en chantant, et, dans les alpages, une vraie vache laitière qui meugle, sur la place du village, un troupeau de vraies oies cancanières qui cacardent... C'est aussi que l'on était à Toulouse, capitale du cassoulet et cité du Capitole. Le spectacle était produit par le Théâtre du Capitole, justement. Comme la salle principale, située dans le palais du Capitole, était en travaux, la pièce était jouée dans l'ancienne Halle aux Grains, bâtisse du XIX^e^ siècle dont la charpente aux très hautes nervures se prêtait bien à des effets dans les cintres, et dont la structure circulaire offrait un dispositif propice à rassembler le public autour de la scène, en une proximité complice qui facilitait, au final, un grand chorus des acteurs et des spectateurs.

Il faut sans doute rappeler aussi que le Théâtre du Capitole est une institution de haute renommée; son orchestre, sous la direction du chef Michel Plasson, jouit d'un auditoire international, et, pour qui l'ignorerait, Toulouse revendique en France la réputation de capitale de la musique et du chant. Ce spectacle était proposé à l'occasion des fêtes de fin d'année; aussi signifiait-il, dans ses choix d'une mise en scène bon enfant, la célébration d'une vieille tradition scénique et musicale qui fait partie de l'identité de la cité; donc, il constituait une façon de construire un pan d'histoire de la ville.

Mon troisième exemple est, à nouveau, bien différent. Le Théâtre Marigny, une salle éminemment commerciale, héritière de la lignée du théâtre de boulevard, proposait un spectacle intitulé *Dix ans déjà*; il portait en sous-titre *Les guignols de l'info*, ce qui est le nom d'une émission à grand succès de la chaîne de télévision commerciale française Canal-Plus, émission où l'on parodie les informations télévisées et l'actualité politique, au moyen d'imitateurs et de marionnettes (ce qui fonde le jeu de mots contenu dans « guignols », qui à la fois désigne les marionnettes et traite les hommes et les femmes politiques de « guignols »). Le spectacle était construit en fait autour d'un des imitateurs de voix, Yves Lecoq, et pour une bonne part il consistait en un *one man show*, un spectacle de variétés,

de music-hall. Mais on était dans un théâtre, avec utilisation de marionnettes qui permettait même une mise en abyme, du théâtre dans le théâtre, puisqu'on voyait le président Chirac assister dans une loge, en compagnie de son épouse, « Bernadette-maman », au show de son imitateur attitré.

Ce spectacle satirique était, bien entendu, bourré d'allusions à l'actualité. La condition fondamentale de ses effets comiques résidait dans la reconnaissance par le public des personnages politiques sous leurs marionnettes, ou plus difficile encore, par la simple imitation de leurs voix. De plus, la connivence ainsi sollicitée reposait sur un intermédiaire, la connaissance de l'émission télévisée dont le spectacle empruntait le titre.

Ainsi, ce spectacle instaurait à la fois une relation à l'actualité politique et à l'actualité des pratiques culturelles de masse. Et par son titre même, *Dix ans déjà*, qui évoquait un slogan gauchiste de l'après-Mai 68, de 1978 exactement, il jouait sur une double temporalité : celle des dix ans de l'émission populaire qui concordait avec celle des dix ans de présidence du même dirigeant, mais aussi celle, plus longue, d'une génération qui avait connu Mai 68 et qui pouvait faire un bilan de ce qu'était devenu le paysage politique et culturel de la France en cette période. Ce qui fait retrouver, mais sous une autre forme, la question de l'éphémère de la satire politique, et celles du rapport à l'actualité et à la temporalité, entrevues avec le *Jeu de la feuillée*.

Le quatrième exemple est une lecture des *Vies minuscules* de Pierre Michon, à l'Odéon-Théâtre de l'Europe, un samedi – et un seul – de quatorze heures trente à dix-huit heures, aux Ateliers Berthier (un ancien local de maintenance des transports, aux portes de Paris). Sept acteurs lisaient successivement chacun une des *Vies* contenues dans ce recueil. Ils venaient à tour de rôle, donc chacun se trouvait seul en scène pendant le temps de sa lecture; assis à une table avec son texte posé devant lui, immobile, en costume de ville, sous un éclairage fixe et ciblé, pendant environ une demi-heure, il lisait.

Les *Vies minuscules*, comme on le sait, je pense, retracent sur le mode biographique l'histoire de petites gens, de la famille et des entours de l'auteur, histoires à travers lesquelles celui-ci recherche son enfance et son identité. Premier lien manifeste avec l'histoire : le livre a vingt ans. Passé presque inaperçu lors de sa sortie, il est de plus en plus connu aujourd'hui, et Michon de plus en plus reconnu. Second lien avec l'histoire : la salle était pleine d'un auditoire où dominaient des intellectuels, des professeurs notamment. Cette lecture était associée avec une Journée d'étude consacrée à *Michon et l'histoire* – un lien de plus – que le Groupe de recherches interdisciplinaires sur l'histoire du littéraire organisait le samedi suivant.

La lecture par un acteur immobile réclame une attention soutenue, et suscite donc une tension qui est assez rude à la longue; et la séance était longue... mais la salle était immobile, silencieuse, attentive. C'est que manifestement cette salle était pleine de gens qui avaient lu Michon auparavant, qui connaissaient le texte et venaient écouter ce que sa diction à voix haute procure comme effet différent de la lecture silencieuse; encore un lien avec l'histoire, l'histoire de la réception d'une œuvre cette fois.

J'en resterai là pour ce bref aperçu du corpus d'un moment; aperçu qui, même dans la brièveté des descriptions, montre assez, je crois, que ces pièces ont toutes à voir avec l'histoire, mais dans des formes diverses.

Cette diversité nourrit évidemment une foule de questions. Sans les formuler toutes, il convient de relever au moins celles qui paraissent particulièrement sensibles.

La première question, c'est celle du corpus; c'est-à-dire en fait de la délimitation même de l'objet appelé « Théâtre ». Faut-il ou non y inclure la lecture des *Vies minuscules*, l'opérette de *La bonne auberge du cheval blanc* et le show des *Dix ans déjà*? De fait, l'usage est de séparer, par exemple, l'opérette et le théâtre[1]. Dans l'institution culturelle, la Comédie-Française et l'Opéra ont chacun leur territoire. Et l'institution académique, pour sa part, sépare les départements de musique, de théâtre et de lettres. De sorte que l'on regarde usuellement une œuvre telle que les *Vies minuscules* comme relevant de la littérature et non du théâtre.

Reste que la lecture des *Vies minuscules*, qui pourrait donc passer pour de la littérature à haute voix et non du théâtre, était nantie d'un programme qui annonçait que

> Pour lire ces *Vies minuscules*, sept grands acteurs se succéderont sur la scène des ateliers Berthier.

« Scène » et « grands acteurs », dans un programme à l'en-tête de « L'Odéon-Théâtre de l'Europe », une des institutions dramatiques les plus prestigieuses de France, la qualité théâtrale était fortement affichée. D'ailleurs, cette pratique des « lectures » théâtrales se développe depuis quelques années un peu partout en France : par exemple, la Comédie-Française en donne dans son Studio-Théâtre du Louvre et le groupe de recherches de Georges Forestier en propose aussi, notamment pour promouvoir la diction baroque à la manière d'Eugène Green. Reste aussi que, pour ce qui concerne l'opérette, la Comédie-Française, par exemple, en représente : ainsi *La belle Hélène* et *La vie parisienne*. Bref, l'expérience de spectateur dit qu'il faut prendre le corpus le plus large, tout ce qui dans l'histoire a été rangé sous le nom de théâtre. Ce critère endogène s'impose en bonne

épistémologie, et il s'impose par le bon sens. Mais l'expérience d'historien montre que les habitudes académiques sont généralement plus restrictives.

Or, cette tension est l'indice d'une difficulté, triviale au fond, mais décisive puisqu'elle détermine la construction même de l'objet dont nous parlons : réfléchir sur les relations entre théâtre et histoire, c'est devoir sans cesse réfléchir sur les variations mêmes des définitions et des conceptions du théâtre.

Cette question de corpus se double de son corollaire inéluctable : prendre en compte le corpus le plus complet possible certes, mais selon quel état? En particulier, quand il s'agit de théâtre à texte, quels états des textes retenir? Ainsi, dans le *Jeu de la feuillée*, il y avait une adaptation du texte médiéval; et la lecture des *Vies minuscules*, si elle témoignait d'un respect scrupuleux de la lettre du texte, sélectionnait certaines seulement des *Vies* qui composent le volume de Michon, et par là même, modifiait de fait le texte intégral initial. De plus, même quand on essaie d'être, comme il se doit, très attentif au texte, le jeu des variantes impose des incertitudes : ainsi, le *Jeu de la feuillée* a été conservé par quelques copies différentes, entre lesquelles il faut choisir; et chacun peut songer à une foule d'exemples du même type : en France, même les « classiques » par excellence, Racine, Corneille ou Molière, n'offrent pas de textes invariables, de récentes éditions l'ont bien montré[2]. De sorte que plus on serre les textes de près, plus ils apparaissent comme des stabilisations précaires du discours théâtral, et qu'on ne peut rien dire sur le théâtre et son histoire ni le théâtre dans l'histoire sans prendre en compte des variations.

Cette première question, ou cet ensemble de questions, embraie ainsi sur une deuxième, qui concerne la partie des études théâtrales qui s'est le mieux développée ces dernières années, et que j'appellerai l'histoire technique du théâtre. Celle qui étudie les troupes, les acteurs, les comédiens, éventuellement les auteurs, à proportion de leur spécialisation dans ce domaine, et encore les décors, les costumes, les éclairages, et les salles, en un mot toute la *tekné*, y compris la partie qui touche la technique d'écriture, les poétiques dramatiques, l'esthétique entendue au sens technique. Les progrès des connaissances en ces matières ont été fulgurants en une génération. Pour qui fréquente un peu les bibliographies anciennes, le changement est manifeste, et le travail fait en ce domaine, notamment dans les départements d'études théâtrales, a donné des résultats remarquables. Ainsi, pour ne citer qu'un exemple, la base de données CESAR, le Calendrier des spectacles sous l'ancien régime et sous la révolution (en France), initiée par Barry Russell[3], rassemble une information inégalée auparavant. Tout cela ne va donc pas trop mal, comme dirait Montaigne, et comme c'est sans doute ce qui est le mieux partagé ici, je développerai peu ce point; sauf pour une question que mes exemples me suggèrent.

La bonne auberge du cheval blanc et la lecture des *Vies minuscules* se donnaient dans des lieux un peu singuliers, dans des friches industrielles récupérées par l'institution théâtrale. Et en France, dans la période récente, l'Odéon, qui a récupéré les ateliers Berthier, avait auparavant récupéré l'usine de la Manufacture des Œillets à Ivry, le Festival d'Avignon pratique systématiquement cette forme de reconversion de lieux, la Cartoucherie de Vincennes est devenue un temple du théâtre, etc. Certes le théâtre a eu de longue date l'usage des Jeux de Paume, des cours des Collèges jésuites, des parvis d'églises. Mais ces excursions dans des lieux aléatoires se sont multiplées récemment de façon massive. Or ce phénomène nous rappelle que le sens premier du mot « théâtre » désigne d'abord un lieu. Le titre de mon propos pourrait donc se reformuler aussi par la question « quels théâtres? » (avec le pluriel à chaque mot). Cette question nous renvoie à la nature même du théâtre : même quand il fait une place essentielle au texte, le théâtre est un langage multiple en ce qu'il est fondamentalement du spectacle. Et dans un spectacle, le lieu même constitue un signe. Notamment parce qu'un spectacle, cela se transporte moins facilement qu'un texte : aussi le lieu du spectacle constitue-t-il le premier contexte, et la signification d'une représentation dépend-elle du regard des spectateurs que ce lieu accueille. L'histoire des lieux théâtraux mérite donc sans doute une place accrue.

D'autant qu'une troisième question d'importance s'enchaîne à son tour avec celle des lieux : c'est celle des publics. Ainsi, *La bonne auberge* jouée à Toulouse y faisait clin d'œil à une tradition locale, ce qui ne se pourrait pas de même ailleurs. De toute évidence, des lieux différents attirent des publics différents, et, dans les quatre cas exposés ici, les différences de publics étaient très manifestes; quelques-uns des spectateurs du *Jeu de la feuillée* étaient aussi aux *Vies minuscules*, mais en revanche, je crains bien qu'entre ces deux représentations et les deux autres cas, il n'y ait guère eu que moi en facteur commun. On pourrait sans doute appliquer là l'opposition classique entre théâtre intellectuel et théâtre de divertissement populaire. Encore ne faut-il pas perdre de vue la complexité des données. En effet, toutes ces pièces supposent, pour une réception correcte, des codes culturels de référence : l'*Auberge*, celui du *bel canto* et les *Dix ans déjà*, ceux de la télévision, aussi bien que les *Vies minuscules* ceux de la littérature actuelle et le *Jeu de la feuillée* ceux de la tradition scolaire et universitaire. Il y a donc dans tous les cas des intertextes – ou des « interdiscours » – et les différences, voire les oppositions, reposent sur des différences de références, des formes différentes de capital culturel. Mais toutes supposent bien un capital culturel, et on ne peut considérer que les unes en appellent à un capital « cultivé » et les autres à un capital « peu cultivé ». En fait, il y a une lutte pour la définition légitime de la culture légitime[4].

Or le regard historien sur le théâtre peut-il être autre chose que l'enquête sur les significations des œuvres? Et la signification, c'est-à-dire, bien sûr, au sens premier du

terme, la saisie et la mise en jeu de leurs éléments de sens, est tributaire des codes de référence. Et la saisie de ces codes, et de leur action, est tributaire des publics qui doivent être envisagés sans préjuger des valeurs dévolues à tel ou tel code.

Ce qui impose, ici aussi, deux corollaires importants. Le premier est que le regard historique sur le théâtre inclut nécessairement l'histoire de la réception des œuvres. Ainsi, la question du public nous fait plonger dans celle de la temporalité de l'art en général, et du théâtre en particulier. Question complexe, immense et capitale, de dimension philosophique, et que je ne peux détailler ici. Mais je rappellerai au moins que, comparé aux autres données historiques, l'art a la particularité de reposer sur une double temporalité. Un fait historique au sens courant du terme – une guerre, une révolution, un régime politique, un système économique et social, etc. – quand il est advenu et fini est accompli, effectivement « passé ». Il peut laisser des traces, des échos, des empreintes profondes, mais en lui-même il est révolu. L'art, en revanche, peut garder une présence effective : quand je vais voir le *Jeu de la feuillée* ou *La bonne auberge*, je vois des œuvres du passé, évidemment, mais je ris ou je baille, cela m'intéresse ou m'ennuie, et cela *vit*, dans mon présent. Aussi les œuvres ont toujours une histoire double, celle de leur origine et de ses contextes et conditions, et celle de leur réalité possible dans un présent actif, dans une représentation au sens plein du terme. Et pour le théâtre, il s'ajoute à cette double temporalité une double singularité temporelle supplémentaire : comme spectacle, il suppose un temps de l'immédiat, de l'instant du spectacle; en cela il se différencie du livre, qui offre une temporalité souple, où chaque lecteur est libre de fragmenter sa lecture ou de la faire d'un trait. Mais pour corser encore un peu l'addition, comme le théâtre est souvent un texte aussi, il peut aussi se lire. De sorte qu'on ne peut, à tout le moins, assimiler sans ambages le public lecteur et le public spectateur…

Et le second corollaire est que l'histoire du théâtre ne peut se faire sans constituer en même temps une histoire des valeurs. Ce qui, sans aucun doute, ouvre à l'extrême son empan.

Ainsi, trois questions au moins s'enchaînent pour décider des possibles significations des œuvres de théâtre : quel théâtre, sur quels théâtres et pour quels publics? Avec leurs corollaires inéluctables, elles constituent me semble-t-il un défi épistémologique d'assez belle taille. Surtout, elles constituent, je crois, une exigence préalable à tout autre investigation. Notamment aux analyses concernant les auteurs, les contenus des œuvres et l'esthétique, qui sont pourtant celles que l'on met en général en vedette. Aussi est-on conduit à envisager des hypothèses de travail dont deux au moins me semblent cruciales.

L'histoire du théâtre ne peut se faire qu'à proportion de ce que cet art a de spécifique. Or, si les œuvres et les représentations ne prennent leur signification, comme on vient de le voir, qu'en fonction des codes et des pratiques culturelles dans lesquelles elles prennent place, soit au moment de leur création soit au moment de leurs reprises, on ne peut rien en dire de fiable sans retracer des ensembles, des chaînes de pratiques, des médiations, des contextes, en un mot, s'il n'est pas de propos historique sans contextualisation, le théâtre, par la complexité de son langage et par sa temporalité singulière, offre à l'histoire une richesse, mais aussi une complexité l'une et l'autre extrêmes. Pour nous qui prétendons nous en occuper, la difficulté réside donc dans la façon même d'entrer dans ces chaînes contextuelles.

C'est sur ce point que je voudrais avancer une première hypothèse : la question des publics pourrait être un mode d'entrée particulièrement pertinent dans le complexe des contextes. Elle peut être un premier critère d'évaluation de la place et de l'action possible du théâtre dans l'histoire : car le théâtre est avant tout un acte particulier de « publication », c'est-à-dire de mise dans un espace qui n'existe qu'en fonction d'un public, d'objets qui escomptent l'approbation de ce public. Et si l'on ne peut savoir ce qui a été effectivement perçu et ressenti, que pèsent alors nos possibles considérations sur l'esthétique et sur la signification?

Mais il se trouve qu'on sait au fond assez peu de choses sur les publics. Certes, on peut se faire une idée assez significative des nombres. Ainsi, pour le passé, il y a, en France, des documents comme le *Registre de La Grange* puis les archives de la Comédie-Française[5], et pour les temps plus récents, un peu partout, les archives comptables des troupes et des salles. Mais si l'on peut à peu près savoir combien de spectateurs ont vu une pièce, on a du mal à savoir qui ils étaient exactement, pourquoi et comment ils venaient la voir, comment ils la voyaient et ce qu'ils en ressentaient.

Cette question est donc réputée difficile. Mais la difficulté dont elle se hérisse tient peut-être d'abord à certaines habitudes. J'éclairerai ce point par un exemple encore tiré de l'expérience que j'ai pu avoir avec le volume du *Théâtre en France*[6]. À la section « XIX^e^ siècle », le nombre de pages consacré aux romantiques et à leur drame est prépondérant; mais si l'on regarde du côté des auditoires, il est manifeste que la pratique théâtrale majoritaire, donc majeure *de facto*, à cette époque en France, était celle des reprises et des imitations des classiques : que Ponsard triomphe avec sa tragédie de *Lucrèce* quand Hugo s'effondre avec son drame des *Burgraves* n'est pas un hasard ni un fait isolé. D'autant que les classiques du théâtre français, outre leur bastion de la Comédie-Française, jouissaient d'une citadelle autrement puissante : ils étaient, eux, enseignés dans les classes – c'était alors le début de cette pratique –; ils bénéficiaient d'une double forme de réception,

ce qui n'est guère pris en compte chez les historiens du théâtre. Dont moi-même : j'ai été tributaire des habitudes d'une certaine histoire littéraire, et des attentes d'un public universitaire telles qu'elles étaient médiatisées par un éditeur et par des collègues, etc. Une démarche historienne impose de marquer que l'esthétique dominante du XIX^e^ siècle français est classique – sans quoi, d'ailleurs, on ne comprend guère ni Hugo, ni Flaubert ni Baudelaire dans leurs innovations – alors que les habitudes établies par l'histoire littéraire laissent croire au lecteur d'aujourd'hui que les romantiques dominaient. Là encore, j'abrège; mais... mais tout de même, à la lumière de cette expérience comme des petites expériences que j'ai retracées plus haut, et aussi d'un peu de pratique de la sociologie historique, je voudrais exposer – au sens de mettre en lumière et de soumettre au risque du débat – les enchaînements que voici à partir de cette entrée en matière par la question des publics.

L'idéal de l'art et des artistes est, dit-on, de toucher tous les publics, d'atteindre le Public, cette entité générale abstraite. Certes, mais historiquement au moins, il semble bien que ce n'ait pas toujours été le cas. Par exemple Chapelain, dans sa *Lettre sur la règle des vingt-quatre heures*, en 1630, expose très crûment que les trois unités correspondent à la façon de ressentir qui convient aux « honnêtes gens », qu'il oppose à la « canaille ». Aussi on est bien tenté de dire qu'il y a non seulement des différences de classes culturelles, mais même une lutte de ces classes culturelles qui participe sans doute d'une lutte des classes tout court. Dès lors, les significations du théâtre dans l'histoire dessinent un pan des configurations sociales et des conflits idéologiques qui forment la matière même de l'histoire.

Mais je crois que passer directement de ces différences dans les pratiques du théâtre aux significations idéologiques serait encore trop hâtif. En effet, ces spectateurs, ils ne vont pas que là. D'autres activités les requièrent aussi, et parmi les spectacles mêmes, il en est bien d'autres : ceux des tribunaux par exemple, ou ceux des offices religieux – c'est au nom de cette concurrence qu'on a interdit les Mystères à la Renaissance, etc. Il apparaît donc que la spécificité du théâtre réside dans sa réalité de *spectacle de loisir*, d'activité de l'*otium*. Historiquement, telle est sa place. Et ce n'est pas la même chose de critiquer l'État, l'Église ou la Justice dans un tribunal, dans un lieu de culte ou dans une salle de spectacle où les gens ne viennent que s'ils veulent. D'aucuns pourraient se récrier de voir le théâtre ainsi mêlé avec les autres spectacles de loisir – les films, la danse, mais aussi le foot ou le hockey, etc.–; sans doute les mêmes jugeront que *La bonne auberge*, ou pis encore les *Dix ans déjà* ne sont pas du (vrai) théâtre... Mais la réalité impose, je crois, d'envisager une histoire des loisirs, et l'histoire du théâtre au sein de cette histoire des loisirs. On y gagnerait beaucoup pour connaître les publics de théâtre. Car souvent, on trouve difficile d'en faire la sociologie et l'histoire; mais c'est aussi qu'on reste dans l'espace de la profession théâtrale,

et qu'on cherche dans les théâtres, dans leurs pratiques et leurs archives les informations sur leurs publics. C'est logique. Mais si l'on fait sortir l'histoire du théâtre de l'espace du théâtre, on peut aborder, par exemple, une étude des livres de raison (les livres privés de comptes) pour le passé, et des relevés de compte, pour la période plus récente, qui permettrait de voir un peu mieux qui, et quand, et à quel prix, a acheté des places de théâtre; en même temps, il devient possible de situer cela en regard d'autres usages des loisirs : achats de livres, voyages, restaurants, etc. Donc d'évaluer la portée de ce qui se passe au théâtre.

Dès lors, des questions comme celle des auteurs, des thèmes et de l'esthétique des pièces peuvent être abordées avec une plus juste mesure. L'auteur de théâtre est rarement un spécialiste, plus souvent un écrivain qui fait entre autres du théâtre. La signification de son œuvre ne peut s'analyser que dans l'ensemble de ses productions. De même pour les questions de contenus : il n'en est pas qui soient réservés au seul théâtre. Et de même pour les données esthétiques; les changements ou les constances dans les choix esthétiques du spectacle et du texte s'inscrivent dans des configurations globales.

C'est donc en tenant compte de ce que cet art a de particulier que l'on a quelque chance de donner une analyse correcte des infléchissements que lui, et lui seul, apporte, le cas échéant, à ces réalités plus amples. Et c'est son mode de « publication » – au sens strict du terme, je le répète – qui fonde sa particularité.

Ce qui me conduit à ma seconde hypothèse, fondée justement sur la mise en dialogue de l'étude des publics et des connaissances touchant aux gens de théâtre et à l'institution dramatique, en un mot de tout ce que l'histoire que j'ai appelée « technique » étudie si bien désormais. Cette hypothèse historique concerne les différentes modalités d'insertion du théâtre dans la société, et leurs conséquences. Le théâtre médiéval, comme le montre bien le *Jeu de la feuillée*, répondait à des attentes et à des demandes très localisées, locales, liées, comme ce Jeu et comme les Mystères et les Passions, à une ville, une communauté; il plongeait ses racines dans cette communauté d'autant plus profondément qu'il était en partie « amateur », qu'il employait comme acteurs des membres de cette communauté. Puis, dans la première modernité, du XVII[e] au XVIII[e] siècle[7], se sont peu à peu réalisées une institutionnalisation et une professionnalisation du théâtre. Du coup, les publics se sont élargis : on pouvait jouer du Molière ou du Corneille un peu partout, et pas seulement à Paris, ou à la Cour. Mais progressivement, cet espace social s'est scindé en pratiques spécialisées, les salles institutionnelles ont eu chacune leur genre de référence (Comédie-française, Opéra, Opéra-comique…), le marché s'est divisé en secteurs distincts. La seconde modernité[8], est le temps où ce mouvement se renforce. Le temps présent voit pour sa part le marché professionnel et institutionnel donner des signes de saturation (la crise

des intermittents du spectacle en France en est un signe) alors même que la demande est plus grande que jamais (l'explosion du nombre de départements d'études théâtrales en est un indice). Cette configuration induit un développement sans précédent, où le théâtre amateur ou semi-amateur occupent une place majeure. Aujourd'hui, une fraction privilégiée du public du théâtre de création est composée de pratiquants du théâtre amateur. Or l'amateurisme, dans ses pratiques, privilégie, lui, les représentations à dimension identitaire et patrimoniale; ce qui induit de fait de nouveaux fractionnements des publics.

La narration de l'histoire du théâtre – faut-il rappeler qu'il n'est pas d'histoire hors de la narration? – pourrait trouver un fil conducteur dans ces phases, ces sortes de diastoles et systoles, de l'insertion du théâtre dans le tissu des pratiques sociales du loisir. Elle retracerait ainsi les espaces de significations des pièces et des représentations. En un mot, l'histoire du théâtre me semble pouvoir ou devoir être regardée selon une histoire du marché du loisir culturel, qui donne un soubassement aux logiques du champ artistique.

Ce n'est pas la seule façon possible d'envisager l'histoire du théâtre, mais c'est la proposition que j'expose au débat. Elle n'exclut en rien l'histoire des auteurs, au contraire : en partant des spectacles, il est inéluctable d'en venir aux textes et donc à leurs auteurs; elle donne ainsi un protocole de progression des observations, et non pas une coupure entre les composantes de la vie théâtrale.

Elle appelle, ce me semble, trois petites remarques finales.

La première est que la question complexe des rapports du théâtre et de l'histoire appelle une histoire du théâtre qui soit sans réserve à la fois historienne et pluridisciplinaire. C'est pourquoi j'ai ici et là critiqué mon *Théâtre en France* : tout masochisme mis à part, en en relevant des limites ou des carences, je relevais, je pense, des effets de la situation même des études en ce domaine. Car nous sommes influencés par nos situations, et donc enclins à privilégier ce qui répond aux attentes de notre public, de nos étudiants et de nos collègues, nous sommes tributaires des habitus universitaires. Et face à la complexité des questions que soulève l'histoire du théâtre, nous hasardons parfois des affirmations par trop encloses dans le petit espace de la spécialisation, comme tel ou tel défaut que je signalais dans ce livre…

Mais cette histoire du théâtre doit-elle se tenir aux cadres nationaux? Une histoire du théâtre au sens plein du terme devrait aussi aller au-delà des bornes frontières. C'est une autre étape; mais je crois que la question doit être formulée explicitement.

Ces deux premières remarques montrent assez, je crois, que l'histoire du théâtre se devrait, à chaque instant, même lorsque l'on y trace l'histoire bien délimitée d'un genre, d'un auteur, voire d'un acteur, d'une troupe, d'une œuvre ou d'un spectacle, se nourrir du souci de participer d'une histoire générale.

Vraiment générale, car, dernière remarque, même si on en fait une histoire vraiment générale, le théâtre n'est qu'une bien petite part des réalités du monde, et il faut sans cesse le ramener à cette modeste dimension. Car elle oblige alors à voir que le théâtre ne peut à peu près rien, sauf mimer des bouts du monde et de son histoire. Mais cette vertu de mime, qui lui est propre, elle est par excellence un révélateur. Et son histoire, si petite soit-elle au sein de l'Histoire, devient ainsi une mise en scène de l'Histoire dans son ensemble. On pourrait dire alors en ce sens « l'histoire, quel théâtre! » : avec un point d'exclamation, pour signifier que faire l'histoire du théâtre n'a de raison d'être que comme contribution à l'histoire de nos cultures, nos sociétés, nos pratiques et nos manières d'être au monde. Les quatre exemples de spectacles ici évoqués sont peu de chose sans doute pour soutenir une telle proposition; que du moins ils soient au service de cette préoccupation : le théâtre, quelque passionnant qu'il soit, n'est pas, dans l'histoire, une fin en soi.

Notes

1. Ainsi, le volume intitulé *Le théâtre en France : des origines à nos jours*, que j'ai dirigé naguère, dit à sa section « XVIII[e] siècle » que le théâtre lyrique s'institue à cette époque, avec l'Opéra et l'Opéra-comique, et qu'à partir de là il relève de l'histoire de la musique plus que de celle du théâtre, ce qui entérine de telles séparations. Je ne ferais plus de même aujourd'hui.
2. Même pour Racine, qui offre peu de variantes pourtant : voir l'édition de la Pléiade (1999), par Georges Forestier.
3. www.cesar.org.uk/cesar2
4. Cette formule s'inspire librement de formulations usuelles dans les travaux de Pierre Bourdieu.
5. À cet égard, l'ouvrage de Jan Clarke, *The Guénégaud Theatre in Paris (1673-1680)*, donne un exemple remarquable de telles enquêtes.
6. Voir note 1.
7. Cette période est bien la « première modernité », celle où est advenue la querelle des anciens et des modernes.
8. Celle que l'on nomme aujourd'hui banalement ainsi, celle du temps de Baudelaire notamment.

Bibliographie

CLARKE, Jan (1998), *The Guénégaud Theatre in Paris (1673-1680)*, Lewiston-Queenston-Lampeter, Edwin Mellen.

RACINE, Jean (1999), *Œuvres complètes*, éd. Georges Forestier, Paris, Gallimard.

VIALA, Alain (dir.) (1997), *Le théâtre en France : des origines à nos jours*, Paris, Presses universitaires de France.

Christian Biet
Université Paris x - Nanterre

L'éblouissant soleil ou le mythe du national-classicisme français. Lectures et représentations du « Grand Siècle » : Corneille et le national-classicisme

Il est étonnant de voir comment, ces derniers temps, à force de points de vue réputés exacts et formels, nous avons perdu l'habitude de considérer que les textes sont des enjeux non seulement pour les spectateurs, les metteurs en scène, les comédiens, mais aussi des enjeux pour les lecteurs. Nous avons perdu l'habitude de voir des critiques dits « sérieux » s'exprimer non sur la forme du texte, mais sur les systèmes axiologiques qu'il véhicule en fonction de la situation politique, philosophique, présente. Parfois, quelques critiques journalistiques se prennent à regretter que l'on monte tel texte de Shakespeare, au nom de l'opportunité et d'un supposé antisémitisme (*Le marchand de Venise*) ou d'applaudir à la modernité d'un texte redécouvert, ou nouvellement éclairé (*Tartuffe* de Mnouchkine)... Mais, à l'université, on prend de la distance, on rétablit, et l'on replace le texte en son contexte, pour dire que cette modernité n'existe pas ou que l'antisémitisme n'est pas là, ou qu'il est différent du nôtre et qu'alors on pensait *différemment*... En d'autres termes, on enterre, on contextualise, et surtout,

surtout, on formalise et l'on cherche à éclairer le texte en tant que machine générique, en tant que jeu formel, ce qui évite de penser ce qu'on peut en penser.

Le mot même de dramaturgie semble avoir changé de sens pour laisser place, dans le champ de la critique universitaire, à un travail de repérage, d'observation et de description des formes, dans une synchronie de bon aloi. Corneille ne pourrait donc s'expliquer que par la théorie dramatique de son époque, qu'en fonction des éléments disposés et des modifications structurelles qu'il imprime à la tragédie. De même, la dramaturgie d'une époque ne devrait être prise en compte qu'en fonction d'une théorie dramatique qui, parfois, n'est pas celle du dramaturge. Ainsi, d'Aubignac trancherait sur Corneille, ou parfois, les discours de Corneille, si rusés et si efficaces, seraient le seul moyen d'appréhender le fonctionnement de son propre théâtre, comme si la *Lettre sur la comédie de l'Imposteur* de Molière et Donneau de Visé était la seule pierre de touche de l'interprétation et de la description qu'on devrait faire de *Tartuffe*.

Bref, on a tendance, aujourd'hui, à s'enfermer dans une acception étroite et synchronique de la dramaturgie, dans une vue infiniment formelle de cette méthode, pour refuser d'une part un travail théorique sur la dramaturgie elle-même, excluant par là du champ de travail les théories formelles des critiques de la théorie du genre, et d'autre part un travail herméneutique sous le prétexte que l'herméneutique a dit « n'importe quoi » ces dernières années et a « tiré » les textes vers des interprétations fantaisistes. En d'autres termes, on a oublié qu'un texte est aussi constitué par ses lectures, que le théâtre est une forme essentiellement contradictoire, enfin que l'impact, la réception, et donc l'interprétation d'un spectacle dépend aussi du public qui le voit et l'apprécie.

Ainsi, toute prise en compte de la dramaturgie, au sens théâtral du terme, c'est-à-dire du système qui permet un passage entre le texte et la représentation, de l'appropriation et de l'actualisation (au sens où Vitez employait ce mot) serait illégitime, ce qui permettrait de renvoyer le théâtre comme il se joue maintenant à son statut de divertissement traître et/ou ignorant, et d'éviter de considérer les enjeux axiologiques, politiques, religieux et philosophiques d'une pièce sous le prétexte que cette considération ne serait ni légitime, ni exacte, ni même intéressante.

Or, malgré cette tendance à tuer le théâtre, ou à rendre les auteurs passés enfin morts, c'est-à-dire enterrés dans leur catafalque de papier, le livre, enfermés dans leur travail d'artisans formalistes et soumis à la seule méthode descriptive fondée sur une observation de la disposition dramatique telle que certains critiques du temps la formulaient, les pièces continuent d'être jouées, et de donner lieu à de multiples interprétations. Les dramaturges modernes continuent à interpréter, les metteurs en scène à trahir, à actualiser ou à

s'approprier les textes, les spectateurs continuent à voir dans les représentations autre chose que des formes du XVII^e^ siècle, à les plonger dans l'histoire contemporaine, et même à prendre parti en leur donnant un impact actuel. Et c'est très bien comme ça.

Dès lors, on considérera que Corneille, au théâtre, n'est pas seulement un auteur du XVII^e^ siècle, mais de tous les siècles, du XVII^e^ au XXI^e^ siècle, qu'il a été, et qu'il sera, interprété légitimement de manière différente et opposée, qu'il a servi, sert et servira, à autre chose qu'à dire qu'il a existé, il y a longtemps, un artisan de théâtre, entre les années 20 et les années 70 du XVII^e^ siècle.

Si Jean Vilar a profondément marqué la lecture et l'interprétation de Corneille, s'il a su donner du plaisir et intéresser le public des années 50 à un Corneille héroïque figurant la Résistance, puis à un Corneille baroque bien plus complexe, et si nous avons parfois le plaisir ou le désagrément de voir maintenant des tragédies de Corneille, ou si nous sommes encore *intéressés* à Corneille, c'est bien parce que le corpus cornélien fait toujours figure d'enjeu pour nous, et pas seulement parce qu'il a été pris dans des querelles, ou qu'il a subi les foudres de Scudéry ou résisté aux critiques de d'Aubignac. Non qu'il faille rayer d'un trait de plume l'histoire des querelles, ou les polémiques des années 1630-1660, c'est après tout notre métier que de les comprendre, et de les évaluer. Mais, qu'il faille prendre en compte que notre travail est aussi, et particulièrement en études théâtrales,

- d'une part de considérer la manière dont la dramaturgie s'articule aux interprétations possibles, telles qu'elles peuvent être supposées à partir de la disposition dramaturgique, et telles qu'elles ont été formulées à l'époque (ce qui peut être différent : si Corneille n'a peut-être pas pensé à Cinq-Mars en écrivant *Cinna* et en le faisant jouer en juillet 1640, les spectateurs ont pu le faire en hiver 1641, et si Corneille a repoussé la publication de *Cinna* à l'hiver 1641, après l'exécution de Cinq-Mars et la mort de Richelieu, c'est parce qu'il avait bien évidemment compris qu'une adéquation était possible);
- d'autre part de considérer la manière dont tel texte a été lu et peut être lu maintenant, en d'autres termes d'assurer le lien, le passage dramaturgique du texte à la scène présente, en fonction de notre réception (et pour les mises en scène de Corneille dans des périodes précédentes), de recomposer ce lien. Si Napoléon a vu dans *Cinna* une magnifique leçon de machiavélisme (l'acteur Monvel jouant un Auguste fort ambigu), c'est donc, d'une part que le texte peut y convier par sa complexité même (et particulièrement via le rôle de Livie que la scène impériale reprend et que la scène de la monarchie de Juillet fera à nouveau disparaître), et d'autre part parce qu'il a fait ce lien d'appropriation et d'actualisation dramaturgique en fonction du texte, de la manière dont il a été

joué et de la situation politique des années 1806. Si Vilar remet Corneille en scène dans les années 50, c'est à la fois en fonction de la redécouverte qu'il propose (des comédies parlant du théâtre et du *theatrum mundi*, comme les *comedias* espagnoles qu'il affectionne, une tragicomédie qui propose un jeune héros vaillant et généreux, une série de tragédies politiques ayant prise sur la situation contemporaine) et contre la manière dont Corneille avait été lu dans la première partie du XX^e^ siècle. Et si Vilar a du succès, c'est parce qu'il montre, par son interprétation, par sa dramaturgie (au sens moderne du terme) qu'on peut, et même qu'on doit, faire place nette, oublier le Corneille national et fasciste au profit d'un Corneille politique, complexe, pré-brechtien, dont la générosité a tout à voir avec celle du nouveau théâtre populaire.

Ainsi, pour mieux comprendre ce qu'est, non Corneille, mais « le Corneille » que nous lisons et que nous voyons aujourd'hui ou que nous verrons dans l'avenir, nous devons considérer le corpus cornélien comme un système feuilleté, une suite d'enjeux à partir d'un texte-matériau toujours lu, relu, re-présenté en fonction du temps qui l'approche. Autrement dit nous devons prendre conscience que la critique, comme la mise en scène, s'oppose en même temps qu'elle propose, commente en même temps qu'elle interprète, actualise en même temps qu'elle analyse.

Et si Corneille est ce qu'il est aujourd'hui, c'est-à-dire ces derniers temps une forme divertissante, ou un système défini par la mise en place artisanale d'un art dramatique, c'est que nous assistons à un mouvement critique de réaction contre un Corneille qui a été successivement annexé à des idéologies qui l'ont tiré vers des enjeux qui ne sont plus actuels. On pourrait même dire que c'est parce que ces enjeux ne sont plus actuels, ou plus à la mode, et qu'aucun enjeu massif n'est venu les remplacer, qu'on se tourne maintenant vers le vide de la mécanique dramatique. On peut le regretter, ou s'en féliciter, mais c'est ainsi.

Ainsi, le meilleur moyen, peut-être, de résister à cette mise en mécanique dramatique de Corneille, serait de faire le point, moment par moment, sur ce qu'il convient d'appeler la critique « idéologique », pour en évaluer non seulement le fonctionnement, mais aussi pour comprendre ce qui, dans le corpus cornélien, répond à une poétique idéologique, *ce qui, dans l'ordonnance du texte et dans ses manifestations formelles, laisse place à une si grande diversité d'interprétations, et qui est la complexité, l'ambiguïté, la mise en œuvre d'un théâtre de la contradiction, à valeur éminemment épique* (au sens brechtien du terme) qui fait que dans ce corpus, il y a suffisamment de *jeu*, justement, pour qu'on l'interprète en fonction de prérequis ou de présupposés idéologiques.

Car la question n'est pas de censurer les auteurs qui l'interprètent (au nom de quoi le ferait-on?), mais de saisir ce qui, dans le texte cornélien, permet que, en l'espèce, puisque c'est de cette période que je vais parler, le Corneille de 1938-1944 soit différent du Corneille de 1950. Et en saisissant les éléments qui permettent ce jeu interprétatif, on pourra, je pense, mieux comprendre la poétique inhérente au texte, le principe qui le rend disponible à l'idéologie, qui est, je crois, la disposition essentiellement théâtrale du principe de contradiction, du rapport entre l'ordre et le désordre, de l'affrontement des ordres, de la disposition théâtralisée d'une logique difficile à résoudre, bref de la mise en scène de questions plus que de la mise en tableau de réponses harmonieuses.

C'est pourquoi dans ce panorama, j'essaierai simultanément d'analyser les moments, les séquences et les dispositifs idéologiques qui « tirent » Corneille vers telle ou telle interprétation, et de comprendre à partir de quoi ces effets idéologiques sont possibles, à partir de quel processus, souvent analogique, parfois saisi dans le fonctionnement même de l'œuvre dramatique.

L'idée est donc de montrer que la lecture de Corneille produit une série de « Corneille », une série d'images construites sur une somme d'enjeux variant au cours des temps, à la fois dans la critique et dans les mises en scène. Ainsi, durant le XX^e^ siècle, la lecture de Corneille s'est modifiée, a su happer des motifs venus de Péguy (Jeanne d'Arc et Corneille), puis de Jean Schlumberger (Corneille jeune galant, sorte d'image de Drieu ou de Schlumberger lui-même en leur temps), pour constituer chez Brasillach un auteur fasciste idéal *et* un auteur qui, par sa complexité, échappe néanmoins à une analyse simplifiante fasciste, et enfin, dans le triste *Corneille et notre France* d'André Delacour, 1944, Corneille en vient à figurer la terre de France, la patrie, le travail, la famille, et à perdre toute sa vigueur par une sorte d'écrasement des complexités au nom de la France pétainiste.

Ainsi, que ne cesse-t-on de dire sur Corneille durant la première partie du XX^e^ siècle? Que, incessamment, il doit être redécouvert, qu'il ne doit pas mourir, qu'il doit revivre, là est la constante, comme s'il s'agissait de réveiller un mort, mort de trop de pédagogie et de trop de traditions établies. Relire, réinterpréter, revisiter Corneille, donc, et ce faisant, l'engager, l'enrôler, en utilisant les éléments biographiques, géographiques, les éléments tenant à la manifestation du personnage et à son impact, et plus rarement les éléments formels, disponibles dans les pièces.

Corneille, c'est donc d'abord un homme, un Français, un Normand, un bourgeois, un père de famille et un bon catholique : bon père, bon mari, bon citoyen, chrétien de province avant tout. Corneille, c'est aussi un natif de Rouen, là où Jeanne d'Arc a été

brûlée : première analogie. Corneille et Jeanne sont, d'une certaine manière, voisins, et voisins en tout, en particulier en matière nationale, d'où une interprétation des textes comme sursauts héroïques. En outre Corneille et Jeanne sont chrétiens, infiniment : l'une sauve la France au nom du roi et de Dieu, l'autre écrit pour la France et met en vers *L'imitation de Jésus-Christ*. Corneille, donc, c'est celui qui sait prier Dieu, et celui qui sait construire des héros : Français comme lui, énergiques comme Jeanne, mâles et brillants, comme un soldat doit être. Mais, on le verra, Corneille est aussi un joueur, car il a été jeune et a composé des comédies, une sorte de dilettante brillant, encore, mais d'une autre manière, un dandy façon Drieu, apte à faire sourire ironique.

Critique universitaire, critique militaire et biographie bleu horizon

Après Desjardins, et avant Péguy, sur lesquels nous reviendrons dans un autre travail – et qui sont plus connus –, vient la référence universitaire et pédagogique : Gustave Lanson, *Corneille*, « l'influence de Corneille » (1905 : chap. X).

> Comme toutes les grandes œuvres littéraires, ou en tout cas comme les plus grandes, la tragédie cornélienne peut se regarder de deux points de vue, comme capable de deux influences. Réalisant une certaine idée du poème dramatique, elle peut dans une certaine mesure déterminer la forme du genre et l'imposer aux poètes qui viendront plus tard. Réalisant une certaine idée de l'homme et de la vie, elle peut aussi dans une certaine mesure imposer aux hommes qui viendront un certain jugement sur notre nature et leur fournir un certain modèle de perfection. Elle peut donc exercer une action ou littéraire, ou morale et sociale (p. 187).
>
> De ce qui était l'image d'une réalité actuelle, effet d'une curiosité psychologique, on fera de simples ficelles, des machines théâtrales. Ainsi on doit à Corneille un de ces *poncifs* qui nous font haïr la tragédie pseudo-classique : c'est le malheur de tous les inventeurs littéraires (p. 190).
>
> On n'a jamais eu de doute sur l'influence que Corneille peut exercer : sa tragédie est une école de grandeur d'âme. Elle fait aspirer aux grands efforts, aux passions nobles, aux sacrifices héroïques. Jamais le sentiment public n'a varié là-dessus (p. 193). [...] [mais] les héros de Corneille n'agissent pas toujours en honnêtes gens, selon la simple et certaine vertu (p. 195), ainsi Corneille ne nous exprime pas la vertu, mais la volonté (p. 196).
>
> Et voilà pourquoi l'opinion traditionnelle sur la valeur de son théâtre est vraie. Le peuple ne s'y trompe pas : Corneille est un maître de grandeur morale. Le peuple sait toujours séparer la leçon du plaisir, et la hauteur de l'inspiration de l'adresse des conceptions scéniques. Il sait bien que Chimène épouse Rodrigue, mais il sait aussi que ce n'est pas là un dénouement d'intrigue théâtrale; l'impression qu'il retient, l'impression morale et saine, c'est celle de l'effort des amants contre l'amour (p. 204).

Après la mise en place de cette première image, faite de grandeur et de complexité, et qui tient compte des lectures simples qu'on souhaite faire de Corneille tout autant que des textes eux-mêmes, plus ambigus, la référence nationaliste, elle, doit trancher et confondre le grand auteur et la grande nation. Paul Déroulède, dans sa *Conférence sur Corneille et son œuvre* (1911), sonne donc la charge. Face au tendre et divin Racine (qui prononce emblématiquement son éloge à l'Académie en 1685), il y a donc Corneille, le rouennais, le Français, bien moins courtisan que Racine, jésuite de pensée, cohérent dans sa vie réservée et vertueuse (malgré quelques frasques de jeune homme). Bon bourgeois de Rouen – dont la maison est proche de la place où Jeanne d'Arc est morte, ce qui dit tout! –, bon mari, bon père, bon citoyen, bon poète national et chrétien, bon ouvrier-artisan, « bénédiction de l'art dramatique » (p. 30), Pierre Corneille, pour Déroulède, est aussi celui qui a donné des fils patriotes, dont l'un est mort pour la France (p. 91) et, dans son œuvre, des images patriotiques (le vieil Horace, p. 47), politiques, religieuses sur lesquelles la France peut s'appuyer pour fonder son unité. Sa carrière est ainsi celle d'un jeune homme viril qui sait faire des coups de force (*Mélite*), batailler pour le langage français, la passion pure, le courage sublime, le sacrifice héroïque (*Le Cid*), puis devenir le grand nationaliste chrétien d'*Horace*, *Cinna*, *Polyeucte*, avant de fournir un point d'orgue dans son *Imitation de Jésus-Christ*. Enfin, c'est le premier critique de théâtre. En cela, il est l'homme rigoureux et croyant qui a toute légitimité pour figurer comme l'un des fondateurs de l'unité nationale.

L'image de Corneille comme élément fondateur de l'unité de la nation sera maintes fois reprise, on le sait, mais elle apparaît comme extrêmement déterminante dans la biographie érudite engagée qui sera, pour les auteurs de l'entre-deux-guerres, la référence majeure en termes historiques. C'est le *Pierre Corneille* d'Auguste Dorchain, ouvrage publié chez Garnier Frères, dont la composition est ostensiblement datée « décembre 1916-mars 1918 » et qui paraît juste avant la victoire de 1918. Corneille figure alors l'un des instruments de la revanche et la vie de Corneille symbolise la vie française : une vie de combats où les Français marchent à côté de leurs grands héros dans l'enthousiasme, vers le sublime, non sans un frisson sacré…

Corneille y intervient dans les tranchées. Entre l'urgence nationale et le travail érudit, Dorchain retrace ainsi une sorte de pélerinage dans les œuvres complètes de l'auteur national, qui permet de parcourir, recueilli et fier, l'itinéraire d'un homme et d'une œuvre de combat. Jeune homme indigné et généreux, homme mûr nationaliste et chrétien, Corneille est l'image de l'autorité française et de son universalité (il fait bien mieux que ses modèles espagnols, n'en déplaise aux critiques allemands, p. 172-173). Là encore, *Horace* est privilégié : c'est notre « première pièce patriotique ». Dorchain rappelle qu'elle a été jouée à la Comédie-Française après la victoire de la Marne (p. 204) et qu'elle a eu ce talent mobilisateur qu'aucune œuvre moderne n'a pu concurrencer…

L'extrême fin de cette biographie de combat, écrite dans un rapport analogique étroit à la situation française et jouant systématiquement de l'adéquation des lecteurs aux héros cornéliens et de leur identification à l'icône nationale que le grand auteur français fournit lui-même, est parfaitement éclairante :

> Les héros de Corneille, fût-ce dans les plus noires conjonctures, ne sont point tristes, ou ne savent point le demeurer longtemps. Aussitôt qu'apparaît en eux la tristesse, ils l'examinent, ils la pèsent, ils la subliment, et voilà que, purifiée et allégée, elle se transfigure et s'exalte en une héroïque allégresse :
>
> Fortune, quelques maux que ta rigueur m'envoie,
> J'ai trouvé les moyens d'en tirer de la joie!
>
> s'écrie la Sabine d'*Horace*, en songeant que, quoi qu'il puisse advenir, au-dessus de son propre deuil, quelque chose d'illustre et d'heureux en rejaillira sur sa maison et sur sa ville. – Ainsi tel humble soldat des Citations à l'Ordre d'hier : « ... mortellement blessé » dit le texte, « est tombé en criant : *Vive la France! je meurs pour elle, je suis content!* a expiré en essayant de chanter *La Marseillaise*. »
>
> Vous voyez bien que c'est la même âme, et que, d'être joyeusement héroïque, l'âme de Corneille est plus française, l'âme de la France plus cornélienne.
>
> Arrivé au terme de ce travail, ce n'est pas sans regret que je m'en sépare; mais dans un temps où chacun s'efforce de servir, où, quand ils ne peuvent davantage, ceux dont écrire est la vocation veulent, de leur mieux, « suppléer par la plume au défaut de l'épée », s'il m'était permis de croire que ces pages iront allumer ou aviver en des cœurs la religion de Corneille, je penserais n'avoir pas été, moi non plus, tout à fait inutile à la Patrie. Décembre 1916-Janvier 1918 (p. 502).

Les paramètres essentiels du mythe nationaliste sont là, disponibles à tout lecteur combattant. Certes, le protocole varie : à l'étude littéraire systématique (Lanson), on préfère la biographie (Dorchain) ou la promenade éclairée sous forme de conférence (Déroulède), et l'on travaille à inclure le point de vue de l'auteur dans son propre texte. La justification de ce procédé, qui diffère largement de celui de Lanson, repose sur le fait que l'auteur apparaît comme convoqué, mobilisé, impliqué par Corneille lui-même et par les héros de son œuvre. Si bien que Déroulède et Dorchain n'interviennent qu'à titre d'élève par rapport à un modèle, ou de pèlerin suivant pas à pas l'ombre de l'auteur dans les lieux symboliques et français (Rouen, marqué par Jeanne et Pierre), à travers les textes appris par cœur et considérés comme déterminants pour la vie de tout bon patriote. Et systématiquement reviennent, comme les fondations de l'image nationale-classique cornélienne, les mêmes éléments : l'homme, le Français-bon-Normand, le mari, le père, le citoyen chrétien, et l'œuvre vivante, jeune, puis mûre, nationale et chrétienne.

Mais avant tout, les auteurs insistent sur le fait que Corneille est aimé du peuple et utile au peuple et à la France par les leçons de volonté qu'il donne. En cela, il figure authentiquement les valeurs d'un classicisme national et lui fournit les armes propres à son combat.

De l'énergie du jeune auteur comique à la vigueur fasciste du dramaturge tragique

Cependant, puisqu'il faut que Corneille vive, il faut aussi qu'il parle sur les grandes options idéologiques de son temps. Et comme le classicisme national a vaincu en 1918, et qu'il apparaît comme figé à certains, pris dans les catégories qui ont servi à son édification et qui, de fait, ont vieilli, il faut actualiser le mythe, et faire en sorte que le classicisme soit plus séduisant. Parallèlement, les « intellectuels » non universitaires des années 30, les hommes de l'édition et des revues, commencent à s'exprimer sur le terrain littéraire et s'attribuent le droit d'écrire sur les auteurs topiques, lorsque c'est dans leur intérêt de le faire et lorsqu'ils y trouvent de quoi soutenir leurs idées. C'est ainsi que Corneille, à nouveau, fait figure d'enjeu.

Jean Schlumberger, évidemment dans la *Nouvelle revue française* (*NRF*) de Gaston Gallimard, transforme l'image de Corneille en la faisant dévier : du classicisme et de l'indifférence qu'il note à propos du classicisme vieux et universitaire, voire scolaire, à la jeunesse et à la vitalité qu'on ne nomme pas encore baroque, de l'étude à la promenade anthologique, de l'écriture érudite à l'approche lyrique. Il s'agit de donner du plaisir à lire Corneille, de le rendre vivant, c'est-à-dire moderne. Ainsi, Schlumberger ne prendra pas tout de l'auteur, il en privilégiera certains traits pour le sauver du « gouffre d'indifférence » dans lequel il est en 1936, il conviera lui aussi son lecteur à une promenade à travers Corneille, comme Déroulède, à ceci près que ce trajet n'a rien de martial ni de claironnant, n'est plus national comme il n'est plus revenchard : il est tout en distance, dilettante en apparence, dandy, un peu, et centré sur le plaisir qu'un intellectuel du temps peut ressentir à la lecture de ce « nouveau Corneille ».

Dans *Plaisir à Corneille* (1936), Jean Schlumberger a parfaitement conscience qu'il écrit en temps de crise, à un tournant de l'Histoire et à un moment où le goût littéraire change : pour lui, le temps de Corneille va vite venir, les lecteurs vont se détourner des voluptés délicates, de Racine en un mot, pour aller vers des directives, vers la vitalité la plus forte, parce que les événements sont, comme il le dit, sévères. Mais, cette fois, ce ne sera pas vers un Corneille intimidant, sublime, classique qu'on se tournera, mais vers ce qu'il porte en lui de dynamique et d'énergique. En une formule, après qu'on a admiré l'essoufflement de Proust on en vient à apprécier le souffle de vitalité que Corneille a introduit dans son œuvre.

Dès lors, il s'agit, encore une fois, de relire le grand auteur, certes par plaisir, en dilettante du goût, en dandy lyrique de la *NRF*, mais aussi en cherchant la jeunesse, la virtuosité, la sensualité des mots et du style, dans le « romantisme baroque de *Mélite*, la *sturm und drang period* de *Clitandre*, la splendeur verbale de *Médée* ». Ainsi, après avoir

enfin parcouru les comédies si longtemps laissées pour compte, on en arrivera au *Cid* ardent, dru, à ce frémissement qui vient de l'Espagne et du peuple, et l'on pourra imaginer ce que la scène pourrait rendre de tout cela, si les comédiens étaient moins respectueux, moins pompeux. *Le Cid*, pour Schlumberger, vaut comme dernier moment de l'adolescence, du jeu et de la fougue. Et si l'auteur de *Plaisir à Corneille* convient du fait que les tragédies suivantes quittent leur côté Delacroix pour préfigurer les sculptures de Rude, il dit aussi que toujours la force et la fantaisie du poète l'entraîneront à inventer des formes. Ainsi, plutôt que de sombrer avec Corneille dans le désespoir de *Suréna*, il faut, selon Schlumberger, voir la diversité, s'arrêter sur l'humour, l'ironie, la complémentarité des poèmes galants et de *L'imitation*, puisqu'un poète chrétien, pourvu qu'il soit infiniment ouvert et tolérant, peut être à la fois, dévot et mondain.

C'est donc ici, avec Schlumberger, une nouvelle image qui naît, celle d'un Corneille jeune, énergique, plein de sève, débordant, qui soutient les positions vitales de la civilisation face aux vagues de barbarie et qui sait les aménager par une poésie simple et forte de la parole humaine. C'est pourquoi Schlumberger, en les indiquant, veut fermer les yeux sur la pompe, sur la grandiloquence insupportable, sur les draperies et les drapés, afin que tout aille « au profit du génie ». Après avoir commencé comme un Drieu, Corneille est donc devenu un Hugo et un Claudel, rejetant la barbarie, la révolution surréaliste, le doute absolu et la crise de la conscience européenne, puisqu'il est, authentiquement, la jeunesse poétique et la puissance du verbe. C'est là, du moins, ce que lui reconnaît l'homme de goût, le dilettante qui peine à trouver en son temps les marques d'une énergie vivante capable de sauver une civilisation qui s'étiole.

On le voit, la démonstration, rédigée tout en distance, est ambiguë et fragile puisqu'elle s'écarte simultanément et ostensiblement des modes, de la nation classique, comme de tout radicalisme, mais « invente » l'énergie du jeune homme, sa violence aussi, en notant qu'elle reste contenue. Baroque, romantique, claudélien, Corneille s'inscrit contre Proust, contre l'essoufflement, et modifie l'admirable classique pour le rendre moderne.

Il suffira hélas à Robert Brasillach, deux ans plus tard (1938), de reprendre le trait fondamental de l'énergie jeune et puissante, pour faire de Corneille le prototype du grand auteur fasciste. Brasillach, en effet, réussit le tour de force, dans la biographie littéraire qu'il écrit, de réintégrer au sein de l'image de l'énergie toutes les catégories de la modernité et de l'héroïsme national et viril, et tous les critiques prestigieux qui donnent une pleine légitimité à sa démonstration, de Péguy à Lanson, de Desjardins à Dorchain. Mais, peut-être parce qu'il lui doit trop, et certainement parce qu'il n'est pas de son camp, il ne citera pas Schlumberger. Pourtant, il lui emprunte l'intelligence, une certaine ambiguïté et une

certaine distance. Car Brasillach ne fait pas seulement de Corneille un modèle d'écrivain fasciste, mais aussi un être aux divers reflets, « notre Shakespeare »... On le voit, Corneille résiste à l'embrigadement, Brasillach s'en rend parfaitement compte lorsqu'il veut l'insérer dans l'actualité. Passant avec brio des références cinématographiques à l'option idéologique fasciste, Brasillach pare donc l'auteur d'*Horace* d'un lexique terriblement cohérent : « volonté, énergie, ressource de l'écorché, civilisation, virilité, héroïsme national », les premiers héros des tragédies de Corneille font ainsi le salut au Duce ou à Hitler. On comprendra ainsi l'émerveillement de Mussolini à Rome en 1939 après avoir vu les Comédiens Français jouer *Horace* sur le Forum qui fit dire au *Petit bleu* du 1er septembre 1939 qu'il faut monter Corneille...

On connaît bien cette biographie, maintes fois publiée, souvent rééditée après la guerre, et qui mit mal à l'aise des générations d'étudiants durant les années 50-60. Je ne développerai donc pas ici l'analyse, mais je ne citerai que quelques passages consacrés à *Horace*, très significatifs. Brasillach y note « l'allure brutale et sportive du jeune Horace » face au « tendre et viril » Curiace (p. 129). Curiace, un perdant, un « combattant qui ne croit pas aux motifs de la guerre du droit, et qui fait son devoir de soldat, et qui meurt, sans qu'il ait réussi à faire naître en lui le partisan » (*ibid.*). Curiace est donc l'homme d'avant, celui qui va perdre, courageux, mais tout entier pris par son privé : « il est le héros des petites affiches à drapeaux croisés, il est le Soldat inconnu qui veut mourir sans être dupe. Ce n'est pas un volontaire, c'est un mobilisé. En face de lui, le patriotisme aveugle et nécessaire » (*ibid.*). Les deux figures s'opposent : l'homme de la crise de conscience européenne, et l'instrument de l'ordre nouveau. Et si Brasillach, en suivant le fil de son argumentation, regrette que Corneille ait incarné Horace « avec une simplification qui nous gêne un peu », que, « ni le vieil Horace, ni le jeune Horace ne touchent notre esprit et notre cœur », il est clair que nous sommes passés près du but : « nous aurions pu apprécier dans le plus jeune (Horace) une ardeur vigoureuse de jeune nazi » (p. 130).

C'est ainsi à partir de cette réflexion que Brasillach va développer une actualisation du héros cornélien, mais c'est aussi à partir d'elle qu'il modalise cette actualisation. Certes, on peut voir dans le héros cornélien, l'image du héros fasciste (Horace) ou du Führer nazi (Auguste), mais ce serait là une interprétation de professeur... Horace est en effet le héros trop simple des « professeurs », ces

> êtres de fer, à qui l'exercice du pouvoir a donné une âme redoutable [...] qui enseignent la fierté, la morale, la rigueur, l'empire sur les passions. Ils ont contribué plus que tous les autres à tirer de Corneille une véritable législation, un appareil de pompe et d'orgueil qui les aide à mater ceux qui leur sont soumis. On les appelle des Maîtres (p. 132).

Ce que font les professeurs, c'est donc une simplification au nom de la pédagogie et de l'ordre, au nom des valeurs nationales et de l'éducation des futurs patriotes, mais c'est aussi, tout simplement, une analyse qui va dans le sens de l'histoire du temps.

> De même que les régimes totalitaires exaltent les musiciens, les poètes, les romanciers qui ont pratiqué l'orthodoxie de la doctrine et vénéré la force, de même le régime établi par ces despostes [les maîtres, les professeurs] impose le respect de Corneille, qu'ils feraient prince de Montenevoso si Corneille s'appelait D'Annunzio, qu'ils joueraient dans les congrès nazis si Corneille s'appelait Wagner. Rien n'est plus beau, plus grand, que l'exercice sans limites de la puissance d'homme. Rien n'est plus digne de cette morale imposée aux races pures. Ces maîtres que nous connaissons tous entraînent à leur suite leurs sujets aux représentations cornéliennes comme ils les entraîneraient à la suite de M^lle^ Leni Riefensthal devant les écrans où se déploie *Le triomphe de la volonté*, et ce titre du plus célèbre des films hitlériens formerait une assez belle épigraphe à l'œuvre entière de leur poète. Telle est l'idéologie du Troisième Reich, mais telle est aussi l'idéologie de la Troisième A. Ces êtres de fer, ces despotes, on les a reconnus : ce sont les professeurs.
>
> Ce sont les professeurs en effet qui ont contribué à accuser chez Corneille cet aspect volontaire, qui existe sans doute, mais dont l'importance ne nous paraît pas au premier abord aussi grande que l'importance de la tentation romanesque (p. 132-133).

Mais ces professeurs, qui oublient le romanesque au profit du volontaire et qui simplifient les choses au point de voir Horace en chemise noire, sont-ils totalement condamnables?

> Il nous faut bien convenir que Corneille a vraiment subi, presque toute son existence, la tentation de la volonté. Et je ne sais pas si, chemin faisant, nous ne pourrions pas découvrir que cette tentation l'a rendu en somme plus près de nous que nous ne le croyons, et si, quand Mussolini invite la Comédie-Française à jouer au Forum, il ne trouve pas, justement, dans ce Corneille de notre enfance, le précurseur génial, hardi, antibourgeois, anticapitaliste et antiparlementaire, du fascisme moderne (p. 133-134).

Ainsi malgré ses réserves, et si le cœur de Brasillach peut parfois pencher vers le romanesque Curiace, c'est Horace, et surtout Auguste, qui priment dans le présent de l'Histoire. Très Français, et peut-être bon politique, Brasillach semble ne pas prendre parti : en regrettant que seules quatre tragédies soient bien connues par les « professeurs » et qu'elles soient adulées par eux pour leur totalitarisme et pour la manière dont elles expriment la volonté, il montre aussi que les expériences complexes des comédies et des tragédies les moins connues éclairent l'œuvre et l'homme sous un autre jour, plus apte à faire de cet auteur un brillant homme de lettres, un véritable auteur de théâtre littéraire, le seul théâtre qui vaille; en outre il considère que le héros fasciste, ou nazi, bel et bien écrit par Corneille, manque de finesse par trop de systématisme. Le romanesque, alors, devient

un excellent compagnon de route de la volonté... on pourrait dire aussi que le jeu, l'énergie, la jeunesse, le romanesque français, en un mot le baroque saturé de sève est à même de renouveler, compléter, rénover, au sein d'un ordre nouveau, l'admirable hiératisme de la volonté néoclassique prescrit par les professeurs et illustré par le fascisme.

L'idée serait ainsi, pour faire court, que la romanesque énergie française contribue à renouveler le systématisme de la volonté préconisé dans nos écoles et dans les pays totalitaires au profit d'une collaboration envisageant tous les aspects du grand auteur.

Brasillach joue donc un double jeu : presque Schlumberger, il décrit Corneille comme un auteur neuf, jeune, vivant, extraordinaire et non conventionnel, presque fasciste (au sens marinettien du terme) et utilement nazi, il voit en Corneille l'auteur modèle de la politique et de l'esthétique qu'il peut soutenir, tout en gardant ses distances d'homme de lettres. Est-ce l'œuvre même qui, par sa spécificité, l'empêche de choisir l'ordre totalitaire? ou est-ce sa propre position vis-à-vis d'une institution enseignante – qu'il hait – et d'une politique totalitaire trop rigoureuse, qui l'induit à ne pas être totalement prêt à soutenir le fascisme de la volonté qu'il admire, ou dans lequel il voit un espoir, chez Corneille? Et si Corneille et son œuvre résistent à toute simplification, on peut aussi imaginer que la pensée de Brasillach, à cette époque, en fait autant.

Travail, famille, patrie : « Pierre Corneille, nous voilà! »

C'est de ces ambiguïtés (entre volonté fasciste, volonté nazie, volonté française, romanesque baroque et ironie généralisée) que la scène théâtrale va jouer en temps de guerre. Puisque Corneille est le grand auteur national classique, il peut à la fois être joué pour relever les valeurs d'une France déchue, et être représenté en hommage à la volonté hiératique qu'il emblématise et qui est commune à la France de Vichy et à l'Allemagne. Et dans le même temps, puisque Corneille est aussi le jeune poète de l'énergie, il peut figurer le sursaut d'après la déréliction, comme il peut contribuer à faire en sorte que collaborent les dynamismes conquérants du génie français et du génie allemand.

Si bien que, lorsqu'en 1941 à la Comédie-Française, Jean-Louis Barrault monte un *Cid* très baroque (avec compartiments, joué par le jeune Barrault) commandé par Copeau (administrateur de l'époque), Rebatet et Castelot s'indignent de cette sorte de résistance esthétique tandis que d'autres remarquent que la puissance occupante semble laisser aux valeurs françaises le droit de s'exprimer. Et comme *Le Cid* apparaît comme trop conflictuel, et pas assez classique, on le remplacera, en 1942-1943, par *Polyeucte*, par *Rodogune*, et surtout par les pièces de Racine. De même, lorsque Jean-Louis Vaudoyer, en début de mandat d'Administrateur, demande à Brasillach, en juin 1941, de concevoir une matinée

poétique cornélienne pour la Comédie-Française, on peut tout aussi bien crier à la compromission que soupçonner là un semblant de résistance esthétique. Enfin, en 1944, Jean Fouquet, dans les *Lettres françaises clandestines* (n° XIV, « Échec à la propagande culturelle »), appellera, au nom du Front National du Théâtre, à cesser de jouer les auteurs allemands (Goethe, Schiller, Wagner) et à revenir à Corneille, d'autant que le public peut en profiter pour applaudir les répliques « résistantes » qui ne sont pas supprimées par la *Propaganda Staffel*. « Jouons Berlioz, Corneille et Molière et retirons systématiquement notre concours aux œuvres allemandes. Assez de commémoration des gloires allemandes volées par les nazis! Vive le génie français. » Corneille fait alors figure d'enjeu national masqué, de théâtre de la résistance et de la nouvelle grandeur toute proche enfin retrouvée (*Cinna*, *Horace* en 1944), et simultanément, dans la mise en scène de *Suréna* (1944), le même auteur permet d'exprimer le désarroi français.

Devant cette échappée possible de Corneille dans les rangs FTP, dont on verra, à la fin de la guerre, qu'elle sera largement utilisée par Vilar, les auteurs vichystes ne peuvent que réagir pour tenter de récupérer l'auteur à partir de recettes éculées : ce sera le but de l'opération Delacour (1944). Il s'agit donc maintenant, à travers ce critique de la toute dernière collaboration, d'utiliser Corneille pour montrer qu'il faut assumer le désastre, rajeunir au fond de soi, et retrouver sa force et sa vertu après avoir reconnu la défaite. Rien de moins. Ce que l'avant-propos (dont toutes les prochaines citations sont extraites, p. 7-8) exprime avec lyrisme.

> Les nations, comme les individus, ne meurent, semble-t-il, que lorsqu'elles n'ont plus de volonté de vivre. Si désastreux que soient les événements dont elles sont accablées, ils ne consomment pas leur désastre, tant qu'elles refusent d'y consentir. Il y a un pouvoir de résurrection dans leur énergie à persister dans leur être; et par leur obstination à vaincre leur destin contraire, elles opèrent sur elles-mêmes un miracle de rajeunissement.
>
> La France est aujourd'hui à la période de son histoire où, par ses fautes, elle a été précipitée dans la pire des catastrophes, mais où, par suite de la profondeur de cette catastrophe, il lui est plus que jamais impossible de s'y résigner. Pour retrouver la force capable de la rétablir dans sa grandeur, il faut d'abord qu'elle ait la volonté de la chercher; et cette volonté ne lui reviendra pas, si elle ne se retrouve elle-même dans tout ce qu'il y a d'autochtone dans sa conscience, de national et de permanent dans ses vertus.
>
> Mais, dira-t-on, cette conscience s'est obscurcie et ces vertus ont disparu jusque dans leur souvenir. La France ignore ce qu'elle est à présent; comment saurait-elle ce qu'elle fut dans le passé? Cela est vrai si elle ne demande qu'à elle-même et à ses lumières actuelles de se connaître.

Grâce ainsi à notre bon auteur autochtone, on pourra, à nouveau, découvrir la noblesse idéalisée de la France.

> Or, la France, comme toutes les grandes nations qui ont collaboré à l'œuvre de la civilisation, s'est incarnée en des hommes de génie qui lui ont révélé son âme et ont fait entendre sa voix. Comme Dante est l'incarnation du sublime de l'Italie, Shakespeare celle de l'Angleterre et Goethe celle de l'Allemagne, reconnaissons ou plutôt découvrons que Corneille est celle de la France et que sa dramaturgie nous offre l'image la plus noble, souvent la plus idéalisée, mais pourtant la plus autochtone des Français.

Si bien qu'on pourra voir, à travers le héros cornélien, les qualités françaises : sensibilité, élans du cœur, raison, religion, réalisme et sens de la mission, car le héros de Corneille sait comprendre et agir vite...

> Comme ces Français, le héros cornélien a la sensibilité qui s'épanouit en sentiment et les élans du cœur qui se laissent diriger par les lumières de la raison. Le réalisme avec lequel il se comporte dans la vie est élargi et ennobli par le sens religieux qu'il lui donne et la tâche missionnaire qu'il lui assigne. Le besoin qu'il a de comprendre pour agir, ce qui pourrait retarder ou même paralyser son action, est corrigé par la rapidité de son esprit qu'il doit à l'enthousiasme de son cœur.

D'ailleurs, Corneille, par l'exemple même de sa vie (et Delacour révèle alors toute l'utilité de la biographie normande), est un français moyen capable de partir des qualités humaines pour les élever à l'exceptionnalité.

> Dans son visage et dans sa vie, Corneille fut le plus authentique et le plus moyen des Français. Dans ses ouvrages, il en a été le plus sublime sans cesser toutefois d'en être le plus ressemblant. Car ce n'est pas en créant des êtres d'exception qu'il a fait des héros. Mais c'est en élevant au plus haut degré leurs facultés d'êtres moyens et en poussant jusqu'à ses limites extrêmes ce qu'il y a vraiment d'humain dans leur humanité.

Revenant ainsi aux textes fondamentaux (les quatre pièces « classiques »), Delacour insiste sur ce que Corneille peut apporter à la propagande vichyste : *famille, nation, religion* répondent alors au célèbre *travail, famille, patrie*.

> C'est pourquoi *le Cid* reste le chant exalté de l'amour et l'affirmation de l'honneur familial, tels que la plupart d'entre nous, à travers les siècles, les ont imaginés s'ils ne les ont pas ressentis. *Horace* donne une peinture définitive du patriotisme que les plus illustres et les plus humbles soldats de notre histoire ont toujours pratiqué. *Cinna*, avec toute sa noblesse et sa profondeur, n'est en réalité que l'art français de se gouverner, comme l'art des souverains et des politiques à qui la France a dû ses frontières, sa prospérité, sa civilisation. *Polyeucte* dédie à la spiritualité française, à notre idéalisme religieux, son poème le plus parfait et son plus véridique miroir. Tous les autres ouvrages de Corneille montrent chaque fois sous un jour différent, mais toujours exact dans sa transfiguration, un aspect ressemblant du visage de la France. Il suffit à celle-ci de le regarder avec attention, pour qu'elle s'y reconnaisse. Et elle sera si fière de s'y voir embellie, qu'elle sera capable sans doute de l'effort nécessaire pour ressembler complètement à ce portrait.

> Qu'elle ne cesse de la contempler aujourd'hui pour se rappeler d'abord, et pour redevenir ensuite ce qu'elle fut autrefois. Que les belles actions des héros cornéliens lui rendent la mémoire et la fierté des belles actions qui forment la suite de son histoire. Car c'est ainsi qu'elle retrouvera les sentiments qui les lui ont inspirées et les vertus qui les lui ont fait accomplir.

Le lecteur va donc suivre le fil chronologique (Delacour se démarque de la biographie de Dorchain en accentuant quelques traits) pour soutenir les valeurs précitées. Du Corneille des tranchées, on passe donc au Corneille du Maréchal. Delacour s'empare alors de la jeunesse de Corneille pour y trouver tout ce qui peut servir à « notre France » et à son seul but : montrer que l'énergie du sursaut national repose sur une acceptation, une éducation, une construction patiente, au nom de valeurs terriennes, classiques, nationales et toutes « simples », autrement dit modestes.

Dans le chapitre premier (« Corneille et la formation française de la jeunesse »), les couleurs sont montrées : Pierre Corneille est l'emblème de la France, au même titre que Jeanne d'Arc, puisqu'il est tout près de l'endroit où la sainte fut brûlée... (le parallèle a déjà été vu, entre autres, chez Paul Déroulède, mais cette fois il sera développé durant tout le chapitre V). Sa famille normande est composée de femmes chrétiennes, d'hommes mêlés à la vie de leur paroisse, de marguillers. Cette famille, « pleine de cris et de jeux », est proche du peuple (on peut encore visiter l'humble demeure familiale, celle d'une bourgeoisie près du peuple paysan...) et naturellement pieuse : le soir on y fait la prière et le matin aussi. Et puis, l'on entre familièrement dans les églises pour rendre visite à Dieu... C'est pourquoi Delacour en conclut que, très tôt, Pierre-le-pieux a connu « la familiarité du sublime » (p. 10). Mais la piété ne suffit pas. Le contact de la Nature, le culte du corps fortifié par les exercices, le plaisir de fouler la bonne terre normande (ah! le « souffle de la forêt normande » p. 11) permettent de constater que Corneille, tel un enfant du Maréchal, a un esprit sain dans un corps sain. L'éducation jésuite qui amorce sa carrière lui donne alors l'appétit de savoir, le goût de l'étude, l'habitude de la discipline, et une bonne formation d'honnête homme : n'a-t-il pas eu un prix de versification latine et un prix de rhétorique qui lui permirent de posséder pour lui seul de merveilleux ouvrages d'histoire? Enfin, la pratique scénique des tragédies jésuites jointe aux exercices du corps font de ce premier parcours un exemple que l'on devrait encore suivre : « dans l'existence du collégien Corneille, nous retrouverions celle de nos adolescents d'aujourd'hui, s'ils n'étaient tellement et inutilement surmenés » (p. 15). Ses études de droit, ensuite, permirent d'accroître la netteté de sa pensée et la force de sa dialectique. Ainsi, cette formation juridique « aiguisa parallèlement sa subtilité et ne lui évita pas toujours la complication ou la préciosité » (p. 15), mais en tout cas il devint honnête homme... là est l'essentiel.

Le deuxième chapitre insiste sur le premier amour et la naissance du poète. Corneille est maintenant un avocat qui a du temps, qui lit beaucoup, *L'Astrée* et le romanesque à la mode évidemment (et Delacour rappelle le texte de Schlumberger qui a cité, en 1936, les petits vers galants, du futur grand homme). Mais en Corneille siège aussi l'héroïsme normand qu'il tient de ses ancêtres avec le goût de l'aventure (p. 18), d'où bien sûr, l'instinct de conquête de ses héros. Le futur auteur est maintenant apte à passer de l'amour (ardeur sensuelle, *Mélite*) à l'ambition (passion positive, *Le Cid*), de Catherine Hue (qui prononce bien ses vers mais se marie à un autre) à la jeunesse virile. Cependant, Corneille, durant ces années-là, a appris à lutter contre la barbarie et pour la civilisation. S'appuyant sur Schlumberger, Delacour affirme qu'« On l'accuse de n'être plus *vrai*, parce que depuis cinquante ans l'on réserve le mot de *vérité* aux mouvements instinctifs qui font craquer les conventions de l'homme civilisé » (p. 22), alors qu'il est clair que Corneille met de la raison et de la morale là où il n'y avait que de la bestialité sortie des guerres de religion, et qu'en cela il donne des leçons à notre présent, puisqu'il est nécessaire, en 1944, de sortir du royaume des instincts animaux (p. 23), de la violence, du combat, pour embrasser avec simplicité l'humanité française... L'énergie de Schlumberger s'érode ainsi au nom de l'acceptation, si bien que Delacour relira ensuite *Horace* (chapitre V) à l'inverse de Dorchain, en prenant le parti de Curiace, avec l'idée qu'il faut être humain, savoir humaniser le patriotisme, chercher à plier devant la force pour se réconciler avec Horace (la violence triomphante), *via* l'amour de la terre.

Selon Delacour, il faut donc, comme Corneille, savoir prendre de la distance face aux événements, être gai, sans amertume ni pessimisme, se livrer à la bonhommie, à la fantaisie, au lyrisme, à l'ivresse verbale, faire preuve de verve française, comme il le fait dans ses comédies (chap. III, « Corneille et le comique naturel aux Français »). Corneille en Maurice Chevalier, en Arletty? Pourquoi non puisque dans ces comédies y'a d'la joie? Une joie bien française, humble, qui sait plier, mais qui ne ment pas : ce qui distingue *Le menteur* de la pièce espagnole, c'est son esprit français, la virtuosité du verbe qui ne dérive pas en un jeu de mensonge, une création et une imagination débordante, de la forme en esprit...

« Mais voici que soudain s'accomplit le miracle du génie. Un éclair déchire la nue. [...] Voici *Le Cid* dont il serait temps que nous fassions, comme nos aïeux sous Louis XIII, notre poème national. » (chap. IV, « Corneille et "le Cid", héros français », p. 33) Le ton est donné. *Le Cid* ne sera pas espagnol, mais sera l'ensemble des héros récupérés par les grands événements de Vichy, il sera à la fois Roland et Bayard (qui meurent en héros), La Tour d'Auvergne, Hoche et Marceau, et puis, comme on l'a dit, Corneille sera Jeanne d'Arc (brûlée par les maudits Anglais)... Rodrigue et Corneille seront les héros de la défaite, ceux qui transforment la défaite en victoire. L'essentiel est donc de considérer que tout bon Français doit se conduire comme Corneille (plus que comme ses héros encore),

en bon bourgeois pieux (quitte à traduire *L'imitation*), sans fierté ostensible, doit savoir renoncer à la force austère, à la rude énergie, et à la violence, comme le fait Nicomède selon Delacour, et laisser toute la place, par pudeur ou par douleur, à l'ironie française qui, comme le dit Beaumarchais et comme chacun le sait, « se presse de rire de tout de peur d'être obligé d'en pleurer » (p. 92).

Tout est donc là, tout est donc dans l'homme Corneille, dans l'acceptation pieuse du malheur, dans l'énergie entièrement consacrée à la (re)construction (nationale) patiente, et dans l'effacement qui a marqué sa vieillesse.

> Reviendrons-nous à lui, qu'imprudemment nous avons délaissé? Il nous faut un culte, et qui soit de France; que ce soit celui de Corneille uni à celui de Jeanne d'Arc. Que l'un et l'autre restent voisins dans notre âme, comme ils le furent à Rouen sur la place du Vieux Marché et à Paris près de la porte Saint-Honoré. Il nous faut une mystique. Que ce soit celle qu'ils ont dégagée, l'une par le poème de son action, l'autre par l'action de sa poésie. Reconnaissons chez l'une et chez l'autre, exaltés jusqu'au sublime, le cœur et l'esprit français. Demandons à notre poète national ce que les Spartiates demandèrent jadis à Tyrtée : qu'il nous rétablisse dans notre confiance, en exaltant notre énergie; qu'il nous rappelle que nos pensées et nos actes détermineront seuls nos destins; et qu'il nous permette, par l'accomplissement de tous nos devoirs, de faire partout respecter tous nos droits.
>
> Corneille n'a pas peint les hommes « tels qu'ils devraient être », selon la formule trop répétée de La Bruyère[1]; mais tels qu'ils deviennent, lorsqu'ils ont atteint au plus haut degré de leur humanité. Les malheurs de notre présent, les menaces pour notre avenir nous obligent tous, sinon à parvenir à ce degré, du moins à nous en approcher de plus en plus. Aujourd'hui, il arrive à chacun de nous, et à nous tous ensemble, de ne plus avoir à compter, au milieu des ruines de toutes les autres valeurs, que sur notre valeur propre. Il faut que nous soyons capables, après Médée, de répéter sans vantardise : « Moi! Moi dis-je, et c'est assez! » Il est nécessaire, puisque nous n'avons pas su éviter le désastre, que nous n'en acceptions pas les suites irréparables, et que, suivant la leçon du grand tragique, nous ayons assez de foi dans notre énergie, pour qu'elle accomplisse le miracle nécessaire. Car notre force prend sa source dans notre croyance et dans notre espoir. Il est temps que nous revenions à Corneille, quand la France a besoin que tous ses fils soient cornéliens (p. 137-138, fin de l'ouvrage).

Le clairon ne sonne donc plus la charge, Corneille ne se bat plus dans les tranchées, il ne s'amuse plus en dilettante à répandre son énergie de jeune homme, il n'est surtout plus fasciste, puisque les Nazi ont gagné, il est devenu le respectable bourgeois normand, bien élevé et pieux, qui doit faire espérer, sur un ton de prière, en un moi résigné.

Ainsi, Corneille a été l'emblème du national-classicisme bleu horizon, puis l'enseigne baroque de l'intellectuel « en crise », puis encore la figure fasciste, nazie, pédagogique, mais qui s'échappe quand on veut la saisir sous les feux des cérémonies, enfin Corneille est

devenu le symbole de la famille et de la patrie vichystes. Mais il n'a jamais pu être totalement cerné par ces images : on l'a vu, malgré la propagande lénifiante et désespérée d'un Delacour pétainiste, Corneille résiste, pour peu qu'on le lise et surtout qu'on le joue. Le public applaudit aux sentences hautaines, rit aux ambiguïtés, se moque d'Auguste qu'il imagine en Hitler, vibre lorsque Jean-Louis Barrault parcourt la scène l'épée à la main, tandis qu'André Castelot, dans *La Gerbe* et Rebatet, dans *Le Cri du peuple*, s'indignent. Brasillach l'a bien vu, Corneille n'est pas simple, et il joue des tours à ceux qui s'en emparent, il ne dit pas *une chose* puisqu'il met en place des contradictions. Il en dit beaucoup trop.

Et si, tout à fait légitimement, la critique et la scène se sont emparées du personnage Pierre Corneille et de ses textes pour les actualiser, au sens de Vitez, il est clair que jamais cette actualisation n'a pu être totalement simple, ou satisfaisante parce que transparente. C'est peut-être là l'intérêt d'un auteur majeur, ou plutôt qu'un auteur de textes fondés sur la mise en place des contradictions, de comédies et de tragédies passionnées de complexité : qu'il résiste à l'interprétation, dans tous les sens qu'ont et qu'ont eus ces mots.

Note

1. et qui est en réalité de Longepierre…

Bibliographie

BRASILLACH, Robert (1938), *Pierre Corneille*, Paris, Fayard.

DELACOUR, André (1944), *Corneille et notre France*, Paris, Librairie Floury.

DÉROULÈDE, Paul (1911), *Conférence sur Corneille et son œuvre*, Paris, Librairie Bloud et cie.

DESJARDINS, Paul (1898), *Théâtre choisi de Pierre Corneille, avec notices et annotations par Paul Desjardins*, Le Cid, Horace, Cinna, Polyeucte, Le menteur, Nicomède, *scènes détachées et extraits des autres œuvres*, Paris, Armand Colin.

DESJARDINS, Paul (1904), *La méthode des classiques français : Corneille, Poussin, Pascal*, Paris, Armand Colin.

DORCHAIN, Auguste (1918), *Pierre Corneille*, Garnier Frères, décembre 1916-mars 1918.

LANSON, Gustave (1905), *Corneille*, 2e édition, Paris, Hachette.

PÉGUY, Charles (1910), *Victor-Marie, comte Hugo*, dans *Cahiers de la quinzaine*, Paris, Éditions des Cahiers, 1er cahier, 12e série.

SCHLUMBERGER, Jean (1936), *Plaisir à Corneille*, Paris, Gallimard.

Karine Cellard
Université de Montréal

Un genre à part. Le théâtre dans les manuels d'histoire de la littérature québécoise, ou l'histoire d'un revirement spectaculaire

Tout en transmettant à des générations d'écoliers la mémoire des hommes et des œuvres, l'histoire littéraire charrie son lot de mythes critiques aussi prégnants que figés. Dans l'imagerie littéraire québécoise, l'un de ces lieux communs réitère sans cesse l'extraordinaire exigence de l'écriture dramatique, genre « où il est le plus difficile de très bien réussir » (Roy, 1907 : 19) et qui, lorsqu'on y parvient enfin, prouve « l'accès d'une nation à la maturité dans le domaine de l'expression littéraire » (d'Auteuil, 1967 : 261). Ainsi, pendant longtemps, les synthèses d'histoire de la littérature canadienne-française éviteront de recenser les premiers essais de dramaturgie[1], justifiant leur silence par l'inexpérience des auteurs et la médiocrité du répertoire. La critique ne fera toutefois pas preuve d'une telle exigence à l'égard des autres genres littéraires puisque l'approche historique, qui tient compte des conditions de production des œuvres, permet justement de court-circuiter les attentes esthétiques. En fait, pour Camille Roy, premier véritable historien de la littérature québécoise qui en propose un manuel en 1918, la question de l'achèvement esthétique est une plus-value appréciable mais non nécessaire à l'inscription des textes dans le canon national. Ce que le critique cherche surtout, c'est la trace d'un « esprit canadien-français » qui, dans les textes, prouve l'existence d'une culture relativement autonome : « L'art lui-même, nous dit-il, peut être plus ou moins parfait, donc la littérature plus ou moins digne de notre admiration, mais

s'il existe, on ne peut lui nier sa propre vie, et ce n'est pas à nous qu'il convient de l'ignorer ou de le dédaigner » (Roy, 1918 : 110).

C'est pourtant bien le sort qu'a subi l'histoire de la dramaturgie québécoise, victime d'une amnésie sans équivalent dans les autres genres littéraires. Depuis une trentaine d'années, la situation s'est rétablie à bien des égards : l'émergence d'une scène contemporaine dynamique et l'essor des études théâtrales ont en effet amené les spécialistes et les universitaires à analyser la dramaturgie québécoise, ses metteurs en scène, ses lieux et ses institutions, parfois même sa dynamique historique[2]. Mais force est de constater que la recherche universitaire n'a eu qu'une influence mineure sur la vulgate critique des manuels scolaires dont l'inertie est grande. Aujourd'hui comme hier, le récit vulgarisé de l'évolution de la littérature repose généralement sur des prémisses identitaires extra-littéraires, et l'érudition savante est le plus souvent négligée lorsqu'elle perturbe la trame figée d'une histoire de la collectivité québécoise.

Née tardivement, la tradition de la dramaturgie québécoise proposée par les manuels s'avère exceptionnellement malléable et propice aux réinterprétations successives, contrairement aux autres genres littéraires dont le canon relativement stable s'élabore progressivement depuis les travaux du début du siècle. Cette histoire chaotique, en décalage avec les autres pratiques d'écriture, en dit long sur la difficile émergence du théâtre au Québec; en retour, elle révèle aussi les schèmes interprétatifs qui travaillent la configuration des récits de l'histoire de la littérature québécoise aux différentes étapes de son institutionnalisation. Ce sont ces deux logiques de représentation du théâtre, soit l'élaboration hésitante d'une tradition dramaturgique et son économie dans le cadre global de l'histoire littéraire, qui seront ici mises au jour en interrogant les fictions critiques proposées par les manuels scolaires publiés au XX^e^ siècle. Pour mieux évaluer ce que cette instance ultime de consécration transmet du savoir nouveau, ou au contraire reconduit dans une *doxa* figée, il importe toutefois de replacer brièvement les manuels dans l'ensemble plus vaste des synthèses historiques qui ont contribué, avec plus ou moins de poids symbolique, à l'émergence d'un canon littéraire québécois.

Esquisse d'un panorama comparatif : histoires littéraires et manuels scolaires au Québec

Faute de synthèses plus savantes, les différentes éditions du manuel de Camille Roy resteront pendant plus d'une quarantaine d'années la référence obligée en terme de corpus, de découpage et de périodisation de l'histoire littéraire canadienne-française. Vu le poids institutionnel du personnage[3], son silence à l'endroit du théâtre n'est pas sans conséquence

sur la transmission de la dramaturgie québécoise, d'autant que le faible degré d'institutionnalisation du milieu et l'absence d'une réception critique efficace empêcheront longtemps le répertoire de s'inscrire dans l'histoire littéraire par le truchement d'autres instances de légitimation[4]. Il faudra attendre la fin des années 50 et la consécration de Gratien Gélinas pour que les dramaturges obtiennent enfin leur entrée dans le manuel scolaire de Samuel Baillargeon, *Littérature canadienne-française* (1957). Cette première reconnaissance du théâtre sera soutenue par la publication de panoramas de la production canadienne par Jean Béraud (1958) et Jean Hamelin (1961), deux critiques qui attribuent eux aussi la paternité de la dramaturgie nationale à Gélinas[5].

Sur le plan méthodologique, le tournant des années 60 est aussi l'époque où l'on constate pour la première fois un écart entre la vulgarisation scolaire et les synthèses plus savantes, écart qui se creusera progressivement avec l'essor de la recherche universitaire en littérature. Le père Samuel Baillargeon (1957), professeur au Séminaire Sainte-Alphonse de Sainte-Anne-de-Beaupré, devra ainsi essuyer les jugements sévères de lecteurs professionnels et d'historiens universitaires qui seront outrés par les limites critiques et méthodologiques de son manuel[6]. Inspirée par la critique structurale naissante, *L'histoire de la littérature canadienne-française* (1960) de Gérard Tougas est d'un tout autre calibre, mais son parti pris en faveur des œuvres contemporaines le portera à réduire à l'essentiel la présentation des précurseurs de la littérature québécoise plutôt qu'à combler les lacunes de l'histoire dramaturgique[7]. La monumentale *Histoire de la littérature française du Québec* (1967-1969) dirigée par le critique journalistique Pierre de Grandpré comporte en revanche un volet sociologique où l'on évaluera pour la première fois, sans complaisance aucune, la contribution de quelques dramaturges du passé (Félix-Gabriel Marchand, Louis Fréchette, Louvigny de Montigny, Léopold Houlé, Gustave Lamarche). Les trois manuels publiés à la fin des années 60 pour un public explicitement scolaire[8] sont donc exactement contemporains des premiers travaux collectifs d'interprétation du corpus québécois et de son évolution historique.

Il est difficile d'évaluer l'influence réelle de ces manuels scolaires puisque dans la foulée du Rapport Parent[9], la transmission de la littérature est complètement repensée et marginalise l'histoire littéraire au profit d'un enseignement par genres littéraires[10]. Par ailleurs, les supports pédagogiques se diversifient, et le manuel scolaire entame une période de purgatoire qui le maintiendra à l'écart pour une bonne vingtaine d'années. De la même manière, à l'université, l'approche historique est éclipsée par les nouvelles méthodologies inspirées de la linguistique et des sciences sociales, et au grand récit de l'histoire succèdent une multitude de travaux savants qui échappent à une formulation chronologique du savoir. Certains grands chantiers entrepris au cours des années 70 approfondissent tout de même la connaissance du passé – essentiellement les travaux menant à la publication du

Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec (Lemire *et al.*, 1980-2003), qui établit de manière exhaustive le corpus québécois –, mais lui impose un ordre alphabétique étranger à la trame narrative de l'histoire tant honnie par la nouvelle critique. La seule grande synthèse récente qui renoue avec l'histoire littéraire, *La vie littéraire au Québec* (1991-2005), en déplace résolument les enjeux en proposant une lecture sociologique du phénomène littéraire qui déborde les limites habituelles de la chronologie et du corpus québécois[11]. Ajoutées à la masse des travaux savants, ces relectures des œuvres et des dynamiques historiques ont considérablement modifié la perception de l'évolution de la littérature québécoise; toutefois, on le verra, les manuels d'histoire littéraire publiés en 1996 pour répondre aux exigences de la Réforme Robillard (1993)[12] s'en inspirent très peu pour renouveler la vulgate critique transmise aux étudiants d'aujourd'hui.

Tit-Coq, une tragédie populaire

En 1957, c'est donc le manuel du père rédemptoriste Samuel Baillargeon qui intègre l'étude du théâtre à la littérature canadienne-française, en situant sa naissance à la création de *Tit-Coq* (1948). Avènement d'une dramaturgie nationale oblige, l'étude de la pièce de Gélinas sera enrichie d'un bref aperçu des pratiques théâtrales du passé et du présent, tant du côté de la scène que de l'écriture. Baillargeon accorde donc quelques lignes aux troupes canadiennes apparues depuis les Compagnons de saint Laurent (1937-1952) ainsi qu'au métier de comédien révolutionné par l'apparition de la télévision, une microsociologie du milieu théâtral qui sera reprise dans presque tous les manuels subséquents. Contrairement à son prédécesseur, l'abbé Camille Roy, Baillargeon mentionne aussi quelques précurseurs de l'écriture dramatique (Fréchette, Houlé) auxquels il refusera toutefois de concéder la moindre importance, ne serait-ce que sur le plan historique : « S'arrêter à la production théâtrale des périodes précédentes, dit-il, c'est s'évertuer à évaluer de mauvaises proses, qui réussissaient peut-être à faire rigoler un auditoire, mais qui ne résistent pas à une critique sérieuse » (Baillargeon, 1957 : 429).

Le sérieux : tel est bien le critère explicite qui justifie une entrée dans le manuel, et Baillargeon s'efforcera de montrer que *Tit-Coq* n'en manque pas, malgré la langue et l'origine indéniablement populaires du protagoniste. Pour décrire le français « farci d'expressions non académiques [qui] a fait bondir des intellectuels », Baillargeon retiendra donc les plus sympathiques attributs et épithètes rabelaisiens – sa verdeur truculente, sa vigueur expressive – pour rendre avec justesse la « chaleur vitale dont palpite la langue du peuple » (p. 431). Dans un même effort de légitimation de la pièce, le critique s'efforcera de reconnaître en *Tit-Coq* une intrigue empreinte de transcendance chrétienne et servie par une rigueur toute classique : son héros, « pathétique par le caractère, [mais] tragique par

l'énormité de son malheur » (p. 432), sera la proie « d'un conflit exigent [*sic*] [qui] s'engage en son âme entre la *chair et l'esprit*, entre l'amour charnel et le mariage chrétien, garantie de l'amour véritable » (p. 431). *Tit-Coq* entre donc dans l'histoire littéraire avec toute la légitimité attribuée à une grande pièce, le doctorat honorifique décerné à Gélinas par l'Université de Montréal en faisant foi.

La dramaturgie des années 60 : pour *Brutus* contre *Zone*

Si l'importance historique et fondatrice de *Tit-Coq* n'est jamais remise en question dans les manuels scolaires de la fin des années 60, l'évaluation de la nouvelle dramaturgie s'avère en revanche beaucoup moins consensuelle. C'est que les rédacteurs d'histoires littéraires tels que Roger Duhamel, Gérard Bessette ou Paul Gay auront alors à rendre compte d'une production dramatique plus abondante, mais surtout éminemment contemporaine; ils devront qualifier et classer les œuvres des Françoise Loranger, Jacques Ferron, Félix-Antoine Savard, Pierre Perreault ou Anne Hébert sans grande distance critique, s'en tenant le plus souvent à de simples distinctions thématiques. Dans la masse indifférenciée des nouveaux dramaturges, une opposition configurante se dessine toutefois entre le théâtre dit réaliste, populaire ou même populiste, et celui que l'on qualifie de littéraire, stylisé ou classique. Une tierce voie est souvent réservée au « nouveau théâtre » (d'avant-garde ou de fantaisie) et, plus rarement, aux mouvances psychologique et poétique de la création contemporaine.

Ce sont deux auteurs des années 60, Marcel Dubé et Paul Toupin[13], qui deviennent alors les pôles principaux de la mise en récit du théâtre québécois en illustrant commodément l'opposition entre théâtre « populaire » et « littéraire ». Le caractère binaire de cette distinction est atténué par la présence atypique de Jacques Languirand, unique représentant d'un « nouveau-théâtre » inspiré du théâtre de l'absurde. Pour ces trois dramaturges cependant, la reconnaissance institutionnelle conférée par l'histoire littéraire s'avère inégale, la veine populaire suscitant des réserves discrètes quant à sa valeur artistique. En témoigne le traitement inhabituel accordé à la dramaturgie de Marcel Dubé dans *L'histoire de la littérature canadienne-française* de Gérard Bessette, Lucien Geslin et Charles Parent, qui relègue ses pièces à la fin de la section au mépris de la convention chronologique respectée dans l'ensemble du manuel. Omettant de mentionner le dramaturge au sommaire du chapitre, les rédacteurs ne retiendront aucun extrait de Dubé et sembleront reléguer au public l'entière responsabilité de sa légitimation par le manuel : « il n'est guère possible, admettent-ils comme à regret, de quitter le théâtre sans parler du plus populaire de nos dramaturges, après Gratien Gélinas : Marcel Dubé » (Bessette, Geslin et Parent, 1968 : 683).

L'inspiration néoclassique des pièces de Toupin assure au contraire à ce dernier le statut enviable de grand auteur chez Bessette, Geslin et Parent. Déjouant les attentes du lecteur contemporain, ce parti pris pour *Brutus* (1954) contre *Zone* (1952) révèle des paramètres esthétiques beaucoup plus près de l'humanisme des collèges classiques que de la sensibilité moderne conventionnellement associée aux acteurs de la Révolution tranquille. Les critiques apprécient par exemple la profondeur psychologique des personnages de Toupin, la « noblesse dépouillée » du ton qu'il emploie et son « langage aristocratique ». L'analyse de *Brutus* sert même de prétexte à un éloge de la tragédie qui ne manque pas de surprendre le lecteur d'aujourd'hui : « Il n'y a rien de plus haut [que la tragédie] au théâtre, ni peut-être, dans la littérature » (p. 666), affirment les auteurs en 1968 au moment où l'on présente *Les belles-sœurs* au Théâtre du Rideau Vert. Nulle surprise à ce que suivant ces paramètres, le « nouveau-théâtre » de Jacques Languirand, qui affiche ses sympathies tantôt pour Albert Camus, tantôt pour Samuel Beckett et Eugène Ionesco, déconcerte les rédacteurs avec ses intrigues « ténues, parcellaires, souvent loufoques ou fantaisistes [...], ses personnages [...] inconsistants et comme somnambuliques » (p. 671).

Cosigné par Gérard Bessette, auteur de *La bagarre* et du *Libraire*, *L'histoire de la littérature canadienne-française* n'est cependant pas foncièrement hostile à toute innovation esthétique ou formelle, comme le cas du théâtre pourrait le laisser croire. Au contraire, les auteurs présentent de façon fort enthousiaste la poésie contemporaine et le « roman de la dernière heure » qui, pour eux, témoignent avec justesse du « type humain propre au Canadien français contemporain » (p. 6) incarné de façon privilégiée dans la figure de l'homme révolté. En d'autres termes, les rédacteurs du manuel ne reconnaissent pas, dans la production dramatique des années 60, la rupture esthétique révélée par l'humour grinçant des romans de Marie-Claire Blais ou le souffle novateur des poètes du pays. Et à défaut de cela, le discours critique sur le théâtre se replie sur les valeurs sûres des pièces bien écrites et bien construites.

Du texte à la scène

Parmi les ouvrages scolaires de la fin des années 60, un autre manuel se distingue par la souplesse de sa sensibilité esthétique et par sa compréhension des enjeux propres au médium théâtral. Il s'agit de *Notre littérature : guide littéraire du Canada français à l'usage des niveaux secondaire et collégial*, publié en 1969 par Paul Gay, de la congrégation des Pères du Saint-Esprit, dont l'origine et l'éducation françaises justifient peut-être la surprenante ouverture critique. Contrairement à Bessette, à Geslin et à Parent, Gay reconnaît au théâtre des qualités plus transgressives et novatrices, sans doute parce qu'il ne dédaigne pas de les

trouver dans la veine populaire de la dramaturgie canadienne-française, et aussi parce qu'il accepte de voir, de plus d'une façon, le théâtre échapper enfin à la suprématie du texte.

C'est d'ailleurs la maîtrise des instances extra-littéraires (salle et scène confondues) qui permettront au rédacteur d'expliquer le succès du théâtre populaire et de lui conférer une légitimité accrue malgré ses limites sur le plan dramaturgique. Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, le succès de *Tit-Coq* (1948) sera attribué, par exemple, à la connivence que Gélinas savait établir avec un public antimilitariste qu'il connaissait « mieux que quiconque » (Gay, 1969 : 183). Marcel Dubé, avec son « sens réel de l'art dramatique » (p. 186), sera quant à lui présenté comme l'auteur « qui a le mieux compris la scène » (p. 184). Dans un tout autre répertoire, ce sont enfin les jeux scéniques du théâtre de l'absurde de Jacques Languirand dont le critique appréciera l'humour. Intégrées, au détour d'une phrase, à des analyses dramaturgiques, ces remarques témoignent modestement mais sûrement d'une sensibilité nouvelle à l'égard de la complexité du phénomène théâtral. Dans une section consacrée aux « formes nouvelles de l'expression dramatique et du spectacle » (p. 197), le manuel de Paul Gay prend même des allures prophétiques en soulignant le potentiel artistique de la « matière non écrite » (p. 197), et en attribuant aux technologies de communication de l'époque (radio, télévision, cinéma) le statut de « livre[s] du XX^e^ siècle finissant » (p. 197)...

Révisionnisme et canon théâtral

Avec le succès du théâtre contemporain dit « de l'image », cette ouverture à l'égard des nouveaux médias est bien sûr beaucoup plus explicite dans certaines histoires littéraires aujourd'hui en usage au cégep. Le cas du manuel *Littérature québécoise* (1996) d'Heinz Weinmann et Roger Chamberland est exemplaire à ce sujet, avec une section intitulée « Images et objets changeants » qui présente à l'élève des formes spectaculaires plus ou moins libérées du texte dramatique – les mises en scène de Gilles Maheu ou de Robert Lepage, par exemple. Même dans la présentation de la dramaturgie, ce manuel s'avère beaucoup plus attentif à la globalité du phénomène théâtral, en mentionnant par exemple ce que Michel Tremblay doit au metteur en scène André Brassard, ou Claude Gauvreau à Jean-Pierre Ronfard.

Tremblay, Gauvreau : deux monuments du théâtre québécois qui ont échappé – pour des raisons différentes – aux rédacteurs de manuels de la fin des années 60. Pendant longtemps en effet, les histoires littéraires ne diront rien de la lecture publique des *Belles-sœurs* dont Weinmann et Chamberland disent pourtant qu'elle connaît un retentissement fulgurant dès 1965 (1996 : 226). Cette « bombe littéraire » (p. 236) passe même à peu près

inaperçu en 1969 dans l'imposante *Histoire de la littérature française du Québec* de Pierre de Grandpré où Tremblay, noyé dans une énumération de nouveaux dramaturges encore verts, n'est mentionné qu'en note de bas de page (1969 : 233). Dans tous les manuels contemporains toutefois, on constate que le phénomène Tremblay a remodelé en profondeur l'histoire du théâtre canadien-français : adieu les Anne Hébert, Pierre Baillargeon, Félix-Antoine Savard et surtout Paul Toupin, le grand auteur des années 60 dont on ne retrouve plus trace. En revanche, Dubé et Gélinas y trouvent enfin une légitimité inaliénable, respectivement comme père et grand-père d'une tradition de représentation de la classe populaire et de son langage qui trouve son aboutissement dans l'œuvre de Tremblay. Dans cette nouvelle histoire révisée selon les impératifs de la modernité, on adjoint aussi Claude Gauvreau à Jacques Languirand pour donner plus de consistance à l'axe avant-gardiste. Quant à la relève théâtrale, elle sera bien représentée par quelques nouveaux dramaturges comme Normand Chaurette et René-Daniel Dubois qui ont fait leurs preuves depuis les années 80.

Le théâtre, nouveau genre emblématique

Ce portrait rapidement esquissé présente de façon schématique le canon théâtral qui fait consensus dans les manuels des années 90. L'une des histoires littéraires les plus couramment utilisées au cégep, l'*Anthologie de la littérature québécoise* (1996) de Michel Laurin, en propose par contre une version plus touffue qui réhabilite d'anciens visages (Françoise Loranger, Jacques Ferron) tout en faisant place à de nouveaux venus (Antonine Maillet, Marie Laberge, Suzanne Lebeau). La logique de sélection des auteurs et des œuvres, orientée par des présupposés identitaires et historiques dont les manifestations ponctuent le discours, est clairement exposée dans les différentes composantes paratextuelles de ce manuel. Le quatrième de couverture, par exemple, statue que « la littérature d'un peuple est moulée par son destin historique » (Laurin, 1996) et justifie ainsi la fonction illustrative des extraits littéraires, retenus pour rendre compte des dix « mouvements » artistiques et intellectuels jalonnant « l'itinéraire d'apprentissage d'un peuple qui s'initie à la parole de même qu'à la conquête de sa liberté » (avant-propos). Fortement teinté d'un néonationalisme moderniste et anticlérical, le discours d'escorte de l'anthologie de Laurin révèle en fait une vision organique de l'histoire québécoise qui se décline en trois phases successives : croissance collective entravée par la société traditionnelle dont la « grande noirceur » constitue l'apogée, phase de rattrapage et d'épanouissement à partir des années 60, et enfin déclin relatif marqué par le repli individualiste des années 80[14]. Le centre symbolique de ce récit extrêmement prégnant est bien sûr occupé par l'avènement de la Révolution tranquille et sa symbolique de rupture, véritable filtre interprétatif guidant *a posteriori* l'évolution de l'histoire et de la littérature québécoises.

Dans cette perspective, l'histoire du théâtre, tardive et un brin persécutée, devient emblématique d'une quête de modernité qui apparaît comme le véritable sens de l'histoire dans le manuel de Laurin. En symbiose avec l'être québécois moderne, le théâtre serait né péniblement des couches populaires avec Gélinas, aurait dû vaincre héroïquement les résistances de l'élite cléricale et subir, avec Gauvreau, la censure du régime duplessiste. Il aurait enfin contribué à sa débâcle avec les pièces de Tremblay, avant de se morceler dans les pratiques individuelles des dramaturges contemporains. Bref, l'analogie est parfaite et le théâtre, ce « genre le plus naturellement contestataire » (Laurin, 1996 : 218), gagne en représentativité ce que l'emprise de l'histoire tend à gommer de la singularité des pratiques artistiques.

Un revirement spectaculaire

Au terme de ce parcours presque centenaire, le revirement apparaît littéralement spectaculaire : occulté des manuels du début du XX^e^ siècle, le théâtre cristallise à lui seul, dans les ouvrages contemporains, la laborieuse accession à la modernité de la nation québécoise tout entière. Mais c'est en somme la production contemporaine qui sauve la mise, puisque les lacunes des premiers manuels d'histoire littéraire n'ont jamais été comblées en dépit de la publication de travaux qui éclairent maintenant les pratiques théâtrales du passé. Avec sa galerie de personnages secondaires qui résistent difficilement au passage des générations critiques, la tradition dramaturgique apparaît bien molle et inconsistante en regard de l'histoire du roman ou de la poésie. Pour cette raison, elle est particulièrement vulnérable à la dynamique d'ensemble d'une vulgate dont le canon est resté somme toute assez constant, mais dont la valeur a été radicalement redéfinie par la critique post-Révolution tranquille. En effet, ce n'est pas le corpus lui-même que l'on a redessiné au cours des années 60 et 70, la majorité des œuvres – sauf exception – ayant déjà été retenue par les premiers rédacteurs d'histoires littéraires de l'élite cléricale traditionnelle. C'est en revanche la rupture par rapport à ce socle originel qui distinguera de l'ancienne littérature canadienne-française la « véritable » littérature québécoise, dorénavant soutenue par de nouveaux vecteurs de valeur : la démocratisation de la culture contre l'élitisme des clercs, la révolte formelle ou discursive contre la représentation du réel, l'incarnation de l'acteur contre « l'esprit » national que recherchait Camille Roy. C'est en vertu de ces nouveaux paradigmes que l'épine dorsale de la tradition théâtrale se fixe autour de l'héritage populaire de Gratien Gélinas, sans pour autant remonter le fil du temps jusqu'à la revue dont il est issu, ou mentionner, même au passage, l'impressionnante scène théâtrale offerte aux spectateurs montréalais du début du siècle.

Bien qu'il ne soit désormais lisible qu'en filigrane, le *topos* du théâtre comme signe de maturité de la nation reste néanmoins présent dans les histoires littéraires scolaires publiées récemment, et les lacunes historiques des premiers manuels sont reconduites sans que la transmission du savoir issu de la recherche universitaire apparaisse effective. La dramaturgie y apparaît en bref comme signe et emblème de la démocratisation de la culture, et avec la somme d'informations dont il dispose, l'élève ne pourra pas soupçonner que l'on faisait du théâtre au Québec avant l'apparition de la machine à laver. Pour l'image de marque du théâtre québécois, c'est un mal pour un bien : si en effet la dramaturgie ne peut s'enorgueillir d'une tradition vénérable, l'étudiant en retiendra que les dramaturges, incarnant ou préfigurant déjà la modernité, ont eu l'élégance de ne jamais se commettre dans le goût douteux du romantisme patriotique. Ou pire encore, d'incarner sur les planches l'imaginaire aujourd'hui refoulé de l'idéologie du terroir…

Notes

1. Le théâtre est pour ainsi dire absent de toutes les éditions des manuels de Camille Roy (de la première, publiée en 1918, à la dernière révisée de son vivant, en 1939) ainsi que dans le *Précis d'histoire littéraire* des Sœurs de Sainte-Anne (1928) destiné à l'éducation féminine.
2. Pour un bilan des recherches en histoire de la dramaturgie et du théâtre québécois, voir Robert (1988-1989) et Jubinville (2001).
3. Sorte de Gustave Lanson canadien, l'abbé Camille Roy promeut infatigablement l'enseignement de la littérature nationale et occupe le premier les fonctions de professeur et de chercheur universitaire en histoire littéraire canadienne-française. Le tirage de son *Manuel d'histoire de la littérature canadienne-française* (1918) et de ses nombreuses rééditions atteint plus de 40 000 exemplaires en 1940, et l'ouvrage restera la principale référence dans les écoles et les collèges classiques du Québec jusqu'à la fin des années 50.
4. Dans *L'émergence des classiques*, Daniel Chartier montre grâce aux pièces d'Yvette Ollivier Mercier-Gouin que le faible degré d'institutionnalisation du théâtre court-circuite le processus de canonisation de la dramaturgie canadienne au cours de la décennie cruciale des années 30. En revanche, plusieurs romans (*Trente arpents*, *Un homme et son péché*, *Menaud maître-draveur*) accèdent alors au statut de classique et réussiront à se maintenir jusqu'à aujourd'hui dans le modeste canon littéraire québécois. Plusieurs autres chercheurs ont aussi attribué la méconnaissance du théâtre de la première moitié du XX^e^ siècle au dilettantisme de la critique et à la rareté des études savantes consacrées à ce corpus. Pour une description générale de ce discours et une première ébauche de classification, on se reportera à l'article de Gilbert David (2000).
5. Léopold Houlé avait auparavant publié une *Histoire du théâtre au Canada* (1945) dont les différents chapitres retraçaient certaines pratiques théâtrales (théâtre sous le Régime français, théâtre

de tournées, d'amateurs, folklorique, etc.) sans pourtant proposer de chronologie ou d'interprétation d'ensemble.

6. Les commentaires les plus sévères seront émis par Gilles Marcotte, critique littéraire et futur professeur de l'Université de Montréal (Marcotte, 1958) ainsi que par l'historien Guy Frégault, de la même université (Frégault, 1958).

7. Les notes explicatives de l'avant-propos laissent voir une amorce de spécialisation des tâches dans le champ encore peu professionnalisé des études littéraires : « La littérature canadienne-française, à mesure qu'elle avance, doit se délester des honnêtes talents qui pourront toujours faire les délices des spécialistes et des candidats au doctorat ès lettres » (Tougas, [1960] 1966 : viii).

8. Il s'agit des manuels de Duhamel (1967), de Bessette, Geslin et Parent (1968) et de Gay (1969). Tous trois sont rédigés par des amateurs éclairés pratiquant une critique mondaine empreinte de sensibilité humaniste.

9. Instituée en 1961, la « Commission royale d'enquête sur l'enseignement » présidée par M^gr^ Alphonse-Marie Parent rend son rapport en 1964. Donnant suite à ses recommandations, le gouvernement du Québec dotera la province d'un ministère de l'Éducation (1964) et d'un système public d'enseignement secondaire (1965) et collégial (1966) qui remplacera le réseau privé des collèges classiques.

10. Pour en savoir plus sur le type d'enseignement littéraire privilégié pendant les dix premières années du réseau collégial public, voir Melançon *et al.* (1993).

11. *La vie littéraire au Québec* analyse non seulement les œuvres littéraires mais aussi l'ensemble des phénomènes qui, en amont comme en aval, influencent la dynamique des pratiques d'écriture (formation des écrivains, réseaux et regroupements, instances de diffusion et de légitimation, etc.). Les cinq tomes déjà parus retracent les modes de constitution et d'existence de la littérature au Québec depuis 1764 jusqu'à 1918 (Lemire et Saint-Jacques, 1991-2005).

12. Sont ici analysés les manuels publiés par les grandes maisons d'édition scolaires qui prennent pour objet d'étude l'histoire de la littérature québécoise dans son ensemble, soit Laurin (1996) et Weinmann et Chamberland (1996). Pour une étude de l'influence de la réforme Robillard sur l'enseignement de la littérature et du théâtre québécois au cégep, voir Roy (1998).

13. Leurs premières œuvres avaient été rapidement signalées par Baillargeon en 1957, mais le clerc péremptoire avait expédié leur travail en quelques lignes désapprobatrices. Il condamnait entre autres le pessimisme sartrien de Dubé et les influences « existentialistes » de Toupin, qui avaient conduit ce dernier à pervertir le « sens chrétien » de la mort en représentant sur scène les funérailles d'un suicidé.

14. Michel Laurin apparaît ainsi comme l'héritier et le prolongateur d'une certaine critique universitaire de la fin des années 60 qui a relu l'histoire de la littérature nationale en fonction de la fondation du pays à venir. Sur cette critique et son interprétation providentialiste de l'évolution de la littérature québécoise, voir Lapointe (2004) et Hamel (2005-2006).

Bibliographie

Baillargeon, Samuel (1957), *Littérature canadienne-française*, Montréal, Fides.

Béraud, Jean (1958), *350 ans de théâtre au Canada français*, Montréal, Cercle du livre de France.

Bessette, Gérard, Lucien Geslin et Charles Parent (1968), *Histoire de la littérature canadienne-française par les textes : des origines à nos jours*, Montréal, Centre éducatif et culturel.

Chartier, Daniel (2000), *L'émergence des classiques : la réception de la littérature québécoise des années 1930*, Saint-Laurent, Fides.

d'Auteuil, Georges-Henri (1967), « Le théâtre (1860-1900) », dans Pierre de Grandpré (dir.), *Histoire de la littérature du Québec*, Montréal, Beauchemin, t. I, p. 261-264.

David, Gilbert (2003), « La critique dramatique au Québec. Reconnaissance d'un terrain (presque) vierge », dans Hélène Beauchamp et Gilbert David (dir.), *Théâtres québécois et canadien-français au XX^e siècle : trajectoires et territoires*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, p. 123-152.

de Grandpré, Pierre (dir.) (1967-1969), *Histoire de la littérature du Québec*, Montréal, Beauchemin, 4 vol.

Duhamel, Roger (1967), *Manuel de littérature canadienne-française*, Montréal, Éditions du renouveau pédagogique.

Frégault, Guy (1958), *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. XI, n° 4 (mars), p. 575-578.

Gay, Paul (1969), *Notre littérature : guide littéraire du Canada français à l'usage des niveaux secondaire et collégial*, Montréal, Éditions HMH.

Hamel, Jean-François (2005-2006), « Hubert Aquin et la perspective des singes », *Contre jour : cahiers littéraires*, n° 8 (hiver), p. 103-118.

Hamelin, Jean (1961), *Le renouveau du théâtre au Canada français*, Montréal, Éditions du jour.

Houlé, Léopold (1945), *L'histoire du théâtre au Canada : pour un retour au classique*, Montréal, Fides.

Jubinville, Yves (2001), « Une mémoire en veilleuse : bilan et défis de l'historiographie théâtrale au Québec », dans Dominique Lafon (dir.), *Le théâtre québécois 1975-1995*, Montréal, Fides, p. 37-54.

Lapointe, Martine-Emmanuelle (2004), « Écrire l'emblématique. La critique littéraire québécoise devant trois romans des années 1960 ». Thèse de doctorat, Département d'études françaises, Université de Montréal.

Laurin, Michel (1996), *Anthologie de la littérature québécoise*, Montréal, Éditions CEC.

Lemire, Maurice, Gilles Dorion et Aurélien Boivin (dir.) (1980-2003), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, Montréal, Fides, 7 vol. parus.

Lemire, Maurice, et Denis Saint-Jacques (dir.) (1991-2005), *La vie littéraire au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, 5 vol. parus.

MARCOTTE, Gilles (1958), « Le coup de bambou », *Cité libre*, n° 20, p. 32-33.

MELANÇON, Joseph, *et al.*, (1993), *La littérature au cégep (1968-1978) : le statut de la littérature dans l'enseignement collégial*, Québec, Nuit blanche éditeur.

ROBERT, Lucie (1988-1989), « Pour une histoire de la dramaturgie québécoise », *L'Annuaire théâtral*, n^{os} 5-6 (automne-printemps), p. 163-170.

ROY, Camille (1907), *Tableau de l'histoire de la littérature canadienne-française*, Québec, Imprimerie de l'Action sociale.

ROY, Camille (1918), *Manuel d'histoire de la littérature canadienne-française*, Québec, Imprimerie de l'Action sociale.

ROY, Max (1998), *La littérature québécoise au collège (1990-1996)*, Montréal, XYZ éditeur.

SŒURS DE SAINTE-ANNE (1928), *Précis d'histoire littéraire : littérature canadienne-française*, Lachine, Procure des missions des Sœurs de Sainte-Anne.

TOUGAS, Gérard (1960), *Histoire de la littérature canadienne-française*, Paris, Presses universitaires de France.

WEINMANN, Heinz, et Roger CHAMBERLAND (1996), *Littérature québécoise des origines à nos jours : textes et méthode*, Montréal, Hurtubise HMH.

Samuel Junod
Université du Colorado

Comment sortir du cauchemar? Le discours de l'histoire dans les tragédies des guerres de religion

Étienne Pasquier [1529-1615], juriste et historien d'une grande longévité, catholique modéré proche du groupe des « Politiques », a eu ce mot : « qui aurait dormi pendant ces quarante années [1560-1600] aurait pensé voir en se réveillant non la France, mais un cadavre de la France » (Lebègue, 1979 : 11). Cette expression cauchemardesque de l'histoire, les auteurs tragiques, comme les poètes et les polémistes, l'ont inlassablement martelée. Pierre Matthieu la reprend, dans sa pièce de 1589, *La guisiade*, par la voix d'Henri III :

> Je te devoy laisser comme mon ennemie,
> Entre ceux qui ont fait de toy l'Anatomie.
> Je te revis chetive, ainsi qu'un pauvre corps,
> Qui gist sans mouvement quand l'esprit est dehors (v. 484-486).

Cette France-cadavre, « semblable helas! au cacochime corps » (v. 71), qui vient hanter la « mémoire qui saigne » (Rivaudeau, 1969 : v. 282) des victimes et des bourreaux, prend, dans *Les tragiques* d'Agrippa d'Aubigné (I, v. 79), la figure d'une Melpomène affreuse, échevelée, dont la voix est un brame, cet « aboi antérieur à toute signification » (Lestringant, 1996 : 52); ce cri doit être rapproché de celui du *tragos*, le bouc sacrifié, qui constituait l'emblème du genre tragique naissant, comme en atteste l'*Art poétique* d'Horace (v. 220-250). Ces quelques citations reprennent une allégorie qui s'impose avec une

vigueur singulière dès le début des conflits confessionnels, en particulier dans le genre des « discours », relevant par excellence de l'art oratoire, comme le montrent, parmi bien d'autres, des textes comme le *Conseil à la France désolée* (1562) de Sébastien Castellion (1967 : 17-18) ou la *Continuation des misères de ce temps* de Pierre de Ronsard (1994 : 1004-1006, v. 303-408). Les références à l'image de la Patrie moribonde ou cadavérique concordent pour lier l'histoire à la tragédie par l'intermédiaire du spectre de l'image hallucinée qui travaille la mémoire. Elles légitiment une approche rhétorique du genre tragique au temps des guerres de religion, mais une rhétorique des images essentiellement fondée sur leur fonction mémorielle et émotive.

La tragédie : le *decorum* qui s'impose à l'histoire

Que la tragédie s'impose alors à l'écrivain comme un des genres les plus appropriés pour représenter et donner un sens aux « calamitez » qui s'abattent sur la Nation, cela découle directement de la nature tragique, telle que la définissent les théoriciens du genre que pouvaient connaître les auteurs de la deuxième moitié du XVI[e] siècle. Jacques Peletier du Mans, le poéticien de la Pléiade, résume *a contrario* l'essence de la tragédie dans son *Art poétique* de 1555 (II, 6), en affirmant que la comédie « n'est quasi que pour le temps de paix » (Goyet, 1990 : 303). À l'origine de l'expression tragique, on trouve, d'après le *De Tragœdia et comœdia* de Donat, les voix plaintives qui s'élèvent autour des *aras fumantes*, les autels fumants (Lawton, 1949 : 2). Ce sont elles qui, par excellence, s'attachent à décrire la fragilité humaine, selon Josse Bade[1], qui relatent les « calamitez, meurtres & aduersitez suruenues aux nobles & excellentz personnaiges », selon Lazare de Baïf (1537 : Aij), ou qui, conformément à la liste de Peletier, exposent les « occisions, exils, malheureux définements de fortune, d'enfants et de parents »[2].

Ce face à face de l'histoire et de la poésie, qui partagent alors le même qualificatif, apparaît çà et là dans les œuvres de la seconde Renaissance. Ainsi, dans l'argument du premier acte de *La guisiade*, Pierre Matthieu nous décrit Henri III au moment où il s'apprête à orchestrer l'assassinat d'Henri de Lorraine, le chef de la Ligue : « oubliant toutes ses promesses, ses serments, et *s'obliant soymesme*, [le roi] conclud d'executer ceste sanglante tragedie, le 23. Decembre, 1588 » (1990 : 75). La référence linguistique se brouille; on ne sait plus exactement s'il est question d'Henri III roi de France ou de l'acteur qui l'incarne, mais qu'importe, car tant l'acteur que le roi s'oublient, l'un en jouant son rôle tragique, l'autre en étant ballotté par une histoire tragique. Comme le note Étienne Pasquier, l'histoire tragique est bien une question d'oubli. Seule la représentation dramatique semble être en mesure de dissiper l'hébétude des esprits, en rejouant l'événement cauchemardé, c'est-à-dire en lui conférant une intelligibilité.

Écrire au temps des guerres civiles

Le même Pasquier, dans ses *Recherches de la France* (III, vi, 611), dresse un panorama de la littérature contemporaine, dans lequel il note que la qualité poétique baisse sensiblement avec l'apparition des guerres civiles : « Depuis la mort de Henry [II], les Troubles qui survinrent en France pour la Religion, troublerent aucunement l'eau que l'on puisoit auparavant dans la Fontaine de Parnasse » (1990 : 1413). Le « creux de la vague » poétique se traduit par l'essoufflement de la grande poésie de la Pléiade, à l'image de l'œuvre de Ronsard, dont la production courtisane masque mal l'échec de la *Franciade* et la réticence de son auteur à se mesurer à la tragédie. Robert Garnier, dans sa lettre dédicatoire au Duc de Joyeuse, publiée en tête des *Juifves* (1583), confirmera que « l'infelicite du siecle » a été un frein – qualitatif pour le moins – au travail des Lettres (2004 : 35). L'affaiblissement du pouvoir royal après la mort d'Henri II explique certainement en grande partie l'épuisement de la grande poésie et le décentrement de l'activité littéraire qui a permis l'émergence et l'affermissement du genre tragique. La poésie de cour souffre de la perte de l'unité politique et religieuse et doit abandonner le rêve d'un âge d'or politico-culturel. La production littéraire, polarisée, semble exploser en une myriade de pièces polémiques, discours, pamphlets, épigrammes, qui s'épuisent vite avec les circonstances et s'assourdissent mutuellement, les deux camps répétant souvent à l'envi le même type d'arguments, avec les mêmes mots et le même insuccès.

André Rivaudeau, dans la lettre dédicatoire de son *Aman* « A Janne de Foix », s'en prend aux Princes dont « les mains sont fermées / Aus savans » et il déplore que « sont peu les lettres estimées ». Il suggère que les Lettres ainsi méprisées, ce sont les ressources intellectuelles de la nation qui sont négligées alors qu'elles pourraient servir dans les débats judiciaires, « aux affaires d'estat » ou pour « discourir sur la guerre ou la patience » (1969 : 19-20, 29). Or, « la guerre ou la patience », c'est-à-dire la volonté politique, fondée sur le droit et orientée vers le bien des sujets, de se lancer dans la guerre civile ou d'embrasser la politique de concorde, n'est-ce pas la seule question, urgente, qui devrait se poser? Pour Rivaudeau, il ne fait pas de doute que la réflexion ne doit pas être abandonnée aux grands et que l'homme de théâtre a le devoir d'y contribuer.

C'est surtout l'affaiblissement d'une caution métaphysique au discours qui grève le texte littéraire. La division religieuse, mais aussi politique, affecte en premier lieu la référentialité du discours, dans la mesure où des énoncés similaires en viennent à signifier différemment selon ceux qui les énoncent et les reçoivent. Pierre de L'Estoile, infatigable collectionneur de pièces polémiques dans son *Journal d'un bourgeois de Paris sous les règnes d'Henri III et Henri IV*, en vient, pour cette raison précise, à s'exclamer : « Il n'y a plus de vérité![3] ».

Quand, dans *Les tragiques*, Agrippa d'Aubigné se réfère à Sardanapale pour désigner Henri III, à la prostituée babylonienne pour évoquer le siège pontifical, ou aux loups déguisés en agneaux pour désigner le clergé corrompu, il inverse très exactement les images que l'on retrouve dans le camp adverse, *La guisiade* par exemple (v. 383, 1349, 1425-1426). Et cela ne concerne pas uniquement des images ou des concepts particuliers et localisés. La tragédie de Pierre Matthieu, outre qu'elle est déjà une réécriture de sa précédente tragédie, *Vasthi-Aman*, elle-même une réécriture d'*Esther*, son premier essai sur le sujet, se révèle être, à notre plus grand étonnement, une deuxième Saint-Barthélemy, où Henri III est Charles IX, Coligny le Duc de Guise et Catherine de Médicis la même Catherine, près de deux décennies plus tard. Le mariage célébré, au château de Blois, c'est l'Union du Royaume et de la Ligue, les circonstances sont nouvelles, mais le déroulement est le même : au roi qui ne veut punir que le chef redouté, un esprit démoniaque inspire une purge de grande ampleur (v. 1733 et suiv.). Même si l'histoire – la matrice du discours – le sens littéral, peut faire l'objet d'un consensus sur les faits, son interprétation en revanche est aléatoire.

L'histoire dans la tragédie

Or, l'accroissement de la production dramaturgique reflète une volonté manifeste de proposer une lecture éclairée de l'histoire contemporaine, au moment même où son sens semble se dissiper, en tirant parti de l'histoire ancienne, qu'elle soit antique ou biblique. Que Catherine de Parthenay fasse jouer un *Holoferne* à la Rochelle durant le terrible siège de 1572-1573 traduit le fait que la tragédie prend à la fois une dimension rhétorique et herméneutique, qu'elle sert d'encouragement à la résistance et de modèle de lecture des événements contemporains.

L'écriture de l'histoire par le mode tragique, qu'implique son caractère « grave et principal », selon l'expression de Thomas Sébillet[4], requiert une manière de conversion poétique. Consacrer sa plume au Très-Haut, baptiser sa lyre, sont des *topoï* qui fleurissent dans les années 1550; de nombreux auteurs confessent leur inclination pour la muse érotique comme une faute dont il leur faut se repentir. L'exemple en est donné dès les origines de la tragédie française par Théodore de Bèze qui, dans sa préface de l'*Abraham sacrifiant*, esquisse la conversion du poète élégiaque en auteur tragique : « je confesse que de mon naturel j'ay tousjours pris plaisir à la poësie et ne m'en puis encores repentir [...]. Je me suis doncques addoné à telles matieres plus sainctes [...] » (1967 : 46). On retrouve l'écho d'une telle *metanoia* littéraire dans *Les Juifves* de Robert Garnier, auteur qui lui-même est passé des *Plaintes amoureuses* (1564) à la plainte nationale. C'est le Chœur des filles de Sion qui parle, paraphrasant la complainte de l'exil du *Psaume* 137 :

Nostre ame n'a plus de chanter
Envie aucune,
Mais bien de plaindre & lamenter
Nostre infortune. [...]
Nous n'entendrons plus les sons
De la soupireuse lyre,
Qui s'accordoit aux chansons,
Que l'amour vous faisoit dire (v. 1233-1236, 1529-1532).

La poétique de l'« enrollement[5] » – l'engagement dans les débats du siècle – se manifeste sur le plan auctorial, mais se reflète également dans les rôles des personnages. Le théâtre du monde exige que chacun y assume son rôle d'acteur. Agrippa d'Aubigné, qui structure son poème comme une tragédie, le résume dans deux formules frappantes :

Quand ce siecle n'est rien qu'une histoire tragicque.

et

Voyez la tragedie, abbaissez voz courages :
Vous n'estes spectateurs, vous estes personages (II, v. 206, I, v. 169-170).

Le personnage dans la scène tragique reproduit l'engagement de l'auteur dans la scène littéraire. Face à la charge qui lui incombe – et qui définit son rôle – un protagoniste des *Juifves* s'avoue tenté par les délices de l'*otium* :

O qu'heureux est celuy qui vit tranquillement
En son petit mesnage avec contentement.
Il ne voit tant d'horreurs commettre en sa presence,
Il ne voit esgorger une foiblette enfance,
Et les Rois desastrez en miserables serfs
Couchez dessus la paille accravanter de fers. [...]
Il m'a donné la charge, ô chose miserable![6]

La tragédie des guerres de religion s'attache avant tout à des sujets historiques, comme le veut la loi du genre rappelée par Donat[7]. La notion d'histoire est à prendre dans un sens vaste, le mythe grec ou le récit biblique étant considérés comme historiques au même titre que la guerre civile entre César et Pompée ou l'assassinat de Coligny. Un bref survol de la production de l'époque (1550-1590 environ), qui ne prétend pas à l'exhaustivité, permet de mettre en évidence la prédominance des sujets les plus anciens sur l'histoire contemporaine ainsi que l'importance du récit biblique vétérotestamentaire, qu'il faut certainement attribuer à l'engagement d'écrivains de sensibilité protestante dans le champ littéraire à l'époque des guerres de religion. On relèvera également, dans le choix des sujets, la primauté du politique, qui fait l'objet d'une intense réflexion grâce aux thèmes de la tyrannie, de la liberté et de l'assassinat :

1. sujets bibliques : Abraham (Bèze, 1550), Adonias (« Philone », 1586), Aman et Esther (Rivaudeau, 1566; Matthieu, 1585 et 1589), Caïn et Abel (Le Coq, 1580), David et Saül (Des Masures, 1566; La Taille, 1574), David et Goliath (Coignac, 1550), Hérode (anonyme, 1577), Holoferne (Adrien d'Amboise, 1580), Jean-Baptistes (Buchanan, 1577), Jephté (Buchanan, 1540; Vesel, 1567; F. Chrestien, 1567), Josias (« Philone », 1566), le massacre des Gabaonites par Saül (La Taille, 1573), Moïse et Pharaon (Chantelouve, 1576), Sédécias et Nabuchodonosor (Garnier, 1583), Sichem (Perrin, 1589), Tobie (Guersens, 1571).
2. sujets mythologiques : Achille et Hector (Filleul, 1562), Antigone (Garnier, 1580), Clytemnestre (Matthieu, 1589), Didon (Jodelle, 1574), Hippolyte (Garnier, 1573), Iphigénie (Toutain, 1560; Brisset, 1590), Médée (La Péruse, 1553), Méléagre (Bousy, 1582), Panthée (J. De Guersens, 1571), Pyrrhus (Percheron, 1592), la chute de Troie (Garnier, 1579).
3. sujets d'histoire antique et médiévale : Philoxène et Cyrus (Du Verdier, 1567; Montreux, 1581), Alexandre et Darius (Jacques de La Taille, 1573), Regulus (Beaubreuil, 1582), les guerres civiles romaines (Jodelle, 1553; Grévin, 1560; Garnier, 1568, 1574 et 1578; anonyme : *Pompée*, 1579), les Gordiens et les Maximins (Favre, 1589), Chilpéric (Léger, 1590), Canut, roi du Danemark (anonyme, 1574?), Jeanne d'Arc (Fronton du Duc, 1580).
4. sujets d'histoire contemporaine : histoire des Guise (Matthieu, 1589; Belyard, 1592), le massacre des Vaudois en 1546 (anonyme, 1567), la peste de 1580 (Du Monin, 1585), la Saint-Barthélemy (Chantelouve, 1575), Soliman le Magnifique (Bounin, 1561).

Dire l'histoire, dire le vrai

L'historien dit le vrai, car il s'attache aux faits, même Charles de la Ruelle, l'auteur, en 1573, d'un pamphlet contre l'histoire, est contraint de le reconnaître. Dans *Les succintz adversaires* [...] *contre l'histoire et professeurs d'icelle*, il distingue, conformément à la division adoptée par Cicéron dans son traité *De Inventione* (I, xix, 27), trois types de narrations dans l'*inventio* rhétorique : vraie, vraisemblable, mensongère. Si la fable ovidienne relève de l'énonciation mensongère (*fabula*) et le récit de Boccace du vraisemblable (*argumentum*), des historiens tels que Salluste et Plutarque sont réputés produire un discours de vérité (*historia*) (Peach, 2003 : 72-73). La tragédie de la Renaissance, elle aussi, s'attache aux faits, à l'événement, pour en extraire une loi, tout en brisant le discours linéaire de l'historien pour satisfaire aux exigences de la poésie[8]. Pierre Matthieu, d'ailleurs, adopte la terminologie de l'historiographie pour décrire le rapport de son art à la vérité, même s'il est vrai qu'il est un des seuls à écrire une tragédie sur un événement historique aussi récent :

> Quelques autres, se forlignant [sortant du lignage] du vray, accomodent le subject qu'ils traictent à leur passion, et le violent en despit des tesmoings oculaires, de ceux qui vivent de leur temps, et par une pernicieuse haine qu'ils portent à la posterité, la frustrent de la vraye intelligence des choses passees [...]. Mais le tout est sous le bouclier de la verité, qui ne me fera jamais paslir de ceste Tragedie [...] (1990 : 61-62).

La référence au témoin oculaire, l'*histôr*, convient à cette exigence de véracité que se donne la tragédie. L'historien, dans le sens que lui donne les récents progrès historiographiques,

est un témoin, celui qui peut attester de la véracité des faits rapportés. Il ne lui revient pas de juger, de donner un sens à ce qu'il raconte; ses attributions se limitent à l'attestation de ce que ses sens ont observé. Il ne s'agit pas, bien entendu, de réduire la tragédie à la narration historique et encore moins d'en faire un instrument de vérité, mais de souligner les vertus que les auteurs de l'époque attribuaient à la représentation tragique. Le fait que le théâtre de la Renaissance reste assez pauvre sur le plan de la dramaturgie, de l'agencement de l'action, s'explique certainement en partie par la place qu'y prend le discours délibératif, voire la rhétorique judiciaire. Chaque personnage important se voit attribuer un temps de monologue important, lequel, souvent, s'apparente à une comparution testimoniale sur une scène qui se révèle être, en même temps, un tribunal.

La tragédie, au temps des troubles religieux, s'attribue une valeur corrective en décrivant un monde qui a perdu son *ordre*. Le personnage central de ces tragédies (Saül chez Jean de La Taille, Aman chez Rivaudeau, Coligny chez Chantelouve ou Henri III chez Matthieu) sont des furieux, c'est-à-dire des forcenés, ou, selon la conception antique, des individus dont le comportement échappe à la compréhension, au point qu'ils en sont juridiquement irresponsables (Goyet, 1996 : 281). Le crime tragique, le *scelus nefas*, est une atteinte à l'ordre du monde, par un être qui s'en est déjà extrait. Ordre du monde, qu'il s'agit de retrouver selon la conception augustinienne de l'histoire exprimée dans le *De civitate Dei* (XI, 18), qui veut que le déroulement de l'histoire (*ordo saeculorum* – « la succession des siècles ») soit semblable à un poème splendide (*tamquam pulcherrimum carmen* – « comme le plus beau des poèmes »). L'herméneute de l'histoire met en évidence, sous les obscurités de l'histoire, l'opposition de deux forces contraires qui sont semblables aux antithèses dont le poète orne son chant, à savoir l'affrontement des deux cités, terrestre et céleste. Sous le visible – au sens problématique – apparaît le terme antithétique caché, le progrès du plan divin du salut (Augustin, 1955 : 337).

Rhétorique de l'histoire

La tragédie est d'essence didactique, selon les poéticiens, alors que la poésie est esthétique. Celle qui se développe dans la deuxième Renaissance prend naissance dans les collèges et semble dans bien des cas accompagner la pratique scolaire de la rhétorique. Jodelle, Grévin, La Péruse, ont tous, par exemple, suivi les cours au collègue de Boncourt, ce vivier humaniste dans lequel ont enseigné Buchanan et Muret, auteurs de nombreuses tragédies latines et ancêtres de la tragédie française. Comme pour mieux conjoindre la rhétorique et la performance de l'acteur, Matthieu dira d'une tirade d'Henri III dans *La guisiade* qu'« il sembloit vouloir seul emporter la palme d'eloquence » (1990 : 67). De fait,

les nombreux monologues offrent une tribune remarquable à l'exercice des facultés oratoires du poète, surtout la *deliberatio*, l'*indignatio* et la *deploratio*. La présence, parfois surabondante, des formules gnomiques, témoigne de l'origine scolaire de la tragédie.

Mais, sans qu'il nuise au caractère didactique, le pathétique devient la matière même de la tragédie et, de façon plus générale, du sentiment tragique. Il faut souligner ici combien cette caractéristique diffère de la fonction qu'Aristote confère au genre. La tragédie de la Renaissance n'est pas aristotélicienne, en ce sens qu'elle met moins l'accent sur l'action, la situation, que sur l'expression des émotions et l'ébranlement provoqué par le spectacle. Ce dernier n'est pas une construction intellectuelle, mais plutôt un agencement d'images. Le pathétique, dont Aristote se méfie, utilise les vertus psychagogiques de la poésie, selon l'expression d'Horace dans l'*Art poétique* : elle agit sur l'âme de l'auditeur (« *animum auditoris agunto* », v. 100). L'expression de la douleur en est un moyen de prédilection, à condition que l'acteur ressente lui-même l'émotion qu'il veut transmettre au spectateur : « *si vis me flere, dolendum est / primum ipsi tibi* » (« si tu veux que je pleure, tu dois premièrement ressentir toi-même la douleur », v. 102-103). De fait, on pleurait à l'expression de la douleur, si l'on en croit le témoignage d'Étienne Pasquier dans ses *Recherches* (VII, 6) : « Theodore de Beze [...] composa sur l'advenement du Roy Henry en vers François, le Sacrifice d'Abraham, si bien retiré au vif, que le lisant il me fit autrefois tomber les larmes des yeux » (1996 : 1412). Ces larmes, ce sont les armes des victimes; cette paronomase, présente à la rime dans *Les Juifves* de Garnier, souligne à quel point le spectacle tragique prétend convaincre par le recours sans retenue au *pathos* :

> Approchez donc mes Brus, laschez la bonde aux larmes,
> Soupirez, sanglotez, desployez toutes armes,
> Guerroyez vos cheveux, n'espargnez vostre teint,
> Que vostre sein d'albastre en vostre sang soit teint (v. 979-982).

Plus loin, Amital, la mère du roi hébreu Sédécias, met en scène le degré extrême du pathétique, les symptômes physiques du dérèglement émotionnel et l'aphasie de l'énonciateur devant le spectacle tragique dans toute sa pureté :

> Il commande aux bourreaux de faire leur devoir.
> Lors le cœur nous transit, le sang de nostre face
> S'escoula dans le sein, nostre front devint glace,
> Tout le corps nous trembla, comme fueilles aux bois,
> Au gosier s'attacha nostre muette voix.
> Un silence, un effroy par les troupes se glisse.
> Nous pallissons d'horreur, tout le poil nous herisse.
> Que je taise le reste, helas! je n'en puis plus :
> Quelque autre surviendra qui dira le surplus (v. 1946-1954).

Le paroxysme de la douleur, c'est le silence, comme le paroxysme de la colère c'est la mort, le meurtre. Ces deux passions se répondent, comme l'écrit Florence Dupont :

> Le mouvement du *dolor* au *furor* est la forme principale de la parole du furieux, car elle lui sert à passer de l'humanité à l'inhumanité. Le *dolor* l'arrache socialement et culturellement à l'humanité. Le *furor* l'introduit au monde mythologique où il reconquerra une identité. *Dolor* et *furor* se créent par la parole. De même que le *dolor* tragique est l'exaspération d'une douleur humaine, le *furor* est l'exaspération de la colère, de la volonté de vengeance. Ici encore, cette exaspération suppose la remémoration des crimes passés (1988 : 55).

Or, ces deux états, la douleur et la fureur, puisés dans le théâtre de Sénèque pour l'essentiel, semblent être les modes d'expression privilégiés des personnages du théâtre de la Renaissance et constituer les fondements du pathétique comme mode d'appréhension du réel et d'action sur le réel.

Le bas tragique

Ce pathétique de base, narration et déploration des événements calamiteux, ne s'exprime pas toujours dans un style aussi élevé que la citation des *Juifves* ci-dessus. La tragédie française n'a pas encore uniformément acquis le caractère grandiloquent que le genre exhibe au siècle suivant. Le style garde un aspect « historial », il relève de ce que l'on pourrait définir comme le « bas tragique », expressions qu'on tire de l'avis « Aux lecteurs » des *Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné, servant à qualifier les livres de *Misères* et de *Vengeances* (1995 : 11 et 13). Ces qualificatifs permettent de mettre en évidence une dimension importante du théâtre au temps des guerres de religion, en particulier dans la tragédie protestante (Rivaudeau, La Taille, Des Masures), à savoir une certaine sécheresse dans la narration, rudesse dans l'*elocutio* et une précision cruelle dans les détails sordides. On est bien sûr dans la technique de l'*enargeia* (ou *evidentia* ou *hypotypose*), cette vision illusoire d'une réalité fondée, du côté de l'écrivain, sur la transparence du signe et du côté de la déclamation du personnage, sur l'identification de l'acteur à son rôle. Selon la règle de la rhétorique scolaire, édictée par Cicéron (*De Oratore*, II, 87, 358) et reprise par Quintilien (*Institution oratoire*, IX, 2, 40), la réussite de l'*enargeia* passe par la scène intérieure : se représenter pour donner à voir, être ému pour émouvoir. Cette aptitude à revivre une scène, à faire naître la pitié ou la colère, source d'action, naît souvent du détail, qui condense, dans une sorte de fonction indicielle, la totalité de l'horreur. Les exemples d'*horribilia* ne manquent pas; Robert Garnier, dans *Les Juifves*, en fournit un qui illustre particulièrement bien ce « bas tragique », où la dignité révolue des héros, réduits à l'esclavage, est comme consommée par les productions, épanchements et enflures

corporelles, traditionnellement peu conformes à l'élévation stylistique que requiert la tragédie :

> Le poil long & meslé leur tomboit sur la face,
> Leur barbe mal pignee espoississoit de crace,
> Leur dos courbé plioit sous le servile poix
> Des chaisnes qui serroyent leurs bras couchez en croix,
> Les jambes leur enfloyent sous les fers escorchees,
> Et leur sein degoutoit de larmes espanchees (v. 1903-1908).

Ce bas tragique se nourrit de choses vues, des événements contemporains dont l'auteur se fait le témoin ou l'historien. On a beau voir des images de la guerre civile romaine, de la persécution des Juifs ou des Gabaonites, de la famine, des infanticides et des assassinats passés, ces scènes anciennes évoquent en premier lieu, dans le théâtre de la Renaissance, les massacres ou les combats récents qui hantent la mémoire.

Scrutation inquiète des signes de ce temps

Il s'agit de trouver un sens à l'histoire. Le tragique tel qu'il se manifeste dans les textes composés au temps des guerres de religion se traduit moins dans une action dramaturgique, que dans l'interrogation face à une situation intolérable. Le cri « O Dieu jusques à quand? » de l'*Aman* de Rivaudeau (v. 803) est repris en écho par le même « jusques à quand » qui ouvre *Les Juifves* de Garnier, comme un refrain lancinant aux connotations eschatologiques, qui révèle une interrogation sur le sens des événements[9]. Celui-ci, pourtant, demeure improbable, provisoire ou même impossible à déceler.

Certes, l'histoire semble se dérouler selon des modèles récurrents, obéir à des lois. C'est bien pour cette raison que les enquêtes dans les mémoires du peuple hébreu ou de l'Empire romain reviennent également à interroger notre propre histoire. Et c'est aussi pour cette raison que l'historiographie de la Renaissance fait de son champ d'investigation une discipline prospective, l'avenir pouvant se déduire de l'observation éclairée des principes qui sous-tendent les événements du passé[10]. Il n'en demeure pas moins que l'histoire telle que nous la racontent obliquement les tragédies de la Renaissance est loin d'être aussi déchiffrable que celles qui lui servent de modèles et se transforme en une scrutation inquiète des signes du temps. Car elle est marquée par un emballement, par l'incertitude et l'aporie. L'histoire immédiate dont l'écrivain-dramaturge se fait le témoin et l'interprète est qualifiée, de fait, par la nouveauté, le surgissement de spectacles inédits, l'émergence de phénomènes pour lesquels ils ne possèdent pas de clef de lecture. La nouveauté désarçonne, terrorise, surtout que les événements qui envahissent le quotidien ne se saisissent que très imparfaitement et que très partiellement sur la base des leçons du

passé. La récurrence des motifs anciens, que soulignent les tragédies utilisant un canevas historique ou biblique, ne rend pas compte de manière satisfaisante de toutes les manifestations du mal qui semblent surgir de nulle part. Dans un tel contexte, le spectacle prend le pas sur l'analyse, le présent ne se résout pas dans le passé. Dès qu'on met à l'épreuve la validité des comparaisons historiques, le modèle typologique se trouve confronté à une masse résiduelle qui en perturbe le fonctionnement et en questionne la légitimité. L'histoire, sur le mode de la tragédie, se met en scène comme un dévoilement plutôt que comme une reproduction, la tragédie devenant simultanément une expérience et une écriture de l'histoire. Un motif récurrent est révélateur de cette perception. C'est celui de l'accumulation, de l'amas, de l'entassement, de l'empilement. Amas de cadavres, accumulation des perversités, qui se traduit par la notion théologique du « comble des péchés », bien exprimée par le Chœur des Juives dans la tragédie éponyme :

> Mais ores, que les forfaits
> Sont plus nombreux que jamais,
> Je crains un autre deluge. (v. 178-180)

Et plus loin :

> Comment vous est venu ce comble de miseres? (v. 687)

Si la tragédie de la Renaissance ne semble pas insister sur la dimension eschatologique qui crée l'atmosphère crépusculaire des *Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné, c'est que la dimension « didascalique et enseignante » que lui confère Ronsard, dans la préface à sa *Franciade* (1993 : 1164), la lie étroitement à une lecture politique, morale et religieuse du présent. Mais cela ne masque pas la perplexité de l'enseignant face à la leçon qu'il faut tirer de l'histoire, dont témoigne la citation suivante de l'*Aman* de Rivaudeau :

> Mais qui est la part meilleure,
> Qui est l'endroit le plus sain
> En ceste *desconfiture*,
> *En un fait si incertain?*
> Dedans la ville et aux champs
> *Tous se sont monstrés meschans*
> Et les Hierosolymites,
> Et les brigans Moabites (v. 1029-1036).

L'incertitude s'attache à la dynamique même de l'histoire, prise entre les principes du Bien et du Mal. Dans une certaine mesure, la formulation d'une telle incertitude jette la suspicion sur la validité même du système augustinien, les figures concurrentes des deux cités se brouillant irrémédiablement. Dans cette spirale du mal, qui remonte à des temps que la « mémoire qui saigne » peine à retrouver, l'instrument de la justice divine est appelé à en être la victime à son tour. Une loi qui défie la raison est à la base de la répétition de

l'histoire. Le cruel est puni par la cruauté d'un Dieu qui dit haïr la cruauté; cette punition, qui relance le cycle de la violence et redouble l'impression d'une accumulation des malheurs, est accomplie par l'intermédiaire des tyrans, dont l'*Aman* de Rivaudeau fournit un modèle :

> Qu'elle entende qu'au monde il n'est rien perdurable
> Qu'il n'y a qu'un seul Dieu qui ne soit perissable,
> Qui hait les cruautez, de carnages comblant
> La maison de celuy qui ha le cœur sanglant (v. 2130).

Au moment même où la tragédie française tente de se donner des règles, en recourant à la *Poétique* d'Aristote, l'histoire perturbe la convention générique, en vertu d'un double principe de convenance, mis en avant, surtout, par les auteurs protestants. Le premier, c'est que la pièce doit être conforme à la vérité historique, à savoir, principalement, le récit biblique, au risque d'enfreindre les règles antiques. *Abraham sacrifiant,* les *Tragédies saintes* mettant en scène la vie de David, *Aman*, *Les Juifves*, portent le nom de tragédie, bien que la fin soit heureuse, contrairement à la définition donnée par les poéticiens. Louis Des Masures est contraint d'expliquer cette incongruité lorsqu'il publie ses *Tragédies saintes.* L'explication est particulièrement intéressante, en ce qu'elle reprend un autre reproche que peuvent faire les puristes à certaines pièces, à savoir le niveau stylistique trop humble (« ma basse vene »), qui caractérise les œuvres du temps des guerres civiles. Pour Louis Des Masures, la tragédie désigne l'événement avant de désigner la forme littéraire qui le consigne. À l'opposé de la *mimesis* aristotélicienne, la vérité est représentée par David jouant la tragédie de sa vie et non par le tragédien qui représente la vie du roi d'Israël. On comprend également que la « basse vene » du tragédien correspond à un souci de transparence, que le genre antique n'autorise guère.

Le deuxième principe de convenance exige que la tragédie réponde aux conditions du temps présent plus qu'aux contraintes du modèle. Rivaudeau, cet esprit libre à plus d'un titre, le clame haut et fort dans l'« Avant-parler » d'*Aman* :

> Vray est que ceux qui auront bien leu le petit traité d'Aristote n'auront pas grand besoin ni de tout ce que j'ay escript en mon livre, ni de ce que je sçauroy enseigner icy. Porquoy je les renvoye là ce pendant fors en ce qui n'est si bien rapporté à *l'estat de nostre temps*, à l'humeur de nostre nation et à la propriété de nostre langue, sans quoy le plus habile Grec de chrestienté, ni le philosophe mesme qui en a escript, encores qu'ils entendeissent nostre language, sçauroient bien bastir une tragedie françoise (1969 : 58).

La conformité à l'« estat de nostre temps » permet de définir la tragédie comme un genre radicalement historique. La perception de l'histoire comme une sorte d'absence ou de cauchemar, selon l'expression d'Étienne Pasquier citée initialement, voilà qui,

paradoxalement, demande au spectacle tragique de prendre en compte deux dimensions contradictoires : le besoin de réalité et le sentiment d'irréalité.

Notes

1. « *[in] Tragœdia* [...] *ostenditur fragilitas humanarum rerum* » (Bade, 1511 : chap. IV). Cette citation provient des notes critiques de l'imprimeur belge, qui figurent en tête de plusieurs éditions des comédies de Térence.

2. *Art poétique*, II, 7 (Goyet, 1990 : 303-304). Sur la matière de la tragédie, voir également la *Poétique* I, 6 de Scaliger (1561 : 11-12).

3. Cité par Gilbert Schrenck (1984 : 70). Dans le deuxième acte de sa tragédie *Didon se sacrifiant*, Étienne Jodelle montre que les oracles ne convainquent pas ceux qui devraient l'être. Le discours de vérité, englué dans le champ polémique, éprouve une impuissance inquiétante à persuader ceux qui s'y opposent : « O saints Augures! / Interpretes des Dieux, qui, des choses futures, / Des presentes aussi, donnez aux bas mortels / Les soudains jugemens, paroissez ores tels, / Que Didon puisse avoir par vous la cognoissance, / Et du vouloir des Dieux, et de mon innocence » (1968 : 174-175).

4. *Art poétique français* (1548), chap. VIII (Goyet, 1990 : 131-132). L'auteur rapproche la tragédie de la Moralité, par le sujet (« faits graves et Principaux ») et la tonalité (« triste et douloureuse »), sans souci de l'issue.

5. La notion d'*enrollement* reprend la notion d'engagement littéraire ainsi que celle de performance dramatique : le « roole », qui désigne le livre, provient du rouleau sur lequel était inscrit le texte de l'acteur (Junod, 2005 : 47-48).

6. V. 1569-1574 et 1579. Il s'agit du prévôt, chargé par Nabuchodonosor de « faire tourment » aux enfants de Sédécias. Pour une autre occurrence de ce lieu commun, voir Louis Des Masures, *Tragédies saintes : David triomphant*, v. 1754-1757 (1932 : 169) : « Heureux l'homme qui fait son cours / En passant incognu ses jours, / Et qui seul sa maison petite / Garde et habite ». Pour les sources possibles de ce motif (*Épode* II d'Horace, *Hercule furieux* de Sénèque, voir Garnier 2004 : 205).

7. « *Tragœdia saepe ab historica fide petitur* » (Lawton, 1949 : 10).

8. Peletier du Mans estime dans son *Art poétique* (I, 3) que « l'Histoire est le Sujet le moins propre pour le Poète : d'autant que la loi historique ne reçoit pas grands ornements ni digressions : ains la faut suivre de droit fil et même la commencer par le premier bout : qui est contre la dignité du Poème » (Goyet, 1990 : 250).

9. Voir *Apocalypse* chap. 6, v. 10 et Jodelle, *Didon se sacrifiant*, acte II, qui reproduit une question similaire : « Ainsi donc les colombes meurent; / Ainsi les noirs corbeaux demeurent / [...] / Mais comment se pourroit-il faire / Que le Ciel un jour n'envoyast / De ces trahisons le sallaire, / Qui son maistre en la fin payast? » (1968 : 180).

10. René de Lucinge, *La manière de lire l'histoire* : « L'Histoire enrichit nostre ame de la parfaite connoissance, car elle recite ce qui s'est demeslé de nostre temps, elle publie ce qui nous a devancé; et par ces deux temps nous fortifie sur les choses qui doivent ensuivre, qui est proprement discourir, et qui est la function principale de nostre ame, quand des choses passees et des presentes nous colligeons celles qui doivent advenir » (1993 : 52).

Bibliographie

AUBIGNÉ, Agrippa d' (1995), *Les tragiques*, éd. Jean-Raymond Fanlo, Paris, Champion.

AUGUSTIN (1955), *De civitate Dei*, éd. Bernhard Dombart et Alphonse Kalb, Corpus Christianorum Series Latina, vol. 47-48, Turnhout, Brepols.

BADE, Josse (1511), « Iodoci Badii Ascensii familiaris in Terentium prenotamenta », dans *P. Terentii* [...] *comedie*, Lyon, J. Huguetan.

BAÏF, Lazare de (1537), *Tragedie de Sophocles intitulee Electra* [...], Paris, Étienne Roffet.

BÈZE, Théodore de (1967), *Abraham sacrifiant*, éd. Keith Cameron, Kathleen M. Hall, Francis Higman, Genève, Droz.

CHANTELOUVE, Jean François de Grossombre de (1971), *La tragédie de feu Gaspard de Colligny*, éd. Keith Cameron, Exeter, University of Exeter.

CASTELLION, Sébastien (1967), *Conseil à la France désolée*, éd. Marius F. Valkhoff, Genève, Droz.

CICÉRON (1994), *De inventione*, éd. et trad. Guy Achard, Paris, Les Belles Lettres.

DES MASURES, Louis (1932), *Tragédies saintes*, éd. Charles Comte, Paris, Droz.

DUPONT, Florence (1988), *Le théâtre latin*, Paris, Armand Colin.

GARNIER, Robert (2004), *Les Juifves*, éd. Sabine Lardon, Paris, Champion.

GOYET, Francis (1990), *Traités de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Paris, Librairie Générale Française.

GOYET, Francis (1996), *Le sublime du « lieu commun » : l'invention rhétorique dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Paris, Champion.

HORACE (1934), *Épîtres*, éd. et trad. François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres.

JODELLE, Étienne (1968), *Œuvres complètes*, éd. Enea Balmas, Paris, Gallimard, t. II.

JUNOD, Samuel (2005), « La poétique de l'*enrollement* au temps des guerres de religion », *La littérature engagée aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles : études en l'honneur de Gérard Defaux*, numéro spécial, *Modern Language Notes*, n° 120 (janvier), p. 44-59.

LA RUELLE, Charles de (1574), *Les succintz adversaires* [...] *contre l'histoire et professeurs d'icelle*, Poitiers, Bouchetz frères.

LA TAILLE, Jean de (1968), *Saül le furieux : la famine ou les Gabeonites (1572)*, éd. Elliott Forsyth, Paris, Didier.

LAWTON, Harold W. (1949), *Handbook of French Renaissance Dramatic Theory*, Manchester, Manchester University Press.

LEBÈGUE, Raymond (1979), *« Les Juives » de Robert Garnier*, Paris, Centre de documentation universitaire & Société d'édition d'enseignement supérieur réunis.

LESTRINGANT, Frank (1996), « Le mugissement sous les mots, ou le brame des *Tragiques* », dans Olivier Pot (dir.), *Poétiques d'Aubigné*, actes de colloque de Genève des 13-14 mai 1996, Genève, Droz, p. 51-61.

LUCINGE, René de (1993), *La manière de lire l'histoire*, éd. Michael J. Heath, Genève, Droz.

MATTHIEU, Pierre (1990), *La guisiade*, éd. Louis Lobbes, Genève, Droz.

MONTAIGNE, Michel de ([1924] 1988), *Les essais*, éd. Pierre Villey, Paris, Presses universitaires de France.

PASQUIER, Étienne (1996), *Les recherches de la France*, éd. Marie-Madeleine Fragonard et François Roudaut, Paris, Champion, 3 t.

PEACH, Trevor (2003), « Contre l'histoire et les historiens : les *succintz adversaires* de Charles de La Ruelle (1572-1574) », Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance, t. LXV, n° 1 (février), p. 69-82.

RIVAUDEAU, André (1969), *Aman : tragédie sainte*, éd. Keith Cameron, Genève, Droz.

RONSARD, Pierre de (1993), *Œuvres complètes*, éd. Jean Céard, Daniel Ménager et Michel Simonin, Paris, Gallimard, t. I.

RONSARD, Pierre de (1994), *Œuvres complètes*, éd. Jean Céard, Daniel Ménager et Michel Simonin, Paris, Gallimard, t. II.

SCALIGER, Julius Cæsar (1561), *Poetices libri septem*, Lyon, Antonium Vincentium.

SCHRENCK, Gilbert (1984), « Jeu et théorie du pamphlet dans le *Journal du règne de Henri III* (1574-1589) de Pierre de l'Estoile », dans *Traditions polémiques*, Paris, École Normale Supérieure des Jeunes Filles, p. 69-79.

Didier Plassard et Brigitte Prost
Université de Rennes 2 - Haute Bretagne

La figure et la toile : de l'historicisme dans la mise en scène

L'essentiel, c'est de jouer ces vieilles œuvres de manière historique, et cela signifie : les mettre en opposition vigoureuse avec notre époque. Car c'est seulement sur la toile de fond de notre époque que leur figure se révèle être vieille, et je doute que sans cette toile de fond, elles aient même quelque figure.
Bertolt BRECHT, *L'achat du cuivre.*

L'objectif de cette étude conjointe est de réexaminer un concept qui, après avoir occupé une place importante dans l'analyse de la mise en scène, est quelque peu tombé en désuétude : il s'agit de l'« historicisme », idée transposée au théâtre par Brecht entre 1939 et 1940, puis reprise par la critique universitaire dans les années 70. À partir de l'examen de ce concept, de ses définitions et de ses présupposés, nous tenterons d'élargir la réflexion en la portant sur un terrain encore peu exploré : celui des conceptions de l'histoire à l'œuvre dans la mise en scène. Nous voudrions en effet montrer comment cette pratique peut constituer, en elle-même, une pensée de l'histoire. La présentation d'hypothèses de travail formulées à partir de ce postulat sera suivie, dans un second temps, de leur mise à l'épreuve à partir de l'analyse de quelques réalisations significatives.

Qu'est-ce qu'une mise en scène historiciste? (Didier Plassard)

L'invention de la mise en scène, si nous l'examinons sous l'angle des relations qu'elle institue (en particulier chez les Meininger ou Stanislavski) entre création artistique et recherche documentaire, s'inscrit dans le prolongement d'une lente transformation, commencée à la fin du XVII[e] siècle, et qui a permis que s'opère, sur une base renouvelée, le rapprochement de l'art et de l'histoire : je veux parler de l'affaiblissement de l'opposition académique, héritée d'Aristote, entre *res factae* (les faits que consigne l'historien, domaine des vérités particulières) et *res fictae* (les inventions du poète, domaine des vérités générales). La porosité croissante de ces deux champs, selon l'analyse de Reinhart Koselleck, amène d'une part l'historien à « rendre son histoire crédible, à l'aide d'hypothèses, de théories, d'enchaînements allant de l'effet aux causes. Tout comme le poète il doit trouver à l'histoire cette unité qui lui donne un sens » (Koselleck, 2000 : 250). C'est ainsi que Gabriel Bonnot de Mably, dans son essai *De la manière d'écrire l'histoire* publié en 1783, peut comparer le travail de l'historien à celui d'un romancier ou d'un auteur dramatique[1] (Bonnot de Mably, 1982 : 5-12).

D'autre part, cette même évolution conduit le domaine des *res fictae* à se rapprocher peu à peu de l'exactitude historique, c'est-à-dire à se soumettre au règne des apparences locales et éphémères, une obligation qui lui était jusque-là inconnue. L'introduction de la vraisemblance dans la représentation du passé se manifeste de façon particulièrement frappante dans la peinture : si, en 1529, le peintre Albrecht Altdorfer pouvait, dans sa *Bataille d'Alexandre*, revêtir les armées perses et macédoniennes d'armures de la Renaissance[2], il n'en allait déjà plus de même un siècle et demi plus tard, lorsque Charles Le Brun peignit à son tour les hauts faits d'Alexandre le Grand, et moins encore sous le règne de Louis XVI, quand David réalisa ses premières compositions inspirées de l'antiquité grecque ou romaine.

Sur la scène théâtrale, où dominait l'usage de jouer tous les répertoires dans des costumes et des décors contemporains, une exigence comparable commence de se faire jour à la fin du XVIII[e] siècle, lorsque Talma par exemple (faisant suite aux premiers efforts de Lekain et de M[lle] Clairon) paraît vêtu à la romaine dans *Brutus*[3] (Fazio, 1999 : 56-62). Le développement du drame historique à l'époque romantique, le rôle croissant pris par les peintres décorateurs, puis la naissance de la mise en scène moderne dans la seconde moitié du XIX[e] siècle, avec les grandes enquêtes documentaires des Meininger et de Stanislavski, leurs relevés des monuments anciens et leurs visites dans les musées, vont conduire à systématiser cette démarche, obligeant peu à peu les *res fictae* du plateau à se conformer le plus exactement possible aux *res factae* telles que les décrivent historiens et archéologues.

Dans le même mouvement, le souci philologique naissant dans la pratique des metteurs en scène pousse ces derniers à interroger l'histoire de la représentation théâtrale, l'évolution de ses codes esthétiques, et à les porter sur la scène : lorsque André Antoine monte *Le Cid* en 1907, ce n'est pas l'Espagne médiévale qu'il entend reconstituer sur le plateau de l'Odéon, mais bien une représentation à l'Hôtel de Bourgogne à l'époque de Corneille. Plus généralement, nous pouvons nous rappeler que ces années du tournant du siècle sont celles où l'on s'emploie, un peu partout en Europe, à recréer tragédies antiques, spectacles médiévaux ou pièces de Shakespeare dans les conditions qu'on imagine avoir été celles de leurs premières représentations (Meyerhold, 2001 : 159-161)[4].

La recherche de modèles dans les époques antérieures affecte alors des pans entiers de la création artistique : on sait en particulier combien cette tendance a pesé sur l'architecture dans la seconde moitié du XIX[e] siècle, faisant de toute nouvelle construction la reprise de styles antiques ou médiévaux, voire exotiques. Parce que les répertoires formels ainsi convoqués sont nombreux, et parce que les architectes qui s'en inspirent les combinent parfois de façon hétéroclite, on a d'abord baptisé « éclectisme » ce qu'on ne pouvait plus définir comme un simple revivalisme de stylèmes néogothiques ou néobyzantins. Mais, au cours des années 30, des historiens de l'art de langue allemande tels que Hermann Beenken (1938 : 27-68) choisissent de nommer « historicisme » (*Historismus*, ou plus rarement *Historizismus*) ce goût pour les copies d'édifices ou d'éléments architecturaux plus anciens.

L'usage de ce terme, qui s'est imposé pour l'architecture, tend depuis plusieurs décennies à pénétrer d'autres champs artistiques afin de désigner différentes modalités de la référence au passé, dans un sens que nous pourrions légitimement étendre aux arts de la scène. Pour reprendre un exemple déjà mentionné, le réalisme historique des Meininger, qui vise à recréer exactement l'environnement et les costumes des Romains pour mettre en scène *Jules César* de Shakespeare, forme bien un historicisme à la manière de celui dont usent à la même époque les peintres d'histoire[5]. Plus nettement encore, les tentatives de reconstitution dites parfois « archéologiques » de mises en scène du passé, telles que celle déjà évoquée d'André Antoine pour *Le Cid*, mériteraient d'être appelées « historicistes » au sens que prend cet adjectif en architecture, puisqu'elles se proposent de faire revenir sur la scène non la réalité d'une époque, mais ses codes esthétiques.

Pourtant, il n'en est rien : dans le domaine des études théâtrales, cet emploi du mot « historicisme » reste marginal, et c'est chargé d'un tout autre héritage que le concept fait son apparition dans le vocabulaire de la pratique scénique, à la fin des années 30 en Allemagne. De son côté, en effet, le champ philosophique a donné naissance à sa propre

définition de l'historicisme[6], désignant par là – si on le résume très schématiquement – tout système de pensée qui récuse l'existence d'universaux pour ne considérer que des vérités contingentes, donc relatives : le matérialisme historique de Karl Marx est évidemment le plus connu de ces systèmes, mais il en existe bien d'autres, tel celui que développe le philosophe italien Benedetto Croce. Lorsque Bertolt Brecht, dans son essai « Sur le théâtre expérimental » daté de 1939, commence d'employer le terme d'historicisme, c'est exactement dans ce sens, dérivé ici du marxisme, d'un relativisme historique. Évoquant à titre d'exemple la colère du roi Lear, il écrit :

> Cette colère est humaine, mais elle n'a aucune valeur universelle, il existe des hommes qui pourraient ne pas la ressentir. Les expériences que fait Lear ne déclenchent pas obligatoirement une telle colère chez tous les hommes, ni en tout temps. Il se peut que la colère soit une réaction éternelle de l'homme, mais cette colère-là, la colère qui s'exprime de cette façon et pour cette raison, est liée à une époque (2000 : 326).

Il n'est donc pas surprenant que l'idée d'historicisme soit étroitement liée, dans la théorie brechtienne, à celle de distanciation, au point qu'elles se recouvrent parfois l'une l'autre : « Distancier, écrit-il à la suite, c'est donc "historiciser", c'est représenter les processus et les personnages comme des processus et des personnages historiques, autrement dit éphémères » (p. 326). Aussi le travail d'historicisation ne saurait-il se confondre, dans son esprit, avec celui d'une reconstitution historique à la manière des Meininger, d'Antoine ou de Stanislavski : il ne s'agit pas de produire sur la scène une représentation vraisemblable, précisément documentée, des milieux, des costumes ou des codifications artistiques d'autrefois, mais de rendre perceptible le caractère relatif, provisoire et pour cela transformable des situations et des comportements – bref, de les désigner comme les produits de rapports sociaux.

Conçu en ces termes, le principe d'une mise en scène historiciste ne se limite pas aux œuvres du passé, ni même aux œuvres récentes dont l'action se situe dans le passé; Brecht l'affirme d'ailleurs de manière explicite : « On peut évidemment procéder de même avec des contemporains et montrer leurs attitudes comme liées à une époque, comme historiques, éphémères » (p. 326). Parce que son objet n'est pas l'anastylose d'un temps révolu, mais bien l'intelligibilité des processus sociaux, l'historicisation brechtienne traite indifféremment d'aujourd'hui ou d'hier : ce qui la définit, c'est l'application directe, dans le champ de la pratique théâtrale, des thèses du matérialisme historique, telles que les discutent Karl Korsch et les cercles d'études marxistes que fréquente Brecht au début des années 30.

Si cet historicisme s'oppose en premier lieu à un théâtre des caractères, fondé sur la croyance en une universalité des figures dramatiques, et s'il s'écarte tout autant d'une

reconstitution « archéologique » du passé, impuissante à éclairer les conflits qui lui ont donné forme, il ne peut se satisfaire non plus des effets d'actualisation dont usent certains metteurs en scène des années 20 et 30; « l'Hamlet en smoking, écrit Brecht avec humour, constitue un sacrilège à peine plus grand que l'Hamlet traditionnel en bas de soie : on reste de toute façon cantonné dans la pièce à costumes » (p. 313). Plus exactement, les enjeux de la mise en scène brechtienne sont autres, ayant bien moins à voir avec la représentation d'une époque quelle qu'elle soit qu'avec l'élucidation des forces agissant dans l'histoire. Ce qui doit être porté à la scène, c'est « ce qui se cache derrière les événements », comme le rappelle le titre d'un fragment rédigé lui aussi en 1939 (p. 307-308).

Cela posé, l'historicisme brechtien suppose tout de même un écart, une tension entre deux points de vue, et c'est dans un agencement du proche et du lointain, d'aujourd'hui et d'hier qu'il trouve ses formulations les plus lisibles. Le « Deuxième additif à la théorie de *L'achat du cuivre* », daté du mois d'août 1940, le précise en ces termes : « L'historicisation consiste à considérer un système social déterminé du point de vue d'un autre système social. C'est le développement de la société qui fournit le point de vue » (p. 511). Ce qui ne signifie pas nécessairement envisager le passé depuis le présent; c'est même, dans un autre additif de 1940, la démarche inverse qui définit l'historicisation :

> Les processus sont *historicisés* et *soumis au conditionnement du milieu social.* (La première opération vaut évidemment surtout pour les processus du présent : ce qui est n'a pas toujours été et ne sera pas toujours. [...]) (p. 513).

Pour la mise en scène du répertoire ancien, en revanche, c'est bien l'« opposition vigoureuse » entre la « toile de fond de notre époque » et la « figure » de « ces vieilles œuvres » que réclame Brecht (p. 619), renouant ainsi avec les hypothèses qu'il avait esquissées au cours des années 20, lorsqu'il réfléchissait sur le travail de Piscator. « Au lendemain de sa mise en scène des *Brigands*, écrivait-il alors, Piscator m'a dit avoir cherché à obtenir qu'à la sortie, les spectateurs aient conscience que cent cinquante ans n'étaient pas une bagatelle » (p. 93-94). Mais, quelle que soit l'époque représentée, c'est comme à une tension entre l'actuel et l'inactuel, tension dans laquelle se donnent à lire le mouvement de l'histoire et l'emprise des rapports sociaux, que peut se résumer l'historicisme brechtien.

Bien que selon Brecht il s'applique aux œuvres anciennes ou contemporaines, le principe d'une mise en scène historiciste, tel qu'il est repris au milieu des années 70[7] dans le champ universitaire français des études théâtrales, se limite généralement au premier de ces répertoires, prenant ainsi le sens de l'établissement d'une relation dialectique entre le passé de l'œuvre et le présent de la représentation. Bernard Dort, l'un des premiers, y a recours dans un article de 1975, « Les classiques au théâtre ou la métamorphose sans fin » :

> Au rêve naïvement naturaliste de la reproduction d'un spectacle du passé succède la volonté de promouvoir un usage proprement historique de l'œuvre théâtrale classique. Nous l'appellerons historicisation. Le travail et la réflexion de Brecht sur les classiques, au Berliner Ensemble, la dominent. Alors, Brecht n'entend plus seulement traiter l'œuvre comme un pur matériau : il se préoccupe d'abord de retrouver la signification originelle de celle-ci et de sa représentation, puis de nous la rendre sensible à nous, spectateurs d'aujourd'hui, grâce aux moyens théâtraux actuels (1975 : 162).

Deux ans plus tard, dans un nouvel article consacré à la mise en scène des classiques, il donne une description plus détaillée de ces « moyens » :

> Il s'agit, tout en respectant la lettre de l'œuvre, de replacer celle-ci dans son contexte historique et social et de restituer, scéniquement, cette totalité ainsi comprise grâce aux moyens théâtraux et pour un public d'aujourd'hui. Non d'essayer de reconstituer, comme l'avait fait un peu naïvement Antoine, « la représentation du *Cid* en 1637 » sur la scène de l'Odéon, mais de jouer et la pièce et la distance qui nous sépare d'elle et de la société dont elle est issue et qu'elle reflète à sa façon - voire de faire de cette distance le centre de gravité de la représentation [...] (1977 : 1012).

Machine de guerre contre la lecture psychologisante des personnages, héritée du siècle précédent, et qui faisait des œuvres classiques un théâtre de caractères prétendument universels, l'historicisme tel que le définit Bernard Dort repose pour l'essentiel sur la mise en lumière d'un « sur-texte » des œuvres représentées, c'est-à-dire de « leur environnement social, saisi dans une perspective historique » (p. 1013).

À côté des réalisations de Brecht, certaines mises en scène de Roger Planchon (*George Dandin* en 1958, *La seconde surprise de l'amour en 1959*, *Le Tartuffe* en 1962 et 1973) constituent selon Dort les exemples les plus convaincants de cette historicisation, parce qu'elles donnent à voir les forces sociales et idéologiques qui surdéterminent l'action dramatique.

Cette interprétation restreinte de l'historicisation brechtienne, en la repliant vers la seule mise en scène des œuvres du passé, ouvre donc la voie à un déplacement sémantique : celui qui va permettre à l'historicisme de désigner toute mise en évidence de l'éloignement temporel des textes représentés, indépendamment d'une quelconque interprétation de cet éloignement. Une chose, en effet, est de montrer comment les situations anciennes ou présentes sont le produit de rapports sociaux transformables, une autre est de porter simplement à la scène les modes de vie et les comportements d'une époque donnée. C'est ce détachement à l'égard des racines philosophiques et politiques de l'historicisme brechtien, en même temps qu'un élargissement considérable du champ d'application de ce concept, qu'accomplit Anne Ubersfeld dans une étude publiée en 1978 (p. 179-192), puis

dans *L'école du spectateur* en 1981. À la suivre, en effet, l'historicisation des classiques engloberait toutes les formes de mise en jeu d'un référent historique quel qu'il soit, depuis la reconstitution des codes esthétiques d'origine jusqu'à l'actualisation la plus poussée – celle qu'opère, par exemple, Jean-Pierre Miquel en 1975 lorsqu'il fait des protagonistes d'*Othon* de Pierre Corneille de « jeunes énarques promenant des serviettes en maroquin » et des « dames officielles en tailleur Chanel » (1978 : 187). Seuls sont exclus de cette définition les choix de mise en scène qui inscrivent le texte dans une dimension intemporelle : psychologie des caractères à la mode du XIX[e] siècle, lecture psychanalytique, fictions de cérémonials.

Patrice Pavis, pour sa part, semble hésiter entre deux directions. Si, pour son *Dictionnaire du théâtre* de 1980, il se conforme exactement au point de vue de Brecht, « historiciser, c'est montrer un événement ou un personnage dans son éclairage social, historique, relatif et transformable » (Pavis, 1980 : 204), le manuel qu'il publie en 1996, consacré à *L'analyse des spectacles*, affirme à la différence d'Anne Ubersfeld que l'historicisation est « l'exact contraire de la reconstitution archéologique » et que son objectif est de « retrouver dans la fable une histoire qui nous concerne directement, en adaptant à nos besoins les situations, les personnages et les conflits » (Pavis, 1996 : 194-195) – ce qui pourrait être aussi bien une définition de l'actualisation[8]. Le glissement qui s'opère entre ces deux approches est particulièrement révélateur des ambiguïtés qui entourent aujourd'hui encore la notion d'historicisme dans le domaine des études théâtrales, et nous explique sans doute les raisons pour lesquelles elle n'a pu réellement s'imposer : à la matrice philosophique du concept brechtien se mêle irrésistiblement l'usage qu'en font les historiens de l'art, et le projet de représenter les rapports sociaux comme éphémères et transformables laisse place à la question – plus simple, mais en apparence seulement – des référents historiques introduits sur la scène.

Malgré ces désaccords et ces ambiguïtés, cependant, la notion brechtienne d'historicisme n'en ouvre pas moins sur un questionnement des plus féconds : celui de la mise en scène envisagée comme une pensée de l'histoire, c'est-à-dire comme une mise en relation entre deux époques distinctes, sinon davantage[9]. Il me faut, pour cela, introduire un nouveau concept, celui de « régime d'historicité » tel qu'il a pu être défini par François Hartog (2003), dans le prolongement des travaux de Reinhart Koselleck ou de Kryzstof Pomian. Pour la résumer brièvement, la notion de « régime d'historicité » désigne les modes particuliers par lesquels une société construit sa relation au passé, au présent, à l'avenir. L'hypothèse que je voudrais soumettre, avant d'en laisser à Brigitte Prost l'examen à partir de l'étude de réalisations concrètes, est que le projet d'une mise en scène historiciste, tel qu'il tente de se formuler dans les années 70 à partir des propositions brechtiennes, peut être analysé comme la tentative d'imposer, sur la scène théâtrale, un

régime d'historicité qui corresponde aux conceptions de l'histoire alors dominantes dans la société.

Depuis la tragédie grecque, en effet, le théâtre occidental puise une grande part de sa légitimité dans un mode particulier de relation au passé : l'analogie que construit la représentation entre une action éloignée dans le temps et les préoccupations immédiates du public. Euripide composant *Les Troyennes* en réponse au massacre de la ville de Milet, Jean Vilar mettant en scène l'*Antigone* de Sophocle et *L'alcade de Zalamea* de Calderón au plus fort de la guerre d'Algérie, Peter Sellars montant *Les Perses* d'Eschyle pendant la guerre du Golfe n'accomplissent, de ce point de vue, qu'un même geste : celui de puiser dans les œuvres ou les événements du passé des situations dramatiques qui trouvent un écho direct dans les questions que se posent leurs contemporains. Le public parisien du XIX^e^ siècle, qui débusquait des « applications » entre les drames historiques de Victor Hugo et le règne de Charles X, ou le petit peuple sicilien de la première moitié du XX^e^ siècle, qui s'identifiait si puissamment aux compagnons de Charlemagne en assistant aux épisodes de l'*Opera dei pupi*, ne faisaient d'ailleurs pas autre chose que de construire pour eux-mêmes ces ponts entre la scène et la salle, entre hier et aujourd'hui, sans qu'ils soient guidés en cela par un metteur en scène.

Ce mode de relation au passé, ce « régime d'historicité », donc, les historiens le désignent d'une expression reprise à Cicéron : « *Historia magistra vitae* », l'« histoire éducatrice de la vie »[10]. Dans ce régime, l'histoire est considérée comme un répertoire de hauts faits et d'anecdotes exemplaires, qu'il est utile de connaître pour apprendre comment se comporter dans le présent. Élaboré dès l'antiquité grecque et romaine, il est repris à l'âge classique et gouverne l'essentiel des conceptions de l'histoire jusqu'à la Révolution française.

Au tournant des XVIII^e^ et XIX^e^ siècles, en effet, commence de s'imposer un nouveau régime d'historicité, celui que François Hartog désigne du nom d'histoire moderne : une histoire qui devient intelligible dans la totalité de son déroulement, et qui est tout entière éclairée par l'avenir – que celui-ci prenne pour nom accomplissement de la raison, progrès, enrichissement, émancipation de l'humanité, établissement d'un gouvernement universel, dissolution de l'État, etc. Examiné dans cette perspective, le principe d'une mise en scène « historiciste », tel qu'il essaie de s'inventer entre les années 30 et 70, à travers les théorisations ou les pratiques de Piscator, Brecht, Planchon, Chéreau, Stein et quelques autres, peut être interprété comme la tentative de porter à la scène une conception de l'histoire propre à ce régime moderne d'historicité. Tentative difficile, car le régime dominant au théâtre reste celui d'un répertoire d'événements exemplaires, d'une *Historia magistra vitae*, ce qui peut nous conduire à penser que la scène est aussi un lieu où se

conservent d'anciens modes de relation au passé : un conservatoire de régimes d'historicité devenus caducs dans la pratique des historiens professionnels, mais qui continuent d'être actifs dans d'autres sphères de la vie sociale – notamment dans la sphère esthétique.

Mais tentative éphémère, aussi, et qui s'est éteinte au début des années 80, c'est-à-dire au moment où, sur les ruines du rêve d'une histoire universelle, a surgi un nouveau régime d'historicité, celui que François Hartog nomme le « présentisme » : un régime à l'intérieur duquel domine l'ancrage dans le présent, où l'avenir n'est plus anticipable, où la relation au passé se brouille, devient locale, modulable selon les intérêts, les circonstances ou les projets. Cette transformation des années 80, les tenants du postmodernisme l'ont appelée crise des idéologies, fin des « grands récits » unificateurs. Je crois que cette lecture doit être corrigée et complétée par la prise en compte d'autres déterminations, telles que la difficulté d'intégrer l'histoire des sociétés non occidentales dans un schéma universel et linéaire, la prise de conscience de ce que toute histoire repose sur une sélection arbitraire d'événements, ou le besoin collectif d'une remémoration du passé en contrecoup de trois décennies de croissance accélérée des sociétés occidentales. Mais, quelles qu'en soient les raisons, le « basculement mémoriel » des années 80, pour reprendre la formule de Pierre Nora, voit s'accomplir une mutation plus profonde encore, affectant notre rapport au temps; et c'est en cela qu'il marque la fin de l'historicisme dans la mise en scène. Le passé qui prend forme sur la scène théâtrale n'apparaît plus désormais ni dans sa cohérence historique, ni dans sa dimension transitoire, mais bien plutôt comme un espace énigmatique, creusé de profondeurs multiples, où *res factae* et *res fictae* s'enchevêtrent librement : un espace mémoriel et poétique à la fois, témoin de ce que l'histoire a perdu sa lisibilité.

Quels historicismes pour le répertoire classique? (Brigitte Prost)

Comme nous venons de le voir, le concept d'historicisme connaît une certaine fortune critique dans le paysage français des années 70. Même si les définitions qu'on en donne recouvrent des réalités plus ou moins étendues, un accord semble s'établir autour de quelques réalisations emblématiques, en particulier celles de Roger Planchon. Par ailleurs, si nous les examinons avec un peu d'attention, nous pouvons observer que les mises en scène « historicistes » repérables durant cette période ou dans la décennie précédente recouvrent bien des différences, lesquelles se manifestent tant sur le plan des poétiques scéniques que sur celui des usages de l'histoire au théâtre : tantôt l'historicisation se teinte de réalisme historique, par exemple avec le *George Dandin* mis en scène en 1958 par Roger Planchon; tantôt elle repose sur un traitement allégorique du passage d'un temps dans un autre, lorsque le même Roger Planchon ou bien Patrice Chéreau représentent un XVII[e] siècle en pleines mutations, le premier dans son *Tartuffe* de 1973, le second dans *Dom Juan* en 1969.

Ce qui les rassemble en revanche, c'est, visible sur le plateau, une même conception du déroulement de l'histoire humaine, un sens général assigné aux transformations de la société, comme un lointain prolongement des théories développées par Hegel dans sa *Philosophie de l'histoire*. À travers les choix scénographiques ou l'introduction de scènes muettes, les mises en scène dites « historicistes » s'efforcent de montrer moins la réalité d'une époque que les mutations qui s'y accomplissent : entreprise difficile et pour laquelle les instruments sont entièrement à inventer. C'est du moins ce que l'on peut considérer en observant que ces réalisations ne reprennent pas le vocabulaire attendu de la mise en scène brechtienne, mais tentent de construire leurs propres modes d'approches.

Ce que cherche avant tout à faire Roger Planchon en 1958 à travers sa mise en scène de *George Dandin*, c'est à aider le public à se débarrasser des *topoï* habituellement véhiculés sur le XVII[e] siècle; à lui montrer que celui-ci ne se limite pas seulement à Versailles, à Louis XIV et à sa cour, mais recouvre aussi des réalités sociopolitiques; mieux, il le conduit à retrouver derrière la fable ce qui constitue le moteur même de l'histoire, les rapports de classes.

Dans le programme du Théâtre de la Cité de Villeurbanne, la description par La Bruyère de la condition des paysans de cette époque semble ainsi annoncer ce que le public peut voir sur le plateau :

> L'on voit certains animaux farouches, des mâles et des femelles, répandus par la campagne, noirs, livides, et tout brûlés du soleil, attachés à la terre qu'ils fouillent et qu'ils remuent avec une opiniâtreté invincible : ils ont comme une voix articulée, et, quand ils se lèvent sur leurs pieds, ils montrent une face humaine; et en effet ils sont des hommes. Ils se retirent la nuit dans les tanières, où ils vivent de pain noir, d'eau et de racines : ils épargnent aux autres hommes la peine de semer, de labourer et de recueillir pour vivre, et méritent ainsi de ne pas manquer de ce pain qu'ils ont semé[11].

Dans la mise en scène de Roger Planchon, l'environnement devient premier : ici, historiciser un classique conduit d'abord à privilégier la vérité du référent historique à travers une scénographie réaliste qui représente d'une part les communs des paysans, d'autre part la maison cossue de George Dandin. Ce décor de René Allio reprend de nombreux détails architecturaux aux œuvres de peintres et de graveurs du XVII[e] siècle tels que Jacques Callot, Abraham Bosse, Rembrandt, Le Nain ou Hobbema... Le plateau est par ailleurs encombré d'accessoires – faux, bottes de paille, brouettes et chargements de choux-fleurs – qui donnent une épaisseur presque naturaliste à cette reconstitution de gentilhommière. Et, comme dans la mise en scène de *La puissance des ténèbres* de Léon Tolstoï réalisée par Stanislavski en 1902, ou dans celle de *La locandiera* de Goldoni par Visconti cinquante ans plus tard, la vie paysanne est rendue par de nombreuses figures dont la fonction va au-delà de celle de simples figurants : des servantes et des valets de

ferme fatigués, aux vêtements de travail souillés et déchirés, vaquent à leurs travaux, prennent des repas en commun scandés par le bénédicité, engrangent la paille ou barattent la crème, font sécher les draps du ménage ou cuire une potée dans une marmite, coupent du pain, grappillent du raisin ou boivent du clairet. Une dimension supplémentaire est apportée cependant par la référence explicite aux tableaux des frères Le Nain, notamment à ceux de Louis auquel l'équipe artistique dédie même le décor. Comme on peut le lire dans le programme :

> [...] s'il est un peintre à qui ce décor voudrait d'abord renvoyer, et même se dédier, c'est à Louis Le Nain, au grand peintre réaliste [...], à sa manière à la fois objective et amicale de décrire la nature et les hommes de son temps, de montrer les choses comme elles sont, mais pas n'importe quelle chose, de choisir parmi tout ce que l'on voit seulement ce qu'il FAUT VOIR[12].

En effet, de même que la mise en scène, par les attitudes ou les groupements des acteurs, cite parfois la peinture du XVII[e] siècle[13], la reconstitution d'une gentilhommière n'est réalisée qu'à partir d'une sélection d'éléments qui confère à l'ensemble, selon *Les lettres françaises*[14], le « caractère d'un décor théâtral ». Cette théâtralité est tout particulièrement manifeste dans la présence d'un ciel peint, dans la plantation en vis-à-vis à cour et jardin des deux groupes de bâtiments ou dans une perspective accentuée à la manière des scénographies de Serlio à la fin de la Renaissance. Mais surtout, il ne s'agit que de façades non reliées au cadre de scène, ce qui désigne la reconstitution réaliste comme un leurre, une image découpée, posée au centre du plateau, entre des pendrillons. Enfin, la théâtralisation peut aussi se déceler dans la musique qui encadre chaque scène ou dans différents procédés de montage du texte : Roger Planchon fait rejouer certaines fins de séquence au début d'une autre, comme on le faisait dans les films à épisodes du cinéma muet, tandis qu'ailleurs il multiplie les actions simultanées.

Le traitement réaliste de la comédie de Molière est donc nettement circonscrit; il ne propose pas aux spectateurs une immersion complète dans l'illusion, mais ouvre bien plutôt sur une prise de distance par rapport à ce qu'ils voient sur scène. Comme l'écrit Bernard Dort à propos de la mise en scène par Giorgio Strehler du *Barouf à Chioggia* de Goldoni, l'univers de George Dandin « nous apparaît comme un monde clos que nous voyons du dehors » (1971 : 90). C'est peut-être ainsi que se manifeste une première pensée de l'histoire, dans la matérialisation d'une césure entre la forte cohésion du milieu reconstitué sur le plateau et le groupe qui lui fait face, c'est-à-dire dans la création d'un « point de vue » comme le réclamait Brecht, lorsqu'il disait que « l'historicisation consiste à considérer un système social déterminé du point de vue d'un autre système social. C'est le développement de la société qui fournit le point de vue » (2000 : 511).

Mais l'histoire n'est pas seulement présente dans cette visualisation de l'éloignement temporel, elle se traduit aussi dans une interprétation du passé : Roger Planchon porte à la scène le XVII[e] siècle de Louis XIV sous la forme d'un univers bipolaire, où s'opposent « deux mondes, deux modes de vies, presque [...] deux civilisations, la féodale et la bourgeoise » (Dort, 1970 : 61). Il montre concomitamment la « maison, riche propriété » et la « ferme qui la fait vivre » (Allio et Planchon, 1958). Ainsi lorsque George Dandin et Angélique, son épouse, dînent sur une riche table couverte d'une nappe blanche et de vaisselle d'argent, tout près d'eux, juste à côté d'une remise, un groupe de paysans est aussi à table, mais pour un repas plus sommaire pris avec des couverts de bois. La simultanéité des scènes permet au public d'établir un parallèle entre ces deux mondes socialement opposés. Avec *George Dandin*, en effet, pour situer socialement les protagonistes, l'important est de mettre en évidence des tensions entre classes et une dynamique sociale globale où les personnages apparaissent d'abord dans leurs interactions, leur gestus.

Dans ses déclarations d'intentions, Roger Planchon se refuse à rendre compte du drame personnel de Dandin. Aussi les comédiens ont-ils reçu comme directives de jouer des situations, des rapports sociaux plutôt que des caractères. L'intérêt majeur de cette mise en scène tient précisément au fait qu'il s'agit avant tout de considérer la structure d'ensemble de la pièce : peu importe ici de savoir si George Dandin est un personnage farcesque ou tragique; ce qui compte c'est qu'il apparaisse, de par sa position, comme un personnage en porte-à-faux entre deux classes. Les acteurs recoivent donc pour consigne « d'indiqu[er] "historiquement" leur personnage en retirant de leur jeu tout ce qui se présenterait comme caractère permanent » (Planchon, 1959 : 47) : « l'éternel cocu, l'éternel valet, l'éternel beau-père, l'éternelle belle-mère[15] ».

Autrement dit, Roger Planchon donne à l'échec de Dandin un caractère emblématique, révélateur de la société du XVII[e] siècle. Comme l'écrit Bernard Dort, la « bourgeoisie ne triomphe pas de la féodalité. Elle est jouée par cette dernière. Elle ne peut pas, pas encore, la vaincre » (1970 : 62).

Ainsi, même si la mise en scène s'écarte beaucoup du vocabulaire brechtien, en ne recourant ni au montage des séquences, ni au jeu des projections ou des écriteaux, elle essaie néanmoins de résister à la tentation du seul réalisme historique : elle mine ce qu'elle met en place par le maintien d'un arrière-plan ouvertement théâtral. L'important est de créer une faille dans ce qui est donné à voir pour ôter à la reconstitution historique le caractère d'une image close et figée. Dans des notes adressées à ses comédiens, Roger Planchon affirme qu'« en soulignant avec rigueur et précision la forme de cette société, nous en montrerons le caractère particulier, historique. Du même coup, apparaît une solution qui sera donnée par l'évolution, la transformation, la mutation de cette société[16] ».

Il y a là un projet qui s'apparente très exactement à ce qui prendra le nom d'« historicisme » dans les années 70, mais dont on peut se demander s'il est réellement perceptible pour le public, puisque rien sur le plateau ne figure le mouvement qui conduira à cette « solution » apportée par les mutations de la société.

C'est précisément cet aspect que Roger Planchon s'efforce de traiter dans sa mise en scène du *Tartuffe* en 1973, onze ans après une première tentative qui l'a vu surtout approfondir la dimension psychologique des personnages, en particulier celle d'Orgon dont la dépendance à l'égard de Tartuffe se teintait d'une homosexualité latente.

En effet, à la différence de sa première mise en scène où René Allio avait construit « un grand boîtier vert sombre losangé d'or » (Copfermann, 1969 : 134), enrichi d'imposantes reproductions en noir et blanc de tableaux de Poussin, Vouet, Le Sueur ou Rubens qui mettaient l'accent sur la sensualité baroque et mélodramatique des peintures religieuses du XVII[e] siècle, le décor d'Hubert Monloup en 1973 présente un aspect délibérément hétéroclite en mêlant des détails réalistes et des ornements improbables, mais qui fonctionnent comme les indices d'une époque en plein changement. Orgon, traité comme en 1962 en grand commis du roi, a pris possession avec sa famille d'un ancien palais où leur installation reste encore provisoire. La décoration baroque est enlevée pour laisser place au nouvel ordre classique des premières années du règne de Louis XIV. Les décors successifs laissent entrevoir à la fois des murs en démolition, les machines de levage d'un chantier de construction et des éléments architecturaux qui ne seront pas conservés ou qui n'ont pas encore trouvé leur emplacement définitif. Dans cet intérieur en transformation, les espaces ne sont pas encore clairement délimités : une buanderie de fortune est installée auprès d'une conque gigantesque à demi brisée, la table est simplement dressée sur des tréteaux. Dans un entretien avec Michel Bataillon, Roger Planchon commente ainsi ces choix scénographiques :

> [...] l'idée que nous avions avec Monloup c'était de montrer que ce palais était en train d'être cassé et reconstruit en même temps, c'est-à-dire que les éléments de la Renaissance vont disparaître, les éléments [...] romains vont encore plus disparaître et on va installer l'art français par excellence, c'est-à-dire le XVII[e] siècle de Louis XIV (Planchon, 1974b : 9).

Orgon, en bon royaliste (qui a été pendant les troubles de la Fronde contre le parti « espagnol » et les nostalgiques de la Ligue), entreprend de faire disparaître de sa maison toutes ces traces d'une époque où la royauté a été mise en danger. Ce qui rappelle le baroque et l'influence étrangère se trouve ainsi démantelé ou sur le point de l'être. Le Grand Siècle va commencer; Fouquet a fait construire son château de Vaux-Le-Vicomte; les travaux pour celui de Versailles sont déjà bien avancés, ce qui correspond exactement à

l'époque à laquelle Molière a créé *Le Tartuffe*. Ainsi y a-t-il sur la scène une statue équestre de Louis XIV recouverte d'un voile, prête à l'inauguration, mais dont la présence paraît pour le moins étrange dans le salon d'une maison privée[17]. Toutes les traces du baroque ne sont pas pour autant effacées : le décor du quatrième acte montre des tableaux tels que *Le sacrifice d'Isaac*[18] du Caravage et *Le massacre des innocents*[19] de Guido Reni – des images d'infanticides qui ont aussi une fonction de commentaires par rapport à l'intrigue, puisque c'est devant elles qu'Orgon déshérite et chasse son fils ou encore qu'il fait violence à sa fille en lui imposant comme futur époux Tartuffe.

Pourtant, si l'agencement de ces différents éléments construit bien un espace historiciste, où les transformations de la société sont clairement mises en scène, le décor s'écarte beaucoup de l'exactitude historique. Le mobilier (la table à tréteaux, les tabourets, les hauts sièges et les chaises cannées) ne relève d'aucun style précis et pourrait même parfois évoquer celui du XX[e] siècle. La conque monumentale du décor du deuxième acte trouverait peut-être sa place sur la façade d'un palais ou dans un jardin, mais non dans une pièce d'intérieur. De fait, les références architecturales (conque, statue équestre) fonctionnent à la manière de symboles et ne constituent aucunement un environnement réaliste. Et ceci, d'autant moins que, comme il l'a fait pour *George Dandin*, Roger Planchon théâtralise l'espace : au cinquième acte, lorsque Tartuffe reparaît accompagné de l'exempt,

> [la] porte du fond s'écroule avec fracas et dans une lumière d'orage, apparaît l'homme noir, l'exempt, l'émissaire du roi. [...] Deus ex machina en forme de descente de police. Les policiers se saisissent des habitants de la maison, précipitant les hommes dans des trappes. Une sentinelle bondit sur un mirador et pointe son arme (Simon, 1977 : 91).

Ces libertés prises à l'égard de la vraisemblance historique répondent sans doute à l'exigence que posait Brecht de « faire jouer ces vieilles œuvres de manière historique, [car] c'est seulement sur la toile de fond de notre époque que leur figure se révèle être vieille » (Brecht, 2000 : 619). Cependant, s'il montre bien « un monde en transformation », le parti pris historiciste adopté par Roger Planchon emprunte aussi à d'autres régimes d'historicité. Le metteur en scène suggère par exemple un rapprochement entre la pièce de Molière et la société contemporaine, reprenant par là le modèle de l'*Historia magistra vitae*. Comme il l'explique lui-même :

> J'ai voulu montrer que Tartuffe est avant tout une histoire de famille et située, encore une fois, dans une époque analogue à la nôtre. Ainsi ai-je modifié l'entrée de l'exempt en pensant à la situation juste après l'OAS. Le gaulliste Orgon possède des papiers que lui a laissés un ami, membre de l'OAS. Et le Prince pardonne. Ce n'est évidemment pas la lettre de ma démarche, mais je ne peux pas mieux en expliquer l'esprit (Planchon, 1974a : 16).

Ainsi, l'historicisation du répertoire n'exclut-elle pas les modes habituels par lesquels la mise en scène construit la relation au passé. Les spectateurs ne sont pas seulement conviés à réfléchir sur les mutations à l'œuvre dans la société du XVII[e] siècle, mais ils peuvent toujours se reconnaître, malgré la distance temporelle, dans l'action représentée sur le plateau.

Un troisième exemple de mise en scène souvent considérée comme historiciste est le *Dom Juan* que présente Patrice Chéreau en 1969 au Théâtre de Sartrouville. De même que devant *Le Tartuffe* de Roger Planchon, les spectateurs se trouvent face à une tentative de porter à la scène une philosophie rationnelle de l'histoire. La méthode critique utilisée pour le travail dramaturgique est avant tout celle de l'analyse marxiste. Patrice Chéreau précise que ce qui lui importe d'abord, c'est de montrer une histoire tendue vers l'avenir, déterminée par les rapports sociaux :

> Voici une époque troublée, où les grands se sont beaucoup battus pour avoir le pouvoir, et l'ont perdu. L'un d'entre eux, qui s'appelle Dom Juan, se fait libertin et met au pillage la société morale. Voici donc une aventure totalement négative (parce qu'on ne changera pas la morale des gens sans avoir changé le monde) et totalement positive parce que le vieux monde en sortira un peu plus en ruine et un peu plus décadent : c'est que le libertinage est de ces morales progressistes qui poussent à la révolution sans la faire.
>
> Mais l'auteur, qui était payé par le pouvoir, a fait une « pièce à machines » : manquant d'arguments pour en finir avec ce grand seigneur, il fait apparaître une machine à tuer les libertins et, pour nous distraire, il nous raconte l'événement comme un conte de fées. Mais nous ne nous y trompons pas (Chéreau, 1976 : 20).

La mise en scène représente, comme celle de Roger Planchon, la société française au sortir de la Fronde[20]. Mais ce ne sont plus les mutations esthétiques qui traduisent le mouvement de l'histoire, c'est la présence visible sur le plateau des forces sociales : un tréteau où se déroule l'action occupe toute la largeur de la scène; au bas de ce tréteau, des figurants muets toujours présents; couchés sur de la paille, ils ont des allures de moujiks ou de paysans en haillons... Ces figures sont la métonymie des « quinze millions de paysans [qui] font vivre tout le royaume » (Colombel, 1976 : 24), un peuple encore muet, mais qui va devenir une force active dans l'histoire. Pendant les représentations, c'est lui qui actionne à vue la « machine à jouer », un rappel de ce que ce même peuple fait avancer le monde. Cette machine est constituée de différents rouages, de treuils, de cordages, de roues dentées, de contrepoids : elle ressemble à celles que l'on trouve dans les encyclopédies ou aux projets dessinés par Léonard de Vinci. On peut l'interpréter comme la métaphore de la machine du théâtre, mais également, à la fin de la pièce, comme une « machine-à-tuer-les-libertins ».

Ces « paysans-machinistes » sont au service de la représentation. À un coup de sifflet, ils actionnent des treuils qui semblent[21] mettre en branle le plateau tournant et la charrette de Dom Juan et de Sganarelle, lointain écho de celle de Mère Courage. Ce sont eux également que les spectateurs peuvent voir construire le mausolée du Commandeur et y ajouter des pierres en montant sur une échelle. Au dénouement, enfin, les six « paysans-machinistes » font exploser des feux de Bengale pour signifier l'Enfer et tirent les câbles qui permettent de manipuler, comme des marionnettes, les deux statues figurant le Commandeur. L'aspect surnaturel de la fin de la pièce disparaît : Dom Juan n'est plus châtié par une force divine, mais il est assommé par les statues qu'actionnent ces figures du peuple.

Or, comme le précise le programme du spectacle, à l'époque où Molière écrit *Dom Juan*, « Louis XIV, pour liquider les derniers restes de la Fronde, procède à une refonte totale du système de gouvernement ». Le roi entreprend donc une « mise au pas de la noblesse », qui passe entre autres par « la création d'une prison dorée, la Cour de Versailles » (Colombel, 1976 : 24). Cette mise au pas est d'une certaine façon représentée dans la scénographie. Le décor du fond du plateau – qui n'est pas sans évoquer la triple perspective de la place d'Armes faisant face au château de Versailles – est constitué par une maquette montrant trois larges avenues à la perspective très accentuée séparant de riches demeures néoclassiques, roses et blanches, disposées contre un cyclorama. Cet ensemble architectural, de taille dérisoire par comparaison à celle des acteurs, dit l'ordre monarchique, tout en se rapprochant parfois, par un jeu d'éclairage, des architectures de De Chirico (Sandier, 1976 : 22); il est aussi, pour certains actes, complété par d'autres éléments de décor dont l'agencement évoque le Théâtre Olympique de Vicence construit par Palladio en 1585. Le pouvoir est théâtralisé : le décor rend explicite, car visible, une situation historique que le spectateur de 1969 pourrait ne pas percevoir, mais dont la connaissance apparaît essentielle à Patrice Chéreau pour la compréhension de la pièce.

La manière dont les personnages sont redéfinis par le metteur en scène tend également à marquer les transformations d'une société où subsistent des traces de comportement féodal. Différents types de maîtres sont ainsi montrés sur scène : certains brutaux comme Dom Alonse, d'autres chevaleresques, parlant d'« honneur » et de « gloire » comme Dom Carlos, d'autres encore se comportant en patriarches autoritaires comme Dom Louis. Cependant, ils sont vêtus de costumes modernes ou intemporels, vestes de cuir et lourdes peaux d'ours. Parmi eux, Dom Juan fait figure de traître : il apparaît comme une sorte de chef de bande entouré de trois hommes aux mains sanglées de cuir et à l'allure de catcheurs, presque comme un aristocrate en rupture de ban, et son espace est celui des ruines : selon l'interprétation de Patrice Chéreau, Dom Juan ferait partie des vaincus de la

Fronde et subirait la violence des forces de l'ordre. Au terme d'un parcours égoïste, il ne peut qu'échouer dans sa quête, « coincé dans ses contradictions » :

> La pièce [*écrit le metteur en scène*] est le contraire d'une pièce mystique. La mystique n'est dans *Dom Juan*, qu'une couverture idéologique, en quelque sorte. *Dom Juan* c'est l'histoire d'un libertin, d'un homme résolument traître à sa classe, et progressiste, qui vit en contradiction entre sa morale et sa situation sociale, et travaille à l'érosion du vieux monde féodal. Mais il a besoin de ce vieux monde pour vivre et, coincé dans ses contradictions, c'est un chercheur, qui peut aller bien loin dans la destruction de la société. Au lieu d'être un immoral triomphant, il est une sorte d'intellectuel qui n'a pas beaucoup de moyens pour changer le monde et qui, à la fin, renonce, et préfère se changer, lui (Sandier, 1976 : 22).

Quant à Sganarelle, joué par Marcel Maréchal, il multiplie les pitreries, vagabond fasciné par son maître. Patrice Chéreau souligne son « aveuglement » : « l'illusion [*qu'il parle le même langage que Dom Juan*] le privera de toute conscience de classe, le poussera à se justifier avec les armes du bon sens populaire et de la connaissance immédiate, c'est-à-dire à se réfugier dans le poujadisme » (Chéreau, 1976 : 27). Il n'a que l'intuition de son état d'exploité, jusqu'à ce que, à la fin de la pièce, il entrevoie la possibilité d'un monde plus égalitaire : à la mort de Dom Juan, le serviteur reste seul devant le corps du maître. Mains sur les hanches, le visage dur et fermé, les yeux fixés au loin, il commence à comprendre et réclame son salaire au corps inerte de son maître. D'un coup de pied rageur, il le retourne et hurle « mes gages » comme une revendication révolutionnaire. La mort du maître le libère; Sganarelle sort en levant le poing, cependant que le peuple en haillons monte sur le tréteau : le seigneur mort, le peuple entre en scène. En attendant de prendre la Bastille, il s'approprie le Tombeau du Commandeur.

Ce que montre surtout Patrice Chéreau, c'est un monde où dominent les rapports de force; les personnages s'agressent constamment, même les gestes d'amour, les accolades ou les caresses deviennent morsures et coups. Quand Pierrot dit à Charlotte : « J'aime mieux te voir crevée que te voir à un autre », il lui donne un grand coup de poing dans le ventre; les frères d'Elvire crachent à la figure de Dom Juan; Elvire elle-même est une hystérique partagée entre la transe mystique et la pamoison amoureuse; les paysans sont d'effroyables brutes, les paysannes, « de lourdes femelles en chaleur » (Dumur, 1976 : 21) : selon le metteur en scène, « les conflits sont réels. Ce sont des gens qui se battent. Et contre les machines du pouvoir, Dom Juan dispose d'une clientèle d'hommes de main. Comme dans les westerns » (Chéreau, 1976 : 20). Le désir de montrer cette violence est si fort chez Patrice Chéreau qu'il fait appel à de véritables catcheurs pour sa distribution.

Pour autant, la brutalité des relations interpersonnelles n'a pas pour enjeu de montrer l'affrontement des personnages, mais de rendre manifestes les oppositions de classe. C'est du moins ce qu'affirme le metteur en scène :

> Tout l'effort de la mise en scène et de la dramaturgie consiste à retrouver à travers le héros libertin la situation historique et les rapports de force sociaux qui suscitent l'apparition d'un Dom Juan, d'un Marquis de Sade, ou, plus près de nous, de ceux que l'on nomme « les intellectuels de gauche » (Chéreau, 1976 : 36).

Mais comment présenter dans une même réalisation la situation historique et les rapports sociaux de trois époques si distantes? Comme on le voit, le projet historiciste se brouille quelque peu, laissant place au désir d'évoquer des questionnements plus contemporains. Dans un entretien publié par la revue *Partisans*, Patrice Chéreau n'hésite d'ailleurs pas à dire :

> Nous sommes, nous intellectuels, un peu comme le *Dom Juan* de Molière : nous avons développé une morale progressiste, mais nous, nous sommes toujours du côté des maîtres (Chéreau, 1969 : 67).

Tout comme Roger Planchon, Patrice Chéreau, s'il tente de rendre matériellement perceptible une histoire en mouvement, ne renonce donc pas tout à fait à user de quelques effets d'actualisation qui permettent aux spectateurs de se sentir plus directement concernés par l'intrigue présentée. Plus discrètement, la théâtralisation de l'espace n'emprunte jamais aux formes de représentation du Grand Siècle, mais convoque cycloramas et pendrillons qui sont comme la matérialisation de cette « toile de fond de notre époque » (Brecht, 2000 : 619) sur laquelle Brecht réclamait que se jouent les œuvres du passé. Il serait cependant hasardeux d'en conclure qu'un véritable point de vue historique est ainsi mis en place : c'est en fait, surtout dans le cas du *Dom Juan* mis en scène par Patrice Chéreau, bien plus la fascination pour le jeu du théâtre dans le théâtre qui s'affirme dans le dispositif scénique.

On mesure à ces écarts combien les mises en scène généralement considérées comme historicistes ne reposent pas entièrement sur le principe d'une histoire en mouvement, mais conservent des modes plus anciens de la relation au passé, particulièrement celui d'une équivalence anhistorique entre hier et aujourd'hui, telle que le proposait le modèle de l'*Historia magistra vitae*. Pourquoi? On peut essayer de formuler brièvement deux hypothèses.

Il faut en premier lieu considérer que le théâtre est un art et non une science. Comme tel, les modèles cognitifs qu'il propose ne peuvent viser seulement à la transmission de

savoirs. Représenter sur la scène les mutations d'un système social éloigné dans le temps, sans permettre aux spectateurs d'y reconnaître quelque chose de leur vie, conduirait sans doute à un appauvrissement de la relation artistique.

En second lieu, nous pouvons nous demander si le répertoire théâtral des œuvres du passé, dans lequel les metteurs en scène viennent puiser librement, ne constitue pas comme un *analogôn* du répertoire des vies des hommes illustres, que les historiens d'autrefois proposaient pour l'édification de leurs contemporains. Dans ce cas, on pourrait moins parler d'une coïncidence entre les conceptions de l'histoire à l'œuvre dans la société et celles qui sont portées à la scène que d'une obligation structurelle pour le metteur en scène de travailler à la manière de l'historien tel que le définissait Cicéron.

Notes

1. Mais déjà Augustin définissait la marche des siècles comme un poème (« *ordinem saeculorum, tanquam pulcherrimum carmen* », *De Civitate Dei*, XI, 18).
2. C'est l'exemple que commente Reinhart Koselleck dans les premières pages du *Futur passé*.
3. Voltaire, *Brutus*, reprise à la Comédie-Française le 17 novembre 1790.
4. Une tentative, parmi tant d'autres, est exemplaire de cette démarche : les représentations du Théâtre Ancien qu'organise Nicolas Evreinov à Saint-Pétersbourg, reconstituant sous forme de spectacles les formes théâtrales du passé (le théâtre médiéval français en 1907-1908, le théâtre espagnol du Siècle d'or en 1911; le travail sur la comédie italienne, prévu pour l'année 1914, ne put être mené à terme).
5. C'est d'ailleurs ainsi que l'analyse Dieter Hoffmeier (1975).
6. Il existe par ailleurs un troisième sens du mot « historicisme », désignant les courants de pensée qui assignent aux sciences sociales la tâche de prévoir l'avenir : voir par exemple Karl Popper (1956). Sur son usage plus particulier dans le débat entre Georg Lukács et Karel Teige, voir Peter A. Zusi (2004).
7. Rappelons que les Éditions de l'Arche publient en 1970 la traduction française de *L'achat du cuivre*, dont l'édition allemande ne date elle-même que de 1967. C'est essentiellement à partir de la lecture de ce texte que le concept d'historicisme se développera en France.
8. L'entrée « actualisation » du *Dictionnaire du théâtre* établit d'ailleurs un rapprochement entre les deux notions, mais en ajoutant que les metteurs en scène qui pratiquent aujourd'hui cette actualisation cherchent « à accentuer les différences entre hier et aujourd'hui »; où se trouve « l'adaptation à nos besoins », comment faire pour que la fable soit une « histoire qui nous concerne directement » – ces questions en deviennent encore plus mystérieuses.

9. Dans le cas de la mise en scène de tragédies du XVII[e] siècle, par exemple, trois temps au moins peuvent être mis en relation : celui de la fable, celui de l'écriture et celui de la représentation.

10. « *Historia vero testis temporum, lux veritatis, vita memoriae, magistra vitae, nuntia vetustatis, qua voce alia nisi oratoris immortaliti commendatur?* » (L'Histoire, en fait, est le témoin des temps, la lumière de la vérité, la vie de la mémoire, l'éducatrice de la vie, la messagère du passé) [traduction libre] (Cicéron, *De oratore*, II, c. 36). Ce motif avait déjà été développé par Polybe.

11. La Bruyère, cité dans Programme du Théâtre de la Cité (supplément à *Cité-Panorama*, n° 3), Lyon, s.d., n.p., archives du TNP de Villeurbanne.

12. *Ibidem.*

13. Antoine Le Nain, *Le bénédicité*, Pittsburg, The Frick Art Museum; Louis Le Nain, *La charrette*, 1641, Paris, Musée du Louvre; *Le puits*, Paris, collection privée; *Quatre figures à table*, Londres, National Gallery; *La famille heureuse*, 1642, Paris, Musée du Louvre.

14. Article sans indication d'auteur, *Les lettres françaises*, le 30 octobre 1958.

15. Roger Planchon, « Notes pour les comédiens », Programme du Théâtre de la Cité (supplément à *Cité-Panorama*, n° 3), Lyon, s.d., n.p., archives du TNP de Villeurbanne.

16. *Ibidem.*

17. « La statue équestre de l'acte III (dans la mesure où elle est visible sous les bandages dans la première version du décor, ou sous le voile dans les versions postérieures) rappelle celle de Louis XIV par Bernini, statue que l'on voit toujours, partiellement transformée, derrière la pièce d'eau des Suisses, dans les jardins de Versailles. Or, c'est en 1665, pendant son séjour à la cour de Louis XIV, que le Cavalier Bernin a conçu l'idée de cette statue équestre (l'exécution en devait prendre plusieurs années). En 1665, c'est-à-dire un an après la représentation du premier *Tartuffe* à Versailles », précise Tadeusz Kowan (1978 : 329).

18. Peint vers 1597 (Florence, Offices).

19. Peint après 1614 (Bologne, Pinacothèque). Cette fresque du massacre des innocents pourrait être une citation du Caravage et de son *Sacrifice d'Isaac*, Abraham sacrifiant son fils comme Orgon le fait de sa fille.

20. Ses spectateurs avant même la représentation disposaient d'éléments de compréhension pour mieux saisir ce qui leur serait montré : dans le numéro 10 du journal *Approches* (Théâtre du VIII[e], Lyon, janvier-février 1969) destiné au public allant voir ce *Dom Juan*, différents articles donnaient des repères historiques ou dramaturgiques. Parmi ceux-ci figuraient d'abord des textes sur la France sous Louis XIV, sur Dom Juan et les libertins, sur les hôpitaux généraux, ou sur le « *deus ex machina* » de *Dom Juan*.

21. Le mouvement de la tournette, en fait, n'est pas relié à cette machine.

Bibliographie

ALLIO, René, et Roger PLANCHON (1958), « Petite genèse illustrée d'un décor », *Le théâtre dans la cité*, n° 4, Villeurbanne, archives du TNP de Villeurbanne, n.p.

BEENKEN, Hermann (1938), « Der Historismus in der Baukunst », *Historische Zeitschrift*, n° 157 (1er semestre), p. 27-68.

BONNOT DE MABLY, Gabriel (1982), « L'historien, le romancier, le poète », *Poétique*, n° 49 (février), p. 5-12.

BRECHT, Bertolt ([1932-1951], 2000), *Écrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard.

CHÉREAU, Patrice (1969), « Une mort exemplaire », *Partisans*, n° 47 (avril-mai), p. 10.

CHÉREAU, Patrice cité par Gilles Sandier (1976), *L'avant-scène théâtre*, n° 593 (septembre), Paris, p. 20.

COLOMBEL, Jeanne (1976), « La France sous Louis XIV », *L'avant-scène théâtre*, n° 593 (septembre), Paris, p. 24.

COPFERMANN, Émile (1969), *Roger Planchon*, Lausanne, L'Âge d'homme.

DORT, Bernard ([1958], 1970), « George Dandin ou le mari confondu », dans Émile Copfermann, *Itinéraire de Roger Planchon*, Paris, L'Arche, p. 59-65.

DORT, Bernard (1971), *Théâtre réel, essais de critique, 1967-1970*, Paris, Seuil.

DORT, Bernard (1975), « Les classiques au théâtre ou la métamorphose sans fin », dans Pierre Abraham et Roland Desné (dir.), *Histoire littéraire de la France*, Paris, Éditions Sociales, p. 155-192.

DORT, Bernard (1977), « Un âge d'or, ou : sur la mise en scène des classiques en France entre 1945 et 1960 », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 6 (77e année, novembre-décembre), Paris, p. 1002-1017.

DUMUR, Guy (1976), cité dans *L'avant-scène théâtre*, n° 593 (septembre), Paris, p. 21.

FAZIO, Mara (1999), *François Joseph Talma, primo divo, Teatro e storia fra Rivoluzione, Impero e Restaurazione*, Milan, Electa, p. 56-62.

HARTOG, François (2003), *Régimes d'historicité, présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil.

HOFFMEIER, Dieter (1975), *Die Meininger: Historismus als Tageswirkung*, Berlin, Verband der Theaterschaefffenden der DDR.

KOSELLECK, Reinhart (2000), *Le futur passé, contribution à la sémantique des temps historiques*, trad. Jochen Hoock et Marie-Claire Hoock, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales.

KOWAN, Tadeusz (1978), « *Le Tartuffe* de Molière dans une mise en scène de Roger Planchon », dans Jean Jacquot (dir.), *Les voies de la création théâtrale*, Paris, Éditions du CNRS, vol. 6, p. 281-340.

MEYERHOLD, Vsevolod (2001), *Écrits sur le théâtre*, trad. Béatrice Picon-Vallin, nouvelle édition revue et augmentée, Lausanne, L'Âge d'homme, vol. 1.

PAVIS, Patrice (1980), « Historicisation », *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Éditions Sociales, p. 204.

PAVIS, Patrice (1996), *L'analyse des spectacles*, Paris, Nathan.

PLANCHON, Roger (1959), « Notes pour Dandin », *Théâtre populaire*, n° 34 (2e trimestre), p. 47-50.

PLANCHON, Roger (1974a), « Entretien avec Michel Grey », *L'Aurore*, 25 mars, p. 16.

PLANCHON, Roger (ca. 1974b), entretien enregistré (microsillon 33 tours), dans Michel Bataillon (dir.), *Roger Planchon, 10 années avec* Le Tartuffe, production Ofrateme, cité d'après la transcription dactylographiée conservée aux archives du TNP de Villeurbanne.

POPPER, Karl (1956), *Misère de l'historicisme*, trad. Hervé Rousseau, Paris, Plon.

SANDERS, Gilles (1976), « La mise en scène de Patrice Chéreau », *L'avant-scène théâtre*, n° 593 (septembre), p. 20-24.

SIMON, Alfred (1977), « *Le Tartuffe* dans la mise en scène de Roger Planchon », *L'avant-scène théâtre*, n° 3, spécial théâtre (hiver 1977-1978), Paris, p. 25-35.

UBERSFELD, Anne (1978), « Le jeu des classiques, réécriture ou musée », dans Jean Jacquot (dir.), *Les voies de la création théâtrale*, Paris, Éditions du CNRS, vol. 6, p. 179-192.

UBERSFELD, Anne (1981), *L'école du spectateur : lire le théâtre II*, Paris, Messidor.

ZUSI, Peter A. (2004), « Echoes of the Epochal; Historicism and the Realism Debate », *Comparative Literature*, vol. 56, n° 3 (été), p. 207-226.

Caroline Garand
Université d'Oxford

Ronfard en métaphrase : *Le conteneur de l'histoire est assez grand pour tout le monde*

STEVEN :
Les crustacés sont des légumes qui vivent sous l'eau, Tina! Tel le homard!
TINA :
Oh! un homard vivant! Mais Steven! Le homard vivant ne risque-t-il pas de briser le Ultimate Food Manager? Et s'il l'attaquait! C'est un légume qui m'a l'air très agressif!
STEVEN :
En effet, plusieurs peuvent craindre la réaction d'un légume comme le homard; mais le Ultimate Food Manager est fait d'une matière inconnue, qu'aucun légume ne connaît. Ainsi le légume n'a pas le choix de se soumettre au Ultimate Food Manager!
Jean-Pierre RONFARD, *Transit section n° 20*, 2002a : 79-80.

Tout doit se soumettre au *Ultimate Food Manager,* l'appareil ménager au centre d'une satire d'infopublicité dans *Transit section n° 20* de Jean-Pierre Ronfard et d'Alexis Martin, présentée au Nouveau Théâtre Expérimental en 2000. Sa fonction première est de traiter les aliments, qu'il s'agisse de les compacter pour faciliter le rangement ou de les cuire. Mais il a aussi cet avantage de faire disparaître les corps indésirables. C'est pourquoi il est si populaire dans « nombre de points chauds du globe » (p. 83), dans les Balkans, par exemple. Idéalement, l'*Ultimate Food Manager* efface de l'histoire des événements ou des gens dont la mémoire fait problème. Dans la réalité, en son absence, la poubelle reste banalement le réceptacle de l'encombrante matière ou plutôt, dans la mesure où cette matière pullule, son conteneur. Si l'image du conteneur de l'histoire est riche de possibilités, je me limiterai ici à en montrer le fonctionnement dans l'œuvre théâtral de Jean-Pierre Ronfard en explorant les modalités formelles de son inscription dans un certain nombre de pièces.

Ce conteneur, on l'expose d'abord ouvertement comme une provocation dans *Transit section n° 20*, où il reçoit ce dont on ne veut plus sur scène, Nietzsche par exemple, puis dans *Hitler*, où, s'ouvrant sur deux côtés, il devient le bunker du Führer. Le mot qui importe ici est « provocation », conçue comme instrument pédagogique, car il faut bien éduquer, les circonstances l'imposent : l'histoire fout le camp, tout le monde en convient. Donc, un premier constat : l'histoire fout le camp. La solution : provoquer pour faire réagir, d'un minimum de réaction, même si : « on a passé l'âge de la provocation » (Ronfard, 2002b : 29). Car ici s'impose un second constat, formulé en 1994 dans *Tête à tête*, à savoir que le scandale est devenu impossible : « Y a-t-il encore des choses scandaleuses dans notre monde actuel? On a tout vu. Et si on a pas tout vu, c'est qu'on a pas le câble ou le VHS » (*Ibid.*). Le scandale procède de l'événement lui-même, la provocation, de son traitement. Il ne s'agit donc pas de rapporter banalement l'histoire, en espérant que de la rappeler dans toute son horreur incite à la réflexion, mais de la traiter de telle sorte que la neutralité et/ou l'indifférence deviennent par trop difficiles. De là, l'esthétique du conteneur, à la fois réceptacle de l'ordure et symbole de l'amnésie, et dont le double rôle s'incarne dans un traitement de l'histoire qui fonctionne par polarisation, outrance et insignifiance. L'outrance cherche à redonner au scandale sa portée scandaleuse, l'insignifiance à stigmatiser l'oubli.

Peu importe le risque d'être taxé de légèreté, le jeu en vaut la chandelle, puisqu'il s'agit de contrer ce phénomène inacceptable : l'histoire fout le camp. Le constat apparaît dès 1975, lorsque Jean-Pierre Ronfard et Robert Claing font représenter *Les délices de la conquête*, œuvre ayant pour cadre la Nouvelle-France, entre 1632 et 1665. Dans un texte liminaire, Ronfard qualifie l'écriture de la pièce de « démarche anachronique », car : « l'histoire n'est plus à la mode » (1975 : n. p.). Une affirmation semblable se retrouvera, en 2001, dans le programme d'*Hitler* : « Depuis quelques décennies, le théâtre historique se fait rare. Raison de plus pour envahir ce large champ d'expérimentation ». Entre ces deux textes, plusieurs tentatives pour aborder l'histoire de manière signifiante ou, tout au moins, pour provoquer une réaction, ne serait-ce qu'un peu de curiosité, un questionnement, pas tant sur les faits rapportés eux-mêmes que sur l'absence de conscience historique.

Car le théâtre historique de Ronfard n'en est pas un où l'on apprend des faits méconnus ou obscurs, là-dessus, les critiques s'entendent, reprochant souvent à l'auteur de se cantonner dans les événements les plus connus, presque des clichés. Et cette utilisation du lieu commun historique est peut-être ce qui sert le mieux ce que j'appelle l'esthétique du conteneur. En effet, si Ronfard est reconnu comme un iconoclaste, il l'est aussi en tant qu'homme de culture, que dis-je, en tant que monstre de culture, ce qui engendre nécessairement, en regard des lieux communs, les accusations de légèreté ou de facilité.

Pourquoi cet homme qui en sait tant persiste-t-il à piétiner dans l'évidence? C'est peut-être que le piétinement lui permet de poser silencieusement la question : « si la vérité de tel événement X ce n'est pas cela ou pas que cela, qu'est-ce donc? Dites-le moi. » On assiste donc à une espèce de renvoi de la question de l'auteur au spectateur. L'auteur, lui, se contente de créer les conditions favorables pour que le renvoi devienne effectif, et cela, en s'amusant à pervertir l'histoire à travers un traitement singulier.

À cet égard, la citation retenue en exergue est exemplaire dans la mesure où elle relève à la fois des deux pôles entre lesquels oscille l'histoire, revue et corrigée par Ronfard. Dans *Transit section n° 20*, Alexis Martin (aussi coauteur d'*Hitler*) et lui ont choisi d'insérer, dans le cadre d'une pièce qui cherche à évoquer l'horreur du XX^e^ siècle, une scène inspirée du sommet de l'insignifiance qu'incarnent les émissions d'infopublicité. Située entre une scène, intitulée *Élysée*, dans laquelle Maïakovski et Leni Riefenstahl se questionnent sur la récupération de leur œuvre artistique par un pouvoir destructeur, et une autre, intitulée *L'agonie du soldat Leroy*, où l'on voit le délire d'un soldat blessé à mort au Viêt-Nam, l'*Ultimate Food Manager* surprend pour le moins, son insignifiance laisse la place à l'outrance lorsque les légumes qu'on y enfourne, potagers ou maritimes, sont remplacés sur scène par un encombrant bras humain dont l'instrument tant vanté facilite la disparition de la mémoire des hommes.

L'outrance, définie comme le caractère de ce qui est poussé à l'excès, apparaît dans l'œuvre de Ronfard comme un remède à la banalisation et prend pour cible des événements dont le scandale a perdu toute vigueur. Les deux œuvres qui incarnent le mieux cette tendance sont *Les délices de la conquête* et *Hitler*. Dans la première, sous-titrée *Cérémonial de la tendresse et de la cruauté*, sont opposées, à forces égales, violence barbare des sauvages de Nouvelle-France et violence évangélique des religieux français, mais ce n'est pas de ce couple que naît le scandale. En effet, même si l'époque est toujours à la mise à mal du clergé, Ronfard et Claing ne se contentent pas de l'image d'une Église vendue au pouvoir politique et contribuant à maintenir le peuple dans l'ignorance, bien que cette image aussi apparaisse en quelques scènes comme partie constituante d'une troisième violence, celle du colonisateur français qui utilise la religion pour masquer son intérêt commercial. Je reviendrai un peu plus loin sur cette dernière. S'éloignant tout autant des pièces du début du siècle mettant en vedette Madeleine de Verchère ou Dollard des Ormeaux contre les méchants sauvages que des images émergeantes opposant la rapacité du Blanc à la pureté de l'Amérindien, les auteurs accordent aux deux parties l'apanage à la fois de la pureté et de la cruauté. À la jeune Amérindienne expliquant au Coureur des bois que leur vision respective de la dichotomie Terre-Ciel sont incompatibles, correspondent les élans mystiques de Marie de l'Incarnation, convaincue de l'importance de sa mission. De même qu'à la fable du Dieu chrétien châtiant les Sauvages refusant de se convertir, correspondent

les massacres sanguinaires des Amérindiens. Si la danse barbare à laquelle se livrent les deux clans se pervertit, c'est qu'à l'un des partenaires se greffe un double visage, celui du commerce et de l'intérêt qui se camouflent derrière le message évangélique. Le fait que l'ensemble de l'action soit encadré par deux scènes se déroulant à la cour de France est déjà révélateur des enjeux réels de la lutte entre religion catholique et spiritualité amérindienne. Et si l'issue du combat s'incarne par la victoire de Saint-Michel sur le Porc-épic, cette image « épique » ne parvient pas à faire oublier la scène tenant lieu de prologue dans laquelle la mise à mort n'a pas cette aura de dignité. L'Améridien n'y est plus porc-épic, mais dindon, celui-là même que l'on sert depuis 1621 à l'occasion de la fête de l'Action de grâce, symbole de l'abondance américaine et, aujourd'hui, de la société de consommation. Mais l'heure n'est pas encore venue de le déguster. Pour l'instant, on le capture, le nourrit, l'habille et l'exhibe bien vêtu, domestiqué, avant de le pendre. Après l'avoir déplumé, il y a bien quelques remords, ou tout au moins un rituel les simulant, et un cortège se forme, portant le dindon à bout de bras et sortant de scène en gémissant. C'était pour son bien : on le voulait, son bien, et on l'a eu.

Dans ce cas, l'outrance procède par détournement du symbole : représentatif de la puissance virile chez l'Améridien, parce que le gonflement de son cou évoque l'érection phallique, le dindon devient l'image de sa défaite inévitable. L'ennemi n'est même plus ennemi, mais animal dont on peut en toute impunité se repaître. La réduction de l'autre, justifiant son exploitation et sa mise à mort, se retrouve dans *Hitler* encore amplifiée. Là aussi, le glissement d'un état à un autre se fait d'entrée de jeu, à la première scène, mais à la différence des *Délices de la conquête*, l'enjeu n'est pas de se nourrir de l'ennemi, mais de l'éradiquer. D'humain, il ne devient pas animal, mais germe, saleté immonde :

> Notre guerre est une guerre bactériologique, Herr Doppelhammer
> Ça, le premier, je l'ai tout net saisi
> Et c'est ce que je laisserai comme message à la postérité :
> Chaque jour, chaque heure l'équilibre sanitaire de l'humanité
> Est la cible de microbes qui s'efforcent d'y propager l'épidémie (Ronfard, 2002a : 136).

Si, dans *Les délices de la conquête*, l'outrance ne figure véritablement que dans la première scène, le détournement du symbole prenant sens à travers l'utilisation orthodoxe ultérieure d'autres symboles, le porc-épic et saint Michel, par exemple, elle ne quitte pas, ou à peu près, la scène hitlérienne. Pour représenter la vie du Führer, Ronfard et Martin n'ont pas choisi de mettre en scène une fresque historique articulée autour d'une multitude de faits objectifs attestés et présentés chronologiquement, mais plutôt de concentrer la trame narrative de l'œuvre en un délai assez court, soit le mois d'avril 1945. En tout, huit épisodes identifiés par des titres qui les thématisent, dans lesquels le Führer fait le bilan de son œuvre. Des considérations diététiques à l'enfance, en passant par Freud, les femmes,

les arts, les lettres, le découpage de l'action amène le personnage d'Hitler à exposer divers aspects de sa pensée de froides théories mélangées aux éclats haineux :

> La diarrhée verbale des pitres de Weimar et de Versailles puait si fort qu'elle écœurait le Créateur lui-même! [...]
> Éternels débats sordides, mièvrerie politicienne, mauvais théâtre amateur, étalage médiocre de fraternité et de pacifisme puérils!
> Et le pacifisme, qu'est-ce que c'est pour finir?!
> Maigre sirop pour pédérastes hémmoroïdeux [...]
> Le pacifisme : Ach! du pipi de chat
> Du vomi pour cocktails diplomatiques
> Ach! le pacifisme, abcès gorgé du pus de la lâcheté humaine

Ainsi en est-il pour une bonne part de la pièce : étalage de théories extrêmistes visant à justifier les choix effectués, cris de haines retentissant dans l'espace restreint du bunker, mais aussi dérive intime dans une folie qui permet la réinterprétation des événements sous un jour favorable, que ce soit la défaite imminente ou l'horreur des gestes posés et des actions entreprises. D'ailleurs, la métaphore de la fiction revient à quelques reprises. Par exemple, si tout ce qui le précède est qualifié de « mauvais théâtre », ce qu'il propose, lui, à l'humanité fait figure de mise en scène ultime :

> Régisseur, qu'est-ce que ça veut dire, au juste?
> S'il existe aujourd'hui une personne qui mérite ce titre, c'est moi, moi!
> Que furent les babillages scénographiques de ceux-là à côté des spectacles que, moi, j'ai réalisés?
> Il y a eu les soirs magiques de Nuremberg
> Nuremberg!
> Ils étaient dix mille au début
> Puis dix fois dix mille à hurler d'une même voix leur acte de foi
> Suprême jeu choral serti de colonnes de lumière qui touchaient le ciel!
> Voilà ce que j'appelle de la régie théâtrale [...]
> Et suite à ce prologue :
> La pièce elle-même assumée jusqu'au bout
> Des milliers de milliers de milliers d'êtres qui d'une voix unique crient leur désir, leur vœux ultime, la victoire!
> Sieg heil!
> Et tous s'alignent et partent à la guerre!
> Le bal des fusées au-dessus de l'eau
> Les feux d'artifice, les shrapnels qui percent les nuées [...]
> La chorégraphie surhumaine des corps d'armées dans les sables d'Afrique [...]
> Vite, vite, toujours plus vite!
> Ce siècle est le siècle de la vitesse, Wiesenbach!
> Et moi, je suis le prophète de cette nouvelle déesse!
> Je suis le suprême régisseur du spectacle de la vitesse pure et dure (p.185-186).

Ainsi formulée, l'expression de l'adéquation entre spectacle et vie, du culte de la vitesse sont à rapprocher du *Manifeste du futurisme* de Marinetti. Entre autres correspondances,

on peut retrouver développées dans *Hitler*, des notions propres à Marinetti telle la guerre comme hygiène ou le mépris de la femme. La parenté entre le texte de Marinetti et les monologues d'*Hitler* est d'autant plus manifeste qu'*Hitler* est née de *Transit section n° 20*, dans laquelle le *Manifeste du futurisme* est reproduit en partie à la scène II, tout de suite après l'enterrement de Nietzsche. Jointe à celles de Riefenstahl et de Maïakovski déjà mentionnés, la présence de Marinetti pose évidemment la question du rôle et de la responsabilité de l'artiste face à l'histoire. Mais ce qui importe surtout pour l'esthétique du conteneur, c'est la mise à distance du réel par l'art qu'incarne Riefenstahl. Magnifié sur pellicule, le Führer n'est plus réalité potentiellement destructrice mais image séduisante apte à convaincre de sa légitimité. À Maïakovski qui l'accuse d'avoir participé à l'horreur nazie, elle répond : « Ne faites pas semblant d'ignorer que votre fameux poème [...] *Vladimir Ilitch Lénine* [...] a couvert d'un voile poétique les crimes de Staline » (Ronfard, 2002a : 38). La différence entre Riefenstahl et Maïakovski ne relève pas ici de l'allégeance idéologique, non plus que de la responsabilité, mais s'inscrit dans leur époque, celle de la première guerre à distance et de la naissance des médias de masse. Maïakovski va mourir jeune parce qu'il croit en l'idéal, Riefenstahl peut vieillir parce qu'elle comprend l'image.

L'idéal suppose la durée, ne serait-ce que pour l'atteindre, il s'oppose à un passé et prépare un avenir. L'image est sans conscience, instantanée et éternelle. Ce sont les États-Unis qui ont gagné la guerre et : « pas à coups de char de combat, de napalm et de bombe atomique, mais grâce à une arme bien plus puissante [...] une image. L'image diffusée à des milliards d'exemplaires de Cary Grant et d'Ingrid Bergman, sortant de leur villa de rêve, et s'embrassant à pleine bouche dans une décapotable sous le soleil de Californie » (Ronfard, 2002a : 60). Dans le règne de l'image, tout s'équivaut, rien n'a de réelle importance et la guerre peut bien être ce feu d'artifice que perçoit le jeune soldat drogué dans la célèbre scène d'*Apocalypse Now* de Coppola. L'histoire est un spectacle que l'on vit à distance et en images, un divertissement, pas une réalité. Faire de l'Amérindien un dindon ou montrer un Hitler régisseur, c'était pousser l'image à son ultime limite pour qu'elle devienne inacceptable et éclate.

L'outrance, chez Ronfard, passe donc par l'utilisation directe de la matière historique, mais transformée, ouvertement médiatisée par l'art. L'insignifiance, elle, passe par la création d'une fiction réaliste, presque naturaliste, qui fait écran à l'histoire : ici, c'est l'absence qui fait sens. La fiction de l'insignifiance historique, chez Ronfard, se rapproche assez du téléroman historique décrit par Fernand Dumont en 1994, dans une conférence intitulée *L'avenir de la mémoire* : « Il arrive que les téléromans transportent les téléspectateurs dans le passé [...] Le plus souvent, le téléroman propose un dédoublement de la vie quotidienne; cette représentation de l'existence en parallèle remplace une remémoration qui permettrait de situer autrement le présent de l'existence » (Dumont,

1995 : 42). *Mao Tsé Toung ou Soirée de musique au consulat*, présentée en 1987, procède ainsi, filtrant l'histoire de la Révolution chinoise à travers le quotidien du consulat. Les séquences où apparaît le révolutionnaire sont distanciées par l'utilisation de pancartes sur lesquelles sont reproduits des visages et par un jeu stylisé, comme s'il s'agissait d'une fiction, alors que les scènes du consulat, beaucoup plus nombreuses, relèvent d'une esthétique réaliste. On y voit donc le Consul, John, et sa femme, Mary, vivre les événements en s'en croyant protégés. Si Mary s'inquiète, c'est parce qu'elle souffre d'une crise de paludisme, car, comme le soutient John : « La Chine est ce qu'elle est depuis quatre mille ans. Elle le restera encore longtemps » (Ronfard, 1987 : 190). Ainsi plutôt que de vivre l'histoire, les personnages écoutent Schumann et Fauré, se saoulent de clichés culturels, accordent plus d'importance à leurs aventures sentimentales qu'à la réalité extérieure. Même lorsque l'attaque de Pearl Harbour rend leur situation dramatique, le Consul continue à user d'euphémisme : « Notre situation risque de devenir très inconfortable » (p. 225) et, en réaction, demande aux musiciens de jouer, pour ne plus entendre la cacophonie du peuple en pleine révolution. Parce qu'il ne se sent pas concerné par une histoire qui n'est pas la sienne, il nie son occurrence, la renvoie dans la sphère des impossibilités. Et, au-delà d'une hypothétique réaction de cet ordre qu'auraient pu avoir les Occidentaux par rapport à la réalité de la Chine de Mao Tsé Toung, ce qui est visé à travers la mise en scène de l'ambiance feutrée et hypocrite du consulat, c'est l'indifférence généralisée pour l'histoire lorsqu'elle est perçue autrement que comme une marchandise culturelle qu'on peut recycler dans les conversations de salon.

En fait, il s'agit moins de désintérêt que de vide, de perte pure et simple, celle de ce que Ronfard nomme le « substrat historique », parlant d'une scène du *Précis d'histoire générale du théâtre en 114 minutes*, dans une entrevue accordée à Josette Féral :

> les gens sont de moins en moins sensibles aux faits historiques. Je me suis aperçu que des choses comme le nom des frères Nelson ne dit plus rien à personne. Je crois que 1837 ne veut plus rien dire non plus pour personne. Alors qu'il y a une vingtaine d'années c'étaient des noms : Saint-Charles, les patriotes. J'ai l'impression que tout cela, c'est fini. Il y a eu abandon du substrat historique (Féral, 2001).

En regard de la courte histoire du Canada, il peut en effet apparaître aberrant qu'un épisode de l'importance des Insurrections de 1837-1838 n'existe plus dans la conscience populaire qu'à travers l'expression *Une tête à Papineau*, qui consacre l'un des acteurs des événements. Et c'est justement sur Louis Joseph Papineau, afin que la référence soit entendue, que Ronfard va construire la scène pouvant être considérée comme son chef-d'œuvre d'insignifiance. L'anecdote de base est simple : « Trois femmes de 1834 prennent le thé » (Ronfard, 2002c : 303), et entretiennent une conversation très mondaine qui concerne indifféremment l'état du monde, les potins de leur petite société ou la mort du

petit chat de Louis Joseph. De façon globale, la vacuité des prétentions et des discours des trois femmes offre une image ridicule du groupe social représenté. Ainsi, on passe de l'euphémisme bienséant, « Félicie Lambert se marie obligée » à l'interpellation dénuée de toute superbe, qui n'est pas sans rappeler la façon de faire des *Belles-sœurs* de Michel Tremblay : « Papineau viens-t-en icitte! ». Outre la rupture du ton, cette dernière interpellation vient confirmer l'identité du fameux Louis Joseph dont il est question tout au long de la scène. Mais plus intéressant encore est le passage de Papineau de l'histoire officielle à la petite histoire, au moment où l'une des protagonistes, lassée d'entendre sa compagne citer Papineau à tout propos, s'écrie tout à coup : « Louis-Joseph! Louis-Joseph! Louis-Joseph! Savez-vous que Louis-Joseph a des hémorroïdes? » (p. 312). On est loin de la figure christique de Papineau (1980), de Louis Fréchette, mais très près du téléroman historique illustrant le quotidien avec costumes d'époque impressionnants.

Quoi qu'il en soit, il s'agit toujours de faire réagir, d'un minimum de réaction, soit en allant chercher ce qu'il y a de plus ordurier ou puant dans l'histoire et de l'exposer comme tel, soit en allant fouiller dans ses poubelles pour retrouver ce qu'on a cru bon d'y jeter parce qu'inutile, sans penser qu'aujourd'hui la mode est au recyclage et pas seulement des costumes. Au-delà du jeu de la provocation, l'approche historique de Ronfard cherche à rappeler que l'histoire est nôtre, qu'on l'occulte par honte ou qu'on l'oublie par paresse. Faire monologuer Hitler, c'était rendre figure humaine à celui à propos duquel Jean-Marie Domenach disait que « pour notre sécurité intellectuelle, nous préférions le voir comme un monstre surgi de régions inconnues » (1967 : 145-146). Amalgamer les Amérindiens et le symbole de l'opulence nord-américaine, c'était rappeler d'où vient cette opulence et à quel prix nous l'avons obtenue. D'un autre côté, présenter la révolution chinoise et l'action des patriotes à travers le filtre d'un réalisme de téléroman, c'était stigmatiser l'indifférence. Dans tous les cas, le lieu commun historique devenait l'instrument à la fois d'une reconnaissance et d'un questionnement dont la coexistence doit éventuellement engendrer un processus de réappropriation de l'histoire illustré scéniquement par un autre acteur problématique de la scène humaine, sur lequel je conclurai, Sade. Pour aborder le Divin Marquis, *La philosophie dans le boudoir* suffit. L'œuvre est assez connue pour s'assurer la complicité de l'auditoire. C'est à travers elle qu'on espère toucher Sade de plus près, parce que là est le but de la pièce. Concrètement, cette volonté induit un jeu de scène particulièrement révélateur. En effet, l'espace scénique se divise en trois sections : un hors scène, figurant un studio d'enregistrement, où sont donnés les extraits de la *Philosophie*. Les comédiens s'y cachent pour jouer les personnages, ne laissant aux spectateurs que la jouissance des voix, des soupirs, des gémissements. Ce qui peut-être considéré comme de l'ordure est utilisé, ça vend bien, mais demeure caché. Second espace, la scène sur laquelle se trouve une table où déjeunent les comédiens, de concert avec le public, tout en discourant sur leur vision de l'érotisme et de Sade. On ne fait pas que recycler le

sensationnel, on réfléchit aussi. Enfin, l'espace des spectateurs, au même niveau que la scène. Lorsque l'éducation d'Eugénie est mise de côté pour que *Français encore un effort* envahisse la scène, c'est Sade incarné et non pas Dolmancé qui en fait lecture et, qui plus est, il délaisse l'espace scénique pour évoluer au milieu des spectateurs. Avant d'être un auteur scandaleux, Sade a été un acteur de l'histoire, ce que veut illustrer la lecture de son pamphlet, mais, surtout, comme le montre sa présence dans l'espace des spectateurs, il a été un homme parmi les hommes.

Lorsque Paul Valéry écrivait que « l'abîme de l'histoire [était] assez grand pour tout le monde » (1957 : 988), la Grande Guerre venait de prendre fin, et l'Europe se souvenait que les civilisations aussi étaient mortelles. Au moment où écrit Ronfard, l'abîme est devenu trop poétique : il ne s'agit plus de la disparition possible d'un monde, mais d'une civilisation qui brade sa mémoire contre des images jetables après usage. S'il a choisi d'exposer le conteneur, il n'en demeure pas moins que, pour son propre usage, il a préféré le bac à recyclage.

Bibliographie

DOMENACH, Jean-Marie (1967), *Le retour du tragique*, Paris, Seuil.

DUMONT, Fernand (1995), *L'avenir de la mémoire*, Québec, Nuit blanche éditeur.

FÉRAL, Josette (2001), *Mise en scène et jeu de l'acteur*, Montréal, Éditions Jeu; Carnières, Lansman, vol. 2.

FRÉCHETTE, Louis (1880), *Papineau, drame historique canadien en quatre actes et neuf tableaux*, Montréal, Chapleau & Lavigne, imprimeurs.

MARINETTI, Filippo Tommaso (1909), « Manifeste du futurisme », *Le Figaro*, 20 février, p. 1.

RONFARD, Jean-Pierre (1975), *Les délices de la conquête*, manuscrit d'auteur, n. p.

RONFARD, Jean-Pierre (1987), *Mao Tsé Toung ou Soirée de musique au consulat*, Montréal, *Dérives*, nos 55-56, p. 185-225.

RONFARD, Jean-Pierre (2002a), *Transit section nº 20* suivi de *Hitler*, Montréal, Boréal.

RONFARD, Jean-Pierre (2002b), *Tête à tête* (1994), dans *Écritures pour le théâtre*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, t. II.

RONFARD, Jean-Pierre (2002c), *Précis d'histoire générale du théâtre en 114 minutes* (1992), dans *Écritures pour le théâtre*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, t. I.

RONFARD, Jean-Pierre (2002d), *Matines. Sade au petit déjeuner* (1996), dans *Écritures pour le théâtre*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, t. II.

VALÉRY, Paul (1957), « La crise de l'esprit », dans *Œuvres*, éd. Jean Hytier, Paris, Gallimard, vol. 1.

Hervé Guay
Université du Québec à Montréal

Prolégomènes à l'étude d'une source documentaire : le traitement du théâtre dans les hebdomadaires montréalais de la Belle Époque

L'histoire des spectacles s'est beaucoup servie de la presse pour tenter de reconstituer de grands pans de l'activité théâtrale sans toujours se préoccuper suffisamment du caractère spécifique des documents qui en sont issus. Mais le regard que la presse pose sur le théâtre varie d'un événement à l'autre, non seulement en fonction de l'organe et du rédacteur, mais aussi en raison du traitement et de l'espace réservé à cet événement au sein d'un média à une époque donnée. À cet égard, la notion de genre journalistique peut fournir quelques balises pour affiner notre compréhension des interactions entre presse et théâtre. Ne serait-ce que parce que cette notion, décrite comme une « configuration spécifique de plusieurs règles » (Brin, Charron et Bonville, 2004 : 202), invite à prendre en compte plusieurs dimensions des discours sur le théâtre publiés dans la presse. Jean-Michel Adam se fait plus explicite encore quant au fonctionnement des genres. « Les genres, écrit-il, sont des configurations prises entre deux pratiques contradictoires » (1997 : 13), à savoir un principe de clôture (passé, répétition, convention, reproduction) et un principe d'ouverture (futur, variation et innovation).

La notion de genre

Au départ, il est nécessaire d'en finir avec l'idée voulant que le discours de presse soit facile à approcher parce que sa lisibilité ne présente guère de difficultés apparentes. Premièrement, il n'est pas toujours aisé de distinguer un type de texte d'un autre en dépit du fait que les pratiques journalistiques sont gouvernées par quantité de règles implicites avec lesquelles le rédacteur et son destinataire doivent composer. Jean-Michel Adam propose, en ce sens, de différencier les genres rédactionnels à l'aide de cinq critères minimaux qui permettent de jeter les bases d'une analyse des discours sur le théâtre publiés dans les journaux : la sémantique (famille événementielle), l'énonciation (degré de prise en charge des énoncés et identité de l'énonciateur), sa structure compositionnelle et sa longueur, son style et sa visée (pragmatique) (1997 : 3-18).

Son « cadre général pour une approche de la presse écrite » (Adam, 1997 : 3) laisse ouverte la question du critère déterminant pour départager les genres du discours de presse, rôle qu'Ernest Ulrich Grosse et Ernest Seibold accordent à la visée du texte. Pour l'ensemble du journal, il est sans doute possible de percevoir une assez grande variété d'intentions dominantes dans les discours étant donné le vaste éventail d'événements et de sujets qui y trouvent place. Toutefois, si l'on s'en tient aux discours sur le théâtre, il est possible de les classer en fonction des quatre faisceaux d'intentions principales : informer, louer/vanter, juger/persuader et amuser/divertir[1], ce qui procure d'emblée une vue d'ensemble d'une ou de plusieurs publications, préalable à une analyse plus fine du fait que la survie d'un journal dépend de sa capacité à produire des stratégies adéquates pour rejoindre des lecteurs.

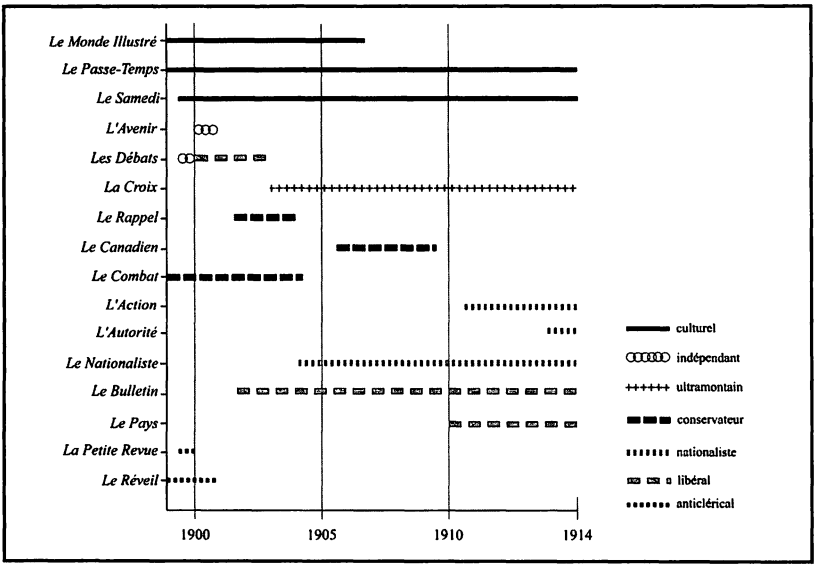
Au tournant du XX[e] siècle, la presse hebdomadaire montréalaise de langue française est en pleine restructuration. La montée en flèche du tirage des quotidiens oblige les hebdomadaires à réagir. Aussi plusieurs d'entre eux réussissent-ils à tirer leur épingle du jeu en suivant de près le bouillonnement culturel de l'époque[2] auquel participent grandement les arts de la scène, et tout particulièrement le théâtre de langue française que sort du marasme en novembre 1898 la création des *Soirées de famille* au Monument-National, assortie de l'ouverture du Théâtre des Variétés. Suit prestement la fondation des deux grandes troupes de l'époque que sont le Théâtre National Français (1900-1923) et le Théâtre des Nouveautés (1902-1908). Cette effervescence théâtrale ne tarde pas à se refléter dans une bonne partie de la presse hebdomadaire.

Les quotidiens francophones de l'époque assurent une couverture peu développée, peu personnalisée et peu différenciée des productions françaises. Certains titres continuent longtemps à accorder la prééminence aux spectacles de langue anglaise. Les hebdomadaires, cependant, allouent généralement plus d'espace aux troupes « françaises »,

multiplient les articles les concernant, invitent de nouveaux collaborateurs à écrire sur le théâtre et encouragent par divers moyens les manifestations dramatiques mettant en vedette des artistes d'expression française. Le trait peut paraître forcé, mais le tableau dépeint une tendance : la presse hebdomadaire perçoit plus rapidement que la presse quotidienne le profit qu'elle peut tirer de s'associer de près au développement, dans la métropole, d'un théâtre professionnel de langue française.

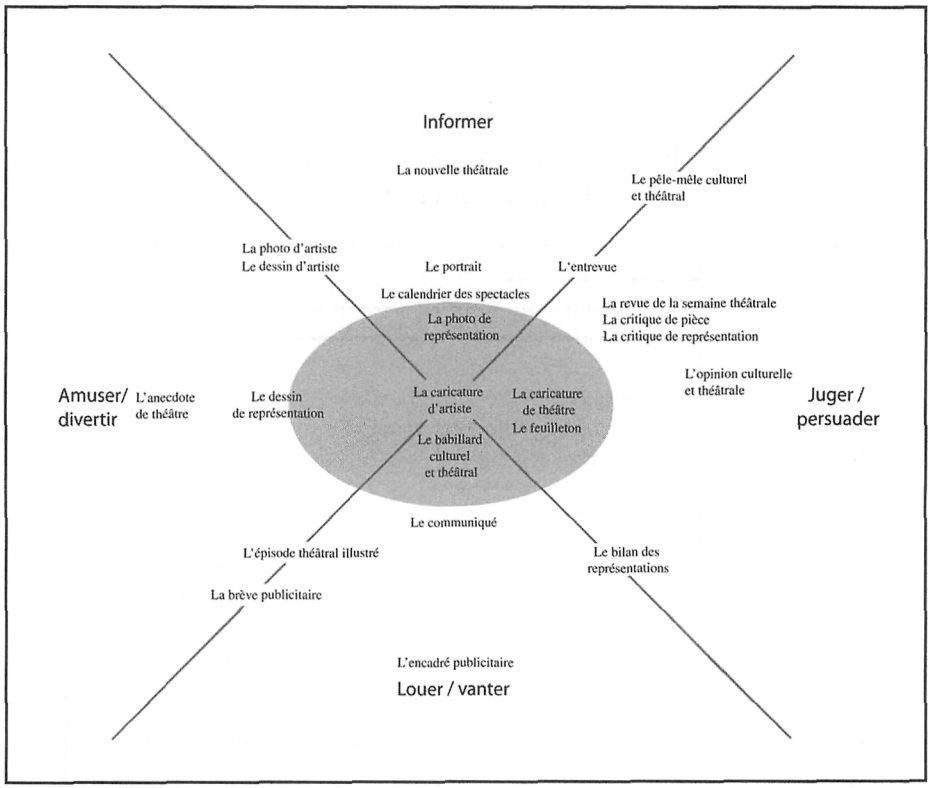
Un examen plus approfondi de la presse hebdomadaire montre en effet que le théâtre y suscite quantité d'articles. Plusieurs sont signés et renferment des propos substantiels sur l'activité théâtrale de la Belle Époque. À plusieurs égards, le niveau d'activité des salles françaises paraît bien correspondre aux besoins des hebdomadaires en termes de surface rédactionnelle à couvrir. C'est un secteur pour lequel ces feuilles ne semblent pas avoir de mal à recruter des collaborateurs. De plus, le théâtre semble un sujet apprécié du lectorat visé par ce segment particulier de la presse. Cette convergence de signes indique qu'il se crée, à cette époque, des liens étroits entre les hebdomadaires et les théâtres de langue française de Montréal.

Tableau 1
Principales orientations sociopolitiques
des hebdomadaires de 1898 à 1914



Le sous-ensemble de la presse généraliste montréalaise, dont les titres sont réunis dans le tableau ci-dessus, fournit, dans sa relative homogénéité, une vaste base de données et de bons exemples de ce qu'une analyse des discours sur le théâtre comme source documentaire peut nous apprendre des relations qu'entretiennent la presse et le théâtre dans la vie culturelle montréalaise de la Belle Époque. De 1898 à 1914, une quinzaine d'hebdomadaires et de bimensuels destinés au grand public paraissent à Montréal pendant au moins douze mois d'affilée. Le tableau 1 indique les orientations sociopolitiques du corpus de journaux étudiés, tandis que le tableau 2 fait la synthèse des genres journalistiques relatifs au théâtre qui y figurent (Guay, 2005 : 55 et 179).

Tableau 2
Positions des genres journalistiques relatives
à quatre intentions discursives



Le critère événementiel

Dans les journaux, les discours sur le théâtre se distinguent par les familles d'événements autour desquels s'organise l'écriture. En effet, la prédilection pour l'événement structure le journal moderne de part en part. « Le temps de l'événement, rappelle Jean de Bonville, c'est le temps court. » (Brin, Charron et Bonville, 2004 : 124) Ce facteur a mené à une segmentation de plus en plus fine du temps médiatique et à la prééminence du quotidien[3] dans la presse écrite. Périodicité qui s'est encore accélérée de nos jours avec la venue des médias électroniques.

Pour traiter du théâtre dans ses pages, un journal procède donc à un découpage de l'activité dramatique afin de mettre en relief certains événements, jugés plus importants que d'autres. De 1898 à 1914, les hebdomadaires montréalais d'expression française n'échappent pas à la règle. La relation privilégiée qui se noue entre ces feuilles et le milieu théâtral est même renforcée par la temporalité qui les unit. En effet, la semaine nécessaire pour préparer un hebdomadaire coïncide exactement avec la durée habituelle des représentations d'une pièce à Montréal au cours de cette période. Le plus souvent, c'est aussi le temps que l'on consacre aux répétitions. Enfin, comme la plupart de ces hebdomadaires paraissent le samedi ou le dimanche, ils peuvent annoncer le nouveau programme et influencer, mais modérément, le sort des spectacles en cours.

Pour un journal francophone qui désire en parler, la vie théâtrale, tant locale qu'étrangère, suscite une variété d'événements. Mais la représentation n'en devient le cœur qu'à partir du moment où celles qui se donnent en français se font assez nombreuses et d'une qualité suffisante pour constituer un événement, ce qui ne s'est pas produit du jour au lendemain. Aussi, dans un premier temps, les ressources affectées à la couverture de la représentation sont-elles limitées. En revanche, d'autres aspects de l'activité dramatique ne manquent pas d'intéresser les journaux qui leur réservent de l'espace.

Comme événement, le spectacle peut être couvert avant et après sa représentation. Pendant la Belle Époque, il suscite des types de textes différents, selon qu'on le saisisse à l'un ou l'autre moment. Le communiqué, émis par le théâtre et plus ou moins réécrit par un rédacteur pour s'insérer dans l'espace disponible, précède la représentation. On peut penser qu'il sert également de base à au moins deux autres discours sur le théâtre qui paraissent avant que le rideau ne se lève : l'encadré publicitaire et le calendrier théâtral. À cette époque, la division entre la rédaction et la publicité n'existe pas encore. Et encore moins dans les hebdomadaires, car ceux-ci se font avec des équipes restreintes et peu spécialisées. La composition des publicités – et éventuellement d'un calendrier théâtral – revient souvent aux rédacteurs mêmes. Ceux-ci rechignent rarement à exécuter des tâches subalternes. En aidant à boucler le numéro, ils assurent du coup la survie de publications

précaires et, par conséquent, leur gagne-pain. Dans certains cas, la mise à l'affiche d'une pièce peut constituer une nouvelle et être traitée comme telle ou encore être intégrée à une section plus vaste, intitulée « Notes d'art », « Causerie », « Théâtres, Concerts, Etc. » ou « Dans le Monde Artiste ».

Le bilan des productions, qui peut indifféremment paraître avant ou après la fin des représentations, se contente généralement de quantifier le succès d'un spectacle au nombre d'entrées et d'après la recette, ou selon l'effet qu'il a eu sur les spectateurs. C'est le discours de prédilection qu'emploient les hebdomadaires du temps pour parler des spectacles populaires.

Il faut naturellement que le spectacle ait eu lieu pour qu'une critique de représentation soit écrite. Au début de la période, rares sont les spectacles locaux qui sont perçus comme des événements suffisamment importants pour susciter ce genre de texte. Ceux qui se risquent à la critique le font à leurs dépens, comme Henry Roullaud (1901 : 3) qui, sous le pseudonyme de Jean Badreux, déclenche une crise à l'intérieur de son propre journal en s'en prenant au *Quo vadis?* mis en scène par Paul Cazeneuve. En décembre 1905, la venue de Sarah Bernhardt à Montréal convainc *Le Nationaliste* de faire appel à Marie-Louise Milhau (1905 : 1), alors professeure à l'Université McGill, pour commenter la prestation du monstre sacré du théâtre français dans *Phèdre*. En 1906, Marie Le Franc s'adonne aussi quelques mois à la critique au *Nationaliste,* avant d'y renoncer. Mais ce n'est qu'à compter de 1909 que la critique de représentation s'impose avec régularité dans la presse hebdomadaire. L'initiative en revient à Marcel Dugas du *Nationaliste* qu'imitent bientôt Ernest Tremblay, au *Pays,* et Joseph Baril, à *L'Action.*

L'irrégularité et l'inégalité des productions incitent d'abord les responsables de la rubrique culturelle et théâtrale à découper l'activité dramatique sur une base hebdomadaire. Les premières années, le théâtre n'est qu'un des éléments de la vie culturelle et mondaine. Au fil du temps, il obtient un espace dont il est le centre, comme l'indiquent les rubriques « Chronique des théâtres » (plusieurs hebdos), « Gazette théâtrale » (*Le Nationaliste*), « Nos théâtres » (*Le Rappel*) et « Au feu de la rampe » (*Le Bulletin*). Dès lors, l'angle de vision change selon que le commentaire après coup considère plusieurs représentations théâtrales à la fois (revue de la semaine théâtrale, feuilleton), qu'un seul examen de production soit inséré dans une vue d'ensemble des temps forts artistiques (revue de la semaine culturelle) ou que cette évaluation d'un spectacle se mêle à des textes de diverses natures (pêle-mêle culturel ou théâtral).

Chronique Théâtrale

THÉATRE FRANÇAIS

A Desperate Chance, qu'on joue cette semaine au Théâtre Français, est au premier rang des drames à la fois sensationnels et raisonnables, c'est-à-dire que rien n'y est poussé à l'extreme ; que tout en étant la représentation vive et fidèle de scènes plus qu'émotionnantes, il ne blesse en rien. C'est là un grand mérite. Ce drame a fait la réputation de son auteur, Théodore Kremer. Tout repose sur les efforts désespérés des frères Biddle pour fuir le châtiment de la justice et l'aide désespérée que leur donne la femme du géolier. Il failait pour mettre en valeur ces épisodes une mise en scène de toute supériorité et des acteurs brisés dans l'art tout spécial du drame à gros effets. Nous trouvons tout cela au Théâtre Français, cette semaine, et bien autre chose encore.

THÉATRE NATIONAL FRANÇAIS

A la demande générale, on donne à ce théâtre *Monte-Cristo*, et, ce qui n'est pas fait pour raleatir l'affluence, on le donne d'après la version de M. Paul Cazeneuve, version qui élimine les longueurs d'autrefois et nous procure des beautés nouvelles. La distribution des rôles est très forte, très heureuse, et la mise en scène est soignée comme jamais. On a rarement monté avec plus de vérité historique ce bon vieux drame romantique qui vivra aussi longtemps que la langue française. M. R Hermant fera entendre quelques chansons comiques dans les entr'actes.

THEATRE ROYAL

Nous avons cette semaine à ce théâtre les *High School Girls*, à juste titre surnommées les "Graduées de la Classe de Beauté" et ayant comme artistes de tête de ligne les fameux frères Burke — Charles et John — et "Wise Mike." Les *Famous Red Raven Cadets*, au nombre de 15, nous offrent un spectacle militaire vraiment sensationel. C'est un vrai clou. Nous appuyons sur ce point: il y a au Royal, cette semaine, la plus forte collection de jolies femmes qu'on ait encore vue Notez cela sur votre calepin.

ANONYME (1899), « Chronique théâtrale », *Le Monde illustré*, 9 septembre, p. 298.

D'autres discours sur le théâtre, tels le dessin et la photo de représentation, exigent également que le spectacle ait pris forme avant de paraître dans le journal. Le premier présente sur le second l'avantage de pouvoir unir en un même croquis plusieurs facettes de l'événement, alors que la photo, à moins que n'en soient publiées plusieurs – ce qui n'est pas courant – est condamnée à donner un aperçu de l'action. Toutefois, la photo d'ensemble en dit plus sur les décors et les costumes étant donné que les acteurs prennent souvent la pose pour en souligner la richesse et afin d'éviter que le cliché ne soit flou. Par contre, les dessins et les photos d'artistes, ainsi que l'épisode théâtral illustré, habituellement voués à la promotion et fournis par la troupe, n'entretiennent que rarement un lien étroit avec une pièce en particulier, puisqu'ils sont en principe appelés à servir de nouveau.

AU MONUMENT NATIONAL — Croquis instantanés pris par M. Ed. J. Massicotte

MASSICOTTE, Edmond J. (1899), « Les Crochets du Père Martin », *Le Passe-Temps*, 4 mars, p. 1.

Parfois, la représentation théâtrale passée, présente ou à venir sert de prétexte pour souligner l'accession à la notoriété d'un individu ou rappeler la place qu'il occupe, le modèle qu'il incarne et qui font de son passage dans la métropole un événement. Le portrait et l'entrevue d'un artiste, d'un administrateur ou d'un musicien de la scène s'inscrivent dans cette logique, mais divergent en ce que le second type d'article rapporte les propos de l'interviewé qui fait l'événement alors que le premier insiste sur la carrière et les qualités de celui ou de celle qui en est offert comme exemple de réussite ou, plus

rarement, de repoussoir. À la Belle Époque, le portrait constitue vraiment l'article qui fait accéder un artiste au rang d'acteur social, tandis que l'entrevue, encore peu pratiquée, est vraiment réservée aux êtres d'élite – pour paraphraser le vocabulaire du temps.

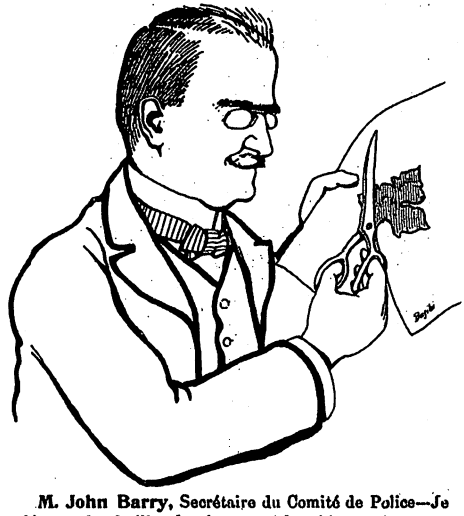
À titre d'exemple, parmi la quinzaine d'entrevues consacrées à des personnalités du spectacle publiées dans les hebdomadaires montréalais de langue française de 1898 à 1914, six d'entre elles l'ont été à des auteurs européens (Henri Lavedan, Edmond Rostand, Maurice Maeterlinck, Henry Bernstein) et seulement trois à des Canadiens, dont Dhavrol, canadien d'adoption récente, Georges Gauvreau, propriétaire du théâtre « français » le plus populaire, et Emma Albani, cantatrice d'origine canadienne, qui, depuis longtemps, vit à Londres. En général, l'entrevue est moins directement liée à un spectacle en particulier qu'à des questions et des circonstances délicates ou insolites, susceptibles d'attirer l'attention des lecteurs. Ainsi, l'entrevue de Sarah Bernhardt que reprend *La Croix*, feuille ultramontaine, antisémite et hostile au théâtre, vise ostensiblement à diaboliser l'actrice et son art aux yeux des Canadiens français. Non seulement « Madame Sarah » y est-elle dépeinte comme une hystérique totale, mais elle tient des propos méprisants à l'endroit des francophones du Canada. L'article atteindra son objectif puisque, lors de son départ de Québec, la comédienne sera accueillie par une pluie d'œufs pourris, de tomates et d'injures (« À bas la Juive! ») lancés par les étudiants de l'Université Laval[4]. Ce scandale occupera les journaux du Canada français pendant plusieurs semaines.

La nouvelle théâtrale dérive d'aspects très variés de la vie théâtrale. S'il est important, le programme des théâtres n'est dès lors qu'un des événements qui retiennent l'attention des journalistes. Du reste, au début du XX^e^ siècle, le critère de nouveauté de l'événement n'est pas aussi impérieux qu'aujourd'hui. En effet, ce qu'une salle met à l'affiche se décide parfois au tout dernier moment, au gré des mouvements de personnel au sein de la troupe, voire de la santé de ses membres. Par la nouvelle, genre souple par excellence, les hebdomadaires signalent au lecteur avec célérité le moindre changement touchant les salles de spectacles, les troupes et ceux qui en font partie, les tournées, les maisons d'enseignement, la dramaturgie, les droits d'auteur, les cercles amateurs, le public de théâtre, la censure et la critique dramatique. De plus, le théâtre fournit à la presse hebdomadaire un grand nombre de faits divers : l'incendie d'une salle, les affaires de mœurs et les moindres détails concernant la vie intime des artistes. Au nombre des sujets qui sollicitent l'attention des lecteurs de l'époque figurent aussi le divorce de Réjane, la santé de Rostand, le salaire des vedettes de l'opéra, et bien sûr, les sinistres de toutes sortes.

Autre type d'article extrêmement flexible dans son rapport à l'événement, l'opinion théâtrale (ou culturelle, quand le théâtre n'est qu'un des aspects discutés dans un texte donné) dans laquelle l'art dramatique est abordé moins comme un événement ponctuel

qu'en tant que loisir ou profession. À ce titre, sa légitimité sociale appelle un certain nombre de considérations et, fréquemment à l'époque, de restrictions. Pour ce faire, le commentateur s'appuie habituellement sur une suite d'événements dont il se sert pour arriver à une lecture particulière de la situation. *Grosso modo*, avant la Première Guerre mondiale, ce sont les conditions mêmes de l'existence du théâtre dans l'espace public qui sont discutées dans l'opinion théâtrale. Les uns aimeraient qu'on l'interdise, les autres cherchent à en assurer la pérennité par divers moyens. Successivement, le recours à la censure, la loi du dimanche, l'abolition des cafés-concerts et la nécessité de la critique deviennent des questions d'intérêt public au sujet desquelles débattent les journaux et leurs lecteurs. Inversement, les défenseurs du théâtre s'affairent plutôt à mesurer le retard théâtral enregistré par le Canada français et à avancer des moyens pour y pallier.

Comme l'opinion théâtrale, la caricature de théâtre prend position, mais elle exige toutefois que ce qui agite le monde théâtral ait une portée sociale suffisante pour que le dessinateur d'un journal s'y arrête. Par exemple, l'en-gouement pour le théâtre qui anime les Montréalais francophones au tournant du siècle est dépeint à plusieurs reprises par les caricaturistes de l'époque. De même, la caricature de théâtre réagit à deux occasions, durant cette période, aux actions que des politiciens entendent prendre. Le 29 décembre 1901, Basibi ridiculise dans son dessin intitulé « On veut établir une censure », le secrétaire de police John Barry. Il le dépeint en train de découper des feuilles de vigne visant, nous apprend sa repartie, à cacher les parties impudiques... des chiens!



CHARLEBOIS, Joseph (sous le pseudonyme de Basibi) (1901), « On veut établir une censure! », *Les Débats*, 29 décembre, p. 1.

De son côté, le caricaturiste du *Nationaliste* se moque, le 15 janvier 1905, de l'échevin Couture offusqué de ce que Réjane ait osé jouer Zaza. Le dessinateur le montre, affublé d'une auréole d'ange, une fleur de lys à la main, pointant le titre du spectacle incriminé sur un écriteau, qui dresse une liste de drames français « immoraux ». Et l'échevin de s'exclamer : « Zaza! Et dire qu'il y a tant de bonnes pièces à jouer : Félix Poutré, Jos Montferrand.....!!!!!! »

NONYME, A. (1905), « Non plures sicut ille. Essai de cari-Couture », *Le Nationaliste*, 15 janvier, p. 1.

De ces observations sur le critère événementiel, on peut dégager quelques tendances. Les genres que privilégient les hebdomadaires montréalais d'expression française qui osent traiter du théâtre comme événement au tournant du XX^e^ siècle, à savoir l'encadré publicitaire, le communiqué, la nouvelle et le bilan des représentations, indiquent clairement que la relation entre les entreprises de presse et les propriétaires de théâtres est avant tout commerciale. D'autres raisons motivent toutefois certains journaux à appuyer de leurs encouragements la mutation du théâtre francophone. Certains hebdos mettent même au point des genres qui établissent un nouveau rapport à l'événement (dessin de

représentation, caricature d'artiste). Ils semblent guidés en cela par un souci d'affirmation culturelle et nationale. L'impact polémique et moral du théâtre incite également d'autres joueurs à se jeter dans la mêlée. La venue à la critique de représentation de journaux comme *Le Pays* ou *L'Action* paraît même liée aux questions controversées que bien des pièces abordent et dont souhaitent vraisemblablement débattre les équipes de ces feuilles de combat.

Le critère énonciatif

S'ils se différencient par le rapport qu'ils entretiennent avec l'événement théâtral (représentation ou organisation de la vie théâtrale), les discours sur le théâtre de la presse de la Belle Époque font également appel à diverses logiques énonciatives qui permettent de les distinguer. Entre autres, le degré de prise en charge des énoncés par le journaliste varie énormément d'un type de texte à l'autre. De même l'identité discursive[5] des rédacteurs affectés à l'art dramatique traverse-t-elle des phases d'affirmation mais aussi d'effacement, ce qui en dit long sur les relations qu'entretiennent journaux et théâtres au tournant du XX^e^ siècle.

À la suite de Patrick Charaudeau (Charaudeau et Maingueneau, 2002 : 227), j'adopterai les termes de sujet communicant (auteur réel), de locuteur (auteur type) et d'énonciateur (auteur tel qu'il se manifeste dans le texte à partir des indices qu'il y laisse) pour désigner trois dimensions que la présente analyse mettra en relief. Dans cette optique, comme le précisent Jean de Bonville et Lise Moreau, le « concept d'identité discursive désigne la représentation du locuteur que le sujet communicant et le lecteur réel construisent à partir des indices linguistiques que les énonciateurs laissent dans leur texte », et suggérer de s'intéresser à « tous les énonciateurs qu'un locuteur met en scène plus ou moins explicitement » de même qu'aux « sujets communicants susceptibles de figurer dans son discours » (Brin, Charron, de Bonville : 321-322).

Avant la Première Guerre mondiale, la majorité des articles sur le théâtre ne sont pas signés et une bonne partie de ceux qui le sont se voient coiffés d'un pseudonyme. Pour l'essentiel, ni la nouvelle, ni le communiqué, ni le bilan des représentations ne sont revendiqués par ceux qui les ont rédigés. En revanche, s'ils sont regroupés dans un ensemble tels le pêle-mêle culturel ou le babillard théâtral, ils ont plus de chance de l'être, soit par le truchement d'un pseudonyme, soit, à l'occasion, par le nom réel du journaliste. Gustave Comte, Frédéric Pelletier et Jules Jéhin-Prume comptent parmi les premiers à apposer leur signature au bas d'une rubrique culturelle. Les trois y parviennent à titre de titulaire des « Notes d'art » auxquelles ils se succèdent aux *Débats* de 1899 à 1901. Dans

les diverses rubriques théâtrales des hebdomadaires, le sentiment de proximité des locuteurs avec le milieu théâtral est souvent évoqué par des pseudonymes comme Strapontin (*Le Samedi*), Scaramouche (*Les Débats*), Falstaff (*Le Nationaliste*), Sylvio (*Le Passe-Temps*), Latude (*Le Nationaliste*), Tam-Tam (*Les Débats*), Baptiste Poquelin (*Le Pays*) ou Hugo de Saint-Victor (*L'Action*). Graduellement, la signature s'impose avec plus d'évidence dans certains textes comme le portrait, l'entrevue, l'opinion théâtrale, la revue de la semaine théâtrale et la critique de représentation. Pour ce qui est de l'entrevue, la progression est fulgurante. Ce type d'article passe en un rien de temps de l'anonymat à la signature de prestige dans la presse hebdomadaire. Au début de la période, rapporter les propos d'Emma Albani, de Rachel ou de Sarah Bernhardt ne justifie pas que le journaliste s'identifie. En 1905, c'est à nul autre qu'à Louvigny de Montigny[6] que *Le Nationaliste* demande d'interviewer le propriétaire du Théâtre National Français, Georges Gauvreau. Néanmoins, l'usage de pseudonyme reste longtemps la règle. Ceux qui nourrissent des ambitions littéraires peuvent ainsi distinguer leur production journalistique de la fiction réalisée ou à venir. Pour d'autres, plus libéraux, un pseudonyme peut les protéger des pressions extérieures[7]. Les autorités risquent de voir d'un mauvais œil ce qu'ils écrivent sur un art et des pièces, souvent jugées peu recommandables par un clergé vétilleux qui surveille de près les patrons de presse. Il n'en demeure pas moins qu'au fil des ans de plus en plus de locuteurs sont tentés d'y aller de leur propre nom. À tel point qu'en 1914, de simples nouvelles théâtrales sont suivies d'initiales prestigieuses, comme celles de Tancrède Marsil, dans une feuille de haute tenue comme *L'Autorité*.

L'absence d'une signature et l'emploi d'un pseudonyme ne signifient pas pour autant que le locuteur s'efface complètement. Sa présence peut même se faire sentir lourdement. Et selon l'organe auquel il collabore, diverses positions sont possibles. Dans la presse d'opinion, à laquelle les hebdomadaires donnent un second souffle, d'ordinaire, le locuteur épouse totalement le point de vue partisan de la feuille pour laquelle il écrit. Du coup, la moindre nouvelle théâtrale se métamorphose en prise de position cléricale ou anticléricale. Le reportage de *La Petite Revue* (Anonyme, 1900 : 136-137) sur deux artistes de l'Eldorado accusés d'avoir chanté des obscénités en est un bon exemple. Cette adoption du point de vue du journal se décline autrement dans des publications familiales où les précautions oratoires pour ne pas offenser le lecteur, mais plus encore la lectrice, atteignent parfois des sommets[8]. Dans les hebdos populaires comme *Le Samedi*, le responsable de la rubrique « Amusements et sports », limité au communiqué et au bilan des représentations, témoigne plutôt du malaise qu'il ressent de ne pouvoir pousser plus loin l'investigation du spectacle.

En somme, ce dont témoigne la grande majorité des discours sur le théâtre de la Belle Époque, c'est à quel point la marge de manœuvre des journalistes est mince quand ils parlent du théâtre. C'est que les genres retenus par la direction des journaux pour traiter

des spectacles sont parmi les plus contraignants et laissent peu de latitude au rédacteur qui voudrait s'éloigner des vues du journal. Par ailleurs, au respect de la direction prescrite au journaliste répond la déférence exigée, dans l'énonciation, à l'endroit des propriétaires des théâtres, du monde politique et du clergé. En effet, les pouvoirs en place surveillent de près leurs intérêts, ce qui se lit en filigrane de bien des discours sur le théâtre de l'avant-guerre. Plusieurs nouvelles théâtrales en attestent par la répartition limpide des rôles qui y prévaut. D'un côté, le locuteur précise avec soin que la direction du théâtre prend telle ou telle décision; de l'autre, le journal (dont il se fait le porte-parole) prodigue des encouragements au propriétaire et aux artistes, selon la situation. Curieusement, le ton encourageant plutôt qu'uniment louangeur distingue souvent la nouvelle du communiqué qui, par la même occasion, se voit souvent écourté et ramené à un style plus dépouillé.

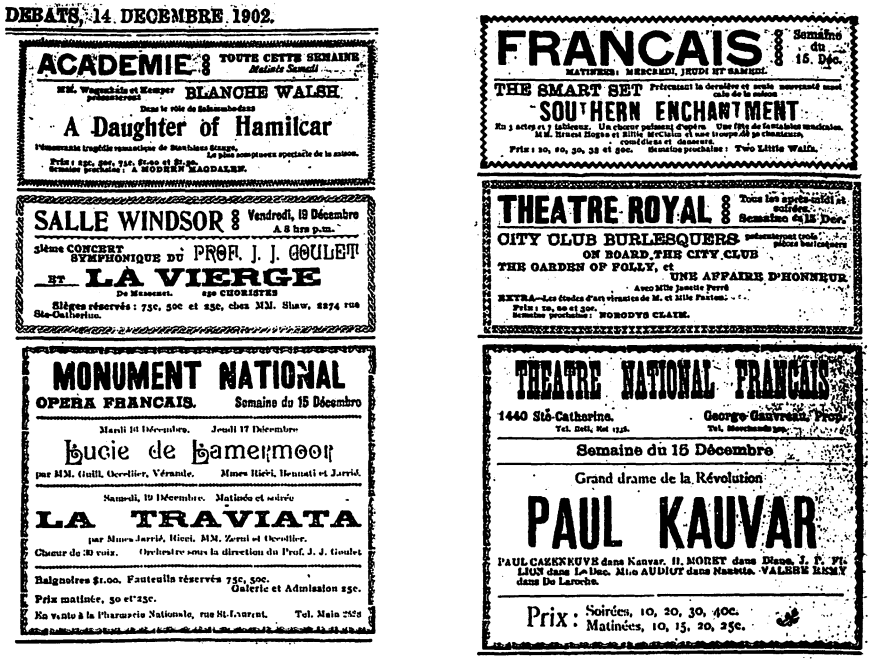
Par contre, une distance critique se fait sentir par certains indices dans des discours comme la caricature et la critique. Toutefois, les critiques, très novices, faut-il le rappeler, font un usage différencié de cette émancipation à l'égard de l'autorité. Ainsi, en usent-ils davantage aux dépens des acteurs que des auteurs, davantage envers les artistes canadiens que français. Ces discours reflètent en cela la hiérarchie qui ordonne alors l'activité scénique (primat de l'auteur dramatique et de la direction). Ils traduisent de plus la suprématie de la référence culturelle parisienne au sein de la bourgeoisie canadienne-française. Aux yeux de cette élite, Paris est, à la Belle Époque, la capitale incontestable des arts. Dans les faits, cette domination est peu contestée, sauf, bien entendu, pour déplorer l'immoralité de sa bohème.

Dans l'énonciation, le locuteur, dès qu'il acquiert le privilège de la signature et de la collaboration régulière, tend à entretenir avec ses destinataires un rapport de force similaire à celui qu'exerce l'hebdomadaire sur le rédacteur anonyme. Ainsi, un Frédéric Pelletier (*Les Débats* et *L'Avenir*) n'hésite-t-il pas à donner des leçons de politesse aux spectateurs, un Baril à ironiser sur les réactions du public du National et un Dugas à humilier ceux qui se comportent mal, pour qu'ils ne recommencent pas. Voici ce que ce dernier écrit en page 3 du *Nationaliste* le 3 avril 1910 :

> Il n'y a pas que des animaux raisonnables, qui soient allés au théâtre National, cette semaine. Nous avons entendu des cris de femmes qui avaient perdu la tête, des réflexions saugrenues faites à tue-tête par des gens qui n'en ont pas, des rires insensés aux endroits les plus émouvants. Un moment, on se serait cru dans une ménagerie. Nous avons alors compris que Taine est [*sic*] aimé, à certaines heures, la compagnie de vrais animaux.

Le critère compositionnel et stylistique

En ce qui concerne la composition, il convient de distinguer les genres composites (babillard, pêle-mêle) d'autres comme l'opinion, le feuilleton et la revue de la semaine théâtrale. Dans les premiers, plusieurs événements se côtoient et nécessitent non seulement une mise en ordre microtextuelle mais aussi macrotextuelle dans laquelle l'agencement des parties porte en elle-même une signification. En pareil cas, le premier et le dernier segments acquièrent bien souvent une valeur supplémentaire. Il en va de même pour la longueur qui est accordée à un élément en particulier. D'ailleurs, la chose vaut aussi pour ce qui est des discours plus unitaires, dont l'organisation se conforme généralement à des étapes plus strictes. Par exemple, dans la critique de représentation publiée dans les hebdomadaires montréalais au temps de Laurier, fréquemment, plus des deux tiers des commentaires portent sur le texte de la pièce (résumé, analyse des personnages, courte biographie de l'auteur, liste de ses œuvres, etc.) au détriment du jeu des acteurs et de la mise en scène, expédiés rapidement à la fin. Dans l'encadré publicitaire, la grosseur de la typographie et sa disposition à l'intérieur du filet mettent en relief les informations les plus importantes, selon une gradation qui varie en fonction de l'auditoire visé.


DEBATS, 14. DECEMBRE 1902.

ACADEMIE — TOUTE CETTE SEMAINE — Matinée Samedi
BLANCHE WALSH
A Daughter of Hamilcar

SALLE WINDSOR — Vendredi, 19 Décembre — A 8 hrs p.m.
CONCERT SYMPHONIQUE DU PROF. J. J. GOULET
ET LA VIERGE
250 CHORISTES

MONUMENT NATIONAL
OPERA FRANCAIS. Semaine du 15 Décembre
Lucie de Lamermoor
LA TRAVIATA

FRANCAIS — Semaine du 15 Déc.
THE SMART SET
SOUTHERN ENCHANTMENT

THEATRE-ROYAL — Semaine du 15 Déc.
CITY CLUB BURLESQUERS
ON BOARD THE CITY CLUB
THE GARDEN OF FOLLY, et UNE AFFAIRE D'HONNEUR

THEATRE NATIONAL FRANCAIS
1440 Ste-Catherine.
Semaine du 15 Décembre
Grand drame de la Révolution
PAUL KAUVAR
Prix : Soirées, 10, 20, 30, 40c. Matinées, 10, 15, 20, 25c.

ANONYME (1902), [publicités], *Les Débats*, 14 décembre, p. 2.

La longueur caractérise certains types de textes et permet, à l'occasion, de trancher quant à leur appartenance générique. Récit souvent assorti d'une morale, l'anecdote de théâtre, parfois proche du fait divers, dépasse rarement quelques lignes. À l'époque, la brièveté caractérise aussi le communiqué et le bilan de représentations alors qu'il y a vraiment des nouvelles de toutes les longueurs. Avec le temps, le nombre de brèves diminue et l'espace rédactionnel consacré au théâtre s'allonge, signe de l'accroissement de son importance, voire de la conquête d'une légitimité dans l'espace public. Par contre, l'art dramatique et ses artisans font plus souvent les manchettes et la une dans les premières années du XX[e] siècle, quand l'attrait de la nouveauté joue à plein en faveur du théâtre professionnel francophone. Au même moment, les opinions où l'on argumente en faveur de son droit de cité ou encore au sujet des restrictions qui doivent baliser son existence sont aussi plus élaborées. Elles tendent à décroître par la suite, et ce, au profit des journalistes attitrés de la rubrique théâtrale. En quinze ans, on passe ainsi d'une première génération de journalistes, celle de 1900, composée de Comte, Pelletier, Jéhin-Prume et quelques autres, assurant surtout une couverture culturelle généraliste, à une deuxième génération, celle de 1910, à laquelle appartiennent Dugas, Tremblay, Baril, Valois et Barbeau, qui, l'espace de quelques saisons, se consacre plus exclusivement au théâtre. En résumé, au pêle-mêle et à l'opinion culturelle succède la critique de représentation qui devient le genre par excellence. Autrement dit, professionnalisation et spécialisation gagnent lentement du terrain. Ce que semble aussi corroborer le léger recul des genres brefs (anecdote, communiqué) et de ceux destinés à faire connaître les artistes au public. Le repli survient essentiellement dans les hebdomadaires plus sérieux (*L'Action*, *Le Nationaliste*, *Le Pays*, *L'Autorité*) alors que certaines publications se désintéressent du théâtre (*Le Monde illustré*, *Le Passe-temps*), privilégient le théâtre de langue anglaise (*Le Samedi*) ou disparaissent (*Le Réveil*, *La Petite Revue*, *Les Débats*, *Le Rappel*, *Le Canadien*). Dans la même veine, le portrait et la caricature d'artiste sont eux-mêmes progressivement remplacés par la photographie, qui remplit plus adéquatement ce mandat.

Si l'on considère le style comme l'écart à la norme commune qui s'est imposée au fil du temps à l'ensemble de la presse et qu'on a fini par qualifier de style journalistique (Brin, Charron, Bonville, 2004 : 205-207), on peut constater qu'à la Belle Époque, on dénote un écart marqué de ton dans les discours sur le théâtre, surtout ceux qui sont signés. Quand l'auteur est identifiable parce que nous savons qui se cache derrière un pseudonyme ou du fait qu'il appose son vrai nom au bas de son article, l'on remarque qu'il cherche à imposer sa griffe, et les écoles littéraires dont ces journalistes s'inspirent varient grandement. En effet, un monde sépare un Joseph Baril (Hugo de Saint-Victor) d'un Marcel Dugas (Turc) et, même dans les pages du *Pays*, un Ernest Tremblay d'un Roger Valois (Baptiste Poquelin). Inversement, la rhétorique des genres publicitaires est redondante et extrêmement stéréotypée. Elle subit peu de variations d'un hebdo à l'autre, ni d'une

production à l'autre, même si ces textes sont pourtant censés mettre en valeur le caractère exceptionnel d'un spectacle.

Règle générale, moins la forme semble valorisée dans la pratique journalistique, plus les procédés qui s'y retrouvent paraissent stéréotypés. Ainsi, un babillard, composé uniquement de communiqués et de nouvelles, offre habituellement moins de trouvailles stylistiques qu'un pêle-mêle ou une revue de la semaine théâtrale où des liens et des comparaisons à établir obligent le journaliste à plus d'habileté. Une exception confirme la règle : les brèves publicitaires de *L'Action*. La rédaction en revient à des journalistes, ironistes redoutables qui par l'intermédiaire de courts récits drolatiques en profitent pour se mettre en scène. Tel est le cas de Pierre-Marcel Bernard, qui collabore à *L'Action* mais s'est aussi fait connaître en tant que coauteur des revues, *Ça t'la bouche* et *Acréyé, le sacre de Georges V*. Il s'érige en héros d'une publicité publiée dans *L'Action* du 11 novembre 1911 vantant les mérites des sodas Frisco :

> L'auteur qui, pour la première fois, entend jouer la pièce à laquelle il a donné toutes ses pensées pendant plusieurs mois, trouve toujours que les acteurs l'ont mal interprété [*sic*]. Il lui est tout de même bien agréable de faire rire et pleurer tour à tour les spectateurs. Cette émotion douce et délicate nous fut donnée, à mon collaborateur Jean Pick et à moi-même, la semaine dernière, et j'en éprouve encore du plaisir quand je m'endors le soir. Cependant, en sortant de la salle, Jean Pick me dit : – Il y a quelque chose de plus doux encore; suivez-moi et vous le constaterez *de gustu*, comme disait M. Jules Simon. – Je le suivis et, en même temps que lui, je trempai mes lèvres dans un verre de *ginger ale* Frisco – celui-là même que fabrique pour nos délices Jules Durand (p. 3).

Paradoxalement, cette brève publicitaire – plusieurs portent, au reste, plus explicitement sur le théâtre – témoigne de la tenue intellectuelle de maints hebdomadaires qui ont ouvert leurs pages au monde du spectacle en même temps que de leur dépendance envers des annonceurs fidèles sans lesquels ils ne pourraient peut-être pas joindre les deux bouts. Illustration on ne peut plus concrète de la marge de manœuvre dont jouissent un journal et un journaliste dans le traitement d'un sujet. Un tel discours ne manque pas non plus d'être révélateur de ce qu'un genre journalistique peut saisir de la relation entre deux domaines interdépendants.

La visée des textes est donc non seulement déterminante pour établir à quel genre ressortit un discours sur le théâtre, mais aussi témoigne des efforts de l'équipe journalistique pour se constituer un lectorat et le conserver. Sur ce point, il faut remarquer que certains journaux ont innové davantage que d'autres dans leur manière d'informer, de persuader et de divertir le lecteur ou de lui vanter un produit. Au surplus, l'éventail des genres exploités varie grandement d'une publication à l'autre. Déjà, les publications populaires répugnent à offrir des opinions trop tranchées à des lecteurs qu'elles préfèrent

bombarder de publicités et d'images. Sur cette lancée, elles voient rapidement le parti qu'elles peuvent tirer de l'illustration et de la photo, tandis que les feuilles plus sérieuses, sauf exception, s'en méfient. Par ailleurs, il est clair que la Belle Époque a réservé plus de place aux genres publicitaires et informatifs qu'aux genres critiques et a tenu à amuser le lecteur si l'on se fie au grand nombre de discours (anecdote, dessin, caricature, épisode théâtral illustré) qui ont circulé à cette fin.

Les observations qui précèdent ne prétendent pas faire le tour d'une question complexe. Toutefois, elles donnent un aperçu du réservoir de renseignements que constituent les discours sur le théâtre dans la presse. En indiquant quelques-unes des voies que l'analyse peut emprunter pour les approcher, j'espère simplement pouvoir contribuer un tant soit peu à maximiser leur emploi comme source documentaire dans la construction de l'histoire, forcément entremêlée, des spectacles et de la presse.

Notes

1. Ces quatre faisceaux d'intentions résultent d'un aménagement des travaux de Grosse et Seibold sur la presse parisienne.

2. Dans son introduction à *La vie culturelle à Montréal vers 1900*, Micheline Cambron écrit justement : « La vie culturelle montréalaise au tournant du XX[e] siècle est loin de ressembler au désert que nous imaginons volontiers. Elle est au contraire effervescente, marquée par un réaménagement de la vie musicale et théâtrale, vivifiée par la présence d'artistes fascinés par diverses voies esthétiques et traversée par de grandes polémiques » (2005 : 15).

3. Renvoyant à Jean Baudrillard qui croit que la périodicité établie par la presse prépare l'avènement de la modernité en rompant le rythme ancien des travaux et des fêtes, Elzéar Lavoie (Lamonde et Trépanier, 1986 : 255-256) va jusqu'à voir dans « l'implantation définitive du quotidien régulier » qui transforme pour le plus grand nombre la conception traditionnelle du temps comme le moment-clé où une société bascule dans la modernité. Selon Lavoie, la communauté anglophone de Montréal accède ainsi à la modernité en 1854 et sa contrepartie francophone en 1865.

4. Jean Béraud raconte l'incident dans *350 ans de théâtre au Canada français* en essayant d'en atténuer l'ampleur (1958 : 119-121).

5. Jean de Bonville et Lise Moreau définissaient, dans *Nature et transformation du journalisme*, l'identité discursive, ce par quoi les journalistes « impriment dans leur discours les traits de leur identité sociale, non pas en déclinant explicitement cette identité, mais en l'instillant entre les lignes par la manière dont ils s'approprient le code linguistique, dont ils modulent leurs discours, dont ils énoncent leurs propos, des plus importants aux plus anodins, dont, enfin, ils déploient les symboles culturels et sociaux » (Brin, Charron, de Bonville 2005 : 318).

6. Cofondateur des *Débats* et indépendant d'esprit, Louvigny de Montigny (1876-1955) figure parmi les journalistes les plus respectés de son temps. Plus tard, il sera aussi l'auteur de *Boules de neige*, une des meilleures pièces canadiennes-françaises de l'avant-guerre.

7. Telle est peut-être la position de Roger Valois qui fait de la critique dramatique au *Pays*, un hebdomadaire très libéral, sous le nom de plume de Baptiste Poquelin. Il est vrai que celui qui a inauguré la rubrique théâtre dans la feuille signait de son propre nom. Mais il s'agissait du comédien et revuiste, Ernest Tremblay, dont la réputation et la position sociale n'ont rien à voir avec celles de son collègue, dont l'oncle est Godfroy Langlois, proche des libéraux au pouvoir.

8. En voici un exemple tiré de la « Chronique des théâtres » du *Monde illustré* du 13 mars 1906 : « M. Carême nous a donné une *Dame de chez Maxim's*, qui s'efforce d'être pudique, mais qui ne peut faire oublier ni son nom ni sa naissance [...]. Quelle étrange manie torture donc les directeurs montréalais de vouloir à toute force jouer des pièces grivoises, dont ils ne peuvent conserver intact que le titre, et qu'ils sont obligés de massacrer pour les offrir au public? » (p. 1408).

Bibliographie

ADAM, Jean-Michel (1997), « Unités rédactionnelles et genres discursifs : cadre général pour une approche de la presse écrite », *Pratiques*, n° 94 (juin), p. 3-18.

ANONYME (1900), « La sévère morale », *La Petite Revue*, 1er janvier, p. 136-137.

ANONYME (1902), [publicités], *Les Débats*, 14 décembre, p. 2.

ANONYME (1905), « Le départ de Sarah », *La Croix*, 9 décembre, p. 1.

ANONYME (1906), « Chronique des théâtres », *L'Album universel*, 13 mars, p. 1408.

BARIL, Joseph (1912), « Chronique théâtrale », *L'Action*, 2 novembre, p. 1.

BÉRAUD, Jean (1958), *350 ans de théâtre au Canada français*, Montréal, Cercle du livre de France.

BERNARD, Marcel-Pierre (1911), « Nos réclames », *L'Action*, 11 novembre, p. 3.

BRIN, Colette, Jean CHARRON et Jean de BONVILLE (2004), *Nature et transformation du journalisme : théorie et recherches empiriques*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval.

CAMBRON, Micheline (dir.) (2005), *La vie culturelle à Montréal vers 1900*, Montréal, Fides.

CHARLEBOIS, Joseph (sous le pseudonyme de Basibi) (1901), « On veut établir une censure! », *Les Débats*, 29 décembre, p. 1.

CHARAUDEAU, Patrick, et Dominique MAINGUENEAU (2002), *Dictionnaire d'analyse de discours*, Paris, Seuil.

DUGAS, Marcel (1910), « Chronique théâtrale », *Le Nationaliste*, 3 avril, p. 3.

GUAY, Hervé (2005), « Les discours sur le théâtre dans la presse hebdomadaire montréalaise de langue française de 1898 à 1914. Des genres journalistiques et des composantes identitaires en compétition ». Thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal.

GROSSE, Ernest Ulrich (2001), « Évolution et typologie des genres journalistiques. Essai d'une vue d'ensemble », *Semen*, n° 13, p. 15-36.

GROSSE, Ernest Ulrich, et Ernest SEIBOLD (1994), *Panorama de la presse parisienne*, Francfort, Peter Lang.

LAMONDE, Yvan, et Esther TRÉPANIER (dir.) (1986), *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, Québec, IQRC.

MASSICOTTE, Edmond J. (1899), « Les crochets du Père Martin », *Le Passe-Temps*, 4 mars, p. 1.

MASSICOTTE, Edmond J. (1899), « Théâtre illustré », *Le Passe-Temps*, 27 mai, p. 1.

MILHAU, Marie-Louise (1905), « Phèdre », *Le Nationaliste*, 10 décembre, p. 1

NONYME, A. (1905), « Non plures sicut ille. Essai de cari-Couture », *Le Nationaliste*, 15 janvier, p. 1.

ROULLAUD, Henry (sous le pseudonyme de Jean Badreux) (1901), « Quo vadis? », *Les Débats*, 30 juin, p. 3.

PRATIQUES & TRAVAUX
PRÉSENTATION

En lien étroit avec le dossier principal, portant sur les différents rapports entretenus entre théâtre et histoire, les trois articles retenus dans la section PRATIQUES & TRAVAUX de cette livraison du printemps 2006 de *L'Annuaire théâtral* jettent un regard théorique sur la façon dont s'écrit l'histoire du théâtre. Fruits de projets de recherche plus larges en voie de constitution, ces trois contributions se veulent donc au cœur d'importantes interrogations actuelles sur la place accordée aux pratiques théâtrales considérées comme mineures.

Ainsi, la première, intitulée « La province, parent pauvre de l'histoire du théâtre? Nouvelles recherches sur la Normandie », présente un condensé des réflexions de son auteure sur l'intérêt et la nécessité d'approfondir les recherches sur l'histoire du théâtre en province. Bien que reconnaissant la fonction fondatrice du théâtre parisien, Florence Naugrette montre comment l'étude du théâtre en province apporte un complément non négligeable en jetant un éclairage autre sur ce qui apparaît bien souvent comme un donné incontestable. Pour sa part, Marjorie Gaudemer, dans « Le théâtre socialiste dans le nord de la France avant 1914 », pose les prémices d'une recherche centrée sur la dimension propagandiste du théâtre ouvrier en France, de la Commune au début de la Première Guerre mondiale. Y sont étudiées, entre autres, l'utilisation de l'événement historique et celle du fait divers comme stratégies naturalistes dans une pratique théâtrale visant à mobiliser le public. Enfin, dans « Le théâtre catholique en France 1920-1940, une identité collective? », Henry Phillips, après avoir établi contre qui et quoi s'est constituée la volonté de rétablir un théâtre de qualité entre les deux Guerres, définit ce que recouvre la nomination « théâtre catholique » en mettant en lumière ses principaux artisans, leurs projets, les valeurs qu'ils privilégient, les liens qu'ils entretiennent avec d'autres acteurs majeurs de la scène de l'époque et, finalement, leur échec.

Caroline Garand

Florence Naugrette
Université de Rouen (CEREDI)

La province, parent pauvre de l'histoire du théâtre? Nouvelles recherches sur la Normandie

L'histoire du théâtre est elle-même le théâtre d'opérations stratégiques, qui engagent la représentation qu'une nation peut avoir de son territoire culturel. De ce point de vue, la centralisation séculaire de l'État français a placé l'étude de l'histoire du théâtre en province dans un cercle vicieux dont il lui est très malaisé de sortir. Malaisé, mais pas inutile, et même fructueux, comme on voudrait le montrer ici, en prenant appui sur les recherches entreprises, depuis quelques années, à l'Université de Rouen, sur l'histoire du théâtre en Normandie au XIX[e] siècle.

La province, parent pauvre de l'histoire du théâtre?

Puisque vice il y a, commençons par l'éclairer d'un diagnostic, nécessairement sommaire, et suivons la courbe qui referme le cercle sur lui-même.

Parisiano-centrisme de la vie culturelle

Le développement d'une politique volontaire d'aménagement culturel du territoire ne date que de la seconde moitié du XX[e] siècle, avec la création de Centres dramatiques régionaux et de Scènes nationales, qui sont devenus de véritables foyers de création.

Auparavant, la province française a longtemps été considérée, à tort ou à raison, comme un « désert » culturel.

À tort. On le sait, sous l'Ancien Régime et jusqu'à la fin du XIX[e] siècle, le théâtre est le divertissement principal de la population française. À la fin du XVIII[e] siècle, la théâtromanie se concrétise en province par la construction de nombreux théâtres monumentaux dans les grandes villes. Et même dans les villes qui ne possèdent pas de théâtre fixe, les troupes ambulantes tournent très régulièrement, faisant connaître à la fois le répertoire et les nouveautés, sur à peu près tout le territoire.

Mais la province, au regard de l'Histoire, qui ne retient que les noms des vainqueurs, c'est-à-dire, en ce qui concerne le théâtre, celle des grands auteurs, des grandes troupes et des chefs-d'œuvre, prend la réussite parisienne pour pierre de touche. On connaît certes les années de formation de Molière en province (de 1645 à 1658), sa longue pérégrination à travers la France, et notamment ses séjours à Lyon, dans le Languedoc et à Rouen, mais l'histoire retient comme première étape de sa consécration son arrivée à Paris, le moment où il joue devant le roi et la Cour et obtient la salle du Petit-Bourbon. Et ces treize années de tournée des provinces, avec la création de plusieurs premières pièces (comme *La jalousie du barbouillé*, *Le médecin volant*, *L'étourdi* et *Le dépit amoureux*), pèsent moins, ou tout au plus autant, aux yeux de l'histoire du théâtre, que la seule année 1659, qui a vu la création des *Précieuses ridicules* à Paris.

Mais il serait vain, absurde même, de vouloir réécrire l'histoire à contre-courant. Absurde, car le discrédit jeté sur la vie théâtrale de province fait partie de cette vie même, et a été, depuis longtemps, intériorisé par les gens du métier : défavorisée par les institutions, la province ne pouvait offrir des conditions satisfaisantes ni aux auteurs ni aux comédiens, comme le montrent de nombreux témoignages. Les bâtiments sont miteux : lui-même originaire du Havre, Frédérick Lemaître, dans sa correspondance, parle fréquemment des « ignobles théâtres de province » qu'il fréquente en tournée. Les décors sont pauvres, et trop fréquemment réutilisés, faute de moyens. Pixerécourt a les plus grandes craintes pour la création de ses mélodrames en province, où l'on ignore l'art de la mise en scène :

> en province (le mélodrame) est rarement représenté, par la raison surtout qu'il y est monté mesquinement et joué sans soin (1818 : 33).

Les comédiens sont médiocres : obéissant à la loi de l'offre et de la demande, ils cherchent à monter à Paris le plus tôt possible. Les plus doués y font leur carrière, après avoir acquis quelque réputation locale, comme Marie Dorval à Strasbourg, ou avoir été découverts par un comédien parisien en tournée qui les entraîne à Paris, comme

M^lle George découverte à Amiens par M^lle Raucourt, ou comme Mélingue (futur créateur du rôle de d'Artagnan au théâtre), remarqué à Rouen par Marie Dorval. Mais la plupart échouent à l'épreuve de la rampe parisienne, comme en témoigne Dumas :

> Nous avons souvent fait venir de Lyon, de Marseille ou de Bordeaux des artistes qu'une grande réputation départementale désignait elle-même à notre choix; eh bien, presque toujours nous avons trouvé en eux des copies de quelque grand talent parisien, que l'éloignement faisait croire original et qui pâlissait vite au soleil ardent de Paris (1868 : 66).

Si la province reste le parent pauvre de l'histoire du théâtre, c'est d'abord à cause des faits eux-mêmes : les mauvaises conditions de travail en province entraînent la fuite des talents vers Paris, où tous les grands artistes finissent par faire carrière. Il est donc bien compréhensible, dans ces conditions, que l'histoire officielle ait fini par identifier le théâtre parisien au théâtre national.

Parisiano-centrisme des recherches universitaires

Le relatif manque d'intérêt pour la province s'explique ensuite par les conditions de travail des chercheurs contemporains en histoire du théâtre : les ressources documentaires sur le théâtre en France sont principalement regroupées à Paris, parce que les principaux théâtres de l'histoire de France sont parisiens, bien sûr, et possèdent leurs archives sur place (à la Comédie-Française, à l'Opéra...), et aussi parce que les grandes bibliothèques publiques et universitaires spécialisées (Bibliothèque nationale, Arsenal, Bibliothèque Gaston Baty) et les Archives nationales se trouvent aussi à Paris.

Les recherches en histoire du théâtre sont donc plus facilement accessibles à un étudiant parisien qu'à un étudiant provincial, à qui elles coûtent plus cher qu'une recherche plus purement « littéraire ».

Inversement, les recherches sur le théâtre en province sont surtout accessibles financièrement aux chercheurs locaux, les archives se trouvant dans chaque ville concernée. Mais comme elles n'ont pas, *a priori* – mais *a priori* seulement –, de retentissement national, elles peuvent paraître moins essentielles que les recherches sur le théâtre parisien, qui recouvrent de manière plus immédiatement apparente des enjeux nationaux. Aussi les recherches existantes sont-elles principalement monographiques, consacrées à telle ville, tel département, tel arrondissement théâtral, et rarement à la province entière.

Le second vice tient à cette inégalité : la carte de France culturelle et universitaire laisserait aisément croire que tout ce qui est provincial est « local », tandis que tout ce qui est parisien serait « national », comme si Paris n'était pas une région comme les autres,

comme s'il ne pouvait pas exister de « localisme » parisien. De là à penser que l'histoire du théâtre en province relève uniquement de l'histoire locale, il n'y a qu'un pas, qu'il suffit de franchir pour refermer le cercle vicieux sur lui-même.

C'est pourquoi la plupart des histoires du théâtre français n'évoquent que de manière très fugitive, voire pas du tout, la vie théâtrale en province. Rares sont les ouvrages de synthèse qui, comme celui de Martine de Rougemont (1988), lui accordent une place décente. Dans certains cas, on limite son rôle à celui de vivier d'auteurs (tel Corneille) ou d'acteurs (tel le havrais Frédérick Lemaître) qui ont ensuite fait carrière à Paris; et l'on ne s'intéresse guère aux productions des auteurs purement locaux, considérés comme d'obscurs amateurs, auxquels on accorde aussi peu d'importance dans l'histoire nationale qu'aux auteurs de mélodrames ou de vaudevilles parisiens. Ce point de vue peut certes se défendre, car il est vrai que les productions de circonstance liées à l'histoire locale n'ont plus pour nous aujourd'hui, d'une optique strictement littéraire en tout cas, qu'un intérêt anecdotique ou documentaire. On considère parfois, et à juste titre, la province comme une caisse de résonance où s'amplifient et se confirment les succès parisiens, par l'intermédiaire des tournées d'acteurs parisiens, qui y exportent leurs plus grands rôles, ou par la diffusion des livrets de mise en scène édités dans la capitale à l'intention des directeurs de théâtre de province. Cette perspective mérite cependant d'être nuancée, car, comme on le verra dans un exemple ultérieur, la réception des grands événements de l'histoire du théâtre comme l'appréciation des auteurs diffère parfois entre Paris et la province.

Un champ de recherches en évolution

Cependant, des recherches universitaires de qualité sur la vie des spectacles en province existent : des thèses monumentales, comme le travail remarquable de Marie Claire Mussat-Lemoigne (1988) sur la vie musicale à Rennes aux XIX[e] et XX[e] siècles, ou des essais de synthèse, comme les recherches pionnières de Max Fuchs (1976, 1986), qui établit des rapprochements statistiques entre les répertoires et la composition des compagnies théâtrales de quelques grandes villes de province du XVIII[e] siècle, suit les déplacements de troupes ambulantes, et propose un lexique très utile des troupes. Plus récemment, la base de données anglaise CESAR[1], créée par Barry Russel, permet de trouver sur Internet des renseignements ponctuels difficilement accessibles autrement sur la vie théâtrale française de l'Ancien Régime, Paris et province confondues.

Il faut enfin mentionner un document exceptionnel qui m'a été communiqué par son auteure, Christine Carrère-Saucède, la *Bibliographie du théâtre au XIX[e] siècle en province* (2002, 2 vol.). Elle est à deux entrées : alphabétique et géographique (par régions et par

départements), et inventorie les travaux accessibles : ouvrages, articles de revues, mémoires de recherche déposés dans les bibliothèques universitaires, travaux d'érudits locaux, bulletins de sociétés savantes, sites Internet...

Le renouvellement des perspectives de recherches sur la province a profité des études abordant la question de l'histoire du théâtre national par d'autres biais que le texte, notamment *via* l'architecture (Frantz et Sajous d'Oria, 1998; Cussinet, 2004), l'économie ou le droit (Leroy, 1990; Triolaire, 2004).

Les nouvelles recherches à Rouen

La bibliographie de Christine Carrère-Saucède dresse un panorama des recherches actuelles qui fait apparaître leur grande dispersion et souligne le traitement inégal qu'elles accordent aux régions dont certaines n'ont pratiquement fait l'objet d'aucune étude. Quelques villes, comme Rennes, déjà citée, Bordeaux ou Aix-en-Provence, et Mons pour la Belgique, ont fait l'objet dans le passé de monographies importantes (Lagrave et Rouyer, 1985; Jeanselme, 1991; Plisnier, 2001).

À Rouen, nous avons entrepris depuis quelques années, après des études historiques, un travail collectif mené en parallèle par les départements de Musicologie et de Lettres modernes, centré sur la Normandie, mais appelé à s'ouvrir vers d'autres provinces.

Les musicologues, dirigés par Patrick Taïeb, ont entrepris la publication du catalogue des fonds musicaux conservés en Haute-Normandie (Élart, 2004) et œuvrent à l'établissement systématique d'une chronologie des représentations de théâtre chanté et parlé au Théâtre des Arts de Rouen, à partir d'un dépouillement de la presse, en commençant par la Révolution et l'Empire.

Les littéraires s'intéressent à la vie théâtrale rouennaise entre le Premier et le Second Empire. Les premiers travaux, à l'initiative de Claude Millet, ont porté sur les années 1830. Les archives les concernant sont si riches que, pour les exploiter pleinement, il convient de limiter étroitement l'empan chronologique de chaque recherche qui fera l'objet d'un mémoire. Ont été abordés jusqu'à présent le répertoire, le public, la critique théâtrale, dans les grands journaux comme dans les petites feuilles spécialisées, et la censure. Le travail de chaque étudiant est destiné à s'intégrer ensuite à des synthèses plus vastes tel l'article qui porte sur la vie théâtrale à Rouen sous la monarchie de Juillet (Millet et Naugrette, 2000). Un colloque s'est tenu à l'automne 2003, grâce auquel nous avons commencé à tisser des liens avec des chercheurs d'autres régions (Naugrette et Taïeb, 2006). Nous allons aussi

ouvrir un site Web (THÉNOR pour « Théâtre en Normandie ») afin de diffuser nos travaux et d'établir une plate-forme de discussion, d'échanges d'informations et de publication pour nos collègues travaillant sur l'histoire de la vie théâtrale dans d'autres provinces.

Les difficultés méthodologiques

Ce tableau optimiste ne doit pas cacher cependant les difficultés auxquelles nous sommes confrontés, qui sont de trois ordres : méthodologique, institutionnel et disciplinaire.

Les différentes disciplines qui s'intéressent à l'histoire du théâtre ne parlent pas toujours le même langage, n'ont pas les mêmes protocoles de recherche, ni les mêmes buts; il nous est ainsi apparu, à Rouen, que les musicologues commencent par établir des chronologies très rigoureuses, mais aussi très chronophages. Nous autres littéraires sommes plus pressés de parvenir à des conclusions et à des mises en perspective générales, et sommes moins systématiques sans doute dans nos dépouillements.

Le cloisonnement de l'institution universitaire française ne facilite pas la prise en considération de la spécificité des études sur le théâtre : les procédures de recrutement des chercheurs les obligent à choisir une discipline, et la bi-valence est souvent prise comme un défaut de spécialisation.

Obstacle disciplinaire enfin, qui rejoint le précédent : la reconnaissance par nos collègues littéraires de l'opportunité de ces recherches proches de l'histoire culturelle. La recherche en littérature s'est longtemps fixé comme seul objet digne d'étude les chefs-d'œuvre. Et on peut tout à fait comprendre que, pour tout public contemporain, la littérature du passé ne soit intéressante que par ses chefs-d'œuvre (qui, selon la définition de Jauss, sont capables de répondre, des années, voire des siècles plus tard, aux nouvelles questions que la postérité leur pose). Mais il ne faut pas confondre l'usage public, authentique, de la littérature, et son étude. Tant que la recherche en littérature s'est uniquement focalisée sur les chefs-d'œuvre, elle a refusé tout un pan de la production littéraire : la littérature « mineure », « populaire », « grand public » du passé, qu'elle accablait de son mépris. Mépris peut-être mérité, là n'est pas la question, mais mépris dommageable à l'intelligence même de la chose littéraire dans son mode de production.

L'histoire culturelle contemporaine se distingue de l'ancienne histoire littéraire dans la mesure où il ne s'agit plus de relier l'œuvre aux circonstances personnelles de son écriture, mais bien plutôt au contexte institutionnel et social de cette écriture, de la restituer dans son « champ » : et c'est précisément par cette prise en considération du champ littéraire et

artistique général, qui exclut *a priori* tout jugement de valeur sur les œuvres, que l'on voit apparaître les habitudes du public, les poétiques intériorisées par les auteurs, les comédiens et les spectateurs, au point de former un horizon d'attente stable, terreau familier sur lequel se greffent les chefs-d'œuvre. L'histoire culturelle, qui met en plein jour la littérature « secondaire », permet donc en réalité de mieux servir l'étude des grandes œuvres qui intéressent seules la postérité, parce qu'elle permet de voir apparaître de nouveaux liens entre les chefs-d'œuvre et la littérature de consommation, qui ne sont pas tous d'opposition ou de rupture, qui sont aussi parfois des liens de continuité subversive, de retournement dialectique, de porosité générique.

L'enjeu national des recherches locales

L'esthétique de la réception peut ainsi s'intéresser aux variations de l'accueil des nouveautés entre la province et Paris : on constate ainsi que dès les années 1830, Dumas connaît à Rouen un succès de scandale, puis un véritable succès populaire, beaucoup plus grand que celui de Victor Hugo (Sallès, 1996). La bataille d'*Hernani* n'a d'ailleurs aucun écho dans les journaux rouennais au printemps 1830, et le directeur du Théâtre des Arts, soucieux de remplir ses caisses, se garde bien de présenter une pièce dont le succès serait si aléatoire. C'est donc pour *Antony*, et non pas pour *Hernani*, que les spectateurs normands arrachent les sièges. Similitude avec Paris, en revanche : à Rouen comme à Paris, c'est *La tour de Nesle* qui constitue le plus grand succès du drame romantique, et Dumas est un auteur bien plus recherché du public que Hugo (Sallès, 1997).

Sous l'angle de l'histoire littéraire, les problèmes particuliers que pose le drame romantique aux institutions et aux troupes de province sont révélateurs. Rouen fait partie de ces villes autorisées à posséder deux théâtres, qui se partagent les répertoires des scènes parisiennes : le Théâtre des Arts reprend celui des grandes scènes subventionnées et possède la troupe lyrique, tandis que le Théâtre-Français reprend le répertoire des scènes secondaires. Mais cette distinction n'interdit pas que le drame romantique soit représenté simultanément sur ces deux scènes, indice éclairant de sa nouveauté générique.

Dans cette même perspective, on constate qu'en province, les nouveautés romantiques supportent moins bien la médiocrité que les productions courantes. C'est une découverte intéressante pour la poétique du drame : les acteurs locaux se tirent assez bien du répertoire ordinaire du vaudeville et du mélodrame, mais ont toutes les peines du monde à jouer le théâtre romantique, dont la presse répète qu'il est taillé sur mesure pour les grandes vedettes parisiennes. La raison principale en est l'inadaptation de la liste des personnages romantiques à la grille des emplois traditionnels : à qui confier le rôle d'Antony? au traître

de mélodrame, ou au jeune premier? À partir de cette constatation, j'ai étudié (2003a), de manière générale cette fois, et en revenant au texte, le système des emplois tragiques et comiques dans le théâtre hugolien, et découvert comment Hugo travaille à en troubler la grille, sans la supprimer totalement cependant, afin de permettre aux acteurs de son temps, et notamment aux acteurs de province, de trouver une distribution.

Cette même observation m'a amenée à étudier les répercussions sur les acteurs rouennais des tournées et des visites des acteurs parisiens (2003b). À partir de comptes rendus de la presse, de mémoires d'acteurs, de correspondances personnelles et professionnelles entre praticiens, directeurs de théâtre et administrateurs, se lit la relation pédagogique complexe qui s'établit entre maîtres parisiens et disciples provinciaux. On voit comment l'acteur parisien apprend à ses confrères, par son exemple, les nouveautés du jeu en matière de pantomime, d'articulation, de mise en scène. La loi de la concurrence est impitoyable : la visite d'un acteur parisien en vogue impose à certains acteurs provinciaux le rôle déplaisant de faire-valoir, tandis qu'à d'autres, elle offre un tremplin inespéré. Dans tous les cas, l'acteur provincial est placé dans une double contrainte d'imitation impossible.

L'étude comparée des critiques théâtrales permet de constater les différences entre les pratiques d'écriture des feuilletonistes parisiens et provinciaux. Certes, il arrive que les journaux reproduisent, sans le dire, les articles de presse parisienne, jouant de la colle et des ciseaux, mais le plus souvent, le critique d'un grand journal de province a à cœur de jouer auprès des acteurs et du public un rôle pédagogique ouvertement assumé. Les critiques parisiens, comme Gautier ou Janin, veulent aussi jouer ce rôle. Mais en province, les liens entre le critique, l'acteur et le spectateur sont beaucoup plus étroits étant donné la taille du milieu, même si le critique préfère souvent garder l'anonymat. Le journal rend ainsi compte par le menu des débuts des acteurs qui inaugurent la saison théâtrale; puis, au jour le jour, le critique prodigue des cours d'art dramatique aux acteurs, qui se forment ainsi sur le tas, sans véritable formation professionnelle.

Les goûts du public transparaissent sans fard, plus nettement qu'à Paris, où la subvention publique et le cahier des charges en matière de répertoire compensent, dans les grands théâtres, la logique du marché des scènes privées. En province, la programmation obéit principalement à une logique libérale, révélatrice du goût majoritaire. L'étude du répertoire rouennais sous la monarchie de Juillet a mis en évidence la chute vertigineuse de la comédie et de la tragédie, et l'invasion du répertoire par le vaudeville, même sur le grand théâtre (Toussaint, 2000; Elashguer, 2000; Lemonnier, 2000). La tragédie survit péniblement grâce aux commémorations obligées du héros local, Corneille, mais en dehors de ces cérémonies protocolaires, la salle est vide, et lorsque Rachel vient jouer *Horace* et

Phèdre, le critique constate non seulement que les acteurs rouennais ne savent pas dire les vers, mais aussi que la tragédie ne fait plus partie de la culture du public.

Ce ne sont que quelques exemples des enseignements apportés par ces recherches, qui pour être locales n'en ont pas moins un intérêt national, voire international si on les resitue dans le champ général de l'histoire culturelle. Mais pour être véritablement probantes, et pour sortir du cercle vicieux qui les cantonne encore trop souvent à la chronique locale, elles auraient intérêt à se généraliser et à se fédérer. C'est l'une des ambitions du site sur lequel nous travaillons. On ne fera peut-être pas revenir le cercle vicieux à la vertu, mais on tâchera de lutter contre des préjugés bien français, en matière de ségrégation géographique et disciplinaire. Si l'histoire du théâtre peut y contribuer, elle ne fera pas peu.

Note

1. CESAR : calendrier électronique des spectacles sous l'ancien régime, [En ligne], [http://www.cesar.org.uk/cesar2] (6 mars 2006).

Bibliographie

BARA, Olivier (2006), « Les livrets de mise en scène, commis-voyageurs de l'opéra-comique en province », dans Florence Naugrette et Patrick Taïeb (dir.), *Un siècle de spectacles à Rouen (1776-1876)*, actes du colloque des 23-24 octobre 2003, Rouen, Publications des universités de Rouen et du Havre, à paraître.

CARRÈRE-SAUCÈDE, Christine (2002), *Bibliographie du théâtre au XIXe siècle en province*, Auch, IUT Paul Sabatier, 2 vol. Cette bibliographie évolutive sera publiée en 2006 sur le site THÉNOR.

CUSSINET, Marie-France (2004), « Des salles provinciales au début du XIXe siècle », dans Philippe Bourdin et Gérard Loubinoux (dir.), *La scène bâtarde entre lumières et romantisme*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, p. 303-311.

DUMAS, Alexandre (1868), *Souvenirs dramatiques*, Paris, Michel Lévy frères, tome I.

ÉLART, Joann (2004), *Catalogue des fonds musicaux conservés en Haute-Normandie*, tome I – Bibliothèque municipale de Rouen, volume 1 – Fonds du Théâtre des Arts (XVIIIe et XIXe siècles), Mont-Saint-Aignan, Publications de l'Université de Rouen.

ELASHGUER, Sarah (2000), « La tragédie à Rouen sous la monarchie de Juillet ». Mémoire de maîtrise, Rouen, Université de Rouen.

FRANTZ, Pierre, et Michèle SAJOUS D'ORIA (1998), *Le siècle des théâtres : salles et scènes en France (1748-1807)*, catalogue de l'exposition, Paris, Bibliothèque historique de la ville de Paris.

FUCHS, Max (1976), *La vie théâtrale en province au XVIII^e siècle : lexique des troupes de comédiens au XVIII^e siècle*, Genève, Slatkine, fac-similé des éditions de 1933 et de 1944.

FUCHS, Max (1986), *La vie théâtrale en province au XVIII^e siècle : personnel et répertoire*, préface de Jean Nattiez, Paris, CNRS Éditions.

JEANSELME, Christiane (1991), « 250 ans de vie musicale et théâtrale à Aix-en-Provence : du début du XVII^e siècle à la veille de la Seconde République ». Thèse de musicologie, Marseille, Université Aix-Marseille I.

LAGRAVE, Henri, et Philippe ROUYER (dir.) (1985), *La vie théâtrale à Bordeaux des origines à nos jours*, Paris, CNRS Éditions.

LEMONNIER, Estelle (2000), « Le vaudeville à Rouen de 1831 à 1834 ». Mémoire de maîtrise, Rouen, Université de Rouen.

LEROY, Dominique (1990), *Histoire des arts du spectacle en France : aspects économiques, politiques et esthétiques de la Renaissance à la Première Guerre mondiale*, Paris, L'Harmattan.

MILLET, Claude, et Florence NAUGRETTE (2000), « Un Faubourg de Paris? La vie théâtrale à Rouen sous la monarchie de Juillet », dans Yvan Leclerc et Amélie Djourachkovitch (dir.), *Province-Paris : une topographie littéraire du XIX^e siècle*, actes du colloque des 19-20 mars 1999, Rouen, Publications de l'Université de Rouen.

MUSSAT-LEMOIGNE, Marie-Claire (1988), *Musique et société à Rennes aux XVIII^e et XIX^e siècles*, préface de Jean Mongrédien, Genève, Minkoff. Ouvrage tiré de sa thèse, soutenue en 1986 à Paris IV-Sorbonne.

NAUGRETTE, Florence (2003a), « Le devenir des emplois comiques et tragiques dans le théâtre de Hugo », dans Georges Forestier (dir.), *Jeux et enjeux du théâtre classique aux XIX^e et XX^e siècles*, actes du colloque du Centre de recherches sur l'histoire du théâtre de Paris IV-Sorbonne des 2-3 mars 2001, *Littératures classiques*, n° 48, p. 215-225.

NAUGRETTE, Florence (2003b), « La province à l'école : les acteurs parisiens en excursion à Rouen (1800-1851) », dans Yvan Leclerc (dir.), *Romantisme : maîtres et disciples*, n° 122, p. 129-141.

NAUGRETTE, Florence, et Patrick TAÏEB (dir.) (2006), *Un siècle de spectacles en Normandie (1776-1876)*, actes du colloque des 23-24 octobre 2003, Rouen, Publications des universités de Rouen et du Havre.

PIXERÉCOURT, Guilbert de (1818), *Guerre au mélodrame*, Paris, Delaunay, 1818.

PLISNIER, René (2001), *Le théâtre à Mons au XIX^e siècle*, Mons, Société des Bibliophiles.

ROUGEMONT, Martine de (1988), *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Paris, Champion.

SALLÈS, Sonia (1996), « Le drame romantique sur les théâtres de Rouen (1828-1848) ». Mémoire de maîtrise, Rouen, Université de Rouen.

SALLÈS, Sonia (1997), « Le drame hugolien sur les théâtres de Rouen (1833-1845) », [En ligne], [http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/97-06-21sales.htm] (6 mars 2006).

Toussaint, Magali (2000), « La comédie classique à Rouen de 1830 à 1845 ». Mémoire de maîtrise, Rouen, Université de Rouen.

Triolaire, Cyril (2004), « Cadres et conditions matérielles de production des spectacles provinciaux pendant le Consulat et l'Empire », dans Philippe Bourdin et Gérard Loubinoux (dir.), *La scène bâtarde entre lumières et romantisme*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, p. 283-302.

Marjorie Gaudemer
Université Paris x - Nanterre

Le théâtre socialiste dans le nord de la France avant 1914

Depuis les années 70, quelques travaux, alimentant les réflexions toujours actuelles sur la relation du théâtre à la société, ont été menés ou sont en cours sur le théâtre militant, politique et contestataire, en France. Néanmoins, la connaissance de cette pratique le plus souvent en marge des lieux, des fonctionnements et des conceptions habituels du théâtre demeure partielle. Le dépouillement des archives privées et publiques doit donc être poursuivi pour percevoir davantage ce théâtre et lui assurer ainsi la place, même mineure, qui lui revient dans l'histoire artistique et culturelle. C'est dans ce cadre que s'inscrivent mes recherches consacrées à la mise au jour de la pratique théâtrale des militants révolutionnaires à la charnière des XIX[e] et XX[e] siècles, relevée çà et là dans des travaux d'histoire locale, esquissée en 1980 par Roger Fayolle, étudiée en partie par un collectif de travail constitué dans les années 80 et composé de Jonny Ebstein, de Philippe Ivernel et de Monique Surel-Tupin[1]. Le présent article veut offrir un aperçu de cette pratique méconnue, qui correspond aux prémices du théâtre militant au XX[e] siècle, en s'attachant à l'activité des socialistes dans le nord de la France et surtout aux pièces de leur répertoire inspirées par des événements réels.

Les membres des différents partis et tendances qui coexistent et/ou se succèdent entre 1879 et 1914, très tôt conscients de l'influence limitée des instruments ordinaires que sont la conférence, la brochure et le journal, comme de la grande popularité des spectacles,

diversifient leurs moyens de propagande et recourent entre autres au théâtre. À ce titre, dès la fin des années 1880 et au début des années 1890, les militants des départements du Nord, de la Seine et de l'Aube, où la réactivation des luttes révolutionnaires est précoce font figure de précurseurs. Puis, en raison de leur succès et de la montée du socialisme dans le pays, ces expériences de théâtre militant se multiplient progressivement. Vers 1910, elles couvrent la quasi-totalité des départements septentrionaux où le socialisme s'est peu ou prou implanté, mais disparaissent avec le déclenchement de la guerre qui fera progressivement disparaître les groupements locaux auxquels elles étaient affiliées. Ainsi, de 1889 à 1914, outre les représentations exceptionnelles, assurées par des militants non organisés en société artistique, une cinquantaine de groupes de théâtre socialiste, plus ou moins éphémères, sont repérables dans les régions Nord-Pas-de-Calais, Picardie, Champagne-Ardenne, Normandie et Île-de-France. Parmi eux, on compte le Théâtre Socialiste de Lille et le Théâtre Socialiste de Troyes, animés par des guesdistes, et le Théâtre Social de Paris de différentes tendances comme le Théâtre du Peuple d'Amiens qui comprend des anarchistes. Leurs membres sont pour la plupart des artistes amateurs et des travailleurs militant localement au sein des sections politiques, tout en participant à l'action syndicale et/ou coopérative. Lors des fêtes familiales organisées sous l'égide des groupements ouvriers locaux, dans des cafés, des salles louées ou la grande salle des Maisons du Peuple, voire des Bourses du Travail, ils interprètent ainsi de une à quatre pièces, intercalées entre une conférence, un concert et un bal.

Leur répertoire comprend plusieurs comédies et vaudevilles divertissants, offrant de prime abord des « demi-heures de fou-rire » aux travailleurs, mais repose essentiellement sur des pièces militantes et de circonstances. Ce sont des chefs de file socialistes, qui rédigent ces drames ou comédies qui viennent compléter la programmation de textes composés par des hommes de lettres dans le cadre du mouvement de l'art social. Par exemple, l'auteur attitré du Théâtre Socialiste de Lille est le guesdiste Henri Ghesquière, celui du Théâtre du Peuple d'Amiens, l'allemaniste Stéphane Becquerelle; des groupes parisiens, quant à eux, montent les pièces de l'indépendant Clovis Hugues ou de la vaillantiste Paule Minck. Écrites ou représentées pour contribuer à la diffusion et à l'expansion des idées socialistes en France, ces pièces servent la propagande. Transpositions scéniques d'un événement réel, elles allient reproduction et interprétation factuelles. Alfred Étiévant, militant socialiste et auteur de dialogues et de pièces, nomme cette transformation du réel en vérité, opérée de façon éducative par le prisme du théâtre, « la paraphrase d'un fait » (Étiévant, dans Raymond, 1883 : II).

Les drames historiques

Dans le nord de la France, les troupes socialistes ont monté un très petit nombre de pièces historiques, phénomène qui s'explique par la censure municipale et préfectorale : en interdisant *Le drame de Fourmies* dans le Nord en 1894 (après une première représentation à Lille), les autorités entendent certainement éviter les troubles qui pourraient renaître du rappel d'un événement local qui a récemment fragilisé l'ordre social et discrédité le pouvoir politique. Mais il s'explique aussi par les contraintes de la reconstitution historique : il est très difficile, pour une troupe amateur d'une dizaine d'ouvriers travaillant entre dix et douze heures par jour, d'assumer financièrement et humainement, dans un délai relativement court, la mise en scène d'une pièce de trois à cinq actes, exigeant l'achat de costumes et d'accessoires, la fabrication de plusieurs décors et le recrutement d'interprètes et de figurants. Le Théâtre Socialiste de Lille a, en moyenne, représenté deux fois seulement chaque grande pièce d'Henri Ghesquière, parfois sous forme d'extraits.

L'événement historique le plus représenté entre 1880 et 1914, est la Commune de Paris. C'est le sujet de *Caïn et Abel* (Lille, 1889)[2], autrement intitulé *Un drame sous la Commune*, d'Henri Ghesquière, *Versaillais et Communards* d'Auguste Ghesquière (Lille, 1899), *Le baptême rouge*, « un poignant épisode de la Commune[3] », du camarade Cresson (Amiens, 1905), et *Page d'Histoire*, « un tableau frappant de la Commune[4] », d'auteur inconnu (Armentières, 1906)[5]. La Révolution française a également inspiré Henri Ghesquière, auteur de *La conjuration des Égaux, ou Les martyrs de la Révolution* (Lille, 1897). Même si une affichette de 1892 annonce la représentation à Paris, au profit de la Maison du Peuple du XVIII[e] arrondissement, d'un « épisode de la Révolution française[6] », et si quelques troupes montent *Jacques Bonhomme – 93 – La Commune – la Sociale*, de l'écrivain Félix Boisdin (1904), qui met en scène Danton, Marat et Robespierre, la Révolution française ne semble pas avoir beaucoup inspiré les militants : devenue la référence de la République, elle s'efface comme modèle révolutionnaire. S'adjoignent à ces grands faits historiques des événements régionaux d'actualité récente et de portée nationale, que relatent également divers chansons et dessins de l'époque. Ainsi, dans le Nord, Henri Ghesquière rédige *Le crime de Fourmies* (Lille, 1893) – intitulé manifestement par la suite *Les martyrs de mai* –, deux ans après la fusillade de Fourmies, perpétrée le 1[er] mai 1891 par l'armée contre les manifestants grévistes, et dont le bilan fut d'au moins trente-cinq blessés, dont neuf mortellement. Dans la comédie en deux actes *Fourmies-Revue* (Fourmies, 1895), le guesdiste fourmisien Bressy, quant à lui, se limite à l'évocation, de cette funeste journée. Enfin, *Les martyrs de Courrières* (Valenciennes, 1906), d'un auteur inconnu, est montée huit mois après la catastrophe de Courrières, une explosion minière survenue en mars 1906 dans le Pas-de-Calais causant la mort de mille quatre-vingt-dix-neuf mineurs.

Les trois grands drames du guesdiste Henri Ghesquière – les seuls pour lesquels, à ce jour, des résumés détaillés, à défaut des manuscrits, aient été retrouvés –, reproduisent chronologiquement et dans un fort souci de réalisme, les différentes étapes de l'événement dont ils traitent. Mettant en scène Gracchus Babeuf et ses principaux adeptes, tels Sylvain Maréchal et Philippe Buonarotti, *La conjuration des Égaux* retrace les étapes de la conspiration puis de sa répression. Ainsi, à la fermeture du Club du Panthéon en février 1796 (acte I), succède la création du Directoire Secret de Salut Public en mars 1796 (acte II); puis, l'arrestation des conjurés en mai 1796 (acte III) mène à l'ouverture de leur procès en février 1797 et la condamnation à mort de Babeuf et Darthé en mai 1797 (acte IV). De même, *Caïn et Abel* fait successivement « revivre » la chute de l'Empire en septembre 1870 et la proclamation de la Commune en mars 1871 (acte I), la Semaine sanglante en mai 1871 (acte II), puis les lendemains de la répression (actes III et IV). Enfin, *Le crime de Fourmies* reconstitue la journée de grève ouvrière du 1er mai 1891 dans la petite ville textile, des préparatifs de la fête dans la matinée à l'intervention violente de l'armée en fin d'après-midi, après le rassemblement des ouvriers devant l'usine lainière « La Sans-Pareille ». Les personnages principaux du drame sont d'ailleurs les manifestants réels que leur sort malheureux a rendu populaires : Hippolyte Culine, meneur guesdiste local et organisateur de la manifestation qui fut arrêté par la police, la jeune ouvrière Marie Blondeau et son fiancé qui figuraient parmi les victimes.

Ce travail documentaire de reconstitution historique a une fonction commémorative. Qu'ils soient composés pour la célébration de la Commune – le 18 mars –, pour la fête des travailleurs revendiquant les huit heures – le 1er mai –, à l'occasion du centenaire de la mort de Gracchus Babeuf (considéré par nombre de socialistes de l'époque, dont les guesdistes, comme le père des luttes prolétariennes et révolutionnaires modernes en France), en souvenir des victimes de la fusillade de Fourmies (constituant d'ailleurs le rappel d'une période héroïque du Parti ouvrier français) ou de la catastrophe de Courrières, tous ces drames à grand spectacle participent à l'établissement d'une Histoire du mouvement ouvrier en France.

Toutefois, ces pièces ont aussi une fonction militante et visent à encourager les luttes contemporaines en tirant de l'événement passé un enseignement pour le présent. Ainsi les trois pièces historiques d'Henri Ghesquière annexent-elles des éléments fictionnels, contribuant surtout au développement d'un cadre privé, à la reconstitution historique. La dimension (mélo)dramatique et symbolique ainsi créée a pour objectif de sensibiliser les militants à la dimension politique dans la perspective des luttes du moment. Dans *La conjuration des Égaux*, l'acte du « guet-apens » (acte II) – combat à coups d'épée et de pistolets provoquant la mort sur scène de Cardinaux –, les adieux de Babeuf à sa famille au cours desquels le fils fait le serment de vengeance (acte IV) et enfin l'acte du « Châtiment

du traître » (acte V) constituent des actions non avérées, impliquant des personnages tout à fait imaginaires tels les bandits, et sont clairement intercalés pour dramatiser la réalité. Grâce au traitement manichéen des personnages, l'échec de la conspiration incombe exclusivement au traître, être ignoble rongé par la jalousie amoureuse, alors que les babouvistes, « apôtres » et « soldats » valeureux, tous « martyrs de la Révolution », suivant le sous-titre de la pièce, apparaissent comme l'incarnation absolue du courage, de la fraternité, de l'abnégation et de la foi révolutionnaire. Le drame familial, fiction inspirée par l'épisode biblique de Caïn et Abel[7] et entremêlée avec la représentation de l'insurrection populaire, sert manifestement à cibler symboliquement les causes de l'échec du soulèvement. Le fratricide de l'acte II, figurant la répression de la Commune en mai 1871, c'est le paysan engagé dans l'armée versaillaise assassinant sur les barricades l'ouvrier fédéré, c'est, autrement dit, la désignation métaphorique de la division des forces populaires, de l'opposition des soldats et du peuple, des paysans et des ouvriers, de la campagne et de la ville. Dans *Le crime de Fourmies*, la dramatisation de l'événement, dont l'acmé est la mort en scène des amants – image popularisée par des chants, des poèmes et des affiches –, tend à canoniser les sympathisants et meneurs guesdistes. Comme l'apparition allégorique finale du « Juif-Errant » dans *La conjuration des Égaux*, « L'Apothéose de la République sociale » accolée à la pièce, appelle explicitement les spectateurs à relayer ces martyrs du socialisme. Toutefois, comme l'indique son titre, *Le crime de Fourmies* semble avoir davantage pour cible la répression que l'action militante. La symbolisation politique de l'événement, selon laquelle la fusillade de Fourmies constitue un « crime de classe », correspond en effet à une condamnation de la République bourgeoise.

Les « drames de la misère »

Les troupes socialistes du nord de la France interprètent aussi plusieurs pièces fondées sur un fait divers. Il s'agit de drames réalistes d'actualité sociale, dont la forme brève – un acte – convient particulièrement à la pratique amateur. Bien que quelques militants socialistes, tels Henri Ghesquière, Stéphane Becquerelle, Gaston Montéhus et les frères Bonneff (Léon et Maurice), se sont eux aussi inspirés parfois de faits divers, ces pièces sont composées par des auteurs dramatiques plus ou moins connus à l'époque (Jean Conti, Claude Roland, etc.) et souvent préalablement montées sur des scènes parisiennes (le Théâtre des Nations, le Théâtre du Grand-Guignol, le Théâtre-Antoine ou le Théâtre-Molière), la plupart éditées et classées dans la collection du « théâtre social ».

Sans faire explicitement référence à des faits divers précisément datés ou localisés, ces pièces renvoient cependant aux chroniques locales des périodiques militants de l'époque

intitulées « les drames de la misère » comme en témoignent certaines allusions contenues çà et là – de la conversation entre voisins à la lecture de faits divers dans le journal. Ces renvois à la condition ouvrière de l'époque – une « vie au jour le jour » marquée, malgré quelques réformes notoires, par l'insécurité de l'emploi, la rudesse du travail, le peu de salubrité des logements et la rareté des loisirs – signalent la banalité de l'événement représenté, dont l'issue dans la pièce – et c'est par là que se caractérise le fait divers – ne peut être que la mort.

Des actes criminels désespérés, tels l'attentat dans *L'aiguilleur* de Claude Roland (1895) et le meurtre dans *Tuer pour vivre* de l'ouvrier anarchiste Louis Grandidier (1900), sont au centre de pièces anarchisantes, sans doute marquées par l'« ère des attentats » (1892-1894). Mais les faits divers les plus récurrents representés par les troupes socialistes, sont : l'abandon d'enfant dans *Une tragique nuit de Noël* d'Henri Ghesquière (Lille, 1895); l'alcoolisme dans *Une nuit de noces* de Stéphane Becquerelle (Rouen, 1912); les accidents de travail dans *La nappe ou Drame au pays noir* de Gaston Montéhus (1906), *Le feu dans la mine* de Maurice Lecœur (Paris, 1907), deux drames axés sur l'explosion minière, et *Notre pain quotidien* d'André Givry (pseudonyme des frères Bonneff) (1911); enfin et surtout le suicide – par le poison, le charbon, la machine –, dans *La faim* de Charles Raymond (Paris, 1882), *La cage* de Pierre Descaves (Paris, 1898), *La courroie* de Claude Roland (Paris, 1901) ou *Monsieur Vautour* de Jean Conti et de Jean Gallien (Paris, 1911).

Dans la plupart des cas, ces actes mortels sont scéniquement représentés de façon réaliste, sous la forme d'une scène muette ou monologuée. Ainsi, dans *Monsieur Vautour*, une longue didascalie décrit précisément l'état d'esprit de l'ouvrière, ainsi que les préparatifs et l'accomplissement de son suicide, du calfeutrage des fenêtres à l'allumage du charbon. Dans *La faim*, le monologue du père de famille rend compte en détail de ses derniers instants : sa résolution à s'empoisonner, l'ingestion de l'arsenic suivie de son effondrement et de son dernier souffle. Parfois, ces drames ont lieu hors-scène, en partie pour des raisons techniques : la mise en scène réaliste de l'accident du travail dans *La courroie* et de la collision des deux trains dans *L'attentat* est quasiment impossible. Mais, dans tous les cas, ces événements sont évoqués par des sons. Par exemple, dans *La courroie*, l'arrêt brusque du bruit des machines et l'augmentation progressive des « rumeurs » alertent la femme de l'ouvrier, seule sur scène.

Même si elle en constitue le ressort principal, la mort n'occupe qu'une scène de la pièce, le plus souvent la scène finale. Les scènes précédentes, totalement fictives, vont alors déterminer les causes profondes du drame final. Ainsi, *La faim*, peignant l'état d'indigence extrême d'une famille, montre comment l'indifférence de la société et particulièrement la rapacité et la perversité des propriétaires acculent un père à l'empoisonnement pour assurer

le pain à ses enfants, leur épargner la mendicité et la prostitution. De même, dans *Monsieur Vautour*, la détresse d'une femme au chômage, assistant, impuissante, à la mort de son enfant, est exacerbée jusqu'au suicide, du fait de l'ignominie du propriétaire, bourgeois dont sont démasqués l'égoïsme et l'insensibilité. Enfin, *La courroie*, à travers l'accident de travail mortel d'un ouvrier, représente l'acte d'un homme désespéré, conscient de l'indifférence des patrons et de l'absence de lois secourables, qui se fait volontairement broyer par une machine pour que sa famille bénéficie d'une rente susceptible de la faire vivre.

Ces « drames de la misère », s'emparant d'un acte brutal tiré du quotidien des indigents, stigmatisent ainsi l'injustice sociale. Comme l'écrit Alfred Étiévant, à propos du dénouement de *La faim* : « Le sentiment d'horreur qu'il soulève est précisément la condamnation du système social que l'auteur a voulu flétrir » (Étiévant, dans Raymond, 1883 : II). Par-là même, ils désignent comme responsables du paupérisme, les propriétaires, les patrons et le gouvernement. Cette dénonciation de l'insensibilité, de l'égoïsme et de l'avarice valorise implicitement la solidarité et l'altruisme. Ces petites pièces servent ainsi, au moins tacitement, à la promotion d'une « morale sociale », définie dès 1889 par le socialiste Benoît Malon comme le moteur et le but du socialisme. Certaines, plus virulentes, s'appuient explicitement sur l'indignation suscitée par le tableau de la misère et de l'injustice sociale pour inciter le spectateur à transformer sa désespérance en espoir et en combativité, à passer de la résignation à la révolte. Ainsi en est-il dans *La courroie* où l'auteur introduit un personnage de gréviste et la question du droit à la retraite; également de *La cage* où de jeunes gens décident de survivre au suicide de leurs parents, de défendre leur droit à la vie en rejoignant la famille des révoltés.

Toutes ces pièces, fondées sur un événement réel (fait historique ou fait divers), sont représentatives du répertoire des troupes socialistes du nord de la France à l'aube du XX[e] siècle : caractérisées par une reproduction mimétique de l'événement dans le but d'en élucider les causes en une sorte de « réalisme productif », leur portée est éminemment didactique et mobilisatrice. Selon la nature et le traitement fictionnel de l'événement réel, on peut distinguer deux démarches propagandistes complémentaires. Alors que les drames historiques d'Henri Ghesquière, qui exhortent au dévouement individuel et à l'union des travailleurs, s'adressent essentiellement aux militants actifs auxquels ils donnent des leçons d'organisation, les « drames de la misère », focalisés sur la dénonciation de la société, semblent davantage destinés à sensibiliser et à conscientiser les travailleurs non encore ralliés. Véritable outil de formation militante, le théâtre offre des leçons morales,

d'observation politique et sociale et sert ainsi, surtout en amont, à la propagation des idées révolutionnaires.

L'événement réel ne semble-t-il pas en effet constituer la façon la plus probante d'exemplifier un argument? Jacques Ellul observe que la propagande au XX^e^ siècle s'est souvent et efficacement appuyée sur les faits « pour démontrer la supériorité du système et réclamer l'adhésion de tous » (1990 : 99). De plus, il est manifeste que l'événement réel dispose d'un fort potentiel émotionnel, indispensable à la propagande. On en trouve une illustration frappante dans les représentations d'un événement régional qui touche d'autant plus la population locale que son identification aux personnages et sa proximité affective avec l'événement sont antérieures au spectacle.

Toutefois, les pièces socialisantes ou nettement socialistes fondées sur un événement réel sont rares : dans le nord de la France, entre 1880 et 1914, sur plus de soixante-dix pièces repérées au terme d'une longue investigation, seule une dizaine est fondée sur un fait divers, et sept sur un fait historique. Ce qui peut s'expliquer de deux façons : le recours à l'événement imaginaire préserve certainement davantage de la censure et des polémiques que la référence explicite à un événement réel; il semble que la rédaction des pièces militantes à l'époque ait été plus motivée par la « paraphrase d'une idée » que par celle « d'un fait ». Dans ce cas, la malléabilité de l'événement imaginaire offre *a priori* une liberté totale au développement d'une thèse qui n'a pas à se mouler à l'événement puisqu'au contraire elle le crée, et qui, de plus, profite du fort « effet de réel » produit par la scène réaliste. C'est cette question, comme celles que le présent article soulève implicitement – concernant les fonctions de la propagande, le théâtre documentaire, entre autres –, qui est au cœur des recherches que je poursuis sur ce corpus.

Notes

1. Laboratoire de recherches sur les arts du spectacle – équipe « Théâtre moderne » (1987).
2. Les lieux et les dates indiqués entre parenthèses correspondent à la première représentation des pièces.
3. *Le Cri du peuple* (Amiens) (1905), n° 135, 21 mai, p. 3.
4. *Le Travailleur* (Lille) (1906), n° 514, 24 mars, p. 3.
5. Plus connu aujourd'hui est le drame en cinq actes de Jules Vallès, intitulé *La Commune de Paris*; mais, paru en 1872, il ne fut manifestement jamais représenté en France. Il existe également un drame historique en cinq actes, *La Commune*, écrit vers 1908 par un socialiste girondin, A. Ludger, mais lui aussi n'a visiblement pas été joué. Pour les autres pièces de l'époque référant à la Commune

et repérées, au contraire des pièces citées, par la Censure dramatique, voir l'article de Josette Parrain (1972).

6. Archives de la Préfecture de Police de Paris, Ba 1544.

7. L'histoire de Caïn et Abel a inspiré plusieurs poèmes et chants sur la question sociale; la symbolisation des deux personnages varie alors d'un texte à l'autre. Dans *La Marseillaise fourmisienne*, par exemple, évoquant la journée tragique de mai 1891, Caïn et Abel permettent d'illustrer non la division des travailleurs mais l'opposition des classes :

Ils ont dans leurs sombres colères,
Caïns, sur nous, pauvres Abels,
Fait essayer aux militaires
Le terrible fusil Lebel (feuille volante).

Bibliographie

ANONYME, *La Marseillaise fourmisienne*, Archives nationales, F7 12527, feuille volante.

ELLUL, Jacques (1990), *Propagandes*, Paris, Economica.

ÉTIÉVANT, Alfred (1883), « Préface », dans Charles Raymond, *La faim*, Paris, Tresse.

FAYOLLE, Roger (1980), « Enquêtes sur le théâtre socialiste en France (1880-1914) », *Cahiers roumains d'études littéraires*, n° 1, p. 65-70.

LABORATOIRE DE RECHERCHES SUR LES ARTS DU SPECTACLE – ÉQUIPE « THÉÂTRE MODERNE » (1987), « L'ouvrier au théâtre », *Cahiers théâtre Louvain*, n^{os} 58-59.

LABORATOIRE DE RECHERCHES SUR LES ARTS DU SPECTACLE – ÉQUIPE « THÉÂTRE MODERNE » (2001), *Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat, 1880-1914*, textes choisis, établis et présentés par Jonny Ebstein, Philippe Ivernel, Monique Surel-Tupin et Sylvie Thomas, Paris, Séguier Archimbaud, t. I-III.

MALON, Benoît (1890), « L'évolution morale et le socialisme », *Revue socialiste*, t. XI, n° 63 (mars), p. 257.

PARRAIN, Josette (1972), « Censure, théâtre et Commune (1871-1914) », *Le mouvement social*, n° 79 (juin), p. 327-342.

Henry Phillips
Université de Manchester

Le théâtre catholique en France 1920-1940, une identité collective?[1]

Dans ses *Douze leçons sur l'histoire*, Antoine Prost (1996) aborde le problème des entités collectives, composées d'individus concrets, mais qui figurent dans le discours de l'historien sous forme de « singuliers pluriels » ou d'« acteurs collectifs ». Il pose alors la question : « a-t-on le droit de prêter à des entités collectives les traits de la psychologie individuelle? » Est-il légitime de transposer dans le récit historique le « nous » de ceux qui relatent « leur » histoire? Dans sa réponse, Prost s'appuie sur la désignation utilisée par les individus eux-mêmes, qui n'hésitent pas à se considérer comme membres d'une collectivité, ayant donc la « conscience plus ou moins confuse de constituer un groupe » (p. 139).

Le « renouveau du théâtre catholique » en France entre 1920 et 1940 nécessite particulièrement d'être interrogé en ce sens, car l'exclusion de l'Église de la vie publique et surtout du domaine de l'enseignement national établit ce que l'on peut appeler une « entité collective incomplète » dans la mesure où le « nous » de la République française ne recouvre pas entièrement, et pour certains pas du tout, le « nous » des croyants. L'identité de la nation ne réside plus dans sa religion. Cette « entité collective incomplète » se prolonge alors dans l'exclusion des valeurs chrétiennes du théâtre français. Sur le plan identitaire, ce théâtre ne représente pas toute la nation. Le christianisme se voit exclu du théâtre et de la nation à la fois : ces deux histoires convergent.

Le désir de faire coïncider ces deux « entités collectives incomplètes » se traduit par les campagnes que mènent de nombreux catholiques contre le mauvais théâtre, notamment le théâtre de boulevard, encouragés par certains professionnels qui, à l'instar de Jacques Copeau, aspirent à un renouveau du théâtre professionnel en France. Le mouvement esthétique conforte la tentative des catholiques français qui désirent exercer une influence

morale sur le théâtre en France pour pouvoir parler de « notre » théâtre dans le sens de la religion et de la nation. Les diverses composantes de ces deux campagnes pour un théâtre catholique et pour un théâtre français digne de ce nom constituent un processus de récupération visant à la restauration d'une « entité collective complète » sur le plan de la culture nationale.

Le terme « théâtre catholique » pose pourtant de nombreux problèmes de définition relatifs à l'emploi du « nous » collectif. Signifie-t-il « théâtre *pour* catholiques », s'agit-il de pièces qui ne choquent pas les sensibilités des chrétiens sans pour autant véhiculer de valeurs spécifiquement chrétiennes? Les catholiques peuvent-ils se contenter de ce théâtre « neutre »?

Ou le théâtre *pour* catholiques, représente-t-il simplement le théâtre en milieu spécifiquement catholique? Un théâtre existait au sein de communautés peuplées exclusivement de croyants. À la tradition scolaire, toujours active depuis le XIX^e^ siècle, s'ajoute le théâtre de patronage, axé sur les paroisses, qui constituait non seulement l'un des moyens de retenir les jeunes dans l'Église après leur première communion, mais aussi une forme de récréation « saine » pour tous les fidèles. Cependant, ce théâtre, dans une perspective catholique, ne pourrait être désigné comme « notre » théâtre, car il présentait des pièces s'apparentant au répertoire de théâtres étrangers aux valeurs chrétiennes.

De surcroît, certains fidèles assistaient bel et bien aux représentations de ces théâtres dits du siècle, désobéissant ainsi aux injonctions de leurs prêtres et de leurs prédicateurs qui les exhortaient à éviter toute occasion de péché ou de scandale. Ce théâtre indigne des catholiques, ces spectateurs indignes de l'Église et de son enseignement montrent que les « catholiques » n'adhèrent pas *nécessairement* en tant qu'individus ou même en tant que communauté au même théâtre. Le concept de « notre théâtre » ne possède donc aucun fondement consensuel.

Le théâtre catholique ne se composerait-il que de pièces d'inspiration confessionnelle, excluant par conséquent les spectateurs non croyants? Signifie-t-il « théâtre *des* catholiques » qui, du point de vue de la communauté croyante, se désignerait comme « notre théâtre » et qui pourrait se désigner aussi comme le « théâtre *par* des catholiques », dont les praticiens ne se composent que d'acteurs pratiquants, donc le théâtre que *nous* jouons? Mais est-il possible pour ce théâtre d'atteindre des spectateurs incroyants ou de rendre le répertoire spécifiquement chrétien acceptable et recevable par des non-chrétiens?

Le théâtre catholique se définit à l'évidence *contre* un certain théâtre qui ne « nous » appartient décidément pas. Le maintien d'une entité collective incomplète sur la scène

peut être attribué à l'absence totale de valeurs chrétiennes au théâtre. Les organes de presse catholiques des années 20 et 30 et les livres de chrétiens laïcs et de religieux regorgent de diatribes contre le répertoire des théâtres de boulevard. Pour beaucoup, ce théâtre n'est que vice et pestilence, décadence qui entraîne tous les jours son public vers les bas-fonds. Contre la morale traditionnelle, le théâtre souille le mariage par l'obligation d'aimer : « La passion prime la conscience, le vice y insulte la vertu, le corps y triomphe de l'âme, la sensation y remplace le devoir, l'amour du bien y est tenu pour une sottise et une naïveté » (Vuillermet, 1925[2] : 161-162). L'immoralité du théâtre cautionnée par la législation républicaine de 1884 accorde au divorce une place prépondérante dans le répertoire soulignant la perte d'influence de l'Église sur les mœurs du public. L'attachement du théâtre au naturalisme, reflet de ce qu'il y a de pire dans la nature humaine, favorise les instincts les plus bas.

Dans les œuvres et les articles de critiques catholiques, l'intérêt de la nation et de l'Église convergent. Le répertoire du théâtre de boulevard y est présenté comme nuisant à l'image de la France qui semble sombrer dans une immoralité effrénée :

> L'étranger risque de se tromper sur nous d'une façon très grave s'il nous juge d'après notre littérature d'exportation, roman ou théâtre. Il s'expose à supposer que les quarante millions de Français sont à peu près tous occupés du matin au soir à perpétrer l'adultère [...] (Dubech, 1928 : 40).

Cette décadence sonne le glas de l'Union sacrée, l'alliance de l'Église et de la République qui avait cours pendant la Grande Guerre, et qui se doublait d'une union morale entre catholiques et autorités civiles qui s'insurgeaient contre les spectacles de nature douteuse :

> la victoire est conditionnée au maintien de la pureté et de la force morale et physique des Français dans ce grand « vendredi saint » et il n'est bien entendu plus question de se complaire dans la production de vaudevilles où abondent maris trompés, amants, maîtresses, couples à trois et histoires rocambolesques mais peu exemplaires (Le Naour, 2001 : 229).

Cette convergence, cette communion morale avaient fait long feu. Après la guerre, en milieu catholique, on fustige un théâtre et des spectateurs qui reprennent toutes leurs mauvaises habitudes d'avant-guerre. Un journaliste, Guy Launay, ne discerne aucun progrès : le « souffle d'héroïsme et de divin » n'eut aucune suite, et la comédie ou le drame cèdent la place « à un étrange amalgame d'exhibitionnisme et de fausse gaîté » (cité dans Vuillermet, 1925 : 162)[3].

L'exclusion des valeurs catholiques de la scène est aussi attribuée à une caractéristique du théâtre de boulevard qui serait contaminé par la présence d'étrangers, ce terme se

référant souvent aux Juifs. Lucien Dubech rend le « bacille juif » responsable de la crise que subit le théâtre en France, crise artistique qui découle directement de la crise sociale :

> Il va de soi que le juif n'est puissant que dans une société démantelée. Tout le mal dans l'art dramatique n'est pas le fait d'Israël. Du moins, dans la plupart des cas, tout le mal est accéléré par lui. En particulier, c'est lui qui a hâté et achevé la chute de l'art dramatique jusqu'aux bas-fonds du commerce (Dubech, 1928 : 19).

Certains critiques catholiques reprennent ces propos, mais pas exactement dans les mêmes termes. Henri Ghéon fait allusion aux « théâtres juifs, mondains et décadents du boulevard » (1922 : 15), les grands représentants du théâtre de boulevard, Georges de Porto-Riche, Henri Bataille et Henry Bernstein, juifs tous les trois, étant souvent l'objet de commentaires antisémites. L'amalgame s'établit entre théâtre de boulevard, auteurs juifs, immoralité, exclusion des valeurs chrétiennes, disgrâce nationale. S'ils ne parlent pas au nom de tous les catholiques, il n'en est pas moins vrai que les organes de presse et les maisons d'édition catholiques de l'époque ne refusent pas d'accueillir ces affirmations.

C'est précisément sur les boulevards que la fragmentation de la collectivité catholique en matière de théâtre se manifeste. Les catholiques qui fréquentent le mauvais théâtre sont coupables d'en maintenir l'existence. Jean Calvet, critique littéraire et professeur de l'Institut catholique de Paris, affirme que le catholicisme s'est arrêté à la porte du théâtre si bien qu'il semble que le paganisme soit de retour, malgré l'existence d'un public catholique pour lequel on écrit des livres, mais qui ne veut peut-être pas de spectacles dignes de sa foi, et qui accepte « trop docilement une corruption qui fait recette » (1927 : 364). Si les catholiques désertent le bon théâtre, c'est peut-être parce qu'ils fréquentent l'autre.

Quelle solution adopter? D'abord, les catholiques doivent activement promouvoir un théâtre digne de leur foi. D'après Vuillermet, le mauvais répertoire joué dans les mauvais théâtres tombera dès lors que les spectateurs chrétiens et honnêtes ne les fréquenteront plus, encourageant à leur place les « modernes apôtres » (1925 : 190-191). Selon André Fontalirand, il faut aller plus loin : « À nous de nous connaître, de serrer de près nos réactions, de vérifier leur pureté, de ne placer leur origine ni dans une rigueur inhumaine, ni dans un trop lâche consentement. À nous de vouloir notre théâtre, de le vouloir bien nôtre » (1937 : 602). Cet appel a été jusque-là trop peu entendu :

> Qui sait ce qu'auraient pu produire nos auteurs catholiques s'ils s'étaient sentis, dès la première heure, épaulés par un auditoire agissant? En vérité, un trop petit nombre d'entre nous leur a donné notre adhésion, et il en a été de même chaque fois qu'un effort a été tenté pour rénover ou rechristianiser le théâtre (1937 : 601).

L'expression « un trop petit nombre d'entre nous » se réfère directement à ceux qui représentent vraiment *les* catholiques constitués en groupe. Ensuite, *des* catholiques manquent fréquemment à l'appel, fracturant ainsi la collectivité. Ce qui aurait dû les réunir, c'est la rechristianisation du théâtre à caractère indivisible. Enfin, ce « petit nombre » qui, au nom du christianisme, parle légitimement pour tous les catholiques représente mieux la collectivité catholique que les absents qui sont, en fin de compte, de mauvais catholiques, privés de la possibilité d'affirmer un « nous » confessionnel. Que certains catholiques ne prêtent pas leur concours à la rechristianisation du théâtre en France suggère la fragmentation de la communauté comme l'absence d'un sentiment véritablement national.

De plus, « notre théâtre » se trouve exclu de la grande scène, et Calvet déplore que « la dramaturgie catholique [soit] reléguée aux troupes d'amateurs ou de patronage » :

> Tant que l'esprit chrétien n'aura pas pénétré la société, les pièces chrétiennes pénétreront difficilement dans les théâtres où la société va s'amuser; nos grands dramaturges resteront réduits aux représentations particulières qui groupent des spectateurs choisis, accordés d'avance au spectacle (1927 : 365).

La réalisation d'un théâtre catholique devait-elle attendre que la société se convertisse en bloc?

Henri Ghéon le premier a souffert de l'exclusion dont parle Calvet, ne réussissant à se faire jouer par un théâtre régulier, en l'occurrence l'Odéon, qu'en 1942, alors qu'il avait commencé sa carrière de dramaturge avant la Première Guerre. Il compare sa propre situation à celle de Claudel, scandaleusement négligé pendant des années par le Théâtre-Français : « Nul n'est prophète en son pays, et, singulièrement, les dramaturges catholiques dans le nôtre » (Ghéon, 1935a : 673)[4]. L'entité collective du théâtre est, en l'absence de Claudel – et de Ghéon – loin d'être complète, d'autant plus que, selon Ghéon, des « héros laïcs contestables – voire détestables – prennent [la place des saints] à tous nos carrefours » (1922 : 10-11).

Laissant derrière lui les théâtres du siècle, Ghéon part alors à la recherche de son propre public, le peuple fidèle. Il le trouvera dans les patronages, dans ce milieu catholique constitué autour des paroisses. Ses ambitions vont cependant plus loin, car ce public, pour important qu'il soit, ne comprend pas l'ensemble du peuple fidèle, de sorte qu'il n'opère qu'un mouvement initial de reconstitution :

> Je m'avisais que le peuple fidèle, à l'ordinaire dispersé, confondu dans la masse inerte des indifférents et des incrédules, partageant leurs plaisirs profanes de haute ou de basse qualité, y oubliait trop souvent son nom baptismal, sa dignité

> essentielle, se rassemblait parfois, non seulement devant l'autel, mais encore devant les planches dans les salles d'œuvres et de collège, qu'il pouvait s'y sentir les coudes, qu'il ne tenait qu'à lui de faire bloc. L'art dramatique l'y aiderait (Ghéon, 1935b, 818-819).

Il s'agit donc d'extraire le peuple fidèle de la foule, de lui redonner conscience de son appartenance, de lui fournir un théâtre digne de lui qui le détacherait de la scène où sa participation le rend indigne de sa foi. Ainsi : « Du "peuple fidèle" réduit [...] notre effort s'est donc élargi jusqu'à ce "peuple fidèle" total que nous ambitionnions d'atteindre » (Ghéon, 1935b, 829).

À l'égard de l'ensemble de la société française, l'entité ainsi créée demeure, malgré sa cohérence interne, une entité collective incomplète. On ne sortira du cercle étroit du peuple fidèle que si la société en général le prend comme modèle d'une *communion*. On comprend que le théâtre catholique ne puisse baser son action sur un public dispersé et sceptique. Il fallait d'abord réunir le peuple fidèle avant de tenter un rayonnement au-delà des frontières de la foi.

L'expérience du théâtre catholique répond pourtant à un besoin de la société identifié par Ghéon : « On sent partout le besoin de communion : on adresse partout une sorte d'appel au public; on s'efforce partout de sortir de soi, de peindre autrui et de communiquer avec autrui » (1944 : 177). Un tel théâtre permettrait de s'opposer à l'individualisme destructeur. Plus important, le public de patronage, ce peuple fidèle, témoigne d'un brassage social qui comprend femmes, enfants, artisans, bourgeois, primaires, intellectuels : alors que son opinion « peut différer sur tout le reste, il n'en a qu'une sur la foi » (p. 187). C'est donc un public exemplaire de l'union dans la différence.

Mais qu'en est-il du public « infidèle »? Certes, il s'agit de non-pratiquants, mais qui relève d'une autre sorte de fidélité, celle qui remonte à l'histoire que tous les Français portent en leur âme, celle qui réside dans « un fond catholique permanent » (p. 181), la reconstitution ultime de l'entité collective où le théâtre d'inspiration chrétienne remplirait une fonction mobilisatrice :

> la France est catholique dans son fond, bien qu'elle ne veuille pas le paraître. Que de dispositions natives seulement engourdies! Que d'échos disposés à reprendre voix! N'y a-t-il pas moyen de lui rendre progressivement la pleine conscience de son être? (Ghéon, 1922 : 16-17)

Où, précisément, puiser cette inspiration pour retrouver ou recréer, selon Robert Garric, « le peuple, ce peuple [...] de France, [...] essentiellement chrétien », infusé du « sang chrétien des milliers d'aïeux » (1928 : 213)?

Le Moyen Âge est la période exemplaire où s'est réalisé non seulement un théâtre populaire mais également une unanimité dans la foi : « Tous, acteurs, auteurs, spectateurs, dispersés dans la vie courante, se retrouvaient au spectacle comme à l'église » (Ghéon, 1922 : 14-15). Pour des écrivains comme Ghéon, le théâtre doit être « inséparable de sa terre et de sa foi » (1944 : 68-69). Le temps est donc venu « de mettre en œuvre une matière essentiellement nationale, celle du Moyen-Âge français » (1923 : 197).

Pourquoi? Parce que le Moyen Âge précède le grand schisme de la Réforme qui, pour de nombreux catholiques, coïncide avec l'affaiblissement de la culture française qui, selon Gaston Baty, a conduit à une autre séparation, celle des Français avec leur propre culture, et à l'instauration d'une autre entité collective incomplète. La grande rupture se serait opérée au XVI[e] siècle, où, sur le plan de l'art, se produit une dissociation de la forme et du contenu, la forme l'emportant sur le fond, alors que le drame chrétien constituait une synthèse, mieux une convergence, de l'expérience chrétienne sur le plan spirituel et matériel. Synthèse brisée par la trinité du mal : Renaissance, Réforme, Humanisme, « torrents dévastateurs [de] la même source : l'individualisme » (Baty, 1949 : 83). L'intellectualisme et, partant, l'élitisme, écartaient de la scène le quotidien et le communautaire, par lesquels le Créateur se fait voir dans sa création. L'humanisme méprise « tout ce pittoresque, ces somptueux costumes, la bigarrure des couleurs qui distraient l'esprit » (p. 94).

La position de Baty envers l'époque classique est symptomatique du positionnement de tous les catholiques de cette époque à l'égard de la culture nationale. Si le génie de Racine ou de Molière est reconnu, on accuse l'époque de n'avoir pas trouvé le plein épanouissement de l'art. Ainsi, la tragédie classique se réduit-elle à un ensemble de personnages et de pensées, qui ne s'adressent qu'à l'esprit. Et Baty de conclure : « L'esthétique à laquelle obéit ce théâtre est proprement anti-catholique » (p. 104). Elle ne rappelle aucunement le drame national. Remarquons que, pour Ghéon, la chaîne a été brisée, la tradition trahie, par « l'abandon des sources mêmes où l'âme française s'abreuva pendant plus de dix siècles de formation » (Ghéon, 1923 : 229). La tragédie classique s'inspirait de sources gréco-romaines : le romantisme est allemand et le symbolisme anglais (p. 199).

L'esthétique théâtrale de Baty se voulait proprement catholique, reposant sur la « réunion de tous les arts » :

> À cette harmonie correspond dans l'art l'harmonie du drame. Il semble l'émanation esthétique de cette philosophie. Peinture, sculpture, danse, musique existaient côte à côte, dans l'ignorance l'une de l'autre. Le drame les réunit, les ordonne, met en commun les moyens dont disposait chacune, et chacune s'en trouve exaltée. Entre la beauté plastique, musicale ou verbale, entre

> le plaisir des sens et celui de l'esprit, l'intelligence humaine, reflet de la divine, maintient l'équilibre (Baty, 1949 : 79).

Ce qui le distingue de Ghéon demeure que cette esthétique n'exige pas nécessairement des sujets chrétiens. Par contre, les deux s'accorderaient pour dire que le théâtre doit être rassembleur, concept d'autant plus urgent à réaliser que les théâtres de l'époque s'adressaient à des publics différents. Ghéon en appelle à la recomposition du public en une sorte d'unanimité « provisoire » au moyen du théâtre populaire, pour lui, « le théâtre tout court ». En d'autres termes, le catholicisme est par sa cohérence et sa capacité à transcender les différences sociales le ciment de la culture nationale.

Le théâtre médiéval, « l'art dramatique national : essentiellement populaire – et, précisément, chrétien » (Ghéon, 1922 : 14-15), permettrait aux Français de se retrouver dans une entité collective complète. Il faut rappeler que, même en milieu laïc, la Ville de Paris organisait une Passion sur le parvis de Notre-Dame, avec le concours de l'archevêché et avec la participation des fidèles. Être Français, c'est être catholique d'appartenance et de culture, sinon de croyance. La croyance suivra.

Il ne faut pas penser que Ghéon soit seul à attribuer au théâtre cette mission. Citons Jacques Bergland :

> Penchons-nous pieusement sur tout cet apport de notre terre qu'il suffit d'évoquer pour que ressuscite en nous-mêmes le fil, la trace; contes de folklore, relenlaires et berceuses, histoires des métiers, histoires des saints de notre pays, chansons de vieilloir ou drames paysans, théâtre de cette admirable tradition médiévale, farces et mystères [...] qui sont l'expression même de l'âme du bon peuple de cette époque [...] jusqu'à la renaissance actuelle à quoi se dévouent nos félibres modernes (1933 : 542).

L'activité théâtrale de Jacques Copeau en Bourgogne, sans contenu spécifiquement chrétien mais puisant dans les traditions des campagnes françaises, reflétait exactement ces ambitions.

Plus généralement, pour les catholiques de cette période, l'action d'un Jacques Copeau illustre la possibilité de créer un théâtre qui s'oppose à celui des boulevards. La convergence du discours de Copeau et du discours catholique transcende l'opposition du concept catholique du théâtre et de celui du théâtre « profane » et offre la possibilité d'une entité collective complète non seulement sur le plan de l'art et de ses aspirations, mais aussi en fonction de la place du théâtre dans la société.

La campagne menée par Copeau contre la commercialisation du théâtre rejoint l'une des critiques majeures des critiques catholiques : le mercantilisme, mot utilisé par Copeau

lui-même, et par Jouvet et Dullin, nourrit l'immoralité du répertoire dont l'attraction principale s'avère la jouissance provoquée par l'appel aux instincts purement sensuels. Citons Copeau :

> J'avais sous les yeux une forme d'art appauvrie, diminuée, fatiguée, avilie. Le métier du théâtre avait dégénéré en une spécialisation des facultés les plus médiocres du dramaturge. En retard sur les autres arts, détourné de la culture générale, incapable d'élever son ambition, prisonnier des plus médiocres intérêts matériels, empoisonné par les mœurs de l'industrialisme, le théâtre se voyait méprisé par tous les artistes dignes de ce nom, déserté par l'élite, abandonné par l'intelligence (1974 : 45).

En effet, le lexique de Copeau aide à construire le pont entre le théâtre catholique et le théâtre profane : « Nous voulons restituer au théâtre son caractère religieux, ses rites sacrés, sa pureté originelle. Il faut donc, premièrement, chasser les marchands du temple » (1974 : 133). René Salomé, Henri Gouhier et d'autres voient dans l'industrialisation la base de tous les maux du théâtre contemporain. Et parmi les marchands, on retrouve les juifs, Bataille et Bernstein.

La volonté de Copeau de libérer la scène de tout naturalisme ou réalisme en ayant recours à une poésie dramatique expressive ne pouvait que satisfaire les critiques catholiques. Ses idées sur le rapport entre la salle et la scène représentent un autre élément d'accord. En milieu catholique, on répète à satiété sa déclaration : « Il n'y aura de théâtre nouveau [...] que le jour où l'homme de la salle saura murmurer les paroles de l'homme de la scène, en même temps que lui et du même cœur que lui » (cité dans Ghéon, 1944 : 124). Cette affirmation contient tout le concept du théâtre catholique, mais cette fois émanant du théâtre « tout court », car elle évoque la communion envisagée par Ghéon comme principe du théâtre véritablement populaire et chrétien. La définition du public donnée par Copeau ne pouvait que charmer les oreilles des critiques catholiques :

> J'appelle public l'ensemble de ceux qu'un même besoin, un même désir, une même aspiration conduisent en un même lieu, pour satisfaire un goût qu'ils ont de vivre ensemble, d'éprouver ensemble les passions humaines, le ravissement du rire et celui de la poésie, par le moyen d'un spectacle plus achevé que celui de la vie. Ils sont là dans une commune attente, armés d'une commune exigence [...] (1974 : 157)[5].

Ce programme ne pouvait se réaliser sans l'art. Si le théâtre chrétien peut convaincre, il faut qu'il soit artistiquement, c'est-à-dire, qualitativement, capable de le faire. C'est à ce moment seulement que le théâtre catholique pourra se permettre de sortir du cercle étroit du peuple fidèle. Seul l'art réunira et convaincra les « infidèles ». L'innovation du théâtre chrétien, modelé sur l'exemple du Vieux-Colombier, s'ouvrira vers le grand public par sa qualité.

Le théâtre catholique ne s'est jamais réalisé selon les vœux de ses partisans. Même les critiques catholiques expriment fréquemment leur déception, concernant la création d'un répertoire capable de faire concurrence au répertoire des divers théâtres parisiens. Ils soulignent la très grande répugnance des fidèles à embrasser les principes d'une esthétique catholique, comme en témoignent les plaintes constantes au sujet du théâtre de patronage, foyer de pièces et de représentations pitoyables. Force leur est de constater que les catholiques n'ont pas déserté les théâtres ou le répertoire qui devaient disparaître avec le triomphe de ce nouveau théâtre à l'aune du Vieux-Colombier, comme le montre l'échec des deux expériences parisiennes de Copeau. Les spectateurs catholiques préféraient se séparer des irréductibles qui parlaient en leur nom plutôt que de leurs concitoyens. La culture de la nation, voire la nation, se construiraient autrement.

Notes

1. Le présent article fait partie d'un projet de recherches sur le théâtre et le catholicisme en France au XX[e] siècle, financé par le Leverhulme Trust de Grande-Bretagne. Je remercie mon collaborateur, Louis-Georges Tin, pour ses suggestions et corrections.
2. À la page de titre, on donne la date de publication comme 1924.
3. L'article de Launay est tiré du *Matin*, édition du 7 mars 1923.
4. La suite est du 15 juin 1935, p. 816-831.
5. Ces propos de Copeau font partie d'un Discours au public, prononcé à Genève en 1923.

Bibliographie

BATY, Gaston (1949), « Le masque et l'encensoir », *Rideau baissé*, Paris, Bordas.

BERGLAND, Jacques (1933), « L'apport du régionalisme au théâtre : aux sources fraîches », *Cahiers catholiques*, (septembre), p. 540-553.

CALVET, Jean (1927), *Le renouveau catholique dans la littérature contemporaine*, Paris, Lanore.

COPEAU, Jacques (1974), *Registres I : Appels*, textes recueillis et établis par Marie-Hélène Dasté et Suzanne Maistre Saint-Denis; notes de Claude Sicard, Paris, Gallimard.

DUBECH, Lucien (1928), *La crise du théâtre*, Paris, Librairie de France.

FONTALIRAND, André (1937), « Propos sur le théâtre », *Revue des jeunes*, 15 mai, p. 596-607.

GARRIC, Robert (1928), *Belleville : scènes de vie populaire*, Paris, Grasset.

GHÉON, Henri (1922), *Jeux et miracles pour le peuple fidèle*, Paris, Éditions de la Revue des jeunes.

GHÉON, Henri (1923), *Partis pris : réflexions sur l'art littéraire*, Paris, Nouvelle librairie nationale.

GHÉON, Henri (1935a), « Quinze ans de théâtre sur le plan chrétien », *Revue des jeunes*, 15 mai, p. 673-682.

GHÉON, Henri (1935b), « Quinze ans de théâtre sur le plan chrétien », *Revue des jeunes*, 15 juin, p. 816-831.

GHÉON, Henri (1944), *L'art du théâtre*, Montréal, Éditions Serge.

LE NAOUR, Jean-Yves (2001), « La Première Guerre mondiale et la régénération morale du théâtre », *Revue d'histoire du théâtre*, vol. 3, n° 211, p. 229-239.

PROST, Antoine (1996), *Douze leçons sur l'histoire*, Paris, Seuil.

VUILLERMET, le frère Ferdinand-Antonin (1925), *Les divertissements permis et les divertissements défendus*, Paris, P. Lethielleux.

Entre le miracle et la fatalité. *350 ans de théâtre au Canada français* de Jean Béraud

> *L'idée que l'on se fait communément de l'Histoire est pour le moins curieuse, en la réservant à l'accompli, à l'achevé, au passé. Il se trouve qu'au Canada, pays en devenir constant,* [...] *le passé n'est qu'un acte de préparation, en quelque sorte le Prologue du théâtre grec.*
>
> Jean BÉRAUD, *350 ans de théâtre au Canada français*

Sans exagérer, on peut affirmer que l'ouvrage *350 ans de théâtre au Canada français* de Jean Béraud occupe une place aussi importante dans l'historiographie théâtrale canadienne-française que l'œuvre de François-Xavier Garneau sur le plan de l'histoire sociale du Canada français. Maintes fois utilisée en tant que source historique et référence bibliographique, cette publication surprenante à plusieurs égards représente par son statut incontournable presque un paradigme dont les traces se retrouvent encore aujourd'hui dans le discours de la critique théâtrale au Québec.

Malgré qu'il s'en dégage une image de la pauvreté culturelle caractérisant l'évolution du théâtre canadien-français dès ses origines jusqu'à la première moitié du XX[e] siècle, un lecteur attentif notera que le discours de Béraud s'avère néanmoins riche en présupposés, en non-dits, en suppositions, en métaphores et en idéologèmes. L'ouvrage dans l'ensemble se démarque, avant tout, par une « vision du monde », qui détermine et trahit par la même occasion une idée implicite du théâtre et, dans une perspective plus large, informe même d'une conception spécifique de l'Histoire. C'est dans l'analyse de la narration et de l'argumentation utilisées dans ce contexte, des « points de vue », des jugements de valeur et, surtout, des traitements « en fable » des activités dramatiques au Canada français, que se révèle la spécificité de la parole de Béraud.

Ce qui de prime abord attire l'attention dans ce livre, c'est son titre : *350 ans de théâtre au Canada français*, fondé à bien y réfléchir sur une saisie étonnante de la durée. Titre étonnant moins en raison du choix de la période, objet de l'étude, qui s'étend logiquement de la fondation de la colonie française à la date de publication du livre, soit la fin des années 50, qu'en raison du choix de l'auteur d'en évacuer le terme d'histoire et de s'écarter de cette façon, consciemment ou non, du « modèle » de ce type d'ouvrages.

Est-ce à dire que, journaliste et chroniqueur, Béraud ne se sentait pas en mesure d'assumer le rôle d'historien qu'aurait impliqué une telle manière de coiffer l'ouvrage? L'avant-propos signé par l'éditeur ne laisse aucun doute sur le sérieux de l'entreprise :

> Avec *350 ans de théâtre*, nous commençons la publication de l'*Encyclopédie du Canada français*. Elle comprendra dix volumes qui ne laisseront aucun domaine inexploré et qui constitueront la Somme de tout ce qui a été accompli au Canada français (Béraud, 1958 : avant-propos).

On pourrait tenter une autre explication, selon laquelle 350 ans de théâtre ne feraient pas partie de l'Histoire, même si la période choisie est longue pour ne pas dire impressionnante

dans le contexte des jeunes cultures américaines[1]. Nous serions alors placés devant une contradiction sémantique selon laquelle la durée ne saurait aucunement être transposée au niveau de l'historicité. C'est en creusant cette contradiction que je me propose de réfléchir sur la valeur de l'ouvrage de Béraud.

La question peut d'ailleurs être posée d'une autre manière : si les 350 ans ne relèveraient pas d'une durée historique, sur quels autres fondements une telle durée pourrait-elle alors être fondée? ou de manière encore plus précise : pourquoi une période aussi longue que celle de 350 ans ne pourrait pas relever de l'Histoire? Si l'Histoire, dans son acception la plus commune, se résume à une représentation de ce qui est arrivé, soit à un récit qui rend compte d'une suite d'événements supposés vrais, il faut se rendre à l'évidence : le dispositif narratif, qui présuppose théoriquement un changement, une progression, une modulation identitaire du « même » dans un cadre chronotopique, fait défaut au livre de Béraud.

On pourrait reprocher à l'auteur de s'en tenir trop dans son panorama de la vie théâtrale canadienne-française aux détails, voire aux anecdotes, d'être incapable d'en dégager un cadre général de l'évolution des activités dramatiques, mais la valeur de ces critiques potentielles reste relative, si on admet que les « défauts » du texte relèvent d'une vision spécifique du monde qui détermine la structure du livre. Ce qui frappe en effet dans *350 ans de théâtre au Canada français*, c'est la discontinuité événementielle voire l'absence d'événements, le déchirement constant de la trame narrative, qui rendent inopérant le processus d'historicisation.

Le texte se présente comme une représentation de la non-représentation. Composée au « présent » ou mieux au « passé du présent », c'est-à-dire sans retour au passé, sans mise en perspective, cette écriture réduit sérieusement la temporalité à une chronologie simple et désarticulée.

De plus, ce panorama se déroule dans un extraordinaire isolement culturel, spatial et temporel, presque vidé de toute référence majeure à l'histoire internationale du théâtre et de la culture. Aucune mention de ce genre ne croise le récit, à l'exception des liens avec le théâtre hexagonal sur lesquels nous reviendrons plus loin. Mais moins que l'absence, ce sont les modalités de l'énonciation de la durée non historique qui nous intéressent.

Comme le titre de cette étude l'indique, il m'a plu d'inscrire cette non-historicité entre deux prédicats, quasiment deux idéologèmes : le « miracle » et la « fatalité » qui activent, ne serait-ce qu'au premier degré, deux réseaux sémantiques dont l'interaction et l'implication seront l'objet de notre réflexion.

Car, si la non-histoire théâtrale canadienne-française se poursuit paradoxalement dans une période aussi longue que celle de plusieurs centaines d'années, malgré toutes les contraintes, toutes les menaces et tous les obstacles, c'est qu'il s'agit pour Béraud d'une forme rien moins que prodigieuse d'existence culturelle. Dès le deuxième paragraphe de l'avant-propos de l'ouvrage, le mot « miracle » apparaît :

> Si nous entreprenons – sans aucune aide –
> la publication d'une telle encyclopédie,

> c'est qu'il nous paraît nécessaire de réunir dans un seul ouvrage tout ce qui est encore connu aujourd'hui de la vie et des œuvres de tous ceux qui sont responsables de ce miracle de survivance qu'est le Canada français (Béraud, 1958 : avant-propos).

Ainsi, d'emblée, le récit nous propulse dans un monde quasiment théosophique, alors qu'on aurait pu s'attendre à ce qu'il nous présente une esthétique. Une telle configuration de l'énonciation présente la durée moins comme une entité proprement historique que, comme un effet de la providence. En valorisant ainsi le prodige, Jean Béraud renoue implicitement avec la mythologie messianiste du XIX^e^. « Notre temps : les grandes espérances », la dernière partie de l'ouvrage, n'est aucunement une synthèse du passé mais exprime un espoir, annonce la venue de l'Histoire.

La durée historique est désamorcée tout au long de l'ouvrage comme elle l'est souvent dans les littératures minoritaires par le déplacement du moment de la naissance :

> C'est pourquoi, dans l'ordre de pensée des cultures dominantes, les petites cultures, rejetées volontiers dans le primitif et l'archaïsant [...] n'ont jamais vraiment fini de naître. [...] Autant les petites littératures cherchent dans les discours dominants la confirmation de leur valeur dans l'institution littéraire, au sens large; autant ces mêmes discours dominants instituent leurs propres caractéristiques de domination en représentant les littératures dominées, surtout celles des peuples autochtones, comme naïvement porteuses, prégnantes du phénomène littéraire dans ses commencements mythiques (Paré, [1992] 2001 : 39-40).

À cet égard, *350 ans de théâtre au Canada* ne constitue donc pas un ouvrage d'histoire mais de préhistoire (à la page 190, cette phrase encore : « Je voudrais voir se créer chez vous une littérature canadienne, un théâtre canadien. Je voudrais qu'un jour l'un de vos romanciers obtienne le Prix Goncourt! » et vers la fin du livre! : « La littérature canadienne de langue française possède maintenant son premier auteur [...] » [Béraud, 1958 : 234]). Cette annonciation d'une naissance à venir est déterminée par le besoin de niveler l'écart et le retard qui existent entre le théâtre local et le modèle général du théâtre (« La coutume subsistait encore de [...] » [p. 44]; « Les auteurs français devaient attendre longtemps avant de jouir au Canada de [...] [p. 42]).

Malgré la dimension messianiste, comme c'est le cas du personnage de Menaud de Félix-Antoine Savard dont la folie remet en cause le code de roman du terroir, l'écriture de Béraud s'édifie aussi sur un autre fondement, plus tragique; tantôt opposé, tantôt complémentaire au précédent : la « fatalité ». Car l'absence de l'Histoire pèse lourdement sur le destin théâtral qu'elle brime injustement et inexplicablement. Le malencontreux stigmate d'un temps avorté demeure constant et indélébile, tel que le *fatum*. C'est de cette manière qu'on peut interpréter les nombreuses descriptions des incendies, des désistements, des abandons, des censures, des sabotages, des projets inachevés ou avortés qui frappent, telle qu'une véritable série noire, le développement du théâtre canadien-français :

> Un incendie encore détruisit le théâtre Hayes, au cours d'une conflagration qui, en 1852, ravagea les quartiers nord et centre de la ville (p. 41).
>
> Il faudrait une bonne cinquantaine de pages pour décrire d'année en année, ce qui ne manquerait pas d'engendrer la monotonie, les fortunes et infortunes des nombreuses scènes [...] (p. 97).

Et encore :

> Demain le pic des démolisseurs jettera par terre ce temple de l'Art qui a vu revivre tant de chefs-d'œuvre (p. 136).
>
> Tout n'allait pas aussi bien qu'on l'avait prévu au Conservatoire Lassalle, où éclatait un schisme aux rebondissements imprévus (p. 137).
>
> On parle de 1939 comme d'une année de renaissance, mais il y aura la guerre (p. 233).
>
> L'année 1952 est celle des désastres : disparition des Compagnons, incendie du théâtre du Montreal Repertory Theatre, relâche pour plusieurs saisons du Rideau Vert, Festival dramatique national acculé à la banqueroute (p. 284).

L'énonciation de la durée sans histoire se fait donc par l'intermédiaire d'une double détermination qui crée en arrière-fond du discours, une tangible tension. L'histoire du théâtre, devient le drame même du théâtre d'autant plus paradoxal, que le théâtre n'apparaît au fond que comme un prétexte pour témoigner de l'existence d'une société, dans un impératif quasiment moral, qui vient non pas d'un projet de mémorisation, mais de la volonté de sauver une culture de « l'injuste oubli ».

Il est significatif qu'au fur et à mesure que l'on avance dans la lecture du livre, la représentation du théâtre soit désamorcée par toutes sortes de formules – avertissements, condamnations, justifications, explications, *corrigendums*[2] :

> Auteur dramatique, c'est beaucoup dire; *Le jeu de Neptune* est plutôt le fait d'un ordonnateur – poète (p. 8).
>
> Il y eut, de toute évidence, confusion ici entre poète et auteur dramatique (p. 9).
>
> C'était encore une allégorie faites d'adresses, de compliments de collégiens, sans le moindre rapport avec la composition dramatique (p. 10).
>
> Son *Papineau* est œuvre d'éloquence théâtrale bien plus qu'œuvre dramatique (p. 62).

La place vacante est remplie alors par une représentation métaphorique de la société.

L'interaction de ces deux niveaux de représentation, en œuvre parfois dans tout contexte culturel et national, devient ici d'autant plus forte qu'elle oblige à confondre l'univers de la fiction avec celui de la réalité. Si la société prend la place du théâtre, elle le fera donc de manière ambivalente puisqu'elle se donne en spectacle. « Béraud enchaîne :

> On croirait entendre le : "Mon fils comédien!" de Pridamant dans *L'illusion comique* (p. 11).
>
> Le drame, en tout cas, était parfois dans la rue (p. 40).
>
> Le Parlement étant brûlé, c'est dans un théâtre, le Hayes, parfois désigné aussi comme le 2[e] théâtre Royal, que se réunit l'Assemblée législative [...] (p. 40).

Néanmoins, le brouillage de la frontière entre l'esthétique et le social ne signifie pas pour autant la compatibilité des deux sphères. Au contraire, tout au long du texte, des éléments témoignent d'une rivalité, sinon d'un conflit entre le pouvoir (clérical, civil) et le « milieu » de théâtre. Se confirme l'hypothèse de l'implication paradoxale de l'Église (et de l'État) dans le développement du théâtre canadien-français, qui tantôt était encouragé, parrainé même par le clergé, tantôt freiné dans son évolution plus moderniste et autonome par une série de décrets et de censures. Cette contribution ambivalente de l'institution religieuse s'inscrit d'ailleurs parfaitement dans la dualité du paradigme étudié, puisque dans le théâtre y apparaît, d'une part, comme un élément nécessaire à la survie culturelle et, d'autre part, comme un espace de

corruption. La société canadienne-française dans l'ensemble semblait vivre ce déchirement : « La presse du temps se faisait fidèlement l'écho des foudres du clergé, mais le public semblait tenir à ses divertissements » (p. 49). Cette situation était d'autant plus contraignante pour le théâtre que le besoin de l'affirmation culturelle relevait d'une incontestable nécessité.

Nous avons vu que le récit de Béraud ne progresse qu'en retardant la naissance du théâtre au Canada français puisque le livre s'écrit à partir « des précurseurs » (le premier chapitre) aux « grandes espérances » (le dernier chapitre). Il faut néanmoins nuancer ce propos dans la mesure où le discours de l'auteur se « théâtralise » progressivement, et l'exégèse théâtrale, limitée au début du livre à une description sommaire des événements marquants, s'attache de plus en plus, en particulier en ce qui concerne le XX^e siècle, au contenu des spectacles. La « discontinuité » narrative évolue aussi : au tout début, la situation est attribuable à la rareté des activités théâtrale (et/ou aux sources historiques manquantes), qui obligent à « faire encore un bond énorme dans le temps et dans l'espace pour retrouver une *certaine* continuité dans les manifestations du genre » (p. 14, nous soulignons), par la suite l'historicité se désagrège sous la pression d'autres éléments perturbateurs qui, inexpliqués et inexplicables, relèvent justement de la fatalité.

Sur un autre plan, on observe l'inscription paradoxale de la pratique théâtrale locale dans le jugement que porte régulièrement l'auteur sur l'état de santé de la vie théâtrale canadienne-française. Comme l'a remarqué Patrice Pavis la prise en compte des présupposés du discours critique est nécessaire pour bien saisir la dimension idéologique du compte rendu d'une représentation théâtrale. Si on recense les variations thématiques, les présupposés idéologiques et les manies stylistiques du discours critique, on s'aperçoit que le critique, cet être hybride, demi-artiste à demi responsable, écrit toujours à partir d'un présupposé esthétique qui définit vaguement ce que devrait être le (vrai) théâtre. Il s'agit de toute évidence d'une référence ambiguë, presque refoulée, jamais définie complètement, mais obligatoire.

Chez Béraud, le référent « théâtre », et plus précisément celui d'« un véritable théâtre », (p. 28), ne peut être qu'universel, d'où sa condescendance (à quelques exceptions près) à l'égard des formes populaires de l'art dramatique, très en vogue au Canada français du XIX^e siècle et de la première moitié du XX^e siècle. En plus d'être universel, il est aussi souvent idéal, toujours lointain, jamais atteint, *anhistorique*, (« L'art dramatique acquiert ainsi, peu à peu, ses lettres de noblesse », p. 251). La fonction d'un tel prédicat dans le discours de Béraud, c'est-à-dire de la place qu'il accorde à l'identité théâtrale canadienne-française, est toutefois équivoque. D'un côté, sa haute valeur quasi transcendantale est présentée comme la seule garantie de la survie et même d'un salut miraculeux; d'un autre côté, il ignore, déprécie les efforts d'autonomie de la scène locale. Hors de l'histoire, en dehors du contexte sociopolitique ambiant, il cautionne la désagrégation de la trame narrative et ignore l'évolution de la pratique théâtrale canadienne-française.

> Il y a un genre, pourtant, dans lequel nos auteurs excellent [...] C'est hélas! le plus souvent, au prix du succès... à tout prix, le règne du canadianisme, de la langue torturée pour amuser par le ridicule jeté sur ceux qui parlent bien, langage prêté à des personnages parfois déjà popularisés par le dessin humoristique [...] Il n'y a là aucun souci artistique, aucun désir de corriger par le rire, mais plutôt l'exploitation à outrance d'un vocabulaire argotique dont la saveur est souvent douteuse (p. 159).

La distance que le livre établit entre les deux formes théâtrales, l'idéale et la concrète, se mesure sous le double signe de la contrainte et de l'opportunité. Le paradoxe est renforcé alors par le fait que si du côté du travail scénique, on cherche toujours une inscription dans le canon du théâtre européen, du côté du répertoire, on recherche une inscription locale. L'ouvrage a recours à d'autres catégories pour stigmatiser l'écart. Comme dans le cas du roman classique, l'étalage et le commentaire des faits dramatiques, malgré la discontinuité évolutive, qui repose sur la nature incomplète, fragmentaire desdits faits, s'énonce à travers de ce que l'on pourrait nommer, en puisant dans le lexique de la narratologie, le regard omniscient. Constante et froide, sans presque aucune identification de l'auteur avec l'objet de son étude, la distance est entretenue également par la position du sujet énonciateur qui incarne souvent l'instance du savoir. Toutefois, l'effet de distance est causé moins par l'objectivité de l'écriture, par son caractère scientifique que par le manque d'interrogation, et l'implication superficielle de la parole critique. La parole de Béraud n'est donc pas du tout scientifique mais idéologique. Sur le plan de la métacritique, des commentaires sur la condition de la critique théâtrale locale, on peut observer la même tendance, quoique, c'est peut-être à ce niveau, que l'on voit se dessiner une relativisation de l'écart qui sépare les deux normes.

Malgré la date de publication de l'ouvrage[3], l'école historique qui marque l'écriture de Béraud est d'abord celle du positivisme, qui domine en tant qu'idéologie la pensée intellectuelle française après 1870. Marquée par le refus de la perspective, se limitant au « fait », figée dans la doctrine de l'événement « *wie es eigentlich gewesen ist* (comme il s'est véritablement passé) » (Ranke, 1824 : vii), cette posture apparaît aujourd'hui sous une tout autre lumière. La présente analyse tente non seulement d'attirer l'attention sur le caractère désuet d'une telle vision du passé (ce qui est aujourd'hui assez évident), mais de montrer que l'approche positiviste ignore l'aspect « caché » de l'histoire dans la même mesure qu'elle la construit au niveau de son propre présupposé. Ajoutons aussi que le « positivisme » historique prend chez Béraud des formes radicales, presque perverses, puisque ce dernier n'investit d'historicité que le détail, allant donc beaucoup plus loin que les contestataires modernes de la « grande » Histoire (qui ne cherchaient au fond qu'un équilibre de représentation).

Malgré sa nature idéale, le modèle théâtral de référence n'est pas chez Béraud suspendu dans les limbes d'une théorie quelconque, mais renvoie à l'Europe, à la France, à l'Angleterre; il appartient essentiellement à l'héritage du théâtre classique (même si vers la fin de l'ouvrage il arrive à Béraud de condamner rarement l'académisme). Il n'en reste pas moins que, même à ce niveau, cette référence reste vague, telle un point de repère, elle sert d'appui à

l'argumentation et à la narration, en arrière-fond du discours. Elle occulte toute la métamorphose que le théâtre occidental a vécue au tournant du XIX[e] siècle. Le caractère anhistorique de l'ouvrage se révèle également dans la parcimonie des références sociales, politiques et culturelles propres à l'histoire du Canada français. En raison de ce positionnement, c'est toute la société qui semble partager fatalement, avec son théâtre, la condition de réfugié et reste bannie de l'Histoire :

> Une question surgit : ces pages sont-elles fidèles à la réalité théâtrale telle qu'elle a existé au Canada français depuis les origines? Des ouvrages récents ont montré avec plus d'acuité, avec plus de précision (par exemple l'ouvrage de Beaudoin Burger sur la période de 1765 à 1825), le rapport intrinsèque qui existe entre la situation économique du pays et la qualité du théâtre qui s'y produit [...] Béraud a-t-il perçu ce fait? Il semble que non : du moins il ne l'exprime pas avec certitude (Le Blanc, 1982 : 1020-1021).

À lire le livre de Béraud de manière absolument naïve, c'est-à-dire sans prendre en considération le savoir historique, on pourrait en tirer parfois des conclusions saugrenues, par exemple sur l'impact culturel de la succession des régimes politiques au Canada : « Car c'est avec ses comédies qu'à Montréal, une fois le Canada passé à la domination anglaise, les officiers en garnison font renaître le théâtre, en le jouant en français » (Béraud, 1958 : 14). Or, les travaux de la critique contemporaine contredisent cette vision :

> On associe parfois la renaissance du théâtre français en Bas-Canada à des officiers britanniques comme Williams, qui auraient joué des pièces de garnison en français pour un auditoire anglophone. C'est pour le moins paradoxal. En réalité un officier britannique comme le gouverneur général Frédéric Haldimand était non pas Anglais mais Vaudois francophone de la région de Lausanne où il est né et décédé. [...] On pourrait citer [...] tant d'autres qui obtinrent des postes importants dans l'administration publique et la magistrature (Bourassa).

Pour Béraud, entrevoir la possibilité de l'existence du théâtre canadien-français relève d'un paradoxe, car l'idée de l'autonomie dramatique se confond avec la transposition réussie du grand modèle théâtral. Aucune rupture esthétique n'est envisagée, et très peu d'attention est accordée à la valeur réelle de la petite tradition dramatique qui compose le paysage culturel local. À la fin de l'œuvre, qui s'ouvre sur l'époque moderne, pour témoigner de l'émergence fragmentaire mais de plus en plus fréquente des éléments dramatiques de qualité, la maturation de la pratique théâtrale, est présentée (en fonction de la fréquence de bourses, de séjours, de tournées), comme une possibilité de plus en plus probable des retrouvailles avec la culture française. C'est une occasion de pouvoir réparer la rupture originelle (« Mais qu'importe! la France est belle, la France est grande! Vive la France! », Béraud, 1958 : 104). Tout comme au début de l'ouvrage, le développement durable du théâtre canadien-français au Canada ne peut se faire que par l'injection de talents venant de France. De manière similaire les visites des troupes françaises sont décrites, sans tenir compte du discours clérical, qui, comme on le sait, était hostile à ces tournées, en termes d'accomplissement et d'épanouissement culturels de la province[4]. Souvent, on a l'impression que le théâtre au Canada français ne peut avancer que par la réparation de la

déstabilisation initiale : c'est de cette manière qu'est présentée l'affaire *Tartuffe* qui, survenue en 1664, trouve seulement son dénouement deux siècles plus tard.

Stigmatisé par la fatalité et le miracle que renforce le paradoxe de l'énonciation (qui condamne le théâtre canadien-français tout en voulant le promouvoir), le mûrissement de la pratique théâtrale de l'après-guerre amplifie le sentiment contradictoire de malaise et de fierté. L'ouvrage se termine ainsi par une disjonction identitaire : « Le salut viendra des amateurs, il faut bien le croire » (p. 221), phrase symptomatique, pleine d'espérance malgré tout, énigmatique et prophétique à la fois, annonçant le chambardement qu'apportera, dans les années 60, le refus de la scène (traditionnelle) par le Jeune Théâtre. Béraud précise : « Le salut ne viendra pas de l'étranger, il faut se déterminer à agir soi-même. Ce sera l'ère de la Relève, mais dans un tout autre esprit » (p. 226). Son histoire du théâtre canadien-français, inscrite dans un paradigme, qui implique un brouillage fondamental de catégories, devient soudainement annonciatrice d'une idéologie qui, quelques dizaines d'années après, parviendra à sa pleine maturité.

En faisant sien l'appel de Lucien Febvre dans *Combats pour l'histoire* (1953) à considérer l'Histoire en tant que réponse au besoin de la société :

> à chaque moment de son évolution, de chercher et de mettre en valeur dans le passé les faits, les événements, les tendances qui préparent le temps présent, qui permettent de le comprendre et qui aident à le vivre (p. 113),

Béraud se trouve confronté néanmoins à un dilemme : sans pouvoir attribuer à son texte la fonction d'un récit qui corrobore les mythes collectifs, il doit troquer progressivement son objectivité intellectuelle contre une implication dans la situation existentielle de la collectivité ambiante. La description du théâtre qui en résulte montre la scène locale comme une exception.

Janusz Przychodzen
Université York

Notes

1. Notons que la volonté de l'auteur de rapprocher le début de l'Amérique coloniale avec le commencement de la tradition dramatique française est contredite par les recherches actuelles. Contrairement à l'affirmation de Béraud (« Autre singularité, c'est en français que fut donné le deuxième spectacle de l'histoire du théâtre en Amérique [...] », p. 7), la pièce *Théâtre de Neptune* de Marc Lescarbot se situe loin dans le palmarès des premières représentations américaines, dominé évidemment par des spectacles hispano-américains.

2. Béraud fait siens les préjugés des premiers auteurs dramatiques dont la conscience créatrice a été de toute évidence stigmatisée par le poids de l'héritage culturel européen. Marc Lescarbot résume ainsi sa pièce *Théâtre de Neptune* : « Après beaucoup de périls (que je ne peux comparer à ceux d'Ulysse ni d'Enéas pour ne pas souiller nos voyages saints parmi l'impureté) [...] (Béraud, 1958 : 8).

3. Ce qui détermine le choix du paradigme, ce sont donc davantage les années de formation de l'auteur que la date de publication de son œuvre, qui repose alors inévitablement sur un certain anachronisme épistémologique, compte tenu de l'évolution de la pensée historique au milieu du XX^e^ siècle.

4. Béraud relativise cette interprétation dans sa *Postface*.

Bibliographie

BÉRAUD, Jean (1958), *350 ans de théâtre au Canada français*, Montréal, Cercle du livre de France.

BOURASSA, André-G., *Un fou dans une poche! Situation du théâtre français au Québec, 1624-1824*, [En ligne], [http://www.theatrales.uqam.ca/situatio.html] (25 janvier 2006).

DHOQUOIS, Guy (1991), *Histoire de la pensée historique*, Paris, Armand Colin.

FEBVRE, Lucien ([1953] 1965), *Combats pour l'Histoire*, Paris, Armand Colin.

PARÉ, François ([1992] 2001), *Les littératures de l'exiguïté*, Ottawa, Le Nordir.

PAVIS, Patrice (1985), « Le discours de la critique dramatique », dans *Voix et images de la scène : vers une sémiologie de la réception*, Lille, Presses universitaires de Lille, p. 135-144.

LE BLANC, Alonzo (1982), « 350 ans de théâtre au Canada français de Jean Béraud », dans Maurice Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. III : 1940-1959, p. 1019-1021.

RANKE, Leopold von (1824), *Geschichte der romanischen und germanischen Völker*, Leipzig, Sämtliche Werke Bd. 33.

PETERSON ROYCE, Anya, *Anthropology of the Performing Arts: Artistry, Virtuosity and Interpretation in a Cross-Cultural Perspective*, Walnut Creek, CA, AltaMira Press, 2004, 260 p., ill.

Intéressée depuis plusieurs années par les fondements de l'expérience artistique, tant sur le plan du processus créateur que sur le plan de la réception de l'œuvre, Anya Peterson Royce explore, dans cet ouvrage, les critères et les caractéristiques qui seraient partagés par l'ensemble des pratiques artistiques relevant du champ du performatif – théâtre, danse, mime, musique. Professeure à l'Université de l'Indiana, spécialiste en anthropologie du théâtre et de la danse, l'auteure, ancienne ballerine, a également conduit, pendant plus de trente-cinq ans, plusieurs recherches ethnographiques au Mexique, notamment chez les Zapotec du Juchitàn. Ses recherches sur le terrain et son immersion dans la communauté lui ont permis, au fil des ans, de développer une définition élargie de l'événement performatif, laquelle, proche de celle proposée par Richard Schechner, embrasse toutes les formes de la performativité, y compris le rituel et la cérémonie. Aussi, Royce, qui souligne l'importance qu'ont eue, pour le développement de sa réflexion, ces expériences intimes en danse et en anthropologie culturelle, entretisse-t-elle dans cet ouvrage les connaissances sensibles et le savoir théorique. Une position qui, assurément, enrichit l'argumentaire finement développé dans *Anthropology of the Performing Arts*.

S'inscrivant dans une perspective transculturelle, l'ouvrage survole plusieurs périodes historiques – une pratique relativement récente en anthropologie culturelle cherchant à cerner et à définir les points communs entre les différents genres artistiques et donc à identifier ce qu'il y a d'immuable dans la manière dont les artistes et le public présentent et comprennent l'événement performatif (p. 5). Royce couvre ainsi un champ très vaste, fait de pratiques hétérogènes et, souvent, distanciées temporellement. Cette double perspective, qui

confère à l'ouvrage l'aspect d'une riche mosaïque, permet à l'auteure de mettre en écho ces critères qui, sur le plan de la maîtrise technique, du style et de la virtuosité de l'interprétation d'une performance, de même que sur le plan de l'expérience spectatrice, demeureraient inchangés d'une forme et d'une époque à l'autre. Des exemples empruntés à la musique classique, au mime, à la *commedia dell'arte*, au *butô*, au ballet, à la transe balinaise ou encore aux rituels de guérison du Juchitàn, dessinent peu à peu la cartographie du fait performatif. Partant de l'idée que l'interprète se trouve au cœur de toute performance en tant que médiateur sensible entre le créateur, l'œuvre, et le public, l'auteure en fait le dépositaire et le maître éventuel de ces caractéristiques qui, réunies, permettent d'atteindre la virtuosité et, plus rarement, la grâce artistique. Parmi ces caractéristiques, se trouvent, notamment, la musicalité, l'économie du geste, la densité de présence, la maîtrise du rythme, la maîtrise de l'immobilité et du silence. Selon Royce, c'est en perfectionnant au fil des ans chacune de ces dimensions que l'interprète atteindra le degré de nonchalance nécessaire pour devenir transparent, s'effacer au profit du plein rayonnement d'une œuvre en communion directe, et parfaite, avec le public.

Reconduisant la tradition séculaire qui fait du danseur ou de l'acteur une simple courroie de transmission, affirmant avec Paul Valéry que l'interprète doit nécessairement disparaître derrière l'œuvre (p. 138), Royce adopte visiblement la définition de l'interprète-instrument plutôt que celle de l'interprète-créateur. En outre, sa réflexion fait fi des pratiques actuelles où, notamment du côté de l'art performatif, le corps de l'artiste, à la fois créateur et interprète, se fait également le « corps de l'œuvre ». De même, il va sans dire qu'en posant d'emblée la « brillance technique » comme exigence fondamentale de toute performance et en faisant de la virtuosité une composante essentielle de tout système esthétique (p. 21), l'auteure maintient hors de sa réflexion, pourtant généralisante, les pratiques contemporaines fondées sur la rencontre plutôt que sur la maîtrise technique et son éventuel dépassement. C'est pourquoi les pratiques performatives, aujourd'hui foisonnantes, qui relèvent de « l'esthétique relationnelle » (Bourriaud, 2001) demeurent malheureusement en périphérie de son discours. Privilégiant plutôt des pratiques hautement codifiées qui, comme le ballet, traversent les époques en accueillant avec parcimonie l'innovation stylistique, Royce conclut sa réflexion en affirmant que l'art véritablement nécessaire, celui qui persiste, celui qui soulève le public et le transporte vers cet ailleurs indéfinissable du plaisir esthétique, est un art qui, toujours, transcende la présence de l'interprète et préserve son intégrité formelle. Indéniablement, il s'agit là d'une compréhension quelque peu rigide et restrictive des formes et des fonctions des pratiques performatives. Une rigidité qui, c'est heureux, est tout de même atténuée par cet alliage fin, progressivement mis en place par l'auteure, entre la sensibilité de l'écriture et la complexité de l'analyse. Aussi, malgré ses restrictions et ses omissions, *Anthropology of the Performing Arts*,

demeure-t-il un ouvrage phare pour qui s'intéresse à l'interprétation ou à certains des fondements, pluriséculaires, des pratiques performatives.

Catherine Cyr

Bibliographie

BOURRIAUD, Nicolas (2001), *L'esthétique rationnelle*, Dijon, Presses du réel.

SAFTY, Essam, *La mort tragique : idéologie et mort dans la tragédie baroque en France*, Paris, L'Harmattan, 2005, 421 p.

La mort tragique d'Essam Safty n'est pas simplement un autre ouvrage sur le baroque historique ou littéraire, il tente plutôt d'aller au-delà du spectaculaire auquel on réduit la mort dans la tragédie baroque pour en saisir l'intérêt idéologique et dramatique. Pour ce faire, l'auteur se propose de laisser le sensible au profit de l'intelligible. Sa démarche est baroque en elle-même, puisqu'il s'agit de scruter les profondeurs de l'apparence, pour reprendre le titre de Claude-Gilbert Dubois (1995), car derrière le foisonnement du multiple, il y a toujours un principe unificateur qui informe les phénomènes. Même si l'époque baroque est marquée en France par des violences inouïes provoquées par les guerres de religion, le contexte historique ne suffit pas à lui seul à expliquer l'omniprésence de la mort sur la scène tragique. Ainsi, la théâtralisation du macabre dans la tragédie baroque est fondée sur une idéologie qui relève de trois sources : « les origines mêmes du poème tragique, les prescriptions théoriques du genre et le moment historique » (p. 9). Ce moment s'étend de la fin du XVI[e] siècle jusqu'à la seconde moitié du XVII[e] siècle approximativement.

Depuis sa théorisation par Aristote, le genre tragique est lié à la mort. C'est là même ce qui fait sa différence fondamentale avec la comédie. Les théoriciens qui viennent à la suite du Stagirite, qu'ils soient latins, italiens ou français ne dévient jamais de cette idée fondatrice : l'issue du poème tragique doit être funeste, et c'est la mort du héros ou de l'héroïne qui constitue cette issue même. La théâtralisation de la mort dans la tragédie a donc pour sanction ce que les théoriciens classiques appellent l'autorité des Anciens. Par ailleurs, la naissance même de la tragédie est liée à la mort. Ce genre serait la transposition sur la scène d'un culte rendu à Dionysos, dieu associé au théâtre, à la vigne et au vin. Cependant, l'idéologie de la mort qui travaille la scène tragique baroque possède également des origines religieuses : « le souffle mystique qui sévit en France au sortir des années de discordes civiles et religieuses » (p. 25).

Le livre est divisé en quatre chapitres. Dans le premier chapitre, l'auteur retrace les sources antiques et chrétiennes de l'idéologie de la mort dans la tragédie baroque. C'est donc là, ainsi que dans le contexte social, politique et religieux, qu'il faut chercher une explication valable de la fascination de la mort chez les dramaturges baroques. L'auteur fait remarquer alors que de nombreux motifs chrétiens liés à l'idée de la mort (la déchéance physique, la

quête de l'immortalité, la mort victorieuse de la mort...) se retrouvent déjà chez les Grecs et les Latins. On peut dire que l'attitude générale face à la mort à travers ces *topoï* est ambiguë : d'un côté, on se révolte contre elle; de l'autre, on se résigne à l'idée que nous sommes nés pour la mort. Ici, la sagesse antique rejoint les préoccupations chrétiennes. L'auteur cite abondamment les textes tragiques qui reprennent les principaux *topoï* de la mort, ainsi que les différentes stratégies rhétoriques mises en place pour exploiter le thème du macabre à des fins plus ou moins apologétiques.

Le deuxième chapitre analyse la théâtralité de la mort et de ses rites. Aussi la mise en scène du funèbre rappelle-t-elle la tragédie. Être mort, disait Sartre, c'est être en proie aux vivants. La mort nous convertit donc en pur spectacle. La mort est elle-même spectacle, d'où ses liens avec la tragédie baroque. Le troisième chapitre étudie les passions tragiques qui ne sont pas tragiques, par essence, mais le deviennent quand un obstacle contrarie leurs cours. Au premier rang de ces passions est l'amour, souvent lié à la mort dans la littérature occidentale. Enfin, dans le quatrième et dernier chapitre, l'auteur montre les relations entre action et discours ainsi que la distinction entre action délibérée et action involontaire, éléments qui relèvent de l'idéologie de la mort dans la tragédie baroque.

Le livre d'Essam Safty est une somme. Il s'appuie sur l'analyse de près de quatre-vingts pièces baroques pour montrer que ce serait réducteur de dire que le spectacle de la mort dans la tragédie baroque doit être mise au compte d'une « folie du voir », il renvoie à une motivation plus profonde : un imaginaire travaillé et obsédé par la mort. Les nombreuses citations en grec et en latin prouvent, s'il en était besoin, une profonde connaissance des documents primaires. Toutefois, on regrette qu'elles n'aient pas été toutes traduites, ce qui a pour effet de restreindre le public auquel l'essai est destiné.

Joubert Satyre
Université de Guelph

Bibliographie

DUBOIS, Claude-Gilbert (1995), *Le baroque : profondeurs de l'apparence*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux.

Canadian Theatre Review (*CTR*), nos 122, 124, 2005

Modern Drama (*MD*), vol. XLVIII, no 2, 2005

New Theatre Quarterly (*NTQ*), vol. XXI, nos 1, 2, 3, 4, 2005

Theatre Journal (*TJ*), vol. 57, nos 1, 2, 3, 2005

Theatre Survey (*TS*), vol. 46, no 2, 2005

Les articles des revues recensées ont un point en commun : ils privilégient l'étude de la représentation au lieu de se limiter à une analyse purement textuelle et se donnent pour objectifs d'identifier et d'interroger les conditions historiques et socioculturelles qui informent la création dramatique. Cependant, loin d'exclure le texte, ces articles le traitent plutôt comme un des éléments essentiels à la production d'une pièce.

Ces analyses, qui s'attachent au spectaculaire comme au processus de création, retiennent aux fins de l'analyse, entre autres, les éléments suivants : la « performance » dite autobiographique, la réception (critiques journalistiques et réactions des spectateurs), le jeu (style et techniques), le discours des praticiens (auteurs, metteurs en scène, comédiens), l'intégration de différentes formes artistiques (musique, danse, poésie, vidéo). Traitant à la fois de la théorie et de la pratique scénique, elles présentent une approche multidisciplinaire qui puise ses thèmes aussi bien dans des contextes locaux qu'internationaux. Leur orientation critique, axée sur la représentation, leur permet d'interroger non seulement la technique scénique mais aussi ses enjeux politiques, et met en valeur les rapports entre la scène et la société.

Transformations dans le domaine de la pratique

Remettre en question les conventions pour ensuite les transformer, c'est souvent la règle au théâtre, autant sur le plan textuel que sur le plan scénique. Comme le montrent les quatre articles suivants, la transformation des traditions théâtrales prend pour acquis que le metteur en scène joue un rôle déterminant dans le développement dramaturgique, que le comédien perfectionne sa formation et que le théoricien/praticien assume de nouvelles tâches en fonction des nouvelles technologies.

Le metteur en scène

Dans son article, « British Brutalism, the "New European Drama" and the Role of the Director » (*NTQ*, vol. XXI, no 3, p. 255-292), Sanja Nikcevic décrit les mutations du rôle du metteur en scène dans le théâtre en Allemagne et en Europe de l'Est[1]. Elle détaille le mouvement « *New European Drama* (*NED*) », depuis ses origines dans la dramaturgie anglaise contemporaine des « *British Brutalists* » jusqu'aux influences créatives et aux répercussions financières que ce style populaire du néoréalisme brutal a eues sur le théâtre européen à la fin des années 90. Cette dramaturgie anglaise, et par extension le *NED*, se caractérise par une thématique axée sur la marginalité (prostitués, drogués et errants) ainsi que par une représentation hyperréaliste de la

violence sur la scène. Controversé mais populaire, le seul mérite du *NED*, selon Nikcevic, serait l'augmentation notable du nombre de pièces créées par de jeunes dramaturges talentueux. Cependant, les pièces du *NED* n'ont pas connu autant de succès en Allemagne ou en Europe de l'Est que celles des brutalistes en Angleterre. Nikcevic explique la quasi-faillite du *NED* par une conception trop étroitement liée à un monde fataliste, sombre et gratuitement violent, et une thématique trop homogène, qui s'appuie sur des personnages stéréotypés et une vision du monde désespérément pessimiste (p. 267). Sous prétexte de revigorer un théâtre en déclin, les metteurs en scène du *NED* s'en sont tenus à ce modèle, l'ont imposé aux auteurs, se sont approprié aussi le processus dramaturgique pour imposer leur vision esthétique et atteindre leurs buts artistiques et professionnels, aux dépens de jeunes dramaturges qui sont restés dans l'ombre. La notion même de renouveau dramaturgique a été affectée par ce coup de force du metteur en scène. Au bout du compte, cette adhésion au modèle anglais s'est révélée incompatible avec les conditions socio-culturelles de l'Europe de l'Est. Au grand désarroi des metteurs en scène du *NED*, le public a déserté les salles présentant ce nouveau genre dramaturgique.

L'acteur

L'innovation théâtrale doit se libérer autant des conventions contemporaines que de celles d'autrefois. Trois articles, publiés dans la revue *New Theatre Quarterly*, concilient nouvelle approche pour la formation de l'action et anciennes théories de l'art du jeu. Dans l'article de John Russell Brown, « Shakespeare, the *Natyasastra* and Discovering "Rasa" » (*NTQ*, vol. XXI, n° 1, p. 3-12), cette nouvelle approche tire ainsi ses origines d'un ancien traité sanskrit, intitulé le *Natyasastra*. Selon Brown, ce qui distingue ce traité, c'est le concept du « Rasa » – une façon de conceptualiser et de réaliser un personnage, non par un procédé psychologique d'intellectualisation de l'affectif, comme l'a proposé Stanislavski, mais plutôt par un processus de recherche corporelle basée sur la répétition et la mémorisation physique. Cet entraînement permet de développer une gestuelle grâce à laquelle l'acteur peut vivre l'émotion recherchée. En étudiant deux groupes d'acteurs, Brown a découvert que la maîtrise d'un langage corporel facilite la communication et l'interaction entre les acteurs d'une troupe. Selon lui, une formation qui intègre les techniques du « Rasa » peut aiguiser la perception corporelle du comédien et sa sensibilité à l'égard des textes riches et nuancés comme les pièces de Shakespeare, et ouvrir la voie à de nouvelles interprétations d'œuvres classiques.

Prenant aussi comme point de référence le modèle stanislavskien, deux articles opposent la « méthode » à celles de théoriciens moins connus, Vsevolod Meyerhold et Michaël Tchekhov. Dans son article, « "Is It All Going Soft" The Turning Point in Russian Actor Training » (*NTQ*, vol. XXI, n° 2, p. 108-117), Jonathan Pitches révèle que les approches théoriques de ces deux théâtrologues/praticiens se différencient de la vision stanislavskienne, systémique et cartésienne, qui voulait cautionner l'entraînement de l'acteur par la science pour valoriser l'art du jeu. Pitches note que Stanislavski a simplifié le système de

l'entraînement, mais que son approche demeure linéaire et mécanique – son modèle étant imprécis et peu scientifique. Le système proposé par Meyerhold, moins simpliste selon Pitches, « mécanise » les techniques d'interprétation, en effectuant une analyse minutieuse de la gestuelle, afin de la reconstruire et de la complexifier d'après un modèle scientifique. Tchekhov, lui, rejettera le modèle biomécanique auquel il reproche son matérialisme. Dans le but de redonner une dimension spirituelle à la formation de l'acteur, Tchekhov accorde alors une grande place à l'intuition là où Stanislavski et Meyerhold privilégiaient respectivement l'intellectualisation et l'objectivisation de l'état affectif. Circulaire dans sa conceptualisation des techniques de l'interprétation, le modèle de Tchekhov tente de rendre plus harmonieux le rapport entre l'intérieur et l'extérieur du corps, entre l'inspiration et la gestuelle (p. 114). Pris dans son ensemble, ce triptyque psychologique, biomécanique et spirituel de l'école russe, mène à une conception holistique de l'interprétation.

Pour les spécialistes de la formation de l'acteur, comme Katie Normington, le travail de Meyerhold est d'un grand intérêt. Elle explique la fascination qu'exerce la théorie meyerholdienne par l'essor d'un théâtre basé sur le mouvement et la danse. De surcroît, à la suite de la chute du communisme en Russie, l'œuvre de Meyerhold est devenue plus accessible, nous dit-elle dans « Meyerhold and the New Millennium » (*NTQ*, vol. XXI, n° 2, p. 118-126). Après avoir expérimenté les techniques biomécaniques avec ses étudiants de maîtrise et avec une troupe d'acteurs, Katie Normington constate que certains des concepts meyerholdiens sont opératoires et permettent une dimension plus physique de la représentation et une forme plus rythmée de la production. À quoi s'ajoute la notion du « rakurs » ou du raccourci, un terme qui renvoie à une interprétation construite à partir de mouvements sculptés, vidés de toute action superflue. Cette précision dans la gestuelle induit chez le comédien un sens corporel de rythme et une conscience plus aiguë de l'espace. Cette application des concepts meyerholdiens crée une harmonie entre la gestuelle et l'état affectif.

Le théoricien/praticien

Cependant, comme le souligne Ioana Szeman, l'application d'un modèle théorique de la représentation ne produit pas toujours les résultats voulus dans des contextes actuels. Dans « Lessons for Theatre of the Oppressed from a Romanian Orphanage » (*NTQ*, vol. XXI, n° 4, p. 340-357), Szeman rend compte de l'expérience du programme d'enseignement social (*Alternative*), mis en place par un groupe d'enseignants/praticiens de théâtre français, allemands et roumains basé sur la méthode « *Theatre of the Oppressed* (*TO*)/ (Théâtre de l'opprimé) ». L'expérience a été menée auprès d'un groupe de garçons d'un orphelinat roumain. Développé par le brésilien Augusto Boal, le *TO* désigne un type de théâtre communautaire qui a pour but d'encourager les opprimés à s'assumer et à effectuer les changements sociopolitiques nécessaires pour échapper à leur oppression. Employée avec succès aux États-Unis, en Europe de l'Ouest et en Afrique, cette méthode fournit aux opprimés une variété de compétences théâtrales de base,

de la pratique scénique à la dramaturgie, en vue de traiter la scène comme espace politique. Cet entraînement leur permet de jouer leur situation d'opprimés en exposant les injustices qu'ils vivent. Cette méthode comprend des techniques d'expression corporelle orientées vers un engagement direct avec le public. Dans le cadre de l'orphelinat roumain, si le programme *Alternative* a réussi à enseigner aux garçons certaines techniques théâtrales, le spectacle qu'ils ont monté a connu un succès limité. Leur entraînement ne les a pas conduits à établir avec le public un vrai dialogue qui aurait pu briser les barrières sociales de leur stigmatisation. Selon Szeman, même si la méthode a pour but de provoquer des changements sociaux, elle peut aussi perpétuer l'oppression qu'elle cible. Ce fut le cas des orphelins roumains, les instructeurs d'*Alternative* n'ayant pas tenu compte des conditions sociales et culturelles de la communauté. Szeman suggère qu'une analyse de ces conditions et de la relation de pouvoir qui les maintient est nécessaire au bon fonctionnement de la méthode TO.

Le lien sociopolitique entre le théâtre et la vie actuelle prend une tout autre dimension dans l'article de Silvija Jestrovic : « The Theatrical Memory of Space: from Piscator and Brecht to Belgrade » (*NTQ*, vol. XXI, n° 4, p. 358-366). Faisant appel à Marvin Carlson et à son concept du « *ghosting* », Jestrovic introduit la notion d'interperformativité spatiale (« *spatial inter-performativity* »), qui désigne le lien relationnel qui unit l'événement théâtral avec son site d'inscription. Selon Jestrovic, lorsqu'on parle du site d'inscription où se déroule le spectacle, le rapport entre l'espace et l'action sur la scène est à la fois diachronique et synchronique. Cet espace pourrait apporter des connotations sociales, culturelles et historiques qui informent non seulement la représentation des comédiens mais aussi la réception des spectateurs. La notion de « *spatial inter-performativity* » interroge le rapport entre l'intérieur et l'extérieur – le spectacle et le monde de l'expérience politique, culturelle et urbaine auquel il renvoie. Silvija Jestrovic veut ainsi appliquer une grille d'analyse politique au théâtre, en inscrivant chaque mise en scène dans son contexte urbain et sociopolitique particulier; faire du public l'élément fondamental du rapport dialectique de la réalité et de la représentation. Une analyse de la production de deux pièces (*The Mother* de Bertolt Brecht et *In Spite of All!* d'Erwin Piscator) et du spectacle *Bivouac*, donné par la troupe française Générick Vapeur, permet à Jestrovic de conclure que les éléments spatiaux de ces trois pièces génèrent un effet performatif entre comédien et spectateur :

> Tout comme la réalité et l'instabilité de l'espace historique changent la perception de la représentation, la théâtralisation d'un espace reformulera sa signification dans la mémoire culturelle[2] [traduction libre] (p. 358).

Notion de l'identité socioculturelle

Le handicap et l'identité

Cet échange entre la scène et le quotidien est encore plus palpable lors d'une représentation qui interroge la construction identitaire. Le numéro 122 de la *Canadian Theatre Review* est consacré aux handicapés et la question du désavantage physique ou mental dans la représentation. Selon Catherine Frazee, la mission du « *disability arts mouvement* »,

mouvement des arts du handicap, est de contrer la peur à l'origine des préjugés selon lesquels on qualifie le corps handicapé de « cassé », inférieur, mais qui éveille « un lien » d'empathie avec le public (« Disability Pride within Disability Performance », *CTR*, n° 122, p. 10-11). Écrits de plusieurs points de vue et traitant de divers aspects de la représentation, les articles de ce numéro analysent le statut des artistes handicapés afin de questionner les notions sociales d'infirmité et d'incapacité.

Dans le document photographique intitulé « A Part of Me » (*CTR*, n° 122, p. 7-9), l'artiste Kyle Riva, lui-même handicapé, montre les obstacles physiques auxquels les amputés doivent faire face dans leur vie quotidienne. Pour sa part, Rasika Vidyut Aklujkar raconte son parcours personnel comme trisomique au sein du monde de la danse classique indienne. Ayant maîtrisé le style Bharata Natyam, elle interprète des drames qui présentent des récits mythologiques à des publics d'enfants, et prouve par là que son handicap n'est pas un obstacle à l'expression artistique (« Rasika's Bharata Natyam and Story-Dancing », *CTR*, n° 122, p. 21-25). Andrew Houston, dans « Lyle Victor Albert's *After Shave*: Scraping the Surface through Theatre Anthropology » (*CTR*, n° 122, p. 34-40), montre comment Albert, auteur-interprète d'un *one man show*, crée une forme théâtrale hautement personnelle qui rend public un acte très intime, celui de se raser. Apparemment assez banal et léger, le rasage prend toute une signification pour un acteur atteint de paralysie cérébrale et dont le contrôle du corps peut lui échapper à n'importe quel moment, sans préavis. Selon Houston, c'est à travers les gestes, le langage et la mise en scène, qu'Albert détourne les attentes du spectateur moyen. Ce faisant, il se construit une identité de contestateur subtil.

Dans « Disability, Theatre and Power: An Analysis of a One-Person Play » (*CTR*, n° 122, p. 13-18), qui porte sur son *one man show*, Alan Shain se remémore la soirée où il attendait avec impatience l'arrivée du transport public réservé aux handicapés, qui devait le conduire à un rendez-vous galant. Pour ce comédien/auteur, qui souffre de dystrophie musculaire, il s'agit de repenser la notion même du handicap physique. Shain utilise le *one man show* pour communiquer aux spectateurs les frustrations, les désirs et les soucis qu'il vit au quotidien, comme nous tous; et ce, indépendamment de son infirmité. Lui aussi cherche à vaincre les préjugés grâce à un travail de réappropriation de l'ordinaire.

Des maladies moins visibles comme la dépression et l'épilepsie sont aussi des handicaps. Dans « Making the Invisible Visible » (*CTR*, n° 122, p. 26-28), Victoria Maxwell parle de la maladie bipolaire dont elle souffre et de ses effets sur sa vie personnelle et sur sa carrière. Elle aussi a choisi le *one woman show* pour décrire son parcours thérapeutique, l'ostracisme que lui infligent ses collègues, et comment elle a su surmonter ces difficultés. Pour elle, il s'agit moins de laisser libre cours à ses frustrations que de contester les préjugés qui stigmatisent ceux qui souffrent de maladies comportementales.

Identité transnationaliste

La revue *Modern Drama* consacre un numéro (vol. XLVIII, n° 2) au thème du transnationalisme dans le contexte de la représentation de la diaspora asiatique. Dans l'article de présentation de Yan Haiping, « Other Transnationals: An Introductory Essay » (*MD*, vol. XLVIII, n° 2, p. 225-248) et celui de Ban Wang « Reimagining Political Community: Diaspora, Nation-State and the Struggle for Recognition » (*MD*, vol. XLVIII, n° 2, p. 249-271), l'idée de transnationalisme est associée à la question de la fluidité identitaire. Haiping montre que le concept général du transnationalisme renvoie non seulement à la transgression des frontières nationales, mais aussi aux relations sociales établies par une communauté d'immigrants entre sa société d'origine et la société d'accueil (p. 225). Ce nouvel espace de relations produit une sorte de zone transnationale qui est à l'origine de nouvelles alliances culturelles, de nouvelles formes de citoyenneté, et d'une solidarité sociale plus souple (p. 241).

Cependant, comme le montre Ban Wang, c'est une présomption erronée de conclure que les transnationaux sont des êtres indépendants qui vivent dans une sorte de zone libre et dépolitisée (p. 250). Souvent, pour le transnational, cette zone est un lieu de tensions et de revendications conflictuelles. Si la mobilité entre pays fournit au transnational l'occasion d'améliorer sa condition sociale, la stabilité, surtout quand elle est associée à la notion de l'état nation, lui offre la cohésion d'une identité communautaire. Selon Wang, l'activité artistique ou culturelle de l'artiste transnational sert à réinventer une identité culturelle pour les gens de la diaspora. La représentation théâtrale est l'un des dispositifs qui les aide à s'assumer collectivement la pluralité de leur identité (p. 269).

Pour Laila Farah, la représentation sert d'outil pédagogique et d'incitatif à l'action politique. L'article « Dancing on the Hyphen: Performing Diasporic Subjectivity » (*MD*, vol. XLVIII, n° 2, p. 316-343) présente la chronique de ses lectures publiques sur la « subjectivité diasporique ». Elle y présente son parcours identitaire en tant que femme arabo-américaine, relatant ses expériences personnelles et celles d'autres exilés arabes tout en faisant le lien entre son pays d'origine, le Liban, et les États-Unis où elle vit et travaille. La lecture publique de ces expériences, qui comprend non seulement des histoires racontées mais aussi de la musique et de la poésie arabe, lui permet de remettre en question des représentations « polémiques » de la femme du Moyen-Orient – soumise, persécutée ou perçue comme objet exotique. Elle revendique son statut de femme biculturelle, biraciale et bilingue, pour dépasser les frontières nationales et transmettre au public américain les conditions socioculturelles et politiques que vit sa communauté. C'est pour critiquer de façon active le discours dominant de l'impérialisme capitaliste qu'elle choisit de donner ses lectures aux États-Unis.

Traitant d'un autre point de vue la question de l'identité transnationale, Stéphanie Ng prend comme sujet d'analyse le succès des musiciens « Filipinos » (« Performing the "Filipino" at the Crossroads: Filipino Bands in Five-Star Hotels Throughout Asia », *MD*, vol. XLVIII, n° 2, p. 272-296). Ces artistes jouent

de la musique populaire américaine et gagnent leur vie en faisant la tournée de bars et de boîtes de nuit d'hôtels cinq étoiles en Asie. En employant le terme « Filipino » au lieu de « Philippino » (ce dernier servant uniquement à décrire l'ethnicité et la culture philippine), Ng veut montrer la fusion de valeurs ethniques (pacifico-asiatiques) et de valeurs éthiques (celles du travail à l'occidentale). Réputés pour la variété de leurs concerts, leur compétence musicale, leur polyvalence et leur nature serviable, ces artistes sont très recherchés par l'hôtellerie internationale (p. 291-292). Selon Ng, la prestation de ce genre d'artiste musicien s'inscrit dans un mode de travail mobile et multinational, qui répond aux exigences du marché asiatique. Par sa nature nomade, ce genre de spectacle rend plus efficace le circuit transnational de l'échange culturel. En contribuant au bon fonctionnement global des affaires hôtelières, ce type de transnationalisme fournit aux artistes un style de vie parfois luxueux, qui leur serait autrement inaccessible, et mène à la création d'une véritable industrie du spectacle aux Philippines.

Dans la revue *Theatre Journal*, plusieurs articles traitent aussi de la notion d'identité dans le contexte de la mondialisation et du transnationalisme. À titre d'exemple, l'article de Celine Parreñas Shimizu, « The Bind of Representation: Performing and Consuming Hypersexuality in *Miss Saigon* » (*TJ*, vol. 57, n° 2, p. 247-265) offre une analyse du spectacle *Miss Saigon*, dans une perspective de spectacle/réception qui met en relation les notions de sexualité et de représentation raciale. Elle constate que l'image de la femme asiatique s'inscrit dans une fiction d'hypersexualité, construite principalement autour des personnages de prostituées vietnamiennes. Pour Shimizu, il n'est pas question de contester les stéréotypes que génère ce mode d'inscription, mais plutôt de l'analyser afin d'identifier comment la comédienne et la spectatrice asiatiques peuvent transformer l'interpellation hypersexuelle en incitation à la résistance sociale et politique (p. 248).

Pour ce faire, elle introduit une notion, « *the bind of representation* », qui permet d'envisager les rapports entre la race, la sexualité et la dynamique spectaculaire et de mettre au jour un processus créatif qui interroge la production du sens, autant pour les comédiens que pour les spectateurs (p. 261). Son étude repose sur deux éléments : l'analyse du spectacle et les entretiens qu'elle a réalisés avec des comédiennes et des spectatrices. Shimizu remarque que les comédiennes, en choisissant un registre d'interprétation comique, subvertissent la représentation de l'hypersexualité. Ce choix constitue un travail de négociation à la fois créatif et politique. Si l'emploi d'une gestuelle ouvertement sexuelle traduit une appropriation, l'interprétation plus subtile de ces gestes donne à la comédienne un statut d'arbitre; elle parvient à un compromis qui tient compte de ses obligations contractuelles et esthétiques comme de ses responsabilités envers sa culture d'origine.

Dans « Glocalqueering in New Asia: The Politics of Performing Gay in Singapore » (*TJ*, vol. 57, n° 3, p. 383-405), Eng-Beng Lim rend encore plus complexe la notion de pluralité qui affecte l'identité transnationaliste. Prenant pour sujet d'analyse le spectacle *Asian Boys*, Lim

examine les différentes façons dont cette œuvre reflète et construit les réalités *queer* à Singapour. Ville cosmopolite et multiculturelle, Singapour se distingue d'autres villes de pays postcoloniaux asiatiques par sa volonté de rivaliser avec les réalisations industrielles de l'Ouest et par sa politique progressiste envers une population locale et une population internationale gay en pleine expansion. Emblème d'une modernité capitaliste, cette ville est devenue une destination populaire pour les touristes gay, tout en gardant ses valeurs sociales asiatiques (p. 385).

En tenant compte de ce contexte dans son analyse d'*Asian Boys*, Lim propose une lecture pluridisciplinaire de la représentation, qu'il nomme « *glocalqueering* ». Rejetant le modèle occidental de « *global queering* » qui impose, selon lui, un paradigme interprétatif trop restrictif, Lim propose une nouvelle perspective dont l'orientation plus large inclut le sujet *queer* international. Ce nouveau terme tire ses origines de deux sources. D'abord, la « *glocalisation* » – terme popularisé par le sociolinguiste Roland Robertson (1997) – est un amalgame des mots « *global* » et « *local* », et décrit « la présence simultanée et conjointe de tendances à l'universalité et au particularisme[3] » [traduction libre], issues de la confluence des forces sociales, culturelles et politiques qui résultent de l'intersection de deux cultures (p. 386). Pour Lim, le terme « *queering* » décrit un acte performatif qui souligne la visibilité de la vie gay afin de problématiser la normalisation de l'identité sexuelle et sa conceptualisation (p. 388). Avec ce modèle l'analyse d'*Asian Boys* révèle un acte de réinscription et de réappropriation par l'intermédiaire de divers médias et sources culturelles (parmi d'autres, l'histoire coloniale du Japon, la littérature sanskrite, la mythologie hindoue et la musique contemporaine occidentale ainsi que non occidentale). Cela permet à Lim d'identifier les tendances, les circuits et les pratiques qui constituent la version singapourienne de l'identité « *queer* » (p. 404).

La commodification de l'image culturelle

Finalement, deux articles traitent de l'influence du théâtre populaire sur l'histoire culturelle des États-Unis et de l'Asie du Sud Pacifique. L'article de Christopher B. Balme, « Selling the Bird: Richard Walton Tully's *The Bird of Paradise* and the Dynamics of Theatrical Commodification » (*TJ*, vol. 57, n° 1, p. 1-20), porte sur la découverte, l'exploration et la colonisation des îles d'Hawaï par les Américains au XIX[e] siècle. Spectacle grand public, *The Bird of Paradise* a remporté un grand succès commercial. Comportant tous les éléments susceptibles de retenir l'intérêt du public américain de l'époque – région tropicale, musique et danse d'une culture dite exotique, aventure, amour et érotisme – ce spectacle divertissant a réussi néanmoins à insérer certains éléments de la culture hawaïenne (surtout la danse et la musique) dans le tissu culturel américain. *The Bird of Paradise* expose implicitement la position idéologique et l'agenda colonialiste du gouvernement américain, à cette époque d'expansionnisme impérialiste dans la région du Pacifique. Toutefois, selon Balme, malgré son énorme succès, la pièce ne répond pas aux critères esthétiques et littéraires qui auraient permis son inclusion dans le canon théâtral américain. Son

intrigue a quand même servi d'inspiration à la comédie musicale *South Pacific*, qui répondait aux canons américains. Balme en propose une reformulation dans une perspective de commodification qui prend en compte trois aspects qui déterminent la valeur de la production culturelle d'une pièce : les conséquences sociales, les qualités esthétiques et le succès commercial.

Dans « "The Greatest Show on Earth": Political Spectacle, Spectacular Politics and the American Pacific » (*TJ*, vol. 57, n° 3, p. 355-383), Margaret Werry envisage le théâtre comme appartenant au système de circulation et d'échanges réciproques de la production culturelle. Dans cette optique, le théâtre, ou plutôt l'industrie du spectacle, produit des imaginaires sociaux qui caractérisent la modernité mondiale (p. 353). Pour étayer son hypothèse, elle souligne l'existence d'un rapport sociopolitique entre les grands spectacles orientalistes, qui ont été montés à l'Hippodrome de New York au début du XX^e^ siècle, et les tournées politico-diplomatiques que faisait la marine américaine dans la région du Pacifique à la même époque. De surcroît, Werry souligne que ces tournées ne se faisaient pas sans mise en scène (se rappeler l'arrivée majestueuse d'un bataillon de navire américain dans un port du Pacifique). Ce contact avec les peuples du Japon, d'Hawaï et de la Nouvelle-Zélande a facilité l'échange culturel et l'engagement professionnel d'artistes de ces régions, qui ont parfois émigré aux États-Unis pour se produire dans des spectacles à l'Hippodrome. Les représentations de ces régions du Pacifique donnaient l'impression aux spectateurs d'effectuer des voyages virtuels. Selon Werry, l'effet social de la vision orientaliste conceptualisée lors des tournées diplomatiques de la marine américaine a grandement servi à l'avancement des visées impérialistes américaines de l'époque.

On peut donc constater que les articles ici recensés donnent à voir une diversité d'approches, à la fois théoriques et pratiques, qui mettent en évidence l'importance croissante de l'étude de la représentation. Dans la variété des thèmes et des sujets qu'ils traitent, ils cherchent à établir un dialogue fructueux tant pour le théoricien que pour le praticien. Si le théâtre est « corps », comme le souligne Anne Ubersfeld, on peut dire que, dans ces revues, la représentation se révèle un procédé par lequel ce corps est mis à la fois en question et en valeur. Comme cet ensemble d'articles le montre, qu'il s'agisse d'un corps exilé, *queer* ou handicapé, l'interrogation performative cherche à réapproprier et reconstruire ce corps en insistant sur une prise en compte d'éléments socio-culturels qui lui appartiennent, mais qui, dans leur ensemble, résistent à l'homogénéité. En utilisant de nouvelles approches pour l'analyse de l'image culturelle commodifiée, en passant par le transnationalisme, ces critiques prolongent la réflexion des théâtrologues sur les lieux d'inscription de ce corps théâtre ainsi que sur les valeurs sociales attribuées.

Cory Alan Burns
Université de Toronto

Notes

1. Pour une autre perspective sur le théâtre de l'Europe de l'Est voir dans *New Theatre Quarterly*, vol. XXI,

n° 1, l'article d'Ian Watson intitulé, « Letter to an Editor: the Yesterday and Today of Poland's Teatr Ósmego Dnia » (p. 52-60). Watson présente l'histoire du Theatre of the Eighth Day et relate ses expériences pendant les années 90 avec cette compagnie indépendante, tout en parlant du rapport entre la vision esthétique alternative à laquelle elle adhère et les événements politiques en Pologne à l'époque.

2. « *Just as the reality and instability of a historical space influences and alters the meaning of its theatrical renderings, the theatricalization of an actual space reshapes its future meaning in cultural memory* » (*NTQ*, vol. XXI, n° 4, p. 358).

3. « *the simultaneity-and co-presence-of both universalizing and particularizing tendencies* » (Robertson, 1997 : http://www2.kokugakuin.ac.jp/ijcc/wp/global/15roberston.html).

Bibliographie

ROBERSTON, Roland (1997), « Comments on the "Global Triad" and "Glocalization" », dans Inoue Nobutaka (dir.), *Globalization and Indigenous Culture*, Tokyo, Institute for Japanese Culture and Classics, Kokugakuin University.

RÉSUMÉ DES ARTICLES / ABSTRACTS
NOTICES BIOGRAPHIQUES DES COLLABORATEURS

L'histoire du théâtre : quelle histoire?, p. 13

De quoi fait-on l'histoire quand on tente de faire l'histoire du théâtre, et qu'on tente de la faire de façon globale et synthétique (au moins pour le théâtre en français)? La nécessité de tracer une vue d'ensemble interdit en effet de se réfugier dans la commodité de présenter tel ou tel élément comme une « contribution à », mais impose des choix souvent difficiles. Plutôt qu'une réflexion abstraite, sont ici envisagés quatre exemples de spectacles divers de nature mais incluant tous du texte et de la scène. Les concaténations qu'ils révèlent avec différents aspects de l'histoire littéraire, intellectuelle, artistique, mais aussi sociale et politique invitent à considérer que l'histoire du théâtre est nécessairement inscrite dans une histoire culturelle globale.

Of what do we make history when we attempt to account for the past of theatre, when we endeavour to come to a synopsis, at least in the context of francophone theatre? The need to trace out the « big picture » prevents us from taking convenient refuge in the presentation of this or that aspect as a « contribution to », but also imposes often difficult choices. Rather than relying on abstract theorisation, we instead offer here four theatrical examples, different in nature, yet each one including textual and scenic dimensions. The links they reveal with different aspects of literary, intellectual, artistic, social and political history lead us to consider that theatre history is necessarily embedded within a larger, global cultural history.

Né en 1947, Alain Viala est agrégé et docteur d'état ès-Lettres. Actuellement, il est professeur à l'Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle et Professor (chaire de Lettres françaises) à l'Université d'Oxford depuis 2003. Son domaine de recherches est celui de l'histoire et de la théorie littéraires, et notamment la littérature du XVII^e siècle. Il porte un intérêt particulier au théâtre, surtout à Racine. Les institutions littéraires en France au XVII^e siècle, Lille, *ART, 1985.* Naissance de l'écrivain : sociologie de la littérature à l'âge classique, *Paris, Éditions de Minuit, 1985.* Racine. La stratégie du caméléon, *Éditions Seghers, 1990.* Le théâtre, *Presses universitaires de France, 1996. Il a également collaboré à plusieurs publications collectives. De 1992 à 2002, il a présidé la commission chargée des programmes de Lettres. Il a récemment codirigé* Le dictionnaire du littéraire, *Paris, Presses universitaires de France, 2002 et rééd. augmentée 2004, et vient de publier en 2005 l'*Histoire du théâtre, *Paris, Presses universitaires de France,* L'enseignement littéraire *(en collaboration avec Paul Aron), Paris, Presses universitaires de France, et la* Lettre à Rousseau sur l'intérêt littéraire, *Paris, Presses universitaires de France.*

L'éblouissant soleil ou le mythe du national-classicisme français. Lectures et représentations du « Grand Siècle » : Corneille et le national-classicisme, p. 27

Durant l'entre-deux-guerres, Corneille a, le plus souvent, été l'emblème du national-classicisme bleu horizon, puis l'enseigne baroque de l'intellectuel « en crise », puis encore la figure fasciste, nazie,

pédagogique, mais qui s'échappe quand on veut la saisir sous les feux des cérémonies, enfin Corneille est devenu le symbole de la famille et de la patrie vichystes. Mais il n'a jamais pu être totalement cerné par ces images : malgré la propagande lénifiante et désespérée d'un Delacour pétainiste, Corneille résiste, pour peu qu'on le lise et surtout qu'on le joue. Le public applaudit aux sentences hautaines, rit aux ambiguïtés, se moque d'Auguste qu'il imagine en Hilter, vibre lorsque Jean-Louis Barrault parcourt la scène l'épée à la main, tandis qu'André Castelot, dans *La Gerbe* et Rebatet, dans *Le Cri du peuple*, s'indignent. Brasillach l'a bien vu, Corneille n'est pas simple, et il joue des tours à ceux qui s'en emparent, il ne dit pas *une chose* puisqu'il met en place des contradictions. Il en dit beaucoup trop. Et si, tout à fait légitimement, la critique et la scène se sont emparés du personnage Pierre Corneille et de ses textes pour les actualiser, au sens de Vitez, il est clair que jamais cette actualisation n'a pu être totalement simple, ou satisfaisante parce que transparente. C'est peut-être là l'intérêt d'un auteur majeur, ou plutôt qu'un auteur de textes fondés sur la mise en place des contradictions, de comédies et de tragédies passionnées de complexité : qu'il résiste à l'interprétation, dans tous les sens qu'ont et qu'ont eu ces mots.

During the inter-war period, Corneille has been most often the emblem of a sky-blue national classicism, then the baroque badge of the intellectual « in crisis » and then again the figure of fascism, the Nazi, the pedagogue, yet who slips away when one tries to grasp him in ceremonial light. Finally, Corneille has also become the symbol of the family and of the Vichy fatherland. But he has never been completely defined by these images, despite the desperate Leninising propaganda of the likes of the Petainist Delacour, Corneille has resisted, providing he be read and more importantly he be performed. The audience applauds the lofty judgements, laughs at the ambiguities and mocks the Augustus imagined as Hitler; it vibrates as Jean-Louis Barrault crosses the stage, sword in hand or while André Castelot, in *La Gerbe* and Rebatet in *Le Cri du peuple*, express outrage. Brasillach was absolutely correct, Corneille is not simple; he plays tricks on those who impudently take him up for he does not represent only one thing; he builds upon contradiction, too much contradiction even. And if, quite legitimately, criticism and stagecraft have adopted the character and the texts of Corneille, to bring them up to date, in the sense of Vitez, it is equally clear that this reinterpretation has never been totally simple nor of complete satisfying transparency. Therein lies, perhaps, the interest of a major author, or rather the author of texts founded on the edification of contradictions, of comedies and tragedies of complexity. It is also the reason that he has resisted interpretation, in all senses this word has and has had.

Christian Biet est spécialiste de la littérature du XVII^e siècle, de l'histoire des idées et des questions relatives au théâtre de l'Âge classique. Professeur d'histoire et esthétique du théâtre à l'Université de Paris X – Nanterre, il est l'auteur de nombreux articles et ouvrages dont Les miroirs du soleil *(Gallimard, 1989 et 2000),* Œdipe en monarchie, tragédie et théorie juridique à l'Âge classique *(Klincksieck, 1994),* Racine ou la passion des larmes *(Hachette, 1996),* La tragédie *(Armand Colin, 1997),* Henry IV, la vie, la légende, *Larousse 2000. Ses travaux ont porté, ces derniers temps, sur les questions juridiques et économiques et leur réfraction dans la littérature : direction du n° 40 de* Littératures classiques *sur « Droit et littérature » (Champion, 2000); publication de* Droit et littérature sous l'Ancien Régime, le jeu de la valeur et de la loi *(Champion, 2002); publication d'un ouvrage collectif :* Représentations du procès,

Droit, Théâtre, Littérature, cinéma, *dir. Christian Biet et Laurence Schifano, Presses de l'Université Paris X – Nanterre, Publidix, 2003. Il vient aussi de publier l'édition de* Cartouche ou les voleurs de Legrand *(1721),* Cartouche and the Robbers *(traduction de 1722),* L'opéra du gueux *(première traduction de 1750) de John Gay, Éd. Lampsaque, 2003. Ouvrages tout dernièrement parus :* Qu'est-ce que le théâtre? *en collaboration avec Chistophe Triau (Gallimard, 2006); Direction de* Théâtre cruel et récits sanglants français, XVI[e]-XVII[e] siècle (*Laffont, 2006) et* Moi, Pierre Corneille *(Gallimard, 2006).*

Un genre à part. Le théâtre dans les manuels d'histoire de la littérature québécoise, ou l'histoire d'un revirement spectaculaire, p. 47

Dans la vulgate critique qu'élaborent au XX[e] siècle les différents manuels d'histoire de la littérature canadienne-française puis québécoise, le genre théâtral tient une place à part qui s'avère symptomatique de son rapport à l'institution littéraire. D'abord exclu par une élite cléricale et traditionnelle qui le juge plus sévèrement que les autres genres littéraires, le théâtre en vient à représenter de manière emblématique, dans les histoires littéraires contemporaines, la laborieuse accession à la modernité de la collectivité québécoise tout entière. En un survol panoramique des manuels d'histoire littéraire publiés depuis le début du siècle, l'article interroge les formes de la jeune tradition dramaturgique et son économie dans le cadre global de l'histoire littéraire québécoise.

In the critical vulgate developed throughout the twentieth century in various French-Canadian and later Québécois literature history textbooks, drama as a genre holds a particular place which is symptomatic of its relationship to the institution of literature. First excluded from manuals by a clerical and traditional elite who judged drama more severely than other literary genres, it became emblematic, in contemporary textbooks, of the laborious accession to modernity by Québec society as a whole. Through a critical survey of literature history textbooks published since the earlier part of the twentieth century, this article examines the forms of the still young drama tradition and the place it occupies in the larger context of Quebec literature history.

Karine Cellard rédige une thèse de doctorat sur les manuels d'histoire de la littérature québécoise du XX[e] siècle au Département d'études françaises de l'Université de Montréal. Elle a publié quelques articles sur les manuels scolaires et les rapports entre presse et littérature au tournant du XX[e] siècle, et participe à des travaux de synthèse tels que La vie littéraire au Québec *et l'anthologie* Les intellectuels et le français au Québec *(en collaboration avec Karim Larose). Elle est aussi secrétaire à la rédaction de* Globe, revue internationale d'études québécoises.

Comment sortir du cauchemar? Le discours de l'histoire dans les tragédies des guerres de religion, p. 60

Cet article analyse la tragédie de la Renaissance (Des Masures, Rivaudeau, La Taille, Garnier, Matthieu) et ses rapports avec la notion d'histoire. Si l'histoire garantit la vérité du discours tragique, elle est aussi un principe d'incertitude que la tragédie tente de dissiper. La tragédie de la Renaissance, plus pathétique que didactique ou dramatique, ne parvient que très imparfaitement à donner sens à l'histoire contemporaine, mais elle réussit à enregistrer le sentiment d'emballement qui accompagne

la perception de l'histoire. Pour intégrer un discours sur l'histoire passée autant que présente, la tragédie, protestante en particulier, doit sacrifier l'orthodoxie générique.

This article addresses the notion of history in the French Renaissance tragedies (Des Masures, Rivaudeau, La Taille, Garnier, Matthieu). History traditionally guaranties the truthfulness of the tragic discourse. However, during the time of religious wars, History becomes subject to uncertainty and anxiety. French Renaissance tragedies can be characterized as pathetic rather than didactic or dramatic. Tragic plays are largely unable to decide of the meaning of History, they are only able to register the dominant feeling about historic events. In the tragedies written by Protestant authors in particular, History challenges the Aristotelian criteria, both stylistically and dramatically, since historical facts are more important than the laws of the *genre*.

*Samuel Junod est titulaire d'un Ph.D. de l'Université Johns Hopkins à Baltimore. Professeur adjoint à l'Université du Colorado, il se spécialise dans la littérature française de la Renaissance, en particulier l'œuvre d'Agrippa d'Aubigné et le prophétisme au temps des guerres de religion. Il est l'auteur d'*Agrippa d'Aubigné ou les misères du prophète *(Droz, 2006) et d'articles sur Aubigné, Rabelais, Jean de Léry et la tragédie à la Renaissance.*

La figure et la toile : de l'historicisme dans la mise en scène, p. 75

Le concept d'historicisme pourrait être utilisé pour désigner la reconstitution sur la scène d'une époque ou de codes théâtraux du passé, comme on le fait dans la peinture ou l'architecture. Mais c'est dans le sens philosophique du mot, dérivé des études marxistes, que Bertolt Brecht l'a introduit à la fin des années 30. Ce concept a ensuite été repris dans les années 70, avec des significations très différentes : tandis que Brecht voulait montrer le caractère transformable de la société, certains spécialistes l'ont appliqué à toute mise en scène référant de façon précise à une époque, même celle d'aujourd'hui. Les mises en scène considérées comme exemplaires de ce traitement (*Georges Dandin* et *Le Tartuffe* par Roger Planchon, *Dom Juan* par Patrice Chéreau), très influencées par Brecht, ont cherché à représenter les transformations de la société du Grand Siècle. Pourtant, on peut découvrir que cette conception moderne de l'Histoire s'accompagnait de formes beaucoup plus anciennes de relation au passé, telles que l'*historia magistra vitae* de Cicéron.

The concept of historicism could be used to designate stage reconstitutions of ancient times or of ancient theatrical codes, as one does in painting or architecture. But it was in its philosophical acceptance, derived from the Marxist studies, that Bertolt Brecht introduced it in the late 1930's. This concept was then used in the 1970's, but with very different meanings: while Brecht intended to show the mutability of the society, some scholars applied it to every production which precisely refers to any times, even today's. The productions usually considered as exemplary of this treatment (*George Dandin* and *The Tartuffe* by Roger Planchon, *Dom Juan* by Patrice Chéreau), very much influenced by Brecht, attempted to represent the social transformations of the Grand Siècle. But one

can discover that this modern conception of History was accompanied by much older ways of connecting present to the past, such as Cicero's *historia magistra vitae*.

Didier Plassard est professeur à l'Université Rennes 2 – Haute Bretagne, où il enseigne la littérature comparée et les études théâtrales. Ses recherches portent principalement sur le théâtre moderne et contemporain (mise en scène, dramaturgie), sur les relations du théâtre et des autres arts et sur le théâtre de marionnettes. Il a publié L'acteur en effigie : figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques *(L'Âge d'homme, 1992, Prix Georges-Jamati),* Les mains de lumière : anthologie des écrits sur l'art de la marionnette *(Institut International de la Marionnette, 1996, réédition 2005), et collaboré à plusieurs publications collectives, notamment dans le cadre des programmes du Laboratoire recherches sur les arts du spectacle (CNRS). Nombreux articles publiés dans des périodiques français ou étrangers, notamment dans les revues* Études théâtrales, Puck, Théâtre s en Bretagne, Alternatives théâtrales, Théâtre/Public *et* L'Annuaire théâtral. *Il prépare en ce moment un ouvrage collectif sur* Les mises en scène d'Allemagne (s) depuis 1968.

Brigitte Prost est l'auteur d'une thèse de doctorat en Études théâtrales (Université Rennes 2 – Haute Bretagne, sous la direction de Didier Plassard) : « Les jeux de l'écart : mises en scène du répertoire classique » *(Corneille, Molière, Racine) en France de 1965 à nos jours, ainsi que de plusieurs articles et communications. Membre du comité de rédaction de la revue* Théâtre s en Bretagne, *elle enseigne au Conservatoire de Rennes et à l'Université Rennes 2 – Haute Bretagne.*

Ronfard en métaphrase : *Le conteneur de l'histoire est assez grand pour tout le monde*, p. 97

À travers l'exploration de l'image du conteneur de l'histoire et des modalités formelles de son inscription textuelle, le présent article étudie le traitement réservé à la matière historique dans la dramaturgie de Jean-Pierre Ronfard. Plus précisément, il s'agit de voir comment le dramaturge cherche à contrer la perte du « substrat historique » qui, selon lui, caractérise la société actuelle en proposant une vision d'événements historiques majeurs qui fonctionne par polarisation. Entre outrance et insignifiance, il s'agit avant tout de faire réagir le lecteur/spectateur qui, choqué d'un tel traitement, devrait être amené à s'interroger sur la valeur et le sens réels des événements sélectionnés comme représentatifs d'une histoire plus large.

Through the exploration of the image of the container of history and of its formal manifestations in the texts, this paper studies the treatment of history in the dramatic works of Jean-Pierre Ronfard. More precisely, the central question is to see how the playwright goes against what he calls the « loss of the historical substratum », which he sees as a dominant feature of the present-day society, with the creation of a vision of history that works by polarization. Between outrageousness and insignificance, the first goal is to make the reader/spectator react, to shock him, which is supposed to create in him the need to reflect about the real value and significance of the historical events shown on the stage and selected as symbolic of a larger history.

Caroline Garand est chercheure postdoctorale à l'Université d'Oxford où elle poursuit des recherches portant sur l'utilisation de la figure du marquis de Sade dans la fiction contemporaine. Sa thèse de doctorat, consacrée à la signification du monologue dans l'œuvre dramaturgique de Jean-Pierre Ronfard, sera publiée sous peu aux Éditions Nota bene.

Prolégomènes à l'étude d'une source documentaire : le traitement du théâtre dans les hebdomadaires montréalais de la Belle Époque, p. 109

L'histoire des spectacles se construit souvent à partir des discours de presse. D'où la nécessité de prendre en compte la spécificité des discours sur le théâtre que l'on retrouve dans les journaux. Entre autres, la notion de genre journalistique s'avère utile pour s'assurer que l'analyse saisit ces documents dans leurs multiples dimensions. Des exemples tirés de la presse hebdomadaire montréalaise de 1898 à 1914 illustrent l'intérêt de ce type d'analyse. Montréal connaît durant cette période un bouillonnement culturel qui se reflète tant dans les salles de spectacles que dans les journaux de langue française. Les hebdomadaires, en particulier, accordent au théâtre beaucoup d'espace et multiplient les articles qui lui sont consacrés. En visant une meilleure compréhension des discours sur le théâtre, des publicités aux critiques les plus fouillées, ce type d'analyse jette un éclairage inédit sur les relations complexes que tissent presse et théâtre au fil du temps.

Drama and stage histories are often elaborated from media's narratives. Hence the necessity to examine the distinctive features of theatre narratives that we find in newspapers. Notably, the notion of « journalistic genre » is useful to insure that an analysis captures a document within its many dimensions. Excerpts from the Montreal weekly press between 1898 and 1914 illustrate the relevance for this type of research. During this period, Montreal develops a vibrant cultural life that is echoed in art venues as well as in French newspapers. The weekly newspapers, in particular, allocate an important writing space to theatre, publishing many articles on the subject. By aiming to a better understanding of theatre narratives, from advertising to the most critical analysis, our study sheds a new light on the complex relationships between theatre and the press throughout the years.

Journaliste culturel au quotidien montréalais Le Devoir *depuis 1989, Hervé Guay enseigne à l'Université du Québec à Montréal et à l'Université de Montréal. Son doctorat traite des discours sur le théâtre dans la presse hebdomadaire montréalaise de langue française au tournant du XX^e^ siècle. Il a supervisé* Franchir le mur des langues, *ouvrage bilingue issu du 20^e^ Congrès international des critiques de théâtre qui a eu lieu à Montréal en 2001.*

La province, parent pauvre de l'histoire du théâtre en France? Nouvelles recherches sur la Normandie, p. 132

L'histoire du théâtre en France a longtemps été centrée sur Paris : la centralisation de l'État français a entraîné une valorisation de la reconnaissance parisienne des œuvres, des dramaturges et des acteurs. La manière dont on a écrit l'histoire du théâtre s'en est ressentie, non seulement par un effet

miroir, mais aussi par une accentuation du phénomène, redoublé par le centralisme des études universitaires, l'accès aux sources en études théâtrales étant facilité à Paris par la proximité des grandes bibliothèques. Les histoires du théâtre français sont ainsi généralement limitées à l'histoire du théâtre parisien. Cette situation évolue depuis quelques décennies, grâce au regain d'intérêt pour l'histoire culturelle. Cette étude présente les recherches menées à Rouen en collaboration avec des musicologues, par des enseignants et des étudiants de Lettres, sur la vie théâtrale à Rouen au XIX[e] siècle. Elle souligne l'intérêt national de ce type d'études, qui ne se cantonne pas dans l'exhumation pittoresque d'un passé purement local, mais met au jour, par la comparaison entre Paris et la province, certains mécanismes de la réception des œuvres dans leur contexte culturel global.

The history of French drama has long revolved around Paris: the centralisation of the French state has lead to a valorisation of public success in Paris for actors, authors, as well as for the works themselves. Be it due to a mirror effect, or a feedback effect, this phenomenon can be felt in the way the history of drama has been written: isn't Paris a polar center for dramatic studies, a city where the access to primary sources is made easier by the nearness of the major libraries? The histories of French drama thus usually limit their scope to a history of drama in Paris. This situation is slowly changing, thanks to the new interest for cultural history. The present study sums up studies made in association with musicologists, by Rouen literature lecturers and students, over the theatrical life of Rouen in the XIX[th] Century. It throws into relief the national interest of this type of research which, far from being the unearthing of a merely local past, exposes through this comparison between Paris and its province, specific processes of a play's reception in a global cultural context.

*Florence Naugrette, professeure à l'Université de Rouen, est spécialiste du théâtre romantique, auquel elle a consacré un ouvrage (*Le théâtre romantique : histoire, écriture, mise en scène, *Paris, Seuil, 2001) et de l'œuvre de Victor Hugo : elle a notamment édité, en collaboration avec Guy Rosa, les actes du colloque de Cerisy sur* Hugo et la langue *(Bréal, 2005). Son livre* Le plaisir du spectateur de théâtre *(Bréal, 2002) envisage l'écriture dramatique en fonction du plaisir à donner au public, conçu comme sa cause finale. Elle s'intéresse aussi à l'histoire de la vie théâtrale en province, recherche locale d'intérêt national, comme en témoigne l'article du présent volume.*

Le théâtre socialiste dans le nord de la France avant 1914, p. 143

Le double axe de réflexion induit par la problématique « théâtre et histoire » est intéressant pour aborder le théâtre militant en France : il permet en effet de relever la connaissance fragmentaire dont il est encore l'objet aujourd'hui et d'exposer la spécificité de son répertoire. Pour traiter l'histoire du théâtre et l'histoire au théâtre sous l'angle particulier du théâtre militant, le présent article s'appuie précisément sur la pratique artistique des socialistes dans le nord du pays, à la fin du XIX[e] siècle et au début du XX[e]. Ce faisant, il débouche sur le questionnement de la pertinence de l'appropriation dramatique et de la transposition scénique de l'évènement réel à des fins propagandistes.

The two lines of thought produced by the question of « theatre and history » provide an interesting way to tackle the subject of militant theatre in France: indeed in this way the fragmentary knowledge about it can be collected and the nature of its repertoire described. In order to discuss the history of theatre – and history in the theatre – from the specific angle of militant theatre, this article looks at the artistic practice of socialists in the north of the country, at the end of the XIX[th] and beginning of the XX[th] Century. In so doing it leads to questioning the relevance of dramatic adaptation and scenic transposition of real events for propagandist purposes.

Marjorie Gaudemer, doctorante en études théâtrales (Université Paris X – Nanterre), chargée de cours à l'Université d'Evry – Val d'Essonne (Département des arts du spectacle). Thèse en cours : « Le théâtre de propagande socialiste en France, 1880-1914 »; mémoires de maîtrise puis de D.E.A. : « Le théâtre de V. Maïakovski, d'après l'étude de ses deux versions de Mystère-Bouffe (1918, 1921) » et « La dramaturgie propagandiste, étude de cinq pièces militantes de la Terreur (1793-1794) ».

Le théâtre catholique en France 1920-1940, une identité collective?, p. 152

Pendant les années 1920-1930, la France est témoin d'une campagne, menée par de nombreux commentateurs et critiques catholiques, hostiles à ce qu'ils considèrent un théâtre moralement corrompu, en faveur d'un théâtre qui véhicule des valeurs spécifiquement catholiques. Dans ses *Douze leçons sur l'histoire*, Antoine Prost s'interroge sur une histoire qui accepte comme légitime la voix collective d'entités particulières qui se désigne par le pronom « nous ». On peut appliquer cette interrogation au cas du théâtre catholique pour savoir si la voix stridente en faveur du théâtre catholique représente le groupe « catholiques ». Cela amène à une réflexion sur un certain nombre d'« entités incomplètes », non seulement dans le rapport du catholicisme à la vie et à la culture nationales après 1905, mais aussi dans le rapport du théâtre catholique au théâtre tout court, où ceux qui parlent « pour » les catholiques cherchent à réinstaurer cette entité comme véritablement collective et dans leur propre milieu et dans la société française en général.

The 1920s and 1930s in France witnessed a campaign led by Catholic commentators and critics against what they considered to be a morally corrupt theatre in favour of a Catholic theatre articulating Catholic religious values. In his *Douze leçons sur l'histoire*, Antoine Prost asks to what degree historians can accept as legitimate the collective voice of entities designated by the use of the pronoun « we ». This historical question can be applied to the case of Catholic theatre in order to investigate whether the strident voice in favour of Catholic theatre is representative of the group called « Catholics ». This leads to the investigation of a number of « incomplete entities », not only in the relation of Catholicism itself to national and cultural life in France after 1905, but also in the relation of Catholic theatre to theatre as a whole, where those who speak « for » Catholics seek to reinstate this entity as truly collective both for their own community and for French society as a whole.

Professeur à l'Université de Manchester (Grande-Bretagne), Henry Phillips a publié de nombreux articles sur la littérature et la culture du XVII^e siècle. Ses livres incluent : The Theatre and its Critics in Seventeenth-Century France, *(Oxford, 1980);* Racine: Language and Theatre, *(Durham, 1994);* Church and Culture in Seventeenth-Century France, *(Cambridge, 1997). Il vient de terminer un projet de recherches en deux volumes intitulé* Le théâtre catholique en France au XX^e siècle.