

Article

« L'histoire du théâtre : quelle histoire? »

Alain Viala

L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales, n° 39, 2006, p. 13-26.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/041631ar>

DOI: 10.7202/041631ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

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 attiré.

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 théâtre¹. 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 montré². 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, embraille 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 Russell³, 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 multipliées 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 légitime⁴.

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-Française⁵, 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 historique 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 siècle⁷, 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 modernité⁸, 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 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 frontalières. 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.