

# TRACES, DOCUMENTS, MONUMENTS

## LES TEXTES DE L'HISTOIRE DES SPECTACLES

Benoît BOLDUC

LES textes analysés dans les articles qui suivent concourent tous, que ce soit en aval ou en amont, à la formation et à la pratique d'un objet culturel complexe, éphémère et difficilement saisissable : le spectacle. Ils appartiennent aussi à une période historique relativement lointaine, qui s'étend de la Renaissance aux Lumières, ce qui implique que, tout en demeurant accessibles au lecteur d'aujourd'hui et en étant parfois inscrits au répertoire des compagnies théâtrales, ils sont chargés de ce que Daniel Mesgish appelle une épaisse couche de « *textes invisibles* » correspondant aux interprétations et aux discours qu'ils suscitent chez leurs lecteurs et spectateurs successifs<sup>1</sup>. Ces caractéristiques en font des objets privilégiés pour examiner les processus de représentation impliqués au moment du déroulement d'un spectacle ou inhérents à la pratique de l'histoire. D'une part, ils enrichissent une problématique qui occupe les théoriciens depuis les premiers commentateurs italiens de la *Poétique* d'Aristote à la Renaissance jusqu'aux sémioticiens du vingt-et-unième siècle, celle de l'articulation entre le texte dramatique et le spectacle<sup>2</sup>. On verra dans les pages qui sui-

1 Voir J.-M. THOMASSEAU, « Les Différents états du texte théâtral », *Pratiques*, mars 1984, p. 120 : « *Un texte rejoué ne peut plus l'être "innocemment". Il s'inscrit qu'on le veuille ou non, dans une dialectique qui met en jeu les partis pris esthétiques, sociaux et politiques des interprétations antérieures. Plus la pièce est ancienne, plus les strates interprétatives s'accroissent. D'autre part, le texte imprimé est tombé dans le domaine public. Aux différentes mises en scène s'ajoutent alors les lectures multiples des particuliers. On va ainsi au théâtre non pour découvrir un spectacle mais pour le reconnaître, et mesurer les écarts et les accords avec l'espace intérieur de la lecture et les connaissances acquises. Cette démarche esthétique dont le fonctionnement demeure secret et complexe, comme tous les phénomènes de perception esthétique s'avère difficilement mesurable* ».

2 Patris Pavis fait le point sur la question et propose de nouvelles bases pour penser les rapports entre texte et représentation : voir P. PAVIS, *Voix et images de la scène : pour une sémiologie de la réception* (Lille, Presses Universitaires de Lille, 1985) ; P. PAVIS, *L'Analyse des spectacles* (Paris, Nathan, 1996). Voir également T. R. WHITAKER, "Some

vent comment, à côté du texte dramatique, certains « péri-textes » contribuent à la reconstitution de « textes spectaculaires »<sup>3</sup>. D'autre part, en soulevant des questions relatives à la diffusion et à la réception d'une pratique culturelle, ou en exposant la distance entre un événement et le document censé le représenter<sup>4</sup>, l'analyse de ces textes expose les multiples défis auxquels sont confrontés les historiens et analystes des spectacles, ainsi que les artistes qui mettent aujourd'hui en scène des pièces du passé.

Champ des plus actifs de la recherche en sciences humaines, depuis les années 1950 où paraissent les travaux fondateurs de l'équipe du CNRS dirigée par Jean Jacquot<sup>5</sup>, l'étude des arts européens du spectacle intéresse des spécialistes de tous les horizons disciplinaires. Le corpus est monumental et ne cesse de s'enrichir. Le patient catalogage des sources accompli par les érudits du dix-neuvième et du début du vingtième siècle devient de plus en plus accessible grâce aux travaux des centres, instituts et laboratoires de recherche, ainsi qu'au perfectionnement des outils informatiques<sup>6</sup>.

Reflections on 'Text' and 'Performance', *Yale Journal of Criticism*, vol. III, no. 1, 1989, pp. 143-61 ; T. KOWZAN, « Du texte écrit à la représentation — de la représentation au texte écrit » in *Spectacle et signification* (Montréal, Balzac, 1992), pp. 87-98 ; B. DORT, « Le Texte et la scène : pour une nouvelle alliance » in *Le Spectateur en dialogue : le jeu du théâtre* (Paris, P.O.L., 1995), pp. 245-74. Pour leur application à la pratique théâtrale du dix-septième siècle, voir J.-C. VUILLEMIN, « Du texte dramatique au texte spectaculaire : Rotrou dramaturge baroque », *Seventeenth-Century French Studies*, no. 16, 1994, pp. 135-53.

- 3 Le « péri-texte » correspond à l'« ensemble des textes suscités par l'écriture ou la représentation d'une œuvre théâtrale » (J.-M. THOMASSEAU, article cité, p. 119). Le « texte spectaculaire », entendu au sens que lui a donné Marco de Marinis, se distingue du spectacle, objet concret et empirique : il correspond à la mise en scène considérée comme un système abstrait de signes. Voir P. PAVIS, *L'Analyse des spectacles*, p. 10.
- 4 Voir R. CHARTIER, « Le Monde comme représentation », *Annales ESC*, nov.-déc. 1989, pp. 1505-20, repris dans *Au bord de la falaise* (Paris, Albin Michel, 1998) ; L. MARIN, *De la représentation* (Paris, Seuil-Gallimard, 1994).
- 5 Publiés en trois volumes : J. JACQUOT, éd., *Les Fêtes de la Renaissance* (Paris, CNRS, 1956, 1960, 1975). Voir également J. JACQUOT, éd., *Dramaturgie et société : rapports entre l'œuvre théâtrale, son interprétation et son public aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles* (Paris, CNRS, 1963) ; et É. KONIGSON, éd., *Recherches sur les textes dramatiques et les spectacles du XV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle* (Paris, CNRS, coll. « Les Voies de la création théâtrale », 8, 1980).
- 6 La bibliothèque numérique Gallica ([www.gallica.bnf.fr](http://www.gallica.bnf.fr)) accueille de plus en plus de textes rares témoignant de cérémonies et de spectacles anciens. De nombreux livres de fêtes allemands superbement illustrés ont également été numérisés et sont accessibles à partir du site « Festkultur online » de la bibliothèque Herzog August de Wolfenbüttel (Allemagne) ([www.hab.de/forschung/projekte/festkultur-e.htm](http://www.hab.de/forschung/projekte/festkultur-e.htm)). Le Calendrier des Spectacles sous l'Ancien Régime et la Révolution ([www.cesar.org.uk](http://www.cesar.org.uk)), donne accès à

À côté des textes dramatiques que l'édition savante rend de nouveau disponibles aux lecteurs et aux artistes de la scène<sup>7</sup>, de plus en plus de textes afférents ou de relations de spectacles sont mis au jour, comme en témoigne la récente bibliographie de 2857 titres documentant les fêtes en Europe de 1500 à 1800 constituée par Helen Watanabe-O'Kelly et Anne Simon<sup>8</sup>.

Les spécialistes des spectacles de la première modernité se sont depuis toujours intéressés aux conditions de représentation, à la *performance* elle-même, entendue au sens anglo-saxon<sup>9</sup>, au *spectacle* ou à la *séance* : ce moment éphémère qui, Hélène Merlin l'a montré<sup>10</sup>, participe de la constitution de la *res publica* et façonne les individus qui la composent. Mais contrairement à l'analyste des spectacles contemporains qui peut observer son objet dans sa matérialité concrète et rendre compte sur le terrain de l'expérience esthétique de ce public, le spécialiste des spectacles du passé entretient nécessairement avec son objet d'étude une relation abstraite et médiatisée par des documents textuels et iconographiques. S'il a de la chance, il peut parfois mettre la main (ou du moins jeter les yeux) sur des artefacts épargnés par le temps, éléments de costumes ou de décors, voire des salles de spectacles miraculeusement préservées<sup>11</sup>. Mais son travail

une mine d'informations ponctuelles sur les artistes et les lieux de représentation aux dix-septième et dix-huitième siècles en France. Guy Spielmann ( Spectacles du Grand Siècle : [www.georgetown.edu/spielmann/opsis](http://www.georgetown.edu/spielmann/opsis)) et Jan Clarke (Salford Protocol Project : [www.theatre-studies.org](http://www.theatre-studies.org)) mettent aussi à la disposition des chercheurs de précieux documents textuels et iconographiques.

- 7 Pour le seul domaine français, par exemple, sans compter les projets de saisie numérique des textes, la Société de Littératures Classiques, Biblio 17 et la collection « Studiolo-Théâtre » chez Lampsaque — à laquelle ont contribué plusieurs collaborateurs de ce numéro — rééditent des textes dramatiques anciens qui complètent les fonds des éditions de grande érudition comme Droz, Nizet ou la Société des Textes Français Modernes.
- 8 H. WATANABE-O'KELLY et A. SIMON, *Festivals and Ceremonies: a Bibliography of Works Relating to Court, Civic and Religious Festivals in Europe, 1500-1800* (London-New York, Mansell, 2000).
- 9 Pour une synthèse historiographique retraçant l'évolution des *performance studies*, voir E. FISCHER-LICHTE, "From Text to Performance : the Rise of Theatre Studies as an Academic Discipline in Germany", *Theatre Research International*, vol. 24, no. 2, 1999, pp. 168-78 ; et M. CARLSON, "Theatre and Performance at a Time of Shifting Disciplines", *Theatre Research International*, vol. 26, no. 2, 2001, pp. 137-44.
- 10 H. MERLIN, *Public et littérature en France au XVII<sup>e</sup> siècle* (Paris, Les Belles Lettres, 1994).
- 11 En France, les plus anciennes salles conservant leur aspect d'origine datent du dix-huitième siècle. La salle de l'opéra de Versailles a conservé ses volumes, mais la scène

consiste essentiellement à reconstituer un « texte spectaculaire » à partir de la collecte et de l'analyse d'une très grande variété de textes. Afin de les interpréter, l'historien et l'analyste doivent bien en saisir la nature, les conditions d'énonciation et les « *formes variables qui [les] proposent au déchiffrement* »<sup>12</sup>. Le travail du metteur en scène est à bien des égards similaire, quoique le but de ce dernier ne soit pas de communiquer les résultats de ses travaux sous la forme de publications savantes, mais d'entretenir la mémoire vivante d'un art en créant à son tour un spectacle. C'est la raison pour laquelle on trouvera à la fin de ce numéro un dossier constitué d'entretiens avec des metteurs en scène qui confrontent et interrogent le répertoire français dit « classique ». Leur lecture des textes, qui passe par une pratique et une expérience concrètes de la scène, enrichit considérablement celle des universitaires.

Par texte, nous entendons dans ce numéro toutes traces écrites, manuscrites ou imprimées, et incluons des systèmes de notation autres que l'écriture (partition musicale, notation chorégraphique). Nous avons privilégié l'étude de « péri-textes » à celle des textes dramatiques, et l'étude de spectacles où ce texte occupe une place relativement modeste. En privilégiant spectacles sportifs, obscures tragédies ou cérémonies politiques, pièces foraines ou à grand spectacle, performances musicales publiques ou domestiques, nous avons voulu mettre en valeur la variété et la richesse d'une pratique culturelle façonnée par des textes, et génératrice d'un foisonnement textuel dont subsistent aujourd'hui quelques traces, documents et monuments écrits. En amont se trouvent les sources, les modèles imprimés qui nourrissent l'invention du poète dramatique ou du concepteur du spectacle : concept clé de la poétique de la première modernité,

est maintenant privée de sa machinerie d'époque. En revanche, le théâtre du Petit Trianon est dans un remarquable état de conservation. On trouve toujours en Italie des salles du seizième et du dix-septième siècle : théâtres académiques de Piacenza et de Sabionetta, salle du Palais Ducal de Mantoue : Londres a reconstruit son Globe : mais ce n'est qu'en Suède (Théâtre Royal de Dröttningholm) et en République Tchèque (Théâtre du Château de Cesky Krumlov) que subsistent les théâtres pourvus de leur machinerie d'origine les mieux conservés.

- 12 R. CHARTIER, « De la fête de cour au public citoyen » in *Culture écrite et société : l'ordre des livres XIV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles* (Paris, Albin Michel, 1996), p. 158. Pour une mise au point théorique sur le travail de l'historien du théâtre, voir T. POSTLEWAIT, "Historiography and the Theatrical Event : a Primer with Twelve Cruxes", *Theatre Journal*, vol. 43, no. 21, 1991, pp. 157-98.

l'imitation<sup>13</sup> suppose un rapport direct (souvent revendiqué dans les préfaces et les adresses au lecteur) entre l'œuvre et son modèle. Les autres textes antérieurs aux répétitions sont souvent manuscrits : livres de comptes, registres et autres inventaires, lettres écrites par les artistes impliqués dans la production ou qui leur sont destinées, lettres écrites par des commanditaires ou des particuliers qui font mention du projet, différents états embryonnaires du texte dramatique et de la partition. Au moment des répétitions, le texte dramatique, s'il existe, est découpé en rôles après avoir été, s'il y a lieu, mis en musique par le compositeur. Il peut à ce moment-là constituer la base d'un livret de mise en scène. Alors que les danseurs ou les figurants répètent leurs pas et leurs mouvements et que d'autres lettres circulent, incluant éventuellement des témoins des répétitions, les premiers textes imprimés paraissent : le livret ou le dessin est envoyé chez l'éditeur qui en assure l'impression<sup>14</sup>, une brève mention figure dans la *Gazette* pour séduire le public potentiel. Au moment de la représentation, le public a pu se les procurer. Il peut en faire la lecture avant et pendant le spectacle. S'il assiste à un ballet, ce public pourra aussi recevoir dans le cours du spectacle, des vers imprimés distribués au moment d'une entrée. S'il assiste, à la Foire, à une comédie à écriteaux, il peut lire sur les cartons que tendent les acteurs les paroles à chanter sur des airs connus.

Saturée de textes, la représentation du spectacle en génère d'autres encore : d'autres lettres, d'autres témoignages dont de rares critiques, d'abord manuscrites, puis éventuellement rassemblées et publiées dans des mémoires. Des presses, sortent les comptes rendus, des relations, parfois illustrées ou contenant des partitions musicales<sup>15</sup>, le texte dramatique lui-

13 Nous préférons, avec Alain Viala et Francis Goyet, le concept endogène d'imitation à celui d'intertextualité. « *Imitation peut et doit s'entendre là en deux acceptions. L'une est première, celle de la catégorie aristotélicienne de la mimésis : la littérature, comme tout art, imite la nature. L'autre, seconde, est une catégorie historique et technique, héritée de l'Humanisme : imiter, c'est imiter des auteurs antérieurs et, de préférence, les auteurs anciens, grecs et latins : éventuellement, mais non sans débats et combats, des modernes espagnols et italiens.* » (A. VIALA, « Le Butin galant » in É. LE CALVEZ et M.-C. CANOVA-GREEN, éds., *Texte(s) et intertexte(s)* [Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1997], p. 142). Voir également F. GOYET, « Imitation ou intertextualité ? (Riffaterre revisited) », *Poétique*, n° 71, 1987, pp. 313-20.

14 Les « dessins » sont généralement écrits au futur, les « livrets », au présent, les « relations », au passé, même si ces dernières ne sont pas toujours rédigées après l'événement, comme en témoigne celle qui était destinée à commémorer l'entrée d'Henri IV à Paris et qu'analyse Margaret McGowan dans ce numéro.

15 Les relations de spectacles sont rarement illustrées en France : les somptueux livres illustrés qu'analyse Charles Mazouer dans ce numéro constituent en fait une excep-

même. La partition est gravée. Des chorégraphies et des airs choisis sont rassemblés en recueil<sup>16</sup>. Certains de ces monuments textuels sont voués à une fortune littéraire particulière et figurent en bonne place dans le panthéon des œuvres « classiques »<sup>17</sup>. Inscrits au répertoire, ils suscitent de nouvelles mises en scène (produisant inévitablement d'autres textes). Ils font alors l'objet d'études critiques et théoriques, et constituent le matériau des histoires de la littérature, du théâtre, des spectacles<sup>18</sup>... Le présent numéro de *Texte* propose des mises au point sur les enjeux, le statut et la finalité de ces différents textes.

Après avoir montré comment la diffusion du livre et le renouvellement de la pratique théâtrale s'influencent mutuellement à la Renaissance<sup>19</sup>, Julie S. Peters analyse en tête de ce numéro les rapports entre le livre, le théâtre, le texte dramatique et la mémoire à la Renaissance et au dix-septième siècle. Son analyse met en valeur l'importance de la conception et de la pratique du théâtre non seulement pour l'élaboration de systèmes mémoriels, mais pour la constitution et la représentation du savoir. Métaphore structurante au même titre que le livre, le « *theatrum* » des humanis-

tion. Ce n'est pas le cas pour les relations publiées par les imprimeurs du Nord de l'Europe : voir H. WATANABE-O'KELLY, "Festival Books in Europe from Renaissance to Rococo", *The Seventeenth Century*, vol. III, printemps 1988, pp. 181-201.

- 16 Par exemple, les volumes d'airs publiés par les frères Ballard à Paris dès le seizième siècle, et les recueils de danses de Raoul-Auger Feuillet dont le premier paraît en 1700.
- 17 Voir la définition que rapporte Martial Poirson dans la présentation du dossier, pp. 311-2. Pour un aperçu des récents débats suscités par cette notion, voir : E. BURY, « Le Classicisme et le modèle philologique : La Fontaine, Racine, La Bruyère », *L'Information littéraire*, n° 3, 1990 ; *Littératures classiques*, n° 19, « Qu'est-ce qu'un classique », 1993 ; P. DANDREY, « Qu'est-ce que le classicisme ? » in H. MÉCHOULAN et J. CORNETTE, eds., *L'État classique: regards sur la pensée politique de la France dans le second XVII<sup>e</sup> siècle* (Paris, J. Vrin, 1996), pp. 43-67 ; G. FORESTIER et J.-P. NÉRAUDAU, eds., *Un Classicisme ou des classicismes ?* (Pau, Université de Pau, 1995) ; A. KIBÉDI-VARGA, « Réflexions sur le classicisme français : littérature et société au XVII<sup>e</sup> siècle », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n° 6, 1996, pp. 1063-8 ; A. VIALA, « Qui t'a fait minor ? Galanterie et Classicisme », *Littératures Classiques*, n° 31, 1997, pp. 115-34 ; *Littératures classiques*, n° 34, « La Périodisation de l'âge classique », 1998.
- 18 Parmi les études récentes qui s'intéressent plus particulièrement au texte et au livre, voir L. NORMAN, P. DESAN et R. STRIER, eds., *Du spectateur au lecteur : imprimer la scène aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles* (Fasano-Paris, Schena-Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002).
- 19 J. S. PETERS, *Theatre of the Book 1480-1880 : Print, Text, and Performance in Europe* (Oxford, Oxford University Press, 2000).

tes organise et contient savoir encyclopédique et mémoire universelle jusqu'à ce que s'étirole la conception traditionnelle de la mémoire. Peters relève dans certains textes dramatiques qui continuent de convoquer les figures du livre et du théâtre (notamment dans *Hamlet* et *Les Femmes savantes*) des témoignages des importants bouleversements épistémologiques qui marquent la conception et la pratique de la mémoire au dix-septième siècle, alors que s'échafaudent les institutions qui donneront naissance au champ littéraire, et que des auteurs dramatiques travaillent de leur vivant au monument de leurs Œuvres complètes.

C'est à travers des textes que John McClelland élabore une histoire des spectacles sportifs depuis leurs origines antiques, en insistant tout particulièrement sur la disposition et la fonction du public pour lequel ils sont organisés. Ces spectacles dépourvus de « texte dramatique » n'échappent pas pour autant à une mise en récit préalable ou secondaire. Ordonnés suivant un « programme » (un texte, au sens étymologique et sémiotique de réseau), les diverses compétitions sportives (combats de gladiateurs, courses de char, de bague, tournois, lices, *calcio*, etc.) se déroulent dans un « théâtre » (*theatron* : « lieu où l'on voit »), et exercent sur leurs spectateurs des effets puissants que cherche à canaliser le pouvoir politique. La mise en texte de ces spectacles prend des formes variées qui vont de la publication de traités exposant règles et protocoles jusqu'aux récits versifiés distribués avant la compétition et qui en expliquent la trame fictive et la portée emblématique. Certains auteurs, comme celui du *Discorso sopra il giuoco del calcio fiorentino*, proclament explicitement leur statut de monument mémoriel, le texte remplaçant à l'aube de l'époque moderne les amphithéâtres monumentaux érigés dans l'Antiquité dans leur fonction de « lieu de mémoire ».

Les relations de fêtes, qui sont une manne pour les historiens, ont un rapport certain avec le spectacle ou la cérémonie dont elles conservent la mémoire. Or, ces textes-monuments ont une forte tendance à se substituer à l'événement qu'ils relatent, à y mettre de l'ordre, à en fixer le sens, ignorant tout ce qui pourrait relever des contingences (la bonne volonté et la diligence des artistes et artisans ayant contribué à sa réalisation) ou du hasard (le climat, le caprice du public)<sup>20</sup>. En choisissant d'analyser deux textes-monuments qui se rapportent à des fêtes dont le déroulement a été compromis, Margaret McGowan met bien en valeur les forces et les enjeux

20 Voir C. JOUHAUD, « Imprimer l'événement : La Rochelle à Paris » in Roger CHARTIER, éd., *Les Usages de l'imprimé* (Paris, Fayard, 1987), pp. 381-431.

qui façonnent la mise en récit d'un événement rêvé avant d'être accompli. La première partie de son article montre que la posture narrative adoptée par Étienne Jodelle dans la relation de son spectacle est à la fois unique et emblématique : elle donne à voir non pas ce qui a été vu, mais ce qui aurait dû être vu<sup>21</sup> au moment de la représentation, tout en développant une topique de la fatalité chère à l'auteur de la *Cléopâtre captive*. Consacrée à une cérémonie<sup>22</sup>, la deuxième partie de son article met en valeur la fonction particulière de la relation d'entrée solennelle ou royale. Le cas étudié, l'entrée à Paris, en 1610, d'Henri IV et de Marie de Médicis — compromise par l'assassinat du roi — rappelle que l'entrée solennelle compte parmi les pratiques cérémonielles dont l'efficace dépend le plus d'une mise en récit à focalisation multiple, explicitant les dépenses encourues par la ville, son zèle à célébrer son hôte, et sa soumission. Plus qu'une simple relation, le texte publié constitue la « clé » de la cérémonie et scelle en quelque sorte le contrat d'échange entre l'hôte prestigieux et la ville.

Christian Biet explore un autre type de rapports entre un texte et son cadre socio-culturel. Son analyse des conditions de création et la publication d'une tragédie jusqu'à présent ignorée de la critique — le *Cléophon* (1600) de Jacques de Fontenay — va bien au delà d'une simple « mise en contexte » : elle éclaire un moment charnière et encore très mal connu de la pratique théâtrale parisienne du tournant du seizième et du dix-septième siècle en exposant les circonstances particulières d'énonciation et de réception d'une séance théâtrale et d'un texte-monument. C'est précisément durant cette période que le théâtre politique, *texte à lire* qui s'apparente aux pamphlets, libelles et placards, devient *texte à jouer*. De par sa prise directe avec l'actualité récente, l'assassinat d'Henri III, la pièce joue sur deux niveaux. Au moment de la représentation à l'Hôtel de Bourgogne, elle relève de la cérémonie mémorielle en figurant l'assassinat du roi précédent sur le mode du mystère et de l'exécution publique. Cette représentation n'est rendue possible que grâce à un travail de mimésis, c'est-à-dire de transformation qui donne à l'événement une forme-sens esthétique l'éloignant de l'objet représenté. La publication de la tragédie, quant à elle, tout en traduisant l'ambition et le prestige d'un des membres importants de la

21 Voir G. SPIELMANN, « Spectacle, théâtre, texte : esquisse d'une problématique », *L'Esprit Créateur*, vol. XXXIX, no. 3, 1999, p. 86.

22 H. WATANABEE-O'KELLY, "Early Modern European Festivals — Politics and Performance, Event and Record" in J. R. MULRYNE et Elizabeth GOLDRING, eds., *Court Festivals of the European Renaissance: Art, Politics and Performance* (London, Ashgate, 2002), pp. 15-25.

Confrérie de la Passion qui administre le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, se présente comme monument littéraire, évoquant à la fois une « tragédie-tombeau » (pour Henri III) et une « tragédie encomiastique légitimante » (pour Henri IV). Cette lecture érudite et intelligente du texte dramatique montre à quel point ce « document stable », sur lequel longtemps la critique a cru pouvoir réduire et contrôler l'activité théâtrale<sup>23</sup>, est en fait une espèce de partition à trous. Non pas au sens qu'Anne Ubersfeld lui a donné — un texte troué comportant une mise en scène potentielle dont seule la réalisation scénique pourrait rétablir la plénitude — mais plutôt en ce qu'il donne à lire en pointillé le monde social que l'historien souhaite irrésistiblement restituer grâce à la spéculation et le travail critique, la partie fantasmée de l'histoire, cette part du « réel » qu'ignorent les documents d'archives.

Guy Spielmann propose, dans son article, un nouveau modèle pour analyser les rapports texte-représentation. L'identification des fonctions « pré-performative », « performative », « para-performative » et « post-performative » a une très grande valeur heuristique<sup>24</sup>. Elle a l'avantage de situer le texte dramatique parmi les autres textes qui concourent à la conception et la réception d'un spectacle, tout en attirant notre attention sur le fait que certains d'entre eux assument plusieurs fonctions successives. Le texte dramatique, par exemple, ne se voit plus confiné aux prémices du spectacle. Il est en effet « pré-performatif » en ce qu'il participe à l'élaboration de la séance proprement dite, le travail de l'auteur précédant le plus souvent celui des autres artistes impliqués dans le spectacle (invention du sujet, disposition, premier jet). Dans bien des cas, le texte est mis à l'épreuve de la scène, les vers sont moulés à la bouche des acteurs, des changements sont apportés pendant les lectures et les répétitions. C'est à partir d'un texte que se met en branle le travail préparatoire à la représentation. Le « livret », équivalent à l'opéra du texte dramatique, occupe également une fonction pré-performative importante. Catherine Kintzler en a fait la magistrale démonstration dans un ouvrage sur la tragédie lyrique fran-

23 Au sujet de l'illusoire stabilité du texte dramatique classique, voir J.-C. VUILLEMIN, « En finir avec Boileau... Quelques réflexions sur l'enseignement du théâtre "classique" », *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 3, 2001, p. 129.

24 Voir G. SPIELMANN, « Pour une syntaxe du spectaculaire au XVIIe -XVIIIe siècles » in M.-F. WAGNER, P.-L. VAILLANCOURT et C. LE BRUN-GOUANVIC, éd., *Les Arts du spectacle* (Paris, Champion, 2003).

çaise<sup>25</sup>. Il en va de même pour tous les spectacles dont il faut toujours préalablement « arrêter le sujet ». Or, le texte dramatique, nous rappelle Spielmann, est également « performatif » en tant que document « stable » offrant aux praticiens un support mnémotechnique et référentiel<sup>26</sup>. Il assume également, surtout à l'opéra et dans les types de spectacles où il tient une place relativement modeste par rapport aux autres composantes du spectacle (fêtes princières, tournois, ballets, etc.) un rôle « para-performatif ». Entre les mains du spectateur, le livret permet de suppléer aux limites physiques de la communication entre acteurs et spectateurs (défaut de visibilité ou d'acoustique, langue des acteurs étrangère à celle des spectateurs, complexité de l'intrigue ou des symboles), de donner une cohérence narrative au déroulement des événements spectaculaires. Après la représentation, le texte dramatique publié assume enfin une fonction « post-performative » de premier ordre. Il conserve d'une part la mémoire d'un événement éphémère, mais peut aussi contribuer à la construction d'une *persona* littéraire (l'auteur) ou politique (le prince).

Les quatre articles suivants analysent dans le détail les textes afférents à quatre objets spectaculaires mixtes : le théâtre à machine, la comédie-ballet, l'air sérieux et le *dramatick opera*. Hélène Visentin s'intéresse à un genre spectaculaire où le travail du scénographe tient autant sinon plus de place que le travail du poète dramatique<sup>27</sup>. Prenant non pas le texte dramatique, mais le dessein comme texte de base pour l'élaboration du texte spectaculaire de la tragédie à machines, elle identifie ce qu'elle appelle le processus de spectacularisation de la fable, c'est-à-dire une poétique spectaculaire distincte de la stricte poétique dramatique, dictant l'invention des décors et des machines. Changeant les données du rapport texte-représentation, elle analyse un objet textuel dont la visée est précisément de rendre compte du déroulement du spectacle, ici à des fins publicitaires. Contrairement au texte didascalique ou à d'autres formes de saisie tex-

25 C. KINTZLER, *La Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau* (Paris, Minerve, 1991).

26 Le texte dramatique ne peut véritablement remplir cette fonction « performative » qu'à condition de le considérer, avec Patrice Pavis, comme un texte « (é)mis en scène » (voir P. PAVIS, « Le texte (é)mis en scène... » in *L'Analyse des spectacles*, pp. 182-204). On pourrait toutefois objecter que le « texte » dont il est question au moment de la performance, n'est pas un texte écrit, mais un texte déclamé ou chanté. On sait quelle importance tient cette distinction entre parole « écrite » et parole « dite ou chantée », dans l'approche d'un Gordon Craig.

27 Voir H. VISENTIN, *Le Théâtre à machines à l'âge classique : introduction à l'histoire et à la poétique du théâtre à merveilles (1585-1680)*, en préparation.

tuelle consécutives à l'événement spectaculaire et destinées à en conserver la mémoire, le dessin constitue un rare document donnant à voir une *poiesis* du spectacle<sup>28</sup>.

Charles Mazouer observe finement les enjeux, le statut et la finalité des textes qui documentent les fêtes de Versailles auxquelles Molière et sa troupe ont contribué. Passant en revue les différentes sources textuelles qui documentent les comédies-ballets<sup>29</sup>, il insiste tout particulièrement sur les facteurs qui en conditionnent la forme et la teneur et affectent leur lisibilité. Visant à provoquer la *meraviglia* et l'admiration du lecteur, les relations de fête ne se contentent pas de décrire : « peintures parlantes » ou « images » qui donnent à voir un événement passé, elles jugent et orientent la description en fonction d'une célébration, celle de la grandeur du règne. À côté de cette fonction politique évidente de propagande royale, ces textes sont, pour Mazouer, des documents qui permettent de reconstituer une esthétique beaucoup plus difficile à cerner, mais qui n'en demeure pas moins importante. Ils traduisent le goût et la sensibilité de spectateurs rassemblés en un public courtisan.

Ce sont les mêmes individus que suit Anne-Madeleine Goulet de la cour aux salons mondains, centres culturels névralgiques des dix-septième et dix-huitième siècles. Dans cet article qui s'appuie sur les résultats d'une recherche de grande envergure<sup>30</sup>, elle présente un objet culturel mixte dont on a longtemps pressenti l'importance, traduisant l'omniprésence de la musique dans l'esthétique galante et les pratiques de sociabilité mondaine. L'analyse rigoureuse des trente-sept recueils rassemblant plus d'un millier d'« airs sérieux » publiés par les frères Ballard entre 1658 et 1694 permet de saisir les modalités de cette pratique, son rôle fédérateur puisqu'il favorise la cohérence d'un groupe en créant des réseaux d'amitié, de clientélisme et de mécénat. Perçus dès leur impression en tant que monument culturel et paraissant au moment où se constitue la tragédie en musique, les recueils Ballard contribuent à l'établissement d'un patri-

28 En cela, il se rapproche du *playbook* du *dramatick opera* anglais qui, comme le montre Michael Burden dans ce numéro (pp. 286-7), suggère un découpage du texte spectaculaire différent de celui du texte dramatique.

29 Pour une étude de l'ensemble des comédies-ballets de Molière, voir C. MAZOUER, *Molière et ses comédies-ballets* (Paris, Klincksieck, 1993).

30 Voir A.-M. GOULET, *Poésie, musique et sociabilité au XVII<sup>e</sup> siècle : les Livres d'airs de différents auteurs publiés chez Ballard de 1658 à 1694* (Paris, Champion, 2004). En plus de son travail de chercheur, A.-M. Goulet est la fondatrice et la directrice de la compagnie La Ruelle d'Arthénice qui produit des spectacles musicaux inspirés de textes des dix-septième et dix-huitième siècles.

moine lyrique vocal de langue française qui ne sera pas sans effet sur la diffusion et la permanence d'une certaine idée de la musique vocale française associée à un goût « bien français » pour la « simplicité », le « naturel », et le respect de la prosodie.

Éditeur des livrets mis en musique par Purcell<sup>31</sup>, Michael Burden propose une double analyse du livret (*playbook*) du *dramatick opera* anglais, en analysant son usage par ses premiers publics et son utilité pour les chercheurs qui tentent à des fins scientifiques ou artistiques d'en reconstituer la mise en scène. Selon lui, en plus de constituer la « vitrine publique » et d'assumer une importante fonction publicitaire, le *playbook* permet au public de donner sens à l'événement qui se déroule devant ses yeux. En exposant les étapes complexes et les minuties d'un travail musicologique voué à reconstituer le déroulement d'un spectacle, cet article met en valeur non seulement le rôle des sources imprimées dans le processus de recréation d'un texte spectaculaire<sup>32</sup>, mais l'importance de données extra-textuelles que ces sources ne transmettent qu'imparfaitement.

En guise d'épilogue, la contribution de Pascal Riendeau prolonge les questions soulevées par les collaborateurs de ce numéro, et montre que les préoccupations des spécialistes du théâtre ancien ne sont pas absolument étrangères aux spécialistes du théâtre contemporain. « *Qu'une mise en scène date d'hier ou des Grecs* », a d'ailleurs remarqué Patrice Pavis, « *elle est passée à jamais et nous n'en avons plus ni l'expérience esthétique ni l'accès à la matérialité vivante du spectacle* »<sup>33</sup>. L'élaboration du texte spectaculaire d'un spectacle présenté en 1987 suppose le même travail d'interprétation que pour un spectacle présenté en 1687, seules les sources documentaires et une relative proximité socio-culturelle facilitent le travail dans le premier cas. L'étude des *Feluettes* de Michel Marc Bouchard recoupe plusieurs thèmes abordés ailleurs dans ce numéro. La pièce paraît à un moment où la critique s'intéresse à la constitution d'un répertoire théâtral québécois<sup>34</sup>,

31 M. BURDEN éd., *Henry Purcell's Operas: the Complete Texts* (Oxford, Oxford University Press, 2000). M. Burden dirige également la New Chamber Opera de Oxford ([www.newchamberopera.com](http://www.newchamberopera.com)), compagnie qui produit des spectacles et des enregistrements baroques, classiques et contemporains.

32 On comparera le foisonnement textuel qu'analyse Michael Burden aux textes rassemblés par Caroline Wood et Graham Sadle concernant l'opéra français de la même période : C. WOOD et G. SADLER, eds., *French Baroque Opera: A Reader* (Aldershot, Ashgate, 2000).

33 P. PAVIS, *L'Analyse des spectacles*, p. 12.

34 Voir le dossier préparé par G. DAVID, « Sur le répertoire national : quelles pièces rejouer d'ici l'an 2000 ? », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 47, 1988, pp. 102-50.

donc à la monumentalisation de certains textes dramatiques. Le caractère métathéâtral de la pièce ainsi que la présence d'un important intertexte dramatique (*Le Martyr de saint Sébastien* de Gabrielle D'Annunzio) suscitent une réflexion sur les phénomènes de réception. La fable interroge les rapports entre événements racontés (la « crise » de 1912), textes (le journal de Bilodeau qui sert à reconstituer les événements) et mémoire. L'article de Riendeau, qui s'intéresse à la création de la pièce en 1987 et à sa reprise en 2002 se conclut sur une brève analyse de l'adaptation cinématographique de la pièce, élargissant la problématique de ce numéro à une autre forme-sens.

Le théâtre dit « classique » — inscrit aux programmes scolaires et aux répertoires des compagnies théâtrales — est un théâtre, qui après avoir été un théâtre de création, un théâtre en prise directe sur le réel, devient, entre les mains des institutions littéraires, théâtrales et culturelles, un théâtre de tradition. Ce théâtre oppose à l'interprète et au spectateur d'aujourd'hui une telle solidité monumentale qu'il n'est pas étonnant qu'il effraie ou qu'il déconcerte. Le défi n'est pas de « dépoussiérer » les textes afin d'en retrouver, intacte, la forme première (entreprise dont Antoine Vitez a justement nié l'intérêt voire la possibilité), mais, comme le prouve la démarche des metteurs en scène dont les propos sont ici réunis, d'appréhender ces textes dans toute la complexité de leurs réceptions successives. Au prix de cet effort, ce théâtre-là ouvre des perspectives qu'ignore le théâtre de pure création<sup>35</sup>. Cinq artistes de la scène témoignent ici de façon éloquente de cette énergie du théâtre dit « classique » qui révèle des enjeux d'identité culturelle et interroge notre notion de l'histoire, du temps, des mythes, de la mémoire.

Pour reprendre les mots de Martial Poirson, qui a dirigé la composition de ce dossier, la pratique du répertoire classique assure le « passage de témoin » entre les générations successives d'artistes de la scène : jouer un classique, c'est donc s'engager dans un mouvement qui lie la mémoire à l'action, l'actualise, la vivifie. Malgré leur expérience, leurs approches et leurs intérêts distincts, ces metteurs en scène témoignent d'une même saisie syncrétique de l'histoire. Afin d'échapper à ce qu'il appelle la « politique du répertoire » — le travail de sélection de l'histoire qui efface une grande partie de la mémoire théâtrale — Jean-Marie Villégier favorise dans sa pratique la rencontre entre pièces canoniques et pièces oubliées. Il

35 S'il est possible de postuler l'existence d'un théâtre absolument détaché de tout texte antérieur, ce que les théories de l'intertextualité tendent à nier.

explique comment ces pièces lui permettent d'intervenir dans le paysage théâtral contemporain, notamment par le biais de mises en lecture où ses acteurs tenant à la main un exemplaire relié in-folio de leur texte, jouent « à grands traits », le livre devenant « un garde-fou stylistique, un contrat d'écoute passé avec le public ». Pour donner à voir la rencontre fertile entre un texte du passé et le corps qui l'actualise au présent, Christian Rist a choisi de monter *Phèdre* non pas dans un décor mais dans un « théâtre », déstabilisant les habitudes du spectateur et le conviant à une expérience qui relève non pas de la seule « représentation », mais de la somme des pratiques (lecture, mise en scène, répétition) menant un texte à la scène. Le travail de Daniel Mesghish nous rappelle que la seule manière d'entendre un texte du passé est de comprendre qu'en fait, il ne nous parle pas. Le rôle du metteur en scène est précisément de prendre la parole à partir et à la place de ce texte, en mobilisant les « textes invisibles » dont il est chargé.

La forme et le statut particuliers des textes que Guy Spielmann met en scène échappant aux normes du théâtre littéraire, son travail relève d'une archéologie voire d'une anthropologie du jeu. En révélant et en réactivant un corpus théâtral en marge des classiques, le répertoire des comédies de la Foire, ses spectacles contribuent à faire connaître la richesse et la diversité de la pratique théâtrale d'ancien régime, tout en intervenant dans l'horizon contemporain des pratiques du théâtre de rue et du nouveau cirque. Enfin, Didier Doumergue, au contact de Marivaux et de Voltaire, compare la fréquentation des classiques à un rituel de célébration où les vivants conversent avec les morts. Occasion de confronter un style de jeu à un texte, ou de prendre position par rapport à ses partis pris, jouer un classique ne consiste jamais simplement à dire ses mots, mais à reconnaître les corps, les attitudes, le mouvement qui, les premiers, ont habité le texte, afin d'y prendre place à notre tour. Pour tous ces artistes, les textes dramatiques du passé ne sont guère des monuments à préserver, mais des matériaux de travail à partir desquels se forge une pratique de la scène. Laboratoire, école, terrain d'expérimentation, les classiques convient les artistes, tout aussi bien que les historiens ou analystes du spectacle, à s'engager dans un rapport dialectique avec l'histoire.

\*  
\* \*

Je tiens à remercier les auteurs de s'être prêtés à l'exercice de distanciation auquel je les ai conviés, ainsi que Martial Poirson et son équipe pour avoir inscrit dans la mémoire textuelle les réflexions d'artistes de la scène contemporaine. Merci également à Michel Fournier, Andrew Oliver, Brian Fitch, Linda Ness et Yannick Portebois.

Le travail de recherche et la préparation de ce numéro ont été rendus possible grâce à l'aide financière du Conseil de recherche en sciences humaines du Canada.

*Université de Toronto*

