

Conclusion

Valentina PONZETTO
Université de Lausanne
FNS

Au terme de ce parcours à travers les scènes marginales et les genres mineurs et sous-estimés du théâtre français entre les XVIII^e et XX^e siècles, un réseau de continuités, d'échos et de synergies parfois inattendues se dessine entre ces formes de théâtralité qui embrassent une diachronie relativement étendue, en évolution continue.

Si nous avons un regret à formuler, ce n'est que d'avoir dû limiter notre analyse à quelques exemples, qui à un premier coup d'œil superficiel pourraient apparaître comme assez hétérogènes. Pourtant, ce sont précisément les différences entre les esthétiques et les pratiques prises en examen qui nous ont permis de faire émerger et d'apprécier à sa juste valeur la présence de ces lignes de continuité, qui intéressent surtout le rôle, la place et la signification des « théâtres en liberté ». Nous sommes donc persuadés que des études ultérieures, consacrées à d'autres corpus complémentaires, ne sauraient que confirmer les premiers résultats que nous présentons dans ce volume, en étendant l'ampleur d'un tableau dense et complexe, riche en répercussions sur l'histoire des idées, l'histoire littéraire et l'esthétique des genres. Elles pourraient aussi, éventuellement, mettre en évidence d'autres points de contact entre les auteurs, les répertoires et les pratiques scéniques déjà étudiés en resserrant les mailles et en comblant les vides entre des études ponctuelles qu'on ne saurait que souhaiter plus nombreuses. Ainsi, plutôt que d'un regret il serait plus approprié de parler d'un désir encore inassouvi et d'un souhait. Souhait de voir nos problématiques développées, élargies, appliquées à de nouveaux objets. On pourrait préconiser, par exemple, une étude plus capillaire des théâtres de société et d'éducation, surtout en l'étendant au-delà des limites de l'Ancien Régime, mais aussi une perspective plus complète des scènes d'avant-garde, ou des tendances fin-de-siècle en rupture avec les esthétiques dominantes du réalisme et du symbolisme.

Les conclusions qu'on peut tirer des études réunies dans ce volume, pourront servir ainsi de base et d'hypothèses de travail pour le développement des recherches à venir. Il s'agit de définir, au-delà des différences contingentes des auteurs, des genres, des scènes et des siècles, le rôle de ces « théâtres en liberté » dans le panorama théâtral, culturel et social de leur temps, mais aussi dans une perspective d'évolution historique. Ce qui signifie en même temps mieux saisir leur importance aussi bien pour la création théâtrale que pour la recherche actuelle.

Trois axes principaux se dessinent, correspondant à autant de fonctions remplies par les « théâtres en liberté » : laboratoire d'expérimentation, observatoire privilégié des scènes principales ou officielles et carrefour de questionnements.

Théâtres en liberté du XVIII^e au XX^e siècle. Genres nouveaux, scènes marginales ?, Actes du colloque international organisé les 31 mai et 1^{er} juin 2013 par Valentina Ponzetto à l'Université de Genève avec le soutien du Fonds National de la recherche Suisse ; publiés sous la direction de Valentina Ponzetto (FNS / Université de Lausanne) avec la collaboration de Sylvain Ledda (CÉRÉdI – EA 3229).

(c) Publications numériques du CÉRÉdI, « Actes de colloques et journées d'étude (ISSN 1775-4054) », n° 19, 2017.

Laboratoire

La liberté – recherchée ou acquise – qui caractérise notre objet d'étude a parmi ses principales conséquences celle de débrider l'imagination des créateurs. Les théâtres mineurs ou marginaux peuvent ainsi être considérés comme un formidable laboratoire où auteurs et praticiens du théâtre peuvent rechercher et expérimenter des solutions nouvelles en termes d'esthétique, de technique ou de conception des spectacles.

Au XVIII^e et au XIX^e siècle, par exemple, les petits théâtres de la foire et de boulevard font preuve d'une inventivité luxuriante pour contourner le système des privilèges et essayer de se tailler une place au soleil. C'est ainsi qu'on y crée des parades, des pantomimes, des pièces à ariettes, des comédies « en vaudevilles », devenues par la suite vaudevilles, ou même, aux périodes d'interdiction les plus sévères, des pièces cousues de vaudevilles chantés par les spectateurs et des « pièces à écriteaux », sans textes proférés sur scène. Et encore des spectacles de marionnettes, des théâtres d'ombres, des arlequinades, des mélodrames, des féeries, des « pièces militaires » représentées à grand renfort de défilés équestres¹...

La multiplication et l'hybridation des genres et des langages expressifs, au-delà de l'exigence contingente de surmonter des interdictions légales, témoigne d'une grande vitalité, d'une effervescence créatrice qui ne recule pas devant les tentatives les plus extravagantes, d'une volonté de renouveau par rapport à un passé perçu comme révolu et peu adapté à l'évolution du goût, ou à une esthétique dominante raillée comme trop facile ou consensuelle. Ainsi, nous avons vu se multiplier les indications génériques fantaisistes et parodiques. Par exemple dans le *Théâtre chimérique* de Jean Richepin, recueil de « Vingt-sept actes de pantomime, à-propos, sotie, proverbe, pastorale, comédie, intermède, dialogue, drame, parade, ballet, mimodrame, moralité, féerie, mystère, don juanerie, saynète, fausterie, séance académique, farce, conférence-mime, en prose et en vers² », comme il est annoncé joyeusement dès la page du titre, dans une sorte d'inventaire à la Prévert. Ou bien dans les pièces de cabaret, comme l'ineffable comédie musicale *Les Harengs terribles* d'Alexandre Breffort, noyau originaire d'*Irma la douce*, sous-titrée « fait-divers tragi-comique et du milieu en trois déchéances et une rédemption³ ». Nous avons aussi suivi l'émergence et le développement de genres nouveaux, comme la parade de société et le proverbe dramatique, dont nous avons mis en lumière l'esthétique propre, distinctive et reconnaissable.

Plusieurs formes de recherche, voire d'expérimentation, qui caractérisent les corpus analysés peuvent être mis en avant à différents niveaux.

Au niveau du langage, du ton et du style d'abord, comme il a été souligné par la plupart des interventions ici réunies. Ainsi, par exemple, la parade crée son propre langage, reconstruction savante de la maladresse populaire, farci de fausses liaisons en [z] et en [t], de barbarismes, d'incorrections et d'expressions à connotation scatologique

¹ Voir David Trott, *Théâtre du XVIII^e siècle. Jeux, écritures, regards*, Montpellier, Éditions Espace 34, 2000, chap. II B : « Au théâtre non officiel » ; Pierre Frantz et Sophie Marchand (dir.), *Le Théâtre français du XVIII^e siècle. Histoire, textes choisis, mise en scène*, Paris, L'Avant-scène, 2009 ; Hélène Laplace-Claverie, Sylvain Ledda et Florence Naugrette (dir.), *Le Théâtre français du XIX^e siècle. Histoire, textes choisis, mise en scène*, Paris, L'Avant-scène, 2008 ; Olivier Bara (dir.), *Orages* n° 4 : « Boulevard du crime. Le temps des spectacles oculaires », mars 2005. Sur les pièces militaires voir en particulier Jean-Claude Yon, « Le Cirque-Olympique sous la Restauration : un théâtre à grand spectacle », *ibid.*, p. 83-98.

² Jean Richepin, *Théâtre chimérique*, Paris, Fasquelle, 1896. Voir contribution d'[Hélène Laplace Claverie](#).

³ Alexandre Breffort, *Les Harengs terribles*, Paris, Librairie théâtrale, 1951. Voir contribution de [Marine Wisniewski](#).

ou sexuelle⁴. Le proverbe dramatique est caractérisé par une grande liberté de ton, tous étant théoriquement admis, et par la simplicité et le naturel du dialogue. Cette dernière exigence se traduit par un effort de *mimesis* du réel, mais correspond aussi de plus en plus, au fil du temps, à la recherche d'une expression élégante et aisée, censée reproduire une conversation de salon⁵. Les avant-gardes multiplient les inventions et les provocations, en privilégiant les jeux de mots, les coq-à-l'âne, les formules et figures de style qui mettent en valeur la pure sonorité du langage. Pour reprendre les formules d'Henri Béhar, « les mots reviennent à l'état sauvage », permettant « une production d'images sans précédent, susceptibles de traduire véritablement l'architecture monstrueuse du rêve⁶ ». Dans le prolongement des avant-gardes, les spectacles de cabaret malmènent à dessein la structure dramatique de l'intrigue comme la logique du langage, avec un goût pour l'extravagance et le *nonsense* qui anticipe parfois la dramaturgie du « nouveau théâtre » d'Adamov, Ionesco et Beckett.

Au niveau du jeu, on retiendra par exemple le défi représenté par la présence presque exclusive sur les scènes des théâtres de société de comédiens amateurs, aux talents inégaux, aux exigences particulières, notamment dans le cas du théâtre d'éducation, et souvent incapables de jouer des rôles de composition. Inversement, les expériences des cabarets, des cafés-théâtres et autres « petits théâtres de minuit » sont présentées par leurs principaux représentants comme un atelier, un laboratoire et un lieu idéal d'apprentissage de la scène pour les acteurs comme pour les metteurs en scène ou les dramaturges⁷. Les avant-gardes, quant à elles, mêlent avec éclectisme performance théâtrale, chorégraphique, emprunts aux arts du cirque, et ne craignent pas les extrêmes, comme la représentation de la violence physique. Elles tendent aussi à effacer la distance entre le texte et son auteur, celui-ci se faisant volontiers performeur, ou intervenant directement dans le texte⁸.

Les innovations techniques, très importantes surtout à partir du XIX^e siècle, ont également joué un rôle dans le renouveau de la scène théâtrale. Nous avons vu dans ce volume l'importance des découvertes de Daguerre sur l'éclairage de l'espace et la profondeur du champ visuel, exploitées dans la création de dioramas et panoramas ; puis celle de son invention de la photographie sur plaque métallique argentée⁹. Et l'on pourra encore évoquer, au-delà des exemples traités ici, l'usage d'autres effets d'optique spectaculaires, qui accompagnent toute la période prise en examen, depuis les lanternes magiques et les vues d'optique, qui charment les badauds de la foire et les habitués des cercles mondains depuis le XVIII^e siècle¹⁰, jusqu'à l'avènement du cinéma, considéré à ses débuts à peine plus qu'un art forain.

Comme dans une expérience de chimie, ces théâtres mélangent des éléments provenant d'horizons différents avec des résultats inattendus, flamboyants, spectaculaires, parfois destinés à une belle postérité. Les théâtres de société et d'éducation marient avec bonheur tradition savante, voire érudite, et pratique mondaine,

⁴ Voir contribution de [Jennifer Ruimi](#).

⁵ Voir contributions de [Frank Lestringant](#), [Valentina Ponzetto](#) et [Sylvain Ledda](#).

⁶ Henri Béhar, *Étude sur le Théâtre Dada et Surréaliste*, Paris, Gallimard, 1967, p. 24.

⁷ Voir la contribution [Marine Wisniewski](#).

⁸ Voir contribution de [Stefana Pop-Curşeu](#).

⁹ Voir contribution d'[Ioan Pop-Curşeu](#).

¹⁰ Que l'on songe par exemple aux recherches de Carmontelle, étudié ici pour ses proverbes, dans le domaine du théâtre d'ombre et de ce qu'il appelle « transparents », une version en mouvement des vues d'optique. Sur le sujet voir Laurence Chatel de Brancion, *Le Cinéma au siècle des Lumières*, Saint-Rémy-en-L'Eau, Monelle Hayot, 2007 ; Valentina Ponzetto, « Proverbes et transparents. Les théâtres d'ombres de Carmontelle », *Metamorfosi dei Lumi 7. Il corpo*, dir. Clara Leri, Torino, Accademia University Press, 2014, p. 144-163.

apparemment frivole, mais plus apte à conquérir de nouveaux publics¹¹. Les avant-gardes croisent une recherche littéraire et stylistique exigeante avec les énergies débridées du Music-Hall, du cirque ou de la danse. Dioramas et panoramas mettent la peinture et la recherche scientifique au service « des spectacles oculaires ». Le « théâtre à lire » en volume ou en revue de l'époque romantique, porté par des noms comme Musset, George Sand, Mérimée et Gautier, répond, comme l'a souligné Olivier Bara, au désir de « préserver et imposer un théâtre "littéraire" », pour ainsi dire d'auteur, « à côté des productions commerciales, éphémères¹² ». Mais il se nourrit aussi de la tradition des spectacles mineurs, désuets ou populaires comme le proverbe à la Carmontelle, la *Commedia dell'Arte* avec ses « masques et bouffons », la moralité médiévale, les saynètes espagnoles du *Siglo de oro*¹³. Et que dire de l'expérience de Sade, qui conjugue des pratiques d'écriture, d'agencement et d'organisation des spectacles issues du théâtre de société d'Ancien Régime avec l'intuition d'une dimension thérapeutique du théâtre¹⁴ ?

Observatoire privilégié

Quoiqu'en retrait pour différentes raisons par rapport aux scènes et aux genres principaux et plus extensivement étudiées par la tradition critique, les « théâtres en liberté » n'en sont pas éloignés. Au contraire, ils entretiennent avec le *mainstream* un rapport constant, actif, critique, riche en échanges qui opèrent en réalité dans les deux sens, dans un jeu d'influences croisées.

Les créateurs actifs sur les scènes alternatives ont en général une excellente connaissance de ce qui se passe sur les scènes principales. Ils peuvent choisir de s'en inspirer, en reprenant thèmes, personnages et effets bien rodés et à la mode, ou au contraire de s'en détacher et distinguer de manière programmatique, souvent en marquant leur distance critique par l'exercice de l'ironie et de la parodie. Stéphane Desvignes, dans sa thèse sur le *Théâtre en liberté* de Victor Hugo, écrit que ce recueil naît de la capacité de l'auteur d'investir « de manière critique des genres, des motifs dramatiques, des débats contemporains¹⁵ ». Très présente dans notre corpus, la parodie, ou en tout cas une démarche ludique, citationnelle et désacralisante dans la relation aux corpus canoniques, témoigne d'une attitude critique, d'une envie de dépassement et de renouvellement par rapport aux œuvres parodiées, tout en gardant une dimension d'hommage. On trouve donc dans les « théâtres en liberté » des éléments précieux pour mieux comprendre et analyser ce qui se passe sur les scènes principales, sur lesquelles ils offrent un point de vue particulièrement intéressant et encore sous-exploité par la critique.

Inversement, il arrive parfois que des auteurs ou de nouvelles tendances esthétiques qui ont pris leur essor d'abord dans des cadres alternatifs passent avec bonheur aux scènes principales. On pourra évoquer, par exemple, le passage de Charles Collé du théâtre de société du duc d'Orléans à la Comédie Française avec *La Partie de chasse de Henri IV*, une comédie de sujet historique riche en implications politiques, qui prendra,

¹¹ Voir contribution de [Christine Mongenot](#), [Frank Lestringant](#), [Jennifer Ruimi](#) et [Valentina Ponzetto](#).

¹² Olivier Bara, Introduction à Théophile Gautier, *Théâtre de poche*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 12.

¹³ Voir contribution d'[Amélie Calderone](#).

¹⁴ Voir contribution de [Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval](#).

¹⁵ Stéphane Desvignes, *Le Théâtre en liberté de Victor Hugo*. « Supposez une chose qui n'est pas et qui rit », thèse de doctorat sous la direction de Guy Rosa, Université Paris 7, 2006, p. 424.

à l'époque de la Révolution, une dimension de pièce nationale et patriotique¹⁶. Ou bien le plus célèbre exemple des *Comédies et proverbes* de Musset, écrites pour la seule lecture selon la formule du *spectacle dans un fauteuil*, mais qui connaissent, à partir de 1847, la consécration à la scène, avec un succès qui ne s'est jamais démenti par la suite. Ce succès, rappelons-le, marque aussi l'accession du genre du proverbe aux scènes principales et sa popularisation en dehors des réseaux de société. On peut citer encore le cas de George Sand, pour qui le théâtre de Nohant est un lieu d'inspiration et de ressourcement et une sorte de pépinière virtuelle où elle développe les ressorts dramatiques et les perfectionnements techniques qui garantiront, notamment, ses succès au Gymnase¹⁷. Et on rappellera, avec Marine Wisniewski, que Beckett, Adamov, Ionesco et Tardieu ont d'abord été joués dans des « pissotières », petites scènes alternatives et parfois fort confidentielles.

Ce qui nous importe le plus de souligner, en tout cas, est le caractère interdépendant et indissociable de toutes les formes de la création théâtrale, majeures et mineures, qui partagent un réseau d'inspirations communes et en dernière instance une évolution commune, à laquelle les expérimentations des « théâtres en liberté » contribuent toujours, d'une manière directe ou indirecte.

D'une manière plus originale et inattendue, certains de nos objets d'étude ont inspiré d'autres œuvres, très différentes, qui tout en prenant les plus grandes libertés avec leur référent d'origine en ont prolongé et amplifié la postérité. Si le théâtre de Sade n'est plus joué aujourd'hui, son expérience à Charenton est à l'origine et au cœur du *Marat / Sade* de Peter Weiss¹⁸. *Le Carrosse du Saint-Sacrément*, que Mérimée avait hésité à faire représenter en 1850 et qui fut un échec lors de sa création à la Comédie Française, connut en revanche le succès sous forme de transposition opératique et cinématographique, respectivement avec *La Périchole* de Jacques Offenbach dans sa seconde version en trois actes de 1874, et avec *Le Carrosse d'or* de Jean Renoir (1953).

C'est dans cette perspective de synergies et de transformations fécondes que nous avons voulu regarder à notre objet de recherche et que nous souhaitons poursuivre dans nos recherches futures. Nous avons voulu éviter la démarche que nous pourrions appeler, avec Antoine Vitez, de « dépolissage¹⁹ », et qui consisterait à tirer des œuvres du passé de l'oubli pour les ranger, tels de beaux bibelots polis, dans une vitrine virtuelle. Ce qui nous intéresse est en revanche de mettre en avant les problématiques actuelles que ces œuvres soulèvent.

Carrefour de questionnements

En dernier lieu nous pouvons donc dire que les « théâtres en liberté », mineurs, marginaux, expérimentaux, avant-gardistes et alternatifs, ont le mérite de soulever des questions théoriques importantes et toujours d'actualité pour la création théâtrale.

La question de la liberté d'expression, avant tout. Comment contourner les interdictions de la censure ? Comment réagir face à des réglementations trop sévères, visant à brider la création ? Comment trouver de nouveaux moyens d'expression en

¹⁶ Voir Jacqueline Razgonnikoff, « *La Partie de chasse de Henri IV* : succès privés et atermoiements publics », dans *Charles Collé, 1709-1783 : au cœur de la République des lettres*, dir. Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval et Dominique Quéro, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 211-219.

¹⁷ Voir Olivier Bara, *Le Sanctuaire des illusions. George Sand et le théâtre*, Paris, PUPS, 2010.

¹⁸ Peter Weiss, *La Persécution et l'Assassinat de Jean-Paul Marat représentés par le groupe théâtral de l'hospice de Charenton sous la direction de Monsieur de Sade*, traduit de l'allemand par Jean Baudrillard, Paris, du Seuil, 1965.

¹⁹ Antoine Vitez et Danielle Kaisergruber, « Théorie / Pratique théâtrale », *Dialectiques*, n° 14, (été) 1976, p. 9.

rupture avec la tradition ? Comment exprimer et porter à la scène le sexe, la violence ou la folie ?

Ensuite la question du rapport avec le public, qui se pose de manière légèrement différente et sans doute avec une évidence encore plus forte dans le cas de ces scènes et de ces répertoires qui ciblent une communauté de spectateurs particulière, assez aisément identifiable, parfois déterminée d'avance, comme dans le cas des spectacles de société. Penser un public implicite précis, choisi même, change la donne. La proximité recherchée avec les spectateurs des petites salles privées ou publiques vise à les interpeller plus personnellement, à fondre les deux côtés de la rampe dans une sorte de communauté virtuelle. L'attitude du public change inévitablement selon qu'on assiste à la représentation d'une pièce par une troupe professionnelle, à une performance d'amateurs, à une création collective, ou encore à un spectacle imaginaire, en se jouant mentalement une pièce « à lire », consignée dans les pages d'une revue. Certaines formes de théâtre sont d'ailleurs pensées avec l'intention précise d'obtenir un effet déterminé, par exemple l'instruction des jeunes ou la provocation délibérée. Autant de variables importantes qui suscitent à chaque fois des réponses différentes, à examiner avec attention.

Reste enfin la question fondamentale de la fonction du théâtre. Selon le binôme consacré depuis l'Antiquité elle est d'« instruire et plaire », et les scènes alternatives ne représentent certes pas une exception de ce point de vue. Cependant l'élément de liberté qu'on n'a cessé de souligner comme distinctif de notre corpus nous permet d'y reconnaître aussi un accent plus marqué qu'à l'ordinaire sur le second élément du binôme : le plaisir²⁰. Les « théâtres en liberté » seront donc aussi le lieu d'une recherche décomplexée du plaisir du spectateur et même de l'auteur, qui revendiqueraient le droit à s'amuser, à *jouer* dans tous les sens du terme, à donner libre cours à leurs fantaisies les plus folles et les plus visionnaires.

²⁰ Sur cette idée, trop souvent négligée dans les études théâtrales, voir Florence Naugrette, *Le Plaisir du spectateur au théâtre*, Paris, Bréal, 2002.