

La querelle sur les origines de la mise en scène et les enjeux mémoriels autour de la figure d'André Antoine

Alice Folco

▶ **To cite this version:**

Alice Folco. La querelle sur les origines de la mise en scène et les enjeux mémoriels autour de la figure d'André Antoine. Revue d'Histoire du Théâtre numérique, 2013. hal-01644800

HAL Id: hal-01644800
https://hal.science/hal-01644800

Submitted on 14 Dec 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Parution en 2013 in : *La Revue d'histoire du théâtre numérique*, n°1, Paris, Société d'Histoire du Théâtre.

La querelle sur les origines de la mise en scène moderne, et les enjeux mémoriels autour de la figure d'André Antoine

Un certain nombre de colloques et travaux récents ont permis de réévaluer la place symbolique qu'occupe André Antoine dans l'histoire du théâtre, notamment en remettant en cause son rôle dans ce qu'il n'est plus désormais tout à fait approprié de nommer la « naissance » de la mise en scène moderne. Ces études historiques et circonstanciées, nourries d'archives peu exploitées jusque là, viennent faire affleurer la dimension mythique et mémorielle des grands récits que s'était donnée l'esthétique théâtrale depuis les années 1950[1]. Dans cette contribution, nous souhaiterions, dans la mesure où notre manque de recul le permet, adopter une perspective panoramique, afin d'interroger non tant la pertinence de la césure de 1887 que sa construction progressive et surtout sa déconstruction récente. Nous reviendrons ainsi sur certains aspects de ce que l'on peut nommer la « querelle » sur l'invention de la mise en scène, non pour apporter une solution définitive à l'épineuse question des origines, mais pour mettre en lumière certains présupposés esthétiques parfois véhiculés par les nouvelles périodisations, et proposer quelques pistes de réflexion méthodologiques concernant la mise en ordre du récit des arts du spectacle dans le contexte historiographique actuel.

1. La cristallisation autour de la figure d'Antoine

Mythification

Pour bien comprendre les tenants et aboutissants de ce qu'on peut appeler la « querelle » sur l'invention de la mise en scène, il paraît nécessaire de commencer par un rappel de la *doxa* pédagogique en la matière. Etant bien entendu que nous parlerons ici de la *doxa des arts du spectacle*, dans la mesure où de nombreux ouvrages scolaires qui se présentent en France comme des manuels d'histoire du théâtre sont en réalité des histoires du genre dramatique, qui ignorent ou minorent la dimension scénique de notre propos. On le sait, dans les ouvrages canoniques qui ne relèvent pas uniquement de l'histoire littéraire, la figure

[1] On se référera notamment à : Isabelle MOINDROT (dir.), *Le Spectaculaire dans les arts de la scène du romantisme à la Belle Époque*, Paris, CNRS Éditions, « Arts du spectacle », 2006. Jean-Pierre SARRAZAC, Marco CONSOLINI (dir.), *Avènement de la mise en scène/Crise du drame : continuités-discontinuités*, Bari, Edizioni di Pagina, 2010. Mara FAZIO, Pierre FRANTZ (dir.), *La Fabrique du théâtre. Avant la mise en scène (1650-1880)*, Paris, Editions Desjonquères, « L'esprit des lettres », 2010. Roxane MARTIN, Marina NORDERA (dir.), *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire. Les objets et les méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française (1635-1906)*, Honoré Champion, 2011.

d'Antoine, ainsi que l'année de fondation du Théâtre Libre, 1887, occupent une place fondamentale. La rupture qu'Antoine est censé incarner (éventuellement en compagnie de Paul Fort et Lugné-Poe, mais pas systématiquement), est narrée par des métaphores héroïques qui sont devenues tellement familières qu'on ne les questionne plus forcément. Avec quelques variantes, on trouve les trois formulations suivantes : à la fin du 19e siècle, auraient lieu la « naissance » du théâtre contemporain, « l'avènement » du metteur en scène, ou encore « l'invention » de la mise en scène. Entre parenthèse, les plus rigoureux précisent normalement : l'invention de la mise en scène *moderne*, mais, dans les faits, l'adjectif tombe souvent, ce qui créé des confusions aux conséquences importantes, sur lesquelles nous reviendrons. Tout ce réseau métaphorique sous-entend qu'Antoine est donc, tantôt le « père » de la mise en scène moderne, tantôt un « pionnier », ou un « inventeur », un « libérateur », voire un « messie » puisque la métaphore de « l'avènement » relève de la théologie. Autant d'images qui suggèrent bien qu'il y a un « théâtre d'avant Antoine » et un « théâtre d'après Antoine » ; ce que confirme la vulgarisation de la métaphore de la « révolution copernicienne [2] », qui veut que la fin du 19e siècle marque la remise en cause du textocentrisme et l'avènement d'une conception globale de la théâtralité. Evidemment, le trait est ici forcé, puisqu'on ne se focalise que sur les connotations des images employées, au détriment des nuances et arguments des discours critiques dans lesquelles elles sont insérées, mais comme c'est contre cet implicite que se positionnent nombre d'études contemporaines, il parait important de le bien le ressaisir.

Pour être juste, en ce qui concerne l'origine de ce discours, il convient d'ajouter que, si l'anthologie des textes d'Antoine a été intitulée, par Jean-Pierre Sarrazac et Philippe Marcerou, *Antoine l'invention de la mise en scène,* Antoine lui-même ne s'est jamais, semble-t-il, présenté comme le premier metteur en scène moderne. Dans *La Causerie sur la mise en scène* de 1903, il répète à plusieurs reprises que la mise en scène est « un art qui vient de naître[3] », mais il dit qu'elle est née avec le « théâtre d'intrigue » et le « théâtre à situations matérielles[4] », c'est-à-dire, indique-t-il, avec Beaumarchais, Hugo ou encore Dumas, soit donc depuis plus d'un siècle, et à la suite de la production dramatique. Et quand il célèbre, en 1937, l'anniversaire de la naissance du Théâtre Libre, il parle bien de révolution, certes, mais pas au

[2] Voir sur sujet, l'article fondateur de Bernard DORT, « Le texte et la scène : pour une nouvelle alliance », in *Le Spectateur en dialogue : le jeu du théâtre*, P.O.L., 1995.
[3] Jean-Pierre SARRAZAC et Philippe MARCEROU (éd.), *Antoine, l'invention de la mise en scène : anthologie des textes d'André Antoine*, Arles, Actes Sud/CNT, 1999, p.109.
[4] *Ibid.*, p.110.

sujet de la mise en scène : il dit que personne n'aurait imaginé qu'en mars 1887, une poignée d'amateurs était en train de « révolutionner *l'art dramatique*[5] ».

Il faudrait parcourir plus attentivement l'ensemble des histoires du théâtre écrites en France au 20e siècle, mais il semble que c'est seulement à partir des années 1960 qu'Antoine commence à prendre une place significative dans la mémoire des arts du spectacle *en tant que metteur en scène*[6]. Chez Brasillach, ou même chez Moussinac[7], par exemple, son nom est mentionné, mais sans donner lieu à des développements importants, comme ceux auxquels Jacques Copeau peut avoir droit. En revanche, dans *La mise en scène contemporaine, d'André Antoine à Bertolt Brecht* de Sylvain Dhomme (1959), dans l'*Histoire des spectacles* dirigée par Guy Dumur (1965), dans l'ouvrage de Denis Bablet sur les décors (1965), dans les textes de Bernard Dort bien sûr[8], puis plus tard, chez Jacqueline de Jomaron, chez André Degaine, il occupe une place importante[9]. On peut faire l'hypothèse que cette mise en valeur dans les histoires du théâtre correspond à une double évolution du champ institutionnel : au moment où les pouvoirs publics donnent aux metteurs en scène un rôle majeur dans la mise en place du théâtre public, et où les études théâtrales se développent de manière spécifique à l'université comme au CNRS, une autre manière de raconter le fait théâtral se met progressivement en place[10]. Cette nouvelle histoire élabore sa généalogie et sa chronologie propres, et une nouvelle série de noms et d'évènements pertinents complète, puis se substitue,

---

[5] *Le Journal*, 2 avril 1937, *Recueil factice d'articles de presse sur Antoine et le Théâtre Libre, 1896-1943*, Bibliothèque Nationale de France, Arts du Spectacle, 8-RT-3680.

[6] Dans le cinquième et dernier volume de *L'Histoire générale illustrée du théâtre*, dirigée par Lucien Dubech, et parue à la Librairie de France en 1934, un chapitre entier est consacré au Théâtre Libre (ce qui n'est pas le cas pour le Théâtre de l'Œuvre), mais là aussi l'éloge d'Antoine est celui d'un « employé du gaz qui s'est mis en tête de rénover l'art dramatique » (p.141) : son action a été ainsi été nécessaire concernant « l'art de l'interprète » autant que « l'art littéraire » (p.150). Les questions de mise en scène à proprement parler sont à peine évoquées, et l'accent est mis avant tout sur la capacité à découvrir des pièces de qualité : « Plus haut que les problèmes secondaires de mise en scène, la réforme de M. Antoine s'attaquait à l'essence de l'art de Sardou, de Dumas et même de Pailleron ou d'Augier. » (p.144).

[7] Voir : Robert BRASILLACH, *Animateurs de théâtre : Baty, Copeau, Dullin, Jouvet, les Pitoëff*, réédition par Chantal MEYER-PLANTUREUX, « Le théâtre en question », Bruxelles, Editions Complexe, 2003 [1936] ; et Léon MOUSSINAC, *Traité de la mise en scène*, C. Massin, Paris, 1948.

[8] Voir par exemple : « Condition sociologique de la mise en scène théâtrale », *Théâtre réel, 1967-1970*, Seuil, 1971.

[9] Sylvain DHOMME, *La mise en scène contemporaine, d'André Antoine à Bertolt Brecht*, Nathan, 1959 ; Guy DUMUR (dir.), *L'Histoire des spectacles*, Gallimard, « La Pléiade », 1965 ; Denis BABLET, *Esthétique générale du décor de théâtre, de 1870 à 1914*, Editions du Centre national de la recherche scientifique, 1965 ; Jacqueline de JOMARON (dir.), *Le Théâtre en France. Du Moyen-Âge à 1789*, volume 1, A. Colin, 1988. André DEGAINE, *Histoire du théâtre dessinée : de la préhistoire à nos jours, tous les temps et tous les pays*, Paris, Nizet, 1992. Sur l'ouvrage d'André Degaine, on se permettra de souligner que, si sur bien des sujets, on peut penser qu'il participe de l'élaboration d'une histoire héroïque du théâtre, notamment en présentant un point de vue progressiste suggéré par l'image liminaire du « fleuve » du théâtre, la trentaine de pages consacrées à Antoine et Lugné-Poe a le mérite de présenter un panorama très documenté sur les deux metteurs en scène, en abordant très précisément les questions de répertoire et présentant une iconographie peu accessible par ailleurs.

[10] Sur ce point, voir : Marie-Madeleine MERVANT-ROUX, « Les études théâtrales : objet ou discipline ? », http://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00446029/en/.

à celle que l'histoire littéraire avait établie. C'est dans ce contexte d'élaboration d'une nouvelle mémoire, à la fois artistique, professionnelle et savante, que l'on doit probablement intégrer la valorisation d'Antoine. On peut ainsi tout à fait transposer aux études théâtrales ce qu'explique Judith Schlanger, dans *La Mémoire des œuvres*, à propos du fait littéraire :

> Tout commence par les monuments culturels, et tout se joue tout au long autour d'eux. Car la mémoire culturelle, on le voit bien, est une mémoire héroïque et monumentale, une mémoire des noms propres et des œuvres. La perspective lettrée est foncièrement nominaliste[11].

Or, pour ce qui est de légitimer la mise en scène en lui constituant rétrospectivement une avant-garde, on peut imaginer qu'Antoine fut une figure pionnière commode, ne serait-ce qu'en raison de la reconnaissance médiatique dont il jouissait, et qu'il avait lui-même œuvré à construire. Et s'il était difficile de perpétuer sa mémoire, en exposant directement ses mises en scène à des nouveaux publics, comme on peut le faire avec les œuvres littéraires ou cinématographiques, la mémoire savante pouvait, à tout le moins, disposer d'archives fournies (recueils d'articles de presse, photos de mises en scène, etc.) et s'emparer surtout de ses discours esthétiques, ce qui s'avérait moins aisé avec les metteurs en scène du 19e siècle (moins connus), ou avec Lugné-Poe (moins porté à la théorisation).

Déconstruction

Ceci étant dit, il s'agit ici de se concentrer sur la déconstruction récente de la figure d'Antoine plus que sur sa mythification. Comme nous le disions en introduction, on constate, dans le discours scientifique de ces dernières années, une remise en cause, plus ou moins nuancée, de la place qu'occupe Antoine dans l'histoire de la mise en scène. Grâce à l'exégèse de sources peu exploitées par les perspectives textocentrées, grâce aussi à la prise en compte de genres populaires qu'ignorait la tradition lettrée, les conditions dans lesquelles les spectacles étaient élaborés avant le 20e siècle sont de mieux en mieux connues, et de nombreux chercheurs peuvent attester de l'existence ancienne de pratiques scéniques que l'on croyaient apparues plus tardivement. On constate ainsi une inflexion des formules utilisées pour parler de la fin du 19e siècle, inflexion signalée par une prolifération notable de guillemets : Antoine est « supposé » avoir initié l'ère de la mise en scène moderne, il est « conventionnellement » considéré comme le premier des metteurs en scène, etc. Un travail de périodisation intéressant s'opère aussi, comme par exemple, lorsque Isabelle Moindrot choisit de penser la notion de spectaculaire « du romantisme à la Belle Epoque »[12]. Il ne serait

[11] Judith SCHLANGER, *La mémoire des œuvres*, Verdier Poche, 2008 [1992], p.89.
[12] Isabelle MOINDROT (dir.), *Le Spectaculaire dans les arts de la scène du romantisme à la Belle Époque*, *op. cit.*

question ici d'inventorier le détail de ces découvertes : nous voudrions plutôt, dans une perspective historiographique, relever plusieurs types de prises de positions, plus ou moins sous-jacentes, sur l'histoire *longue* du théâtre.

Une première tendance consiste à substituer à Antoine une autre figure paternelle. Dans ces cas de figure, quels que soient le degré et la précision de l'argumentation, on note une certaine persistance du discours héroïsant, et l'emploi du même type de réseau métaphorique de la paternité, de l'invention, de l'émancipation, etc. Si l'on dénie à Antoine son rôle fondateur, c'est pour mieux l'accorder à une autre figure tutélaire. Cela peut être à des figures traditionnelles comme le Duc de Meininger, Richard Wagner, ou Stanislavski, mais aussi à des auteurs, comme Hugo, comme Sardou, ou à des metteurs en scène peu médiatisés, ceux des genres spectaculaires du début du 19e siècle[13], ou bien encore à Alphonse Lemoine-Montigny, le directeur du Gymnase sous le Second Empire. A l'inverse, d'autres historiens, plutôt du 20e siècle ceux-là, pensent qu'Antoine est encore un homme de l'ancien système, et que c'est du côté de Craig, ou de Meyerhold, qu'il faut chercher une véritable nouveauté (celle d'une théâtralité sans texte, pour le dire vite)[14].

Une deuxième tendance consiste à atténuer, ou nier, la rupture de la fin du 19e siècle, et par conséquent à gommer la différence entre une mise en scène dite « moderne » et une mise en scène qu'on ne sait trop comment nommer, « proto mise en scène », « pré-mise en scène » ou « mise en scène d'avant la mise en scène ». Bien entendu, « mise en scène » n'est pas ici synonyme de « représentation », le terme renvoie non au *produit* mais bien au *processus créatif* : il est généralement défini comme une activité de coordination et d'unification des éléments scéniques en fonction d'une interprétation subjective du texte – le plus souvent en faisant référence à la fameuse distinction opéré par Antoine dans *La Causerie sur la mise en scène*, entre les deux parties de la mise en scène, « l'une toute matérielle » et « l'autre immatérielle »[15]. Comme le résument très justement Pierre Frantz et Mara Fazio, dans l'introduction de l'ouvrage *La fabrique du théâtre. Avant la mise en scène (1650-1880)* :

> A trop accuser « la rupture épistémologique » qui marque l'apparition de la mise en scène, on a complètement négligé l'activité intellectuelle et artistique attachée aux représentations, et qui relevaient, sinon des « metteurs en scène » *stricto sensu*, du moins des opérateurs divers de la

[13] Voir par exemple, dans les travaux de Roxane MARTIN, les remarques sur Jean-Baptiste Hadé, ou Jean-Guillaume Cuvelier de Trye : *La Féerie romantique sur les scènes parisiennes (1791-1864)*, « Romantisme et modernité n°105 », Honoré Champion, 2007.

[14] Voir par exemple : Mirella SCHINO, « Teorici, registi e pedagoghi » *in* Roberto ALONGE, Guido DAVICO BONINO (dir.), *Storia del teatro moderno e contemporaneo, III, Avanguardie e utopie. Il Novecento*, Torino, Einaudi, 2001.

[15] « Quand, pour la première fois, j'ai eu à mettre un ouvrage en scène, j'ai clairement perçu que la besogne se divisait en deux parties distinctes : l'une toute matérielle, c'est-à-dire la constitution du décor servant de milieu à l'action, le dessin et le groupement des personnages ; l'autre, immatérielle, c'est-à-dire l'interprétation et le mouvement du dialogue », *Antoine, l'invention de la mise en scène, op. cit.*, p.113.

> représentation, acteurs, décorateurs et scénographes mais aussi auteurs dramatiques, si souvent associés au travail. Car peut-on un instant dénier à Talma, à Voltaire, à Goethe la portée intellectuelle et artistique de leur collaboration à la représentation[16] ?

Dans son ensemble, *La Fabrique du théâtre*, où sont recueillis les actes d'un colloque intitulé « La mise en scène avant la mise en scène », qui se tint à Paris 4 puis à Rome en 2008, est tout à fait emblématique des enjeux épistémologiques qui traversent aujourd'hui l'histoire du théâtre : si les contributions permettent une meilleure connaissance des pratiques scéniques concrètes de périodes réputées à tort comme « textocentriques », persiste néanmoins une certaine ambiguïté sur le plan de la chronologie générale, dans la mesure où la question de savoir s'il s'agit de refuser le principe même d'un changement de paradigme esthétique, ou s'il convient plutôt de l'avancer de quelques décennies, n'est pas clairement tranchée. L'introduction annonce que « l'invention de ce nouvel art du théâtre n'est contestée de personne et que [les auteurs n'ont] nullement entrepris de la *discuter*[17] » [*nous soulignons*] et, dans le même temps, il est frappant de voir revenir au cours de cet ouvrage, au demeurant très riche et absolument passionnant, une thèse implicite que la quatrième de couverture énonce assez clairement : « les études ici réunies dessinent les prémices véritables du théâtre *d'aujourd'hui* » [*nous soulignons*]. Tous les contributeurs se sont d'ailleurs clairement posé la question de savoir s'il y avait ou non mise en scène « avant la mise en scène », avec des réponses très variées. On peut ainsi voir la liste des précurseurs possibles s'allonger considérablement à mesure que les articles, en se référant à la distinction établie par Antoine d'ailleurs, font valoir les indices d'une activité « immatérielle », subjective, cohérente et signifiante, et non uniquement « matérielle », hasardeuse et purement technique. Mais on peut aussi lire des propos comme ceux de Sophie Marchand, qui, après avoir déchiffré des anecdotes dramatiques du 18e siècle, conclut que « Ce théâtre sans mise en scène ou à la mise en scène défaillante n'est pas un infra-théâtre, un théâtre en attente ou en manque de lui-même, mais un autre théâtre[18] »…

Quelques mois plus tard, un colloque, lui aussi franco-italien, organisé par l'Institut d'Etudes Théâtrales de Paris 3 et le DAMS de Turin, interrogeait frontalement la question d'une continuité, ou d'une discontinuité, de nature esthétique dans l'histoire du théâtre. L'idée était de confronter deux traditions, l'une « qui a tendance à souvent placer l'historique sous le contrôle de l'esthétique », l'autre qui « privilégie la recherche historique et historiographique

[16] Mara FAZIO, Pierre FRANTZ (dir.), *La Fabrique du théâtre. Avant la mise en scène (1650-1880)*, *op. cit.*, p.11.
[17] *Idem*.
[18] *Ibid.*, p.47.

et qui excelle dans le domaine de la micro-histoire »[19]. Roberto Alonge y invitait à relativiser le rôle d'Antoine, et rappelait qu'il était difficile d'imaginer que la mise en scène fût née « tel un champignon un soir d'automne[20] », en faisant valoir, notamment grâce aux travaux de Franco Perrelli, l'antériorité des gens comme Lemoine-Montigny ou comme le suédois Ludvig Josephson. Jean-Pierre Sarrazac, dans la continuité de son travail de réhabilitation d'un naturalisme théâtral longtemps réduit à un « réalisme *illusioniste*[21] » sans envergure artistique, persistait à défendre, pour sa part, l'idée d'un changement de « paradigme », d'une discontinuité de nature esthétique, qui serait advenue avec le « geste » d'Antoine, c'est-à-dire moins dans la réalisation concrète de ses spectacles que dans son appréhension théorique de la relation texte/scène, telle que l'explicite *La Causerie sur la mise en scène*[22].

En réalité, lors de ce même colloque était aussi évoquée une « troisième voie », Marco Consolini défendant une perspective hybride qui consisterait, pour ainsi dire, à pondérer l'historique par de l'esthétique – et inversement. Perspective qui paraît fructueuse dès lors qu'il s'agit de réfléchir à l'évolution du fait théâtral en sortant de la logique événementielle et monumentale qui est, par nécessité, celle de tout ouvrage historique de synthèse[23]. En ce qui concerne la place d'Antoine dans l'histoire du théâtre, par exemple, il reconnaît les innovations de Montigny au Gymnase, mais en faisant valoir qu'elles étaient appliquées à des « pièces bien faites », alors qu'Antoine s'est confronté à des dramaturgies novatrices, énigmatiques, qui ne se mettaient pas en scène toutes seules, comme on aurait pu le dire Becq de Fouquières des prétendues bonnes pièces de théâtre[24]. Mais, dans le même temps, il rappelle combien l'expérience du Théâtre Libre a été marginale, et qu'il restait beaucoup de

[19] Jean-Pierre SARRAZAC, *Avènement de la mise en scène/Crise du drame : continuités-discontinuités*, *op. cit.*, p.VIII.
[20] Expression rapportée par Jean-Pierre Sarrazac, *ibid*., p.15.
[21] Pour avoir son point de vue détaillé sur le procès fait à Antoine, on peut se référer à son introduction à l'ouvrage *Antoine, l'invention de la mise en scène, op. cit.*, pp.5-27.
[22] Selon Jean-Pierre Sarrazac, le directeur du Théâtre Libre, contrairement aux apparences, aurait fait passer le matériel avant l'immatériel, c'est-à-dire inversé l'ordre habituel de conception des spectacles. Au lieu de faire travailler l'acteur puis de l'entourer par un décor qui se contente de situer l'action, il aurait d'abord reconstitué le milieu avant d'y installer le comédien. D'une certaine manière, l'acteur se trouve alors entièrement conditionné par un décor signifiant, comme le personnage naturaliste l'est par son environnement – ce qui revient à dire que la spécificité d'Antoine n'est pas d'avoir inventé le décor naturaliste, mais d'avoir pensé que ce décor donnait un surcroît de sens, c'est-à-dire qu'il était indispensable à la compréhension du sens profond de dramaturgie en partie opaques. Voir « D'un nouveau paradigme du drame et de la mise en scène », *Avènement de la mise en scène/Crise du drame, op.cit.*, pp. 15-31.
[23] Sur ce point, on peut se référer à : Marco CONSOLINI, *Naissance et développement de la mise en scène moderne. Histoire et historiographie*, Habilitation à Diriger des Recherches soutenue en 2010 à Paris III, sous la direction de Catherine NAUGRETTE.
[24] Selon Marco Consolini, Becq de Fouquières serait « au fond convaincu que la qualité artistique d'une pièce se mesure à sa capacité à se passer du travail de la mise en scène : dès que celle-ci est amenée à devenir trop visible, cela veut dire que l'œuvre dramatique est en partie ratée. Ce qui est, à bien y regarder, une autre belle définition de la *pièce bien faite*, selon la perspective de Becq : une pièce tellement bien faite qu'elle se met en scène toute seule », « D'Antoine à Durec : amateurisme révolutionnaire et professionnalisme impuissant », *Avènement de la mise en scène/Crise du drame : continuités-discontinuités, op.cit.*, p.228.

chemin à parcourir à la mise en scène pour être reconnue comme une discipline artistique autonome, et aux metteurs en scène pour asseoir véritablement leur autorité, par exemple en obtenant le droit plein et entier de distribuer les rôles. Autrement dit, si Antoine n'est pas le premier, il ne faudrait pas non plus croire qu'il est le dernier, et que plus rien n'évolue plus après lui[25].

2. Trois pistes méthodologiques

> *La mémoire installe le souvenir dans le sacré, l'histoire l'en débusque, elle prosaïse toujours. (…) La mémoire s'enracine dans le concret, dans l'espace, le geste, l'image et l'objet. L'histoire ne s'attache qu'aux continuités temporelles, aux évolutions, aux rapports des choses. La mémoire est un absolu et l'histoire ne connaît que le relatif*[26].
>
> *Pierre NORA, « Entre Mémoire et Histoire »*

Eviter la question des origines

On le voit, le débat étant encore ouvert et en perpétuelle évolution, le plus raisonnable, ou à défaut le plus confortable, serait, à l'évidence, de ne pas prendre parti et, d'une certaine manière, la multiplicité des origines revendiquées pour la naissance de la mise en scène moderne au cours de ces dix dernières années incite, à elle seule, à la plus grande prudence[27]. Mais il se trouve que l'auteur de ces lignes a été amené à rédiger, avec Bénédicte Boisson et Ariane Martinez, un manuel d'histoire de la mise en scène destinée aux étudiants de Licence[28], ce qui l'a contraint à arrêter, à un moment donné, un certain nombre de choix en termes chronologiques et esthétiques, et donc à prendre à son tour le risque de la déformation mémorielle et de la survalorisation disputable de certains faits... Comme le résume très justement Florence Naugrette dans un article intitulé « La périodisation du romantisme théâtral » :

---

[25] Les travaux de Roxane Martin, bien que rattachés initialement à une toute autre période, en arrivent à des conclusions en partie identiques : dans un article intitulé « La naissance de la mise en scène et sa théorisation », où elle s'interroge sur la survalorisation des textes théoriques d'Antoine dans l'historiographie théâtrale, elle rappelle que « l'opposition entre les parties « matérielle » et « immatérielle » du travail scénique apparaît dans le discours théorique bien avant 1903 », que la législation française reconnaît pleinement le metteur en scène « comme auteur, c'est-à-dire comme artiste et créateur, dès les années 1850 », et que la *Causerie* doit donc être inscrite dans un contexte juridique bien spécifique concernant la propriété intellectuelle. Et de conclure ainsi son propos : « cette perspective force le chercheur à réinscrire son histoire dans une périodisation plus large qui posséderait l'avantage de rendre compte des facteurs économiques, esthétiques et politiques qui ont motivé sa (ou ses) redéfinition(s) au cours des 19e et 20e siècles ». *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire, op. cit.*, pp.155-172.

[26] Pierre NORA, « Entre Mémoire et Histoire, La problématique des lieux », *Les Lieux de mémoire I, La République*, Gallimard, « Bibliothèque illustrée des histoires », 1984, p.XIX.

[27] Une autre chose qui incite à la prudence en matière d'histoire du théâtre, c'est qu'en lisant *La Mise en scène théâtrale et sa condition esthétique* d'André Veinstein, il est frappant de voir que les divisions des historiens d'aujourd'hui recouvrent strictement celles qu'il recense en 1955. La permanence quasi obsessionnelle de certaines oppositions dans la pensée du théâtre laisse assez rêveur sur la dimension cyclique, ou éternellement renouvelée de certaines questions, et sur notre éventuelle capacité à les trancher une bonne fois pour toutes…

[28] Bénédicte BOISSON, Alice FOLCO, Ariane MARTINEZ, *La mise en scène théâtrale de 1800 à nos jours*, « Licence », PUF, 2010.

> Raconter, c'est avant tout sélectionner les noms, les productions, les dates importantes, et justifier ce choix au regard de ce qui, paraissant moins important, passe dès lors soit pour anecdotique, soit pour contextuel, soit pour mineur (ce qui n'est pas la même chose), en comparaison de ce qui émerge, fait évènement. C'est agencer le réel selon un ordre du récit qui relève de la pensée, de l'entendement, c'est-à-dire du classement[29].

Les travaux et réflexions historiographiques récents invitent donc, pour bien mesurer la ou les spécificités d'Antoine, autant que pour sortir l'écriture de l'histoire de la mise en scène de la perspective mémorielle, à penser une histoire longue, un *continuum* qui intègre des paramètres socio-économiques – le statut social, professionnel, artistique, du metteur en scène à telle ou telle époque – et des paramètres esthétiques – les définitions de l'activité de « mise en scène » selon les périodes, selon les genres, mais aussi selon la nature des textes dramatiques envisagés. Pour le dire autrement, ce que l'on peut peut-être retenir de la somme de tous les travaux mentionnés ci-dessus, c'est surtout, finalement, que la mise en scène n'a probablement été inventée nulle part, et par personne – ou partout en Europe, par de nombreuses personnes, au choix – et qu'elle a évolué par étapes, en franchissant en permanence des micro-seuils – seuils qu'elle continue à franchir après Antoine, tout au long du 20e siècle. D'une certaine manière, il s'agit moins de savoir jusqu'à quelle période on doit anticiper la césure traditionnellement placée à la fin du 19e siècle que de contextualiser la décennie 1880 dans l'histoire longue du théâtre européen, en la différenciant précisément des conditions, théoriques et concrètes, à l'œuvre dans la création scénique du 19e siècle *autant que de celles qui ont vu le jour au 20e siècle*.

Ainsi, dans *La Mise en scène théâtrale de 1800 à nos jours*, la question des « origines » nous a parue devoir être, non pas *résolue*, mais bien *évitée*, dès lors que nous sommes dans une période où les archives du spectacle sont à peine ouvertes, et qu'il semble aller de soi que le mouvement rétrospectif de révision des mythes de l'histoire du théâtre à partir de l'époque contemporaine ne fait que commencer. Si la date de 1887 mérite d'être remise en perspective, si les travaux de Marie-Antoinette Allevy invitent depuis fort longtemps à choisir plutôt les années 1830 comme point de départ de l'apparition de la mise en scène, ceux de Roxane Martin montrent que l'apparition de formes spectaculaires, suite à la loi Le Chapelier de 1791, marque un tournant décisif. Mais on pourrait aussi arguer que les années 1750, avec le retrait des banquettes sur la scène de la Comédie-Française, avec les textes de Diderot sur la pantomime et les tableaux, actent le déclin du modèle rhétorique et constituent un « début » légitime à l'ascension du modèle spectaculaire… Parce qu'il fallait tout de même commencer quelque part – et que nous n'avions que 500 000 signes en tout,

[29] *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire, op. cit.*, p.145.

surtout – il a finalement été décidé de commencer non en 1880 comme nous l'avions spontanément imaginé au préalable, mais en 1800, qui est l'année où la Base Historique du Vocabulaire Français atteste de l'apparition du terme « mise en scène » – 1800, qui a l'avantage d'être une date « neutre », une césure calendaire arbitraire. Au final, il n'est pas certain que ce choix garantisse une vraie stabilité, dans la mesure où Roxane Martin a récemment publié des travaux présentant des occurrences de « mise en scène », voire de « metteur en scène », antérieures à 1800[30], mais au moins, le détour par la langue permet de décentrer la question de l'esthétique vers le sémantique. Plutôt que de statuer sur les questions de primauté, on se contente d'acter l'apparition d'une nouvelle terminologie pour désigner la représentation.

Proposer des définitions « historicisées » de la notion même de mise en scène

Cette approche lexicographique des questions esthétiques paraît d'autant plus nécessaire que les querelles de datation s'expliquent en partie à notre sens, parce que, aujourd'hui encore, persiste un flou terminologique entre les chercheurs venus de disciplines et de siècles différents. Ces ambiguïtés sémantiques souvent inconscientes suscitent un certain nombre de malentendus, voire de quiproquos, qui invitent à faire un travail de mise au point précis sur la langue théâtrale de chaque époque. Ainsi peut-on se demander si la question « *quand apparaît la mise en scène ?* » (moderne ou pas) n'est pas en partie tronquée, dans la mesure où la mise en scène n'est pas un « absolu ». Considérer l'activité de mise en scène comme un invariant non marqué historiquement – éventuellement comme deux invariants, deux concepts intangibles, qui seraient : « *la* mise en scène »/ « *la* mise en scène moderne » constitue en effet un postulat implicite de certains discours historiques sur lequel il parait intéressant de revenir. En effet, si l'esthétique théâtrale a tout à gagner à se nourrir des avancées de « l'histoire du théâtre matériel[31] », inversement, on peut aussi penser qu'araser les spécificités de chaque œuvre, de chaque période, au nom de schèmes esthétiques et sémantiques universels ne permet pas de toujours cerner la réalité des processus de création.

Pour expliquer cette idée, on peut partir d'une formulation d'apparence anodine, que l'on trouve régulièrement au détour d'une phrase, dans des articles consacrés au théâtre des 18e et 19e siècles, qui sont, au demeurant, rigoureux et excellents, et qui, à un moment donné,

[30] « L'apparition des termes « mise en scène » et « metteur en scène » dans le vocabulaire dramatique français », dans *La Fabrique du théâtre…*, *op. cit.*, pp.19-31.
[31] Roberto ALONGE, « Le charme irrésistible du brutal militarisme allemand », *Avènement de la mise en scène/Crise du drame : continuités-discontinuités*, *op. cit.*, p.6.

entendent affirmer qu'« *il y a bien de la mise en scène dans tel ou tel spectacle* ». Le raisonnement implicite semble être le suivant : la majeure serait « *la mise en scène moderne est une activité « immatérielle » de coordination, d'unification, qui suppose une interprétation artistique* », ce à quoi on acquiesce *a priori*, c'est ce que dit Antoine, et c'est la base de la définition dortienne autant que de la doxa pédagogique. La mineure serait : « *telle personne met en œuvre de la coordination et surtout de l'interprétation dans telle pièce* », ce dont on ne peut être que convaincu au vu des sources mises au jour par l'article. Dans ce cas, pourquoi la conclusion : « *il y a donc mise en scène au sens moderne dans telle pièce* » peut-elle sembler problématique ? D'une certaine manière, ce qui ressort peut-être *in fine* tous ces travaux récents, c'est que c'est la majeure, c'est-à-dire *notre* définition de la mise en scène moderne, qui pose problème et qui s'avère discutable, parce qu'elle est incomplète – disons nécessaire mais non suffisante.

Au fond, qu'est-ce qu'un spécialiste du théâtre d'aujourd'hui entend par « mise en scène » ? Certes, il s'agit de coordination et d'interprétation, mais il s'agit aussi : de monter des textes que l'on n'a pas soi-même écrits (nous faisons cette remarque parce qu'on argue parfois des « dramaturges-metteurs en scène » du premier 19e siècle pour relativiser le rôle-clef des avant-gardes de la fin du siècle, mais il semble bien que ni Hugo, ni Sardou, n'aient monté d'autres textes que les leurs[32]). Il s'agit encore : d'avoir la maîtrise de son répertoire, d'avoir la main sur la distribution des rôles, d'avoir son nom sur l'affiche en tant que metteur en scène, de produire un discours méta-théâtral qui puisse signer la création, etc., etc. Autrement dit, soit on doit explicitement distinguer une mise en scène *moderne* et une (ou des) mise(s) en scène *contemporaine(s)* – ce qui peut s'avérer fort épineux – soit on admet qu'il est temps de s'arrêter de s'appuyer sur une définition posée en 1903 pour penser le théâtre moderne. Certes Antoine avait tort de croire que la dimension « immatérielle » de la mise en scène venait de naître, mais il n'était tout de même pas historien, et si l'on peut être convaincu de la spécificité et de l'importance de son action, il est tout de même gênant de voir utiliser aussi facilement *La Causerie* comme grille de lecture critique – surtout si elle doit servir à définir, par un étrange renversement argumentatif, ce que serait la mise en scène *aux 20e et 21e siècles*.

Au final, ces remarques sur l'utilisation rhétorique et conceptuelle de *La Causerie* n'ont pas tant pour but d'alimenter la polémique que de montrer que son intérêt

[32] De ce point de vue, Alfred de Vigny est un cas tangent, en raison de son implication dans la mise en scène du *More de Venise*, sa traduction-adaptation d'*Othello* créée à la Comédie-Française en 1829. Voir notamment : *Alfred de Vigny et la Comédie-Française*, Fernande BASSAN, avec la collaboration de Sylvie CHEVALLEY, *Etudes littéraires françaises n°31*, Tübingen : Gunter Narr ; Paris : J. M. Place, 1984, p.21 *et sq*.

historiographique fondamental est de générer des effets de réciprocité très intéressants : ce sont les vertus de la comparaison que de pousser les spécialistes de chaque période à expliciter et interroger leurs présupposés esthétiques. Ainsi, il est à peu près certain que la *doxa* sur la mise en scène, aussi mythifiante soit-elle, a encouragé les recherches sur théâtre d'avant le 20e siècle à approfondir des domaines, comme le jeu d'acteur, la scénographie, etc., qui avaient été un peu délaissés. Réciproquement, il semble qu'à la lumière des travaux de ces chercheurs, les historiens du théâtre des 20e et 21e siècles doivent absolument prendre conscience de la dimension mythologique de leur discours historique, autant qu'ils se doivent de préciser leurs concepts esthétiques.

Recontextualiser la tentation mémorielle

Ceci étant dit, au-delà des enjeux purement historiques, si l'on essaie de répondre honnêtement à la question posée par Marion Denizot sur la possibilité de se dégager de la tentation mémorielle, il apparaît qu'il y aurait certainement une étude historiographique à faire, par un spécialiste du 20e siècle, autour de la question « à quoi a servi la mythification d'Antoine ? ». Mais il convient peut-être, avant tout, de se demander pour quelles raisons il est encore régulièrement nécessaire, ou utile, d'affirmer la césure de la fin du 19e siècle, et de cultiver le « monument Antoine » – et ce, alors même que, sur le plan historique, on serait soi-même plutôt partisan de l'idée de *continuum*.

Tout d'abord, une évidence : promouvoir la figure d'Antoine, c'est militer, aujourd'hui encore, pour une autre histoire du théâtre que celle du genre dramatique. Histoire qui reste absolument dominante dans l'édition, et parfois même dans l'université, françaises. Et s'il est heureux que *la communauté des historiens* soit capable de démythifier la figure d'Antoine, de la recontextualiser dans une histoire longue, il reste évident que son *absence* dans certains ouvrages pédagogiques est un indice criant (parmi d'autres), de la permanence du textocentrisme, et du fait qu'il est encore nécessaire de faire reconnaître les spécificités d'une discipline relativement récente autant qu'une conception globale de la théâtralité. 1887 comme 1893 sont ainsi deux raccourcis symboliques qui peuvent servir à signaler aux non-spécialistes, non seulement que la mise en scène revendique son autonomie artistique depuis déjà plus d'un siècle, mais aussi que le théâtre a connu, comme tous les autres arts, le tournant de la modernité de la fin du 19e siècle. Pour répondre, par exemple, aux affirmations qui excluent encore du champ théâtral un très grand nombre d'œuvres, sous prétextes qu'elles seraient « injouables », et donc « non-théâtrales », il s'avère nécessaire non seulement de réaffirmer l'importance de la création scénique, mais aussi, et plus encore, de son droit à

s'affranchir de la vraisemblance, ce droit à être non-figuratif, non-mimétique, que l'on concède à la peinture, mais qui semble si difficile à admettre en ce qui concerne le théâtre. Entre parenthèse, de ce point de vue, il faudrait peut-être avant tout travailler à revaloriser Lugné-Poe, à réhabiliter Paul Fort, à faire découvrir Pierre Quillard, etc.

En réalité, on pourrait multiplier ces exemples d'usage rhétorique de l'histoire, et chacun d'entre nous, enseignant, chercheur, ou tout simplement passeur du fait théâtral à une époque où celui-ci ne va pas toujours de soi, puise certainement, à un moment ou un autre, de manière utilitariste, dans la mémoire du théâtre pour y défendre une certaine conception de la théâtralité. Ou, pour le dire plus clairement encore : l'auteur de cet article échappe d'autant plus difficilement aux reconstructions mémorielles qu'il pratique lui-même consciemment, à l'extérieur du champ strictement historique et scientifique, une certaine forme d'instrumentalisation de l'histoire du théâtre à des fins de reconnaissance, de vulgarisation et de médiation culturelle. Ainsi peut-on suggérer, au-delà de tout enjeu polémique interne au champ des historiens, que l'héroïsation de la figure d'Antoine, comme la cristallisation autour de la dernière décennie du 19e siècle, participent, aujourd'hui encore, d'un processus de légitimation des arts de la scène qui, sur le plan institutionnel, pédagogique et culturel, n'est pas achevé, et dont il semble donc difficile de s'émanciper totalement. Comme le rappelle Marie-Madeleine Mervant-Roux dans sa réflexion sur la naissance des études théâtrales en France, « la mémoire des spectacles reposant presque totalement sur les spectateurs, les critiques et les analystes, c'est dans l'ensemble des sciences humaines peut-être le seul cas où une discipline peut contribuer de façon décisive à tenir en vie son objet[33] ».

En conclusion, il convient de rappeler que les contributions à cette question de « l'invention de la mise en scène » sont très riches, et très nombreuses, et que cet article leur a d'autant moins rendu justice qu'il s'est focalisé sur certains présupposés ponctuels auquel il serait regrettable de les réduire. Sur le plan historiographique, on peut peut-être simplement retenir que, dans tous les cas, on le voit, le choix d'un père fondateur passé, autant que l'élaboration de généalogies artistiques, dépend de la conception et de la définition que l'on se fait du phénomène théâtral *au présent*, et que les questions purement terminologiques peuvent s'avérer plus déterminantes qu'il n'y paraît à première vue en matière de périodisation. Comme le suggère Florence Naugrette dans l'article cité plus haut :

[33] Marie-Madeleine MERVANT-ROUX, « Les études théâtrales : objet ou discipline ? », *loc. cit.*, p.24.

> Périodiser, c'est scander pour comprendre. Mais toute périodisation doit être considérée comme relative, parce qu'explicative. Et l'on doit se demander précisément, en étudiant les périodisations antérieures comme en établissant sa périodisation propre, ce que l'on cherche à comprendre[34].

Alice FOLCO,
Université de Grenoble, TRAVERSES 19-21, 2013
UMR LITT&ARTS, Université Grenoble Alpes, 2018

[34] Florence NAUGRETTE, *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire, loc. cit.*, p.146.