

Introduction

Théâtre de société

Un objet à redéfinir

Le théâtre de société, en tant que phénomène général comme dans ses manifestations particulières reste aujourd'hui méconnu, malgré les avancées solides et prometteuses de la recherche récente¹. Certes, le phénomène est connu dès les XVIII^e et XIX^e siècles, quand on utilise déjà l'expression « théâtre de société » pour désigner l'habitude de jouer la comédie chez soi et entre soi.

Les théâtres de société – au pluriel, dans leur variété et dispersion – ont cependant trop longtemps été considérés dans la littérature secondaire simplement comme un passe-temps mondain ou comme une curiosité historique, reflet des mœurs d'un temps révolu à exposer dans les vitrines d'un musée idéal. Parmi les premiers, les frères Goncourt, dans *La Femme au XVIII^e siècle*, évoquaient déjà la « fureur » et la « folie » de jouer la comédie en société qui, à partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle, avait gagné littéralement « toutes les classes » de la société, « des petits appartements de Versailles aux sociétés dramatiques de la rue des Marais et de la rue de Popincourt » pour se répandre comme une épidémie dans toute la France :

« La *mimomanie* règne dans le grand monde. [...] La *mimomanie* éclate dans tous les coins de Paris. Elle se répand dans les campagnes aux environs de Paris. Un petit théâtre se dresse dans les hôtels, un grand théâtre se monte dans les châteaux. Toute la société rêve théâtre d'un bout de la France à l'autre, et il n'est pas de procureur qui dans sa bastide ne veuille

• 1 – Voir le bilan dressé par M.-E. PLAGNOL-DIÉVAL dans ce volume.

avoir des tréteaux et une troupe. [...] Les grandes dames ne peuvent plus vivre sans théâtre, sans une scène à elles². »

C'est au moment où les théâtres de société achèvent de disparaître et cèdent la place aux pratiques modernes de théâtre amateur, soit au tournant entre le XIX^e et le XX^e siècle, que se développe ce genre d'études anecdotiques et vaguement nostalgiques, composées de suites rhapsodiques d'évocations à demi romancées. Ainsi, sur les pas des Goncourt, Victor du Bled évoque-t-il en 1893 les « comédiennes de la cour », comme la duchesse du Maine ou la marquise de Pompadour, et leur « goût de la comédie de salon [...] devenu insensiblement une passion, une fureur universelle³ ». Léo Clarétie, quant à lui, « raconte la vie mondaine et les plaisirs de l'aristocratie qui ont changé avec le temps et avec elle⁴ », de la cour de Louis XIV à 1904. D'autres érudits se sont plu à exalter, et probablement à exagérer, les côtés plus scabreux et interdits d'une « Thalie intime » érotico-pornographique et libertine, suivant à la trace les frasques de grands de ce monde, actrices et courtisanes avec un goût prononcé pour le détail sensationnel et le scandale plus encore que pour la vie théâtrale⁵.

Ces travaux historiques, très datés, ont toutefois omis de définir leur objet d'étude, appréhendé sous un angle purement anecdotique, sans tenir compte des implications esthétiques, culturelles et sociales, ni des traits spécifiques et distinctifs de ce domaine de recherche. Il a donc fallu attendre presque un siècle pour qu'un renouveau d'intérêt pour les théâtres de société leur confère la dignité d'un nouveau champ d'études scientifiques, encore largement à explorer. Le défi méthodologique qui reste à relever, pendant qu'on continue d'explorer et de cartographier l'histoire et les répertoires des nombreux théâtres de société qui ont vu le jour entre XVIII^e et XIX^e siècle, est aujourd'hui celui d'affronter dans le domaine spécifique du théâtre de société les perspectives théoriques qui ont été convoquées par le passé pour les scènes dites publiques ou officielles.

Au préalable, sans retracer l'historique des travaux de Martine de Rougemont, Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, David Trott, Dominique Quéro et Jean-Claude Yon, nous nous bornerons ici à synthétiser la définition de théâtre de société telle qu'elle émerge de leurs études⁶, qui ont permis de saisir l'étendue

• 2 – E. et J. de GONCOURT, *La Femme au XVIII^e siècle*, chap. III : « La dissipation du monde », nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Charpentier, 1877, p. 131-132.

• 3 – V. DU BLEDE, *La Comédie de société au XVIII^e siècle*, Paris, Calmann-Lévy, 1893, p. 1.

• 4 – L. CLARÉTIE, *Histoire des théâtres de société*, Paris, Librairie Molière, (1906), p. 2.

• 5 – H. d'ALMÉRAS et P. d'ESTRÉE, *Les Théâtres libertins au XVIII^e siècle*, Paris, H. Daragon, 1905 ; G. CAPON et R. YVE-PLESSIS, *Les Théâtres clandestins au XVIII^e siècle*, Paris, Plessis, 1905.

• 6 – Pour la définition des caractéristiques du théâtre de société, voir M.-E. PLAGNOL-DIÉVAL, *Le Théâtre de société : un autre théâtre?*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 11 ; D. TROTT,

et l'importance du phénomène, ainsi que certains de ses traits caractéristiques. En guise de pendant et de complément, la contribution de Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval présente un état des lieux et un recadrage de l'historique de la critique sur notre objet d'études.

Le théâtre de société peut être identifié selon quatre caractères fondamentaux comme un théâtre principalement amateur, discontinu – c'est-à-dire non soumis à un calendrier de programmation préétabli, régulier et récurrent – non lucratif, sauf exceptions ponctuelles, et qui se joue dans un espace privé, non conçu pour accueillir une activité professionnelle de spectacle, devant un public choisi, généralement appartenant à un même cercle de relations familiales, amicales ou sociales.

Si elle suffit largement pour s'orienter vers des pratiques théâtrales relevant du dilettantisme et du versant privé de la vie sociale, cette définition nous paraît pourtant à bien des égards encore imprécise et déceptive. Elle est en effet sujette à de multiples exceptions de toute sorte, seule la discontinuité des représentations ne faisant pas de doute, sans pour autant pouvoir être retenue comme critère suffisant à lui seul pour affirmer qu'on est en présence d'un théâtre de société. À l'état actuel, la définition dont on dispose s'avère ainsi souvent insuffisante pour départager de manière sûre le théâtre de société d'autres formes d'activité théâtrale proches, semblables, sans doute en partie superposables et compatibles avec la notion de théâtre de société, comme le théâtre de cour, le théâtre d'éducation, le théâtre de collège ou encore le théâtre amateur.

Le concept d'« amateur », d'abord, s'avère problématique. En partie parce que, comme le rappellent les spécialistes des pratiques d'amateurs, le terme au XVIII^e siècle désigne principalement des collectionneurs et connaisseurs férus d'arts plastiques, alors que l'acception moderne de personne qui pratique une activité, un art ou même un sport à titre bénévole et non-professionnel ne s'affirme qu'au cours du XIX^e siècle⁷. Surtout, même en assumant le léger anachronisme langagier, il s'avère que les théâtres de société accueillent volontiers des artistes professionnels et parfois même non complètement bénévoles. Les exemples d'acteurs et actrices

« Qu'est-ce que le théâtre de société? », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 2005-I, p. 7-20; J.-C. YON, « Le Théâtre de société au XIX^e siècle : une pratique à redécouvrir », in *Tréteaux et paravents : le théâtre de société au XIX^e siècle*, [Grâne], Créaphis éditions, 2012, p. 14-15.

• 7 – Voir à ce propos J.-L. JAM (dir.), *Les Divertissements utiles des amateurs au XVIII^e siècle*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2000; M.-M. MERVANT-ROUX, « Introduction » à *Du théâtre amateur. Approche historique et anthropologique*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Arts du spectacle », 2004, p. 7-15; É. KONIGSON, « Marges et lisières du lieu théâtral », *ibid.*, p. 16-22; M.-E. PLAGNOL-DIEVAL, « Du théâtre de société au théâtre amateur : le tournant des Lumières », in *Le Théâtre des amateurs, un théâtre de société(s)*, ADEC, CNRS/LARAS, Théâtres en Bretagne, Saint-Brieuc, 2005.

même très célèbres qui se produisent en société sont bien connus et maintes fois cités : Lekain et M^{lle} Clairon jouent chez Voltaire, M^{lle} Guimard alterne entre les scènes publiques et le théâtre de son hôtel particulier de la Chaussée d'Antin, Bocage et la moins célèbre Bérengère participent aux représentations de Nohant chez George Sand. Sans compter les cas, déjà évoqués par Jean-Claude Yon et abordés dans ce volume par la contribution de Camilla Murgia, des scènes de société où les élèves des conservatoires d'art dramatique ou des comédiens de société désireux de devenir acteurs de métier se produisent précisément dans le but de lancer leurs futures carrières professionnelles⁸. Quant aux auteurs, à côté des dilettantes qui composent pour leurs loisirs on trouve des grands noms du canon littéraire pour lesquels le théâtre de société fut une véritable passion prise très au sérieux, comme Voltaire, Staël et Sand⁹, ou encore des écrivains spécialisés dans les répertoires de société et qui, stipendiés par des riches et puissants commanditaires, avaient fait de cette pratique leur principal gagne-pain, comme Charles Collé et Carmontelle¹⁰. On pourra certes retenir, avec ces bémols, la formulation « principalement amateur », en soulignant la présence constante d'amateurs dans les troupes de société même quand ils partagent la scène avec des comédiens ou d'autres artistes professionnels. C'est d'ailleurs ce mélange qui permet de distinguer des représentations de théâtre de société proprement dit des représentations privées données pour des particuliers par des troupes professionnelles, qui relèveraient, elles, du théâtre privé, de ce que Ross Chambers a appelé « la comédie au château¹¹ », ou encore, au xx^e siècle, du théâtre d'appartement étudié ici par Sarah Meneghello. En ce sens, la comédie au château peut être considérée comme une pratique parallèle et pour certains aspects proche de celle du théâtre de société. Le théâtre d'appartement, souvent évoqué de nos jours quand on parle de survivances modernes du théâtre de société, pourrait plutôt être décrit, quant à lui, comme une forme d'héritage transformé de ces deux pratiques ensemble, amenant chez des particuliers réunis « en société » et dans des espaces *a priori* non destinés aux représentations théâtrales une troupe d'acteurs professionnels (comme dans le cas

• 8 – Ces jeunes comédiens, écrit Jean Claude Yon, « sont autant des professionnels en devenir (faciles à exploiter...) que d'authentiques amateurs ». Au début du XIX^e siècle, ils jouent surtout au petit théâtre Chentereine, dans la rue du même nom, ou au théâtre Doyen (J.-C. YON, « Le Théâtre de société au XIX^e siècle : une pratique à redécouvrir », *op. cit.*, p. 14-16. Voir aussi N. WILD, *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIX^e siècle*, Paris, Aux amateurs de livres, 1989, et dans ce volume l'article de Camilla Murgia).

• 9 – Voir dans ce volume les contributions d'Aline Hodroge et Olivier Bara.

• 10 – Sur le rapport entre un auteur attitré de société et son commanditaire et mécène, voir M.-E. PLAGNOL-DIÉVAL, *Le théâtre de société : un autre théâtre?*, *op. cit.*, chap. II.

• 11 – R. CHAMBERS, *La Comédie au château, contribution à la poétique du théâtre*, Paris, Corti, 1971.

de la comédie au château) jouant des textes écrits de préférence *ad hoc* (comme il est souvent le cas des théâtres de société).

Quant à la gratuité des spectacles, principe établi par la loi comme constitutif du théâtre amateur¹², elle est la plupart du temps vérifiée aussi pour les théâtres de société, mais une fois de plus, elle ne s'avère ni entièrement systématique ni vraiment obligatoire. C'est le cas, déjà évoqué, lorsque des artistes professionnels reçoivent des gratifications pour leur participation aux spectacles de société. Inversement, les jeunes comédiens en voie de professionnalisation qui louent des salles pour répéter ou se produire doivent généralement payer le propriétaire, mettant ainsi également à mal le principe de gratuité. Mais il peut aussi arriver qu'on demande aux spectateurs de payer leurs billets, soit, par exemple, dans les cas de sociétés bourgeoises ou d'artisans pour défrayer les comédiens improvisés qui ont dû au préalable payer la location de l'espace, soit au contraire lors de soirées organisées au bénéfice d'œuvres charitables chez les gens du monde¹³. La recette et le profit n'étant cependant jamais les raisons de ces exceptions, on pourra maintenir le critère d'un théâtre « à but non-lucratif » pour définir les théâtres de société.

On pourra donc conclure que le théâtre amateur est sinon un synonyme, du moins un héritier du théâtre de société et pour ainsi dire le fruit de son évolution naturelle au cours du XIX^e siècle et au fil des transformations de la société, jusqu'à aboutir à sa reconnaissance officielle et institutionnalisée avec la constitution de la Fédération internationale des sociétés théâtrales d'amateurs le 15 août 1907¹⁴.

• 12 – « Est dénommé "groupement d'amateurs" tout groupement qui organise et produit en public des manifestations dramatiques, dramatico-lyriques, vocales, chorégraphiques, de pantomimes, de marionnettes, de variétés, etc., ou bien y participe et dont les membres ne reçoivent, de ce fait, aucune rémunération, mais tirent leurs moyens habituels d'existence de salaires et de revenus étrangers aux diverses activités artistiques des professions du spectacle » (décret n. 53-1253 du 19 décembre 1953 [*Journal officiel* du 20 décembre], relatif à l'organisation des spectacles amateurs et leurs rapports avec les entreprises de spectacles professionnelles, article 1^{er}).

• 13 – Par exemple Augustine Brohan, actrice célèbre qui s'essaya à devenir auteur, fait représenter trois de ses pièces entre 1849 et 1853 à l'Hôtel Forbin-Janson, à l'Hôtel de Castellane et chez la baronne de Paraza lors de soirées de collecte pour les pauvres (V. PONZETTO, « Augustine Brohan, reine des soubrettes et auteur de proverbes », *Women in French Studies*, Mark Cruse [dir.], Special issue 2014, p. 164). Toujours sous le Second Empire, Marie de Solms ouvre parfois au grand public son théâtre du Chalet à Aix-les-Bains, pour des soirées gratuites, par exemple lors des fêtes du 15 août, ou payantes pour soutenir des œuvres caritatives. Voir F. VAYSSE, « Le Théâtre du Chalet. Sauver de l'oubli un patrimoine disparu », *Arts et mémoire*, publication de la Société d'Art et d'Histoire d'Aix-les-Bains, n° 67, mai 2012, p. 2-15; V. PONZETTO, « Le Théâtre de société de Marie de Solms, ou comment une femme peut devenir dramaturge au XIX^e siècle », in Laura COLOMBO et Catherine MASSON (dir.), *George Sand et ses consœurs : la femme artiste et intellectuelle au XIX^e siècle*, à paraître.

• 14 – Voir M.-M. MERVANT-ROUX (dir.), *Du théâtre amateur : approche historique et anthropologique*, *op. cit.*, et dans ce volume l'article de Pierre Causse.

Le dernier critère, celui du lieu, est en même temps le plus évident et le plus problématique. Dire que le théâtre de société serait une forme de théâtre qui se joue « dans un espace privé, non conçu pour accueillir une activité professionnelle de spectacle » soulève en effet deux problèmes majeurs : la distinction entre espace privé et espace public, et la question des espaces qui peuvent constituer une scène de théâtre de société.

Espace privé/espace public

Quand on parle de « scène privée » ou de « théâtre privé », il faut en effet préciser en premier lieu que dans ce contexte l'on ne se réfère pas à des théâtres non subventionnés par l'État, mais opérant bel et bien dans l'espace public de l'industrie du spectacle, comme c'est le cas dans le panorama contemporain. On se réfère en revanche à la distinction proposée par Jürgen Habermas entre espace public et espace privé, opposition qui, dépassant sans doute les intentions originaires du philosophe, est devenue « l'un des concepts les plus débattus depuis cinquante ans dans le champ des sciences sociales¹⁵ ».

Or en réalité ces deux catégories d'espace ne s'excluent pas mutuellement, comme le rappelle ici la contribution de Guy Spielmann et comme le suggérait du reste déjà *L'Espace public* d'Habermas en 1962 (ou 1978, pour la traduction française¹⁶), rappelant que sphère privée et sphère publique s'interpénètrent trop souvent pour pouvoir distinguer de manière indubitable les espaces relevant de l'une et de l'autre. La recherche contemporaine s'intéresse ainsi de plus en plus aux configurations qui permettent une ré-articulation du binôme espace public/espace privé. On privilégie alors les « seuils », les zones de frontière et d'entre-deux pouvant basculer tantôt d'un côté, tantôt de l'autre par rapport à la dichotomie originale. Ces zones seront par exemple, selon Marie-Madeleine Mervant-Roux, « d'une part les pièces de la maison davantage ouvertes à la vie sociale (le salon), d'autre part les espaces un peu plus fermés, relégués, que la rue (le café)¹⁷ ». À l'occasion, par exemple le temps d'une fête, on pourra ouvrir des salons privés à un grand nombre d'invités, ou au contraire privatiser un local public. Pour désigner ces sortes d'espaces accessibles à un public restreint et selon des modalités

• 15 – M. LITS, « L'espace public : concept fondateur de la communication », *Hermès, La Revue*, vol. 70, n. 3, 2014, p. 77.

• 16 – J. HABERMAS, *L'Espace public : Archéologie de la publicité comme dimension de la société bourgeoise* (*Strukturwandel der Öffentlichkeit: Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, 1962), trad. Marc Buhot de Launay (1978), nouv. éd., Paris, Payot, 1997.

• 17 – M.-M. MERVANT-ROUX, « Semi-privé, semi-public. Deux notions-clé pour l'analyse du théâtre contemporain », *Théâtre/Public* 179, « Espace privé/espace public », 2005, p. 18.

hybrides on a introduit les dénominations de « semi-privé » et « semi-public », brillamment illustrées, pour ne citer qu'un exemple, par Élie Konigson dans son étude de la place du Weinmarkt à Lucerne¹⁸.

Les théâtres de société se situeraient de préférence dans ces zones non binaires à mi-chemin entre espaces privés et espaces publics.

D'une part, en effet, ils sont la plupart du temps accueillis dans des demeures particulières, selon le principe, lexicalisé par quelques manuels ou anthologies du XIX^e siècle, du « théâtre chez soi ». Ils relèveraient par là de la sphère privée, voire, selon certains, de la catégorie de l'intime, habituellement réservée à la vie familiale, qui acquiert de plus en plus d'importance au cours du XVIII^e siècle et se voit dotée d'espaces propres¹⁹.

D'autre part, les représentations de société se vivent comme un moment fort d'une sociabilité mondaine spectacularisée et partagée entre les membres de la « société », entendue ici au sens de groupe d'individus qui s'assemblent régulièrement. Ces groupes eux-mêmes ne sont pas fixes et immuables : selon les occasions, une même « société » peut se réduire à une garde rapprochée d'habitues et d'intimes, ou s'ouvrir à un cercle de relations plus vaste, aux rapports plus superficiels, et même être amenée à louer une salle *ad hoc*, brouillant ultérieurement les pistes, comme le montrent bien les exemples de Staël à Coppet et à Genève, de Sand à Nohant, et de plusieurs « sociétés bourgeoises » du XIX^e siècle²⁰. Aussi, peut-on inscrire le théâtre de société dans la sphère du semi-public, penchant plus ou moins vers les extrêmes du public ou du privé selon les circonstances, soit par exemple selon le nombre de personnes conviées à assister ou prendre part à la représentation, selon leur degré d'intimité plus ou moins grand par rapport aux organisateurs du spectacle, ou encore selon les conditions matérielles de la représentation.

Ces nouvelles catégories ont l'avantage de montrer que public et privé ne forment pas un binôme fortement polarisé, composé de deux seules alternatives bien distinctes, mais plutôt un spectre de possibles s'étendant sans solution de continuité d'un type d'espaces proprement privés, où serait admis seulement un nombre très restreint de personnes liées par des rapports intimes, par exemple familiaux, à un type d'espaces sans contredit publics et universellement ouverts au tout venant, comme une place du marché.

• 18 – É. KONIGSON, « La place du Weinmarkt à Lucerne; remarques sur l'organisation d'un espace dramatisé », in *Théâtre, Histoire, Modèles. Recherches sur les textes dramatiques et les spectacles du XV^e au XVIII^e siècle*, études réunies et présentées par É. Konigson, *Les Voies de la création théâtrale* 8, Paris, Éditions CNRS, 1980, p. 43-90.

• 19 – Voir des travaux d'historiens comme A. PARDAILHÉ-GALABRUN, *La naissance de l'intime. 3 000 foyers parisiens, XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, PUF, 1988.

• 20 – Voir respectivement les contributions d'A. Hodroge, O. Bara et C. Murgia.

Les termes « semi-privé » et « semi-public » restent pourtant flous et problématiques. Malgré leur volonté de se montrer plus éclairantes, ces formules – auxquelles on pourra ajouter celles évoquées par Florence Gherchanoc de « public dans le privé » et « privé dans le public » – ne servent en réalité qu'à montrer à quel point « la terminologie employée ne rend pas compte de façon satisfaisante d'un certain nombre de phénomènes, en particulier [...] d'usages et de pratiques festives qui ont pour cadre l'espace domestique²¹ », ni des capacités d'ouverture à une communauté plus large des espaces d'habitation.

C'est pourquoi sociologues, historiens et historiens du théâtre jugent volontiers plus utile d'écarter les notions de privé *versus* public, jugées peu opératoires, pour fonder en revanche leurs réflexions sur la notion de *sociabilité*. Sans retracer l'histoire et la fortune de cette idée à partir des travaux de Maurice Agulhon²², qu'il suffise de rappeler l'importance pour une tentative de définition du théâtre de société des travaux d'Antoine Lilti²³ et de la proposition avancée dans ce volume par Guy Spielmann. Selon ce dernier, le théâtre de société peut investir différentes sphères d'interaction sociale, le « social », le « particulier » et l'« intime », et se caractérise à tous les niveaux plutôt par une relation de « double connivence » qui lie non seulement les spectateurs entre eux d'un côté et les comédiens entre eux de l'autre, mais aussi la scène et la salle, dans un échange continu, fusionnel et réversible. Cette approche contribuerait à expliquer, par exemple, pourquoi le théâtre de société se transforme en théâtre amateur, perdant une partie de son identité, vers la fin du XIX^e siècle, quand on invite les théâtromanes désireux de jouer la comédie « chez eux » à essayer de reproduire « une image traditionnelle du théâtre tel qu'il s'est inventé dans le cadre de la scène illusionniste » et par conséquent « à établir une séparation nette entre scène et salle²⁴ ». Ou encore pourquoi le théâtre d'appartement se distingue du théâtre de société même quand il se joue chez des particuliers qui donnent une soirée pour leurs amis, dans un lieu d'habitation traditionnellement considéré comme un espace privé. Comment interpréter pourtant l'apparition d'un rideau de scène sur le théâtre de Nohant ainsi que la croissante sophistication et le mimétisme du jeu et de l'esthétique dramatique par rapport au modèle des scènes publiques parisiennes, alors que Nohant reste jusqu'à

• 21 – F. GHERCHANOC, « La Maison à l'intersection du privé et du public : la sociabilité en question », in F. GHERCHANOC (dir.), *La Maison, lieu de sociabilité, dans les communautés urbaines européennes, de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Éditions Le Manuscrit, 2006, p. 12.

• 22 – M. AGULHON, *Le Cercle dans la France bourgeoise, 1810-1848*, Paris, Armand Colin, 1977.

• 23 – A. LILTI, « Public ou sociabilité? Les théâtres de société au XVIII^e siècle », in Christian JOUHAUD et Alain VIALA (dir.), *De la publication, entre Renaissance et Lumières*, Paris, Fayard, 2002; et *Le Monde des salons, Sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 2005

• 24 – P. CAUSSE, « Comment faire du théâtre chez soi? L'espace scénique dans les manuels pour jouer la comédie de salon et le théâtre d'amateurs (1893-1945) », dans ce volume.

la cessation de ses activités indubitablement un théâtre de société²⁵? Comment catégoriser le théâtre de société de Germaine de Staël, qui, comme le montre Aline Hodroge, semble pouvoir être assimilé, pour certains traits, au théâtre d'éducation ou au « théâtre de famille », mais qui subvertit l'effet de proximité et sublime la dimension intime à travers l'universel de la distanciation théâtrale? Les réponses sont dans ces cas inévitablement plus complexes, et ne peuvent ignorer, à côté de considérations sociologiques, les choix et les recherches esthétiques des auteures et maîtresses des lieux.

Fonder une définition du théâtre de société uniquement sur les liens de connivence établis entre la scène et la salle signifierait d'ailleurs oublier que le théâtre n'est pas seulement une pratique sociale engendrant des rapports de sociabilité entre les individus qui prennent part à la représentation comme acteurs ou spectateurs. Le théâtre est aussi un lieu matériel, un espace architectural et scénique. Cette matérialité n'est pas sans importance au XVIII^e et au XIX^e siècle, dans un monde où l'industrie du spectacle est gouvernée (jusqu'en 1864, à l'exception de brefs intervalles révolutionnaires) par le système des privilèges, et où toute personne désirant jouer ou monter un spectacle doit demander une autorisation spécifique à la préfecture de police dès que les autorités manifestent le moindre doute sur la nature non entièrement privée du lieu de la représentation²⁶.

Faudrait-il donc essayer d'identifier et classer les théâtres de société aussi selon une échelle idéale d'inscription dans la sphère privée? Établirait-on cette échelle en fonction des lieux de la représentation classés selon des critères géographiques, sociologiques ou architecturaux? Ou alors selon la pièce de la maison où l'on décide d'installer son théâtre de société, échelle qui pourrait aller, idéalement, des théâtres architecturés et bâtis en solide, comparables en tout et pour tout aux établissements publics et pouvant accueillir une centaine de spectateurs, voire plus, jusqu'aux cabinets, boudoirs et chambres, en passant par une grande variété de salons, galeries, couloirs, greniers, orangeries, etc.? Il suffira peut-être de retenir l'idée qu'on peut faire du théâtre de société à peu près partout. Les contributions ici réunies en donnent d'ailleurs une bonne démonstration. Au château d'Hauteville, étudié par Béatrice Lovis, des décors en bois, assez complexes mais démontables, s'installent « dans l'une des plus grandes salles du château, située au rez-de-chaussée » et servant l'hiver d'orangerie. Au château de Coppet, on aménage en petit théâtre la galerie du rez-de-chaussée. Le principe des tréteaux portatifs se généralise et se démocratise au fil du XIX^e siècle, et, comme le montre Pierre Causse, les manuels se multiplient qui

• 25 – Voir contribution d'O. Bara.

• 26 – Voir la contribution de C. MURGIA et N. WILD, « Les spectacles de curiosité du Premier au Second Empire », revue *Vibrations*, Toulouse, Privat, n° 5, 1988, p. 13-28.

conseillent aux troupes d'amateurs comment en monter rapidement « sur un simple tertre » au jardin, ou dans un salon, avec ou sans estrade. Le proverbe dramatique, rappellent ici Sylvain Ledda, et avant lui Théophile Gautier, se joue traditionnellement dans tout salon bourgeois, sans apprêt, entre « une tasse de thé » et « un paravent à six feuilles²⁷ ». Si l'on s'aventure jusqu'à prendre en compte les avatars contemporains dérivés du théâtre de société, comme le théâtre d'appartement²⁸ on découvre que la représentation peut investir même des espaces tout à fait surprenants, insolites et traditionnellement considérés intimes, comme une salle de bains²⁹.

Au cours des dernières années, quelques tentatives de taxinomie fondées essentiellement sur le lieu de la représentation ont été proposées pour essayer de décrire et de classer les différentes sous-espèces de théâtre de société, phénomène qui apparaît trop protéiforme dans son ensemble, ou d'en détacher une fois pour toutes ces autres formes de théâtre qui apparaissent comme ayant avec lui une large zone d'intersection sans toutefois pouvoir s'y superposer complètement. Les critères retenus pour cette classification peuvent prendre en compte le but spécifique du théâtre en question, comme dans le cas du théâtre d'éducation ou du théâtre des collèges, conçus pour un public-cible déterminé, à des fins pédagogiques précis et qui impliquent, dans les cas où il y a représentation plutôt que simple étude d'un répertoire, un dispositif semi-public très largement ouvert aux familles et aux amis de tous les élèves impliqués³⁰. Une autre approche, initiée notamment par Martine de Rougemont, privilégie plutôt le critère sociologique des milieux concernés, dessinant en même temps en creux une topographie urbaine et rurale des espaces sociaux investis. On aura ainsi « une gamme étonnante » d'objets à classer, qui « va des associations ouvrières (à Lyon, à Strasbourg par exemple) aux spectacles de la Cour³¹ ». Un dernier type de catégorisation, enfin, se fonde tout simplement sur le lieu qui abrite la scène de société. En combinant les catégories proposées par Martine de Rougemont et Jean-Claude Yon on obtiendra ainsi les typologies suivantes : théâtres de Cour, théâtres de château, théâtres de salon – catégorie

• 27 – T. GAUTIER, *La Presse*, 29 novembre 1847, repris dans *Histoire de l'art dramatique en France*, Paris, Hetzel/Magnin/Blanchard, 1858-1859, t. V, p. 192.

• 28 – Voir pour les *distinguos* nécessaires la contribution de Sarah Meneghello.

• 29 – Depuis 2011 le metteur en scène Denis Maillefer et la comédienne Aline Papin tournent « en appartement » le monologue *Ariane dans son bain*, tiré de *Belle du Seigneur* d'Albert Cohen. La comédienne joue dans la baignoire, les spectateurs, au nombre très restreint, prennent place dans la salle de bain, parfois debout.

• 30 – Pour les définitions de théâtre d'éducation et de théâtre des collèges, deux formes par ailleurs très différentes entre elles, voir M.-E. PLAGNOL-DIÉVAL, *Madame de Genlis et le théâtre d'éducation au XVIII^e siècle*, SVEC, n° 350, Oxford, Voltaire Foundation, 1997, et *Le Théâtre de société : un autre théâtre?*, *op. cit.*

• 31 – M. DE ROUGEMONT, *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Paris/Genève, Honoré Champion/Slatkine, 1988., p. 307.

qui rencontre un très grand succès au XIX^e siècle et entre dans les usages comme intitulé générique ou titre de recueils, jusqu'à devenir, selon Joël-Marie Fauquet « le synonyme décalé du "théâtre de société" lancé par Charles Collé³² » – théâtres « appartenant à des particuliers qui ne font pas partie du beau monde³³ », théâtres des « sociétés d'amateurs et autres cercles dramatiques³⁴ », souvent très modestes et obligés à louer des salles pour pouvoir jouer, et encore des objets très particuliers par leur configuration et destination, comme les théâtres ruraux et théâtre aux armées, pratiqué, par exemple, par le Maréchal de Saxe³⁵.

Certaines de ces catégories soulèvent d'ailleurs régulièrement parmi les spécialistes le problème difficilement soluble de leur exclusion ou inclusion dans le domaine des théâtres de société. Faut-il prendre en compte la pratique des cercles dramatiques qui jouent dans des salles de location et font même payer des entrées ? Faut-il prendre en compte les nombreux théâtres de cour comme le théâtre des Petits Cabinets ou Petits appartements de Madame de Pompadour, le théâtre de Trianon, le Théâtre de l'Ermitage de Catherine II de Russie ou le théâtre impérial de Compiègne ? Ou faut-il les exclure à cause de leur caractère très public, sursaturé de signes du pouvoir officiel, et de leur penchant pour programmer des spectacles « privatisés » des principales troupes professionnelles ?

L'excès de catégorisation, finalement, risque aussi de devenir un piège. Les catégories peuvent en effet se multiplier à l'infini, sans pour autant atteindre à l'exhaustivité, ni à un tableau conceptuellement plus clair. Dans sa passion pour le détail et l'exactitude, l'amateur des théâtres de société risque ainsi d'être saisi du même vertige que les cartographes du célèbre conte de Borges censés avoir établi la carte de l'Empire à l'échelle 1:1³⁶. En y réfléchissant bien, chaque petit théâtre de société est une expérience unique avec ses règles propres.

• 32 – J.-M. FAUQUET, « Privé ou public ? », in *Tréteaux et paravents*, *op. cit.*, p. 8. Voir par exemple des titres comme : Joseph MÉRY, *Théâtre de salon*, Paris, Michel Lévy frères, 1861 et *Nouveau théâtre de salon*, Paris, Michel Lévy frères, 1865 ; Émile DELAUNAY, *Petit théâtre de salon, proverbes*, Paris, Sartorius, 1864 ; Ernest LE VILLAIN, *Théâtre de salon*, Versailles, Impr. de Cerf et fils, 1877 ; C. d'ESPINAY, *Les Comédies du Docteur (Théâtre de Salon)*, Paris, Perrin, 1884 ; Claude HINOT, *Le Fils à Guignol, petites scènes avec chants pour théâtre guignol et théâtre de salon*, Paris, Larousse, 1893 ; Léonie MEUNIER, *Théâtre de salon*, Paris, Lemerre, 1894 ; Jeanne FRANCE, *Théâtre de salon : cinq comédies en un acte, en prose*, Paris, Société libre d'édition de gens de lettres, 1896 ; Henri de NOUSSANE, *Conseils aux artistes amateurs du théâtre de salon*, Paris, Librairie théâtrale, 1896 ; Émile HUGONIN, *Mon théâtre de salon*, Saint-Germain-en-Laye, Doizelet, 1901 ; Jules MONTINI, *Théâtre de salon, opéras-comiques, opérettes, comédies, proverbes, scènes, monologues*, s. n., 1901.

• 33 – J.-C. YON, *Tréteaux et paravents*, *op. cit.*, p. 20.

• 34 – *Ibid.*, p. 21.

• 35 – M. DE ROUGEMONT, *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 297-314.

• 36 – J.-L. BORGES, *De la rigueur de la science*, in *L'Auteur et autres textes*, trad. Roger Caillois, Paris, Gallimard, 1971.

Aborder le phénomène des théâtres de société dans son ensemble sous l'angle de son rapport à l'espace nous a paru la meilleure manière de sortir de cette impasse. La notion d'espace permet en effet de réunir une double dimension : d'une part la question des lieux, qu'il s'agisse de l'emplacement et de la structure physique de la scène, de l'espace fictionnel représenté par la diégèse ou du rapport entre les deux ; et d'autre part la question des sphères de la vie sociale, avec les interactions et les modes de sociabilité qui s'y relient, ce qui implique également des notions d'approches du jeu d'acteur et de rapport avec le public.

La question de la scène

Au théâtre, rappelle Denis Guénoun dans son éclairant petit essai « Qu'est-ce qu'une scène ? », la notion de scène peut être considérée sous trois aspects. D'abord « comme espace », « éventuellement traversé par quelqu'un qui marche », à savoir le(s) comédien(s), en présence d'« une pluralité de spectateurs, une convergence collective de regards et d'écoute – une assemblée³⁷ ». Ensuite comme séquence dramaturgique, unité ou composante de l'action. Enfin comme un plateau, des planches dans toute leur matérialité solide et concrète, où l'on peut, par exemple, planter des clous et dresser des praticables.

Nous n'aborderons pas ici la scène comme séquence dramaturgique, unité minimale de subdivision de l'intrigue, puisque cette étude relèverait d'enjeux esthétiques liés à la composition des pièces et au jeu d'acteurs, sujet trop vaste qu'il faudra aborder ultérieurement, dans une étude séparée. Nous aborderons donc la scène des théâtres de société premièrement comme espace physique, puisqu'en société on n'a pas toujours à disposition des planches proprement dites, puis comme espace de jeu.

Il s'agit d'abord d'observer comment les comédiens de société ou les organisateurs de leurs spectacles investissent des lieux qui a priori ne sont en général pas conçus pour le théâtre et en font « une scène ».

Quelle est donc la conception architecturale et spatiale de ces espaces scéniques ? Certes, il existe quelques rares théâtres de société construits *ad hoc* dans des édifices dévolus à cet effet. C'est le cas, par exemple, du « Temple de Terpsichore » de M^{lle} Guimard, dessiné par Ledoux en 1770 et conçu pour accueillir jusqu'à 500 spectateurs répartis entre parterre et loges comme dans une salle publique. Ils restent pourtant des cas très rares et isolés. Un peu plus fréquent est le cas de salles de spectacle permanentes (que le Service de l'inventaire du Patrimoine

• 37 – D. GUÉNOUN, « Qu'est-ce qu'une scène ? », in M. DEGUY et alii, *Philosophie de la scène*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2010, p. 12-13.

distingue du théâtre-édifice³⁸), bâties « au cœur d'habitats divers : maisons, hôtels particuliers ou châteaux », dont des inventaires partiels ont été dressés³⁹ et dont de nombreux exemples ont été conservés et peuvent se visiter encore aujourd'hui. En fonction des lieux et des moyens de leurs propriétaires, ces salles présentent des plateaux réguliers, plus ou moins grands, parfois doués de coulisses et cintres, et des espaces pour l'accueil des spectateurs conçus comme des salles à la française ou à l'italienne et volontiers richement décorées. Dans la très grande majorité des cas, cependant, les scènes de société résultent de l'aménagement d'espaces préexistants à l'aide de décors peints, de tréteaux montables et démontables rapidement⁴⁰, de rideaux ou de paravents encore plus souples et modulables.

La scène de société est donc extrêmement adaptable. Elle dépend de la topographie irrégulière des lieux qu'elle investit et se retrouve constamment confrontée au défi d'en tirer le meilleur parti. Elle est également bien souvent aussi éphémère que les spectacles eux-mêmes, destinée à disparaître dès la fin de la représentation. Cela peut être le cas même chez des commanditaires qui ne manquent pas de moyens. Il suffira de citer, par son caractère liminaire et symbolique, cette représentation chez le chancelier de Pontchartrain en 1700 que Germain Bapst considère comme le premier cas de mise en scène de théâtre de société :

« M. le chancelier de Pontchartrain fait, en 1700, une première tentative; il reçoit chez lui le duc et la duchesse de Bourgogne, les ducs d'Anjou et de Berry et la duchesse d'Orléans. La fête se passe d'abord dans un grand salon où se fait la réception; puis le chancelier et M^{me} de Pontchartrain conduisent les princes et les princesses dans une salle, aux murs recouverts de glaces, et splendidement illuminée par des bougies qui se reflètent à l'infini dans les miroirs. À peine entrés, assistants et assistantes sont surpris de se trouver en présence d'une scène avec un rideau orné des armes et des chiffres de la duchesse de Bourgogne. Le théâtre représente le laboratoire d'un chimiste. On y voit des vases, des cornues, des squelettes, des bocaux, des animaux et des poissons empaillés attachés au plafond. Des demi-girandoles à cinq branches d'argent, invention nouvelle de Bérain, éclairent les décors qu'il a exécutés. La représentation se compose d'une comédie de Dancourt intitulée : *l'Opérateur Barry*.

• 38 – Nous empruntons cette distinction à J. FAURE, « L'architecture du théâtre de société au XIX^e siècle : quelques pistes de réflexion », in *Tréteaux et paravents*, op. cit., 2012, p. 52.

• 39 – Voir *ibid.*, p. 49-67 et L. BAUDOUX-ROUSSEAU, « L'Espace du théâtre de société (Nord de la France et Pays-Bas autrichiens) », in M.-E. PLAGNOL-DIÉVAL et D. QUÉRO (dir.), *Les Théâtres de société au XVIII^e siècle*, Bruxelles, Éd. de l'université de Bruxelles, 2005, p. 99-109.

• 40 – Voir la contribution de Pierre Causse.

Le théâtre construit chez M^{me} de Pontchartrain fut démoli le lendemain de la fête; mais, malgré son peu de durée, il est le premier exemple, en France, d'une scène établie d'une façon complète, dans une maison particulière⁴¹. »

Faite de rideaux, paravents et accessoires, la scène de société n'a souvent même pas de véritables planches. Elle peut se réduire à un rideau et une bougie, comme dans le cas du théâtre d'ombres pour acteurs en chair et en os imaginé par Carmontelle et décrit dans son théâtre posthume⁴², ou à une chaise et un bout de papier, comme le premier avatar du théâtre de marionnettes de Maurice Sand, évoqué par sa mère :

« La première représentation n'eut pourtant pas lieu sur un théâtre. L'idée naquit derrière une chaise dont le dos tourné vers les spectateurs était garni d'un grand carton à dessin et d'une serviette cachant les deux artistes agenouillés. Deux bûchettes, à peine dégrossies et emmaillotées de chiffons, élevèrent leur buste sur la barre du dossier, et un dialogue très animé s'engagea. Je ne m'en rappelle pas un mot, mais il dut être fort plaisant, car il nous fit beaucoup rire, et nous demandâmes tout de suite des figurines peintes et une scène pour les faire mouvoir⁴³. »

Comme l'évoque la contribution d'Olivier Bara, du reste, le « grand théâtre » de Nohant, celui pour les acteurs, a lui aussi été au début simplement un coin de salon délimité par des décors peints qu'on pouvait installer en cinq minutes⁴⁴.

Ce n'est certes pas un hasard si au fil du temps, et notamment au XIX^e siècle, le paravent devient emblème et presque métonymie de la scène de société, comme le rappelle ici Sylvain Ledda. On parle même, sous le Second Empire, d'un « théâtre de paravent », variante de la comédie de salon, qui se joue « en famille ou avec

• 41 – G. BAPST, « La Mise en scène des Théâtres de Société », *La Revue de famille*, 6^e année, t. II, avril-juin 1893, livraison du 15 mai, p. 380-394.

• 42 – « Pour jouer ces Proverbes, il faut faire tendre, à la place de la toile de l'avant-scène du théâtre, une toile toute blanche. À cinq pieds de cette toile en arrière, sur le théâtre, dans la ligne du milieu, on mettra, à terre, une lumière composée de quatre bouts de bougie. On verra l'ombre des acteurs dessinée très exactement sur la toile, s'ils ont l'attention de la toucher entièrement et en se tournant de profil, afin qu'on puisse voir la forme des traits » (CARMONTELLE, « Avertissement sur les proverbes suivants », *Proverbes et comédies posthumes de Carmontel*, précédés d'une notice par Madame la comtesse de Genlis, Paris, Ladvoat, 1825, t. III, p. 323-324). Sur ce répertoire voir V. PONZETTO, « Proverbes et transparents. Les théâtres d'ombres de Carmontelle », in Clara LERI (dir.), *Metamorfosi dei Lumi 7. Il corpo*, Turin, Accademia University Press, 2014, p. 144-163.

• 43 – G. SAND, *Le Théâtre des marionnettes de Nohant*, in Georges LUBIN (éd.), *Ceuvres autobiographiques*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1970, p. 1253.

• 44 – « Nous avons fait un théâtre, peint des décors, fabriqué des costumes. En cinq minutes on installe ce théâtre dans le salon, en une ½ h[eure] on s'habille » (G. SAND, lettre à Charles Poncy, [Nohant,] 7 janvier [1847], in G. SAND, *Correspondance*, éd. Georges Lubin, Paris, Garnier, 1970, t. VII, p. 590).

vos amis, sans frais ni décors⁴⁵ ». Louis Audiffret, auteur d'un volume significativement intitulé *Entre deux paravents, théâtre des salons de famille*, recommande ses pièces au lecteur, et donc aux potentiels comédiens de société, en écrivant : « Deux paravents, sauf, en quelques cas fort rares, le simulacre d'une porte et d'une fenêtre, voilà à peu près tout ce qu'elles exigent⁴⁶. »

On constate donc que la nature particulière et non conventionnelle de la scène de société, qui doit inévitablement s'adapter à des espaces préexistants et à l'origine « non-scéniques », affecte aussi la nature des spectacles qui y sont représentés. Par les contraintes qu'elle impose et par les conditions matérielles de représentation qui en découlent, elle influence le choix des répertoires joués et le rapport du spectateur au spectacle.

Comme dans toute forme de théâtre, la scène de société doit en effet être pensée aussi en termes d'espace de jeu et de figuration. Se pose ainsi la question du rapport entre l'espace scénique (réel) et l'espace dramaturgique (fictif) dans le cadre très particulier de lieux qui n'ont pas a priori vocation à être des espaces de théâtre⁴⁷. Comment s'organise dans ces conditions particulières ce que Danielle Chaperon décrit comme le lien « entre un espace signifiant (l'espace du drame, support des entrées et des sorties) et un espace signifié (l'espace de l'action et des thèmes qui traversent celle-ci)⁴⁸ » ?

Les questions de la vraisemblance et de l'illusion théâtrale, pierre d'achoppement de toute théorie dramatique, se posent sous un nouveau jour dans le cadre des scènes de société. Celles-ci sont en effet caractérisées par une très grande proximité entre l'espace de jeu et l'espace réservé aux spectateurs, infiniment plus forte qu'à l'ordinaire, surtout quand on pense au modèle de mise en scène institutionnel en vigueur aux XVIII^e et XIX^e siècles, si bien qu'on hésiterait presque à employer les termes habituels de scène et salle. Ces conditions brouillent les pistes, et engendrent une sorte d'ambiguïté dans le rapport de réception. Le public peut être plus impliqué par la représentation, s'en sentir plus proche, argument souvent avancé, par exemple, comme l'une des raisons du plaisir du spectateur de société, ou de l'efficacité morale des pièces représentées dans ce contexte. D'autre part, l'illusion théâtrale serait à tout moment mise en péril par une trop importante irruption de la réalité extra-scénique. Le théâtre de société « se joue terre-à-terre dans un salon, des paravents tiennent lieu

• 45 – H. GRÉVILLE, « Préface » à *Comédies de paravent*, Paris, Plon, 1888, p. II.

• 46 – L. AUDIFFRET, *Entre deux paravents, théâtre des salons de famille*, Paris, Dentu, 1860, p. v.

• 47 – Voir la contribution de Jennifer Ruimi.

• 48 – D. CHAPERON, « Penser l'espace dramatique (tout contre Genette) », in Michael GRONEBERG (dir.), *Le penser de la scène*, Revue *Études de lettres*, université de Lausanne, faculté des lettres, 1-2018, p. 54.

de décorations, point d'illusion théâtrale⁴⁹ », déclare Jean-Baptiste Sauvage dans la préface à ses *Proverbes dramatiques*. En un mot, il deviendrait plus difficile d'ignorer l'espace environnant, qui frappe comme « non-théâtral » et dont il est parfois difficile de faire abstraction.

Germain Bapst, dans son étude déjà citée sur la mise en scène de société, rapporte une anecdote savoureuse qui serait arrivée lors d'une représentation de *Zaïre* chez Philippe de Gentils, marquis de Langallerie, dans sa propriété de Mon-Repos, compromettant sans doute toute gravité tragique :

« La scène était dans les combles mêmes d'une grange attenant au château. Une communication avait été ouverte à travers les murailles, et les acteurs jouaient sur le fenil sans que les spectateurs eussent à quitter le grand salon. À la première représentation de *Zaïre*, quand Lusignan dit à Chatillon :
— En quel lieu sommes-nous ? Aidez mes faibles yeux...
un spectateur facétieux répondit :
— Seigneur, c'est le grenier du maître de ces lieux⁵⁰. »

Dans ces conditions, comment les dramaturges pensent-ils l'espace scénique, dans les didascalies ou dans les paratextes des pièces ? Comment les lieux sont-ils concrètement figurés sur scène avec les choix des décors et des accessoires ? Les cas les plus intéressants seront ceux où, au lieu de reproduire les canons esthétiques en vigueur sur les scènes principales, les scènes de société revendiquent et affichent un plus haut degré d'expérimentation, de figuration symbolique et d'abstraction. C'est le cas des parades étudiées par Jennifer Ruimi, ou des conseils de mise en scène donnés par la comtesse Drohojowska dans un volume de proverbes et charades qu'elle fait paraître en 1864 : « les décors sont tout aussi simples et primitifs [que les costumes], et, sans risquer beaucoup, on pourrait même, à la manière de nos pères, indiquer le lieu de la scène par une pancarte où seraient écrits [...] *Ceci est une forêt*, ou *Ceci est la salle du trône de l'Empereur de la Chine*⁵¹ ». On peut en effet observer, parmi les tendances du théâtre de société, un retour vers

• 49 – J.-B SAUVAGE, *Proverbes dramatiques*, Paris, Ponthieu, 1828, p. xvi. Nous soulignons. Voir à ce propos V. PONZETTO, « Définitions et modes d'emploi du proverbe. Entre discours paratextuels et représentations métathéâtrales », in Valentina PONZETTO (dir.), *Théâtres en liberté, du XVIII^e au XX^e siècle. Genres nouveaux, scènes marginales ?*, Rouen, Publications numériques du CÉRÉDI, n° 19, 2017, [<http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/definitions-et-modes-d-emploi-du.html>], consulté le 15 février 2019.

• 50 – G. BAPST, « La Mise en scène des Théâtres de Société », art. cité, p. 382. Pour une étude moderne et documentée des représentations de Voltaire à Mon-Repos, voir B. LOVIS, « Jouer aux côtés de Voltaire sur le théâtre de Mon-Repos à Lausanne : l'entrée en scène réussie de la famille Constant », *Annales Benjamin Constant*, n° 40, 2015, p. 9-68.

• 51 – A. DROHOJOWSKA, *Proverbes et charades à l'usage des maisons d'éducation*, Paris, Tolra et Haton, 1864, p. 6-7.

une conception très dépouillée de la scène qui évoque le théâtre élisabéthain. Le rapprochement est explicitement fait par Jules Kunz en 1870 :

« La mise en scène doit être des moins compliquées : quatre paravents et un rideau suffiront. En mettant, ainsi qu'on le faisait du temps de Shakespeare, une étiquette sur des paravents, on aura *une forêt, une salle d'audience, une place publique*, à volonté et sans frais. Il va de soi que les costumes ne peuvent pas être aussi simples que les décors ; mais avec un peu de savoir-faire, on les rendra élégants et vrais, sans se lancer dans de grands débours : le charme d'une charade en action consiste à essayer de faire tout soi-même⁵². »

Est-ce à dire que les théâtres de société auraient expérimenté, avant la lettre, l'espace vide et le « théâtre nécessaire [...] où, entre acteurs et public, n'existerait qu'une différence de situation et non pas une différence fondamentale⁵³ » préconisés par Peter Brook ?

L'hypothèse, très tentante, reste à vérifier. Il est cependant indéniable que les théâtres de société, dans leur recherche de solutions adaptables et dans leur curiosité expérimentale, ont proposé des formats de spectacles et des dispositifs scéniques plus souples et novateurs par rapport à ceux des scènes publiques. Leur héritage peut ainsi être tracé jusqu'aux scènes contemporaines. D'un côté les pratiques de théâtre amateur et plus encore celles de théâtre d'appartement se présentent comme les descendants directs des théâtres de société, dont ils partagent une conception de la scène éphémère, portable, parfois bricolée et un calendrier de représentations discontinu. De l'autre, les expérimentations lancées sur les scènes de société et leurs pratiques plus souples et libres par rapport aux canons en vigueur sur les scènes publiques peuvent être envisagées comme un vecteur de renouveau du théâtre et l'une des origines de certaines pratiques contemporaines d'organisation des spectacles ou des espaces scéniques. C'est pourquoi les reprises contemporaines des anciens répertoires de société se révèlent si intéressantes, par exemple dans le cadre de représentations de théâtre amateur ou de théâtre universitaire, ou lors d'initiatives culturelles pour la revalorisation du patrimoine comme dans le cas de la représentation des proverbes de Carmontelle au parc de Sceaux en 2014 évoquée par Camille Chollet. Y aurait-il donc une nouvelle vie possible pour les théâtres de société ?

Perspectives et postérité

À la lumière de ces présupposés théoriques et de ces hypothèses sur la nature des théâtres de société et sur les enjeux à prendre en compte pour affiner la défini-

• 52 – J. KUNZ, *Charades en action*, Édimbourg, Seton et Mackenzie, 1870, p. vi.

• 53 – P. BROOK, *L'Espace vide, Écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, 1977, p. 173.

tion du phénomène et les instruments critiques permettant de l'analyser, le présent volume aborde la question des espaces des théâtres de société selon une perspective assez large et ambitieuse. L'aire géographique prise en considération comprend la France et la Suisse romande conformément au projet quadriennal soutenu par le Fonds national de la recherche suisse *Théâtres de société, entre Lumières et Second Empire* où ce volume s'inscrit comme un premier résultat des recherches actuelles. Les liens entre les deux pays, comme il émerge des contributions, sont étroits et constants dans le temps, qu'il s'agisse de circulation d'auteurs et d'acteurs ou de répertoires et de modèles esthétiques.

Quant à la chronologie, elle couvre une perspective diachronique relativement étendue, embrassant tout l'âge d'or des théâtres de société, à savoir le XVIII^e et le XIX^e siècle. Un regard différent et dialectiquement stimulant sur l'objet d'étude original vient cependant s'ajouter à une plus traditionnelle approche historique grâce à des éclairages rétrospectifs de deux sortes. D'un côté la reprise par des formes de théâtre actuelles de codes, de répertoires et d'approches de l'espace scénique qui peuvent évoquer le théâtre de société, pour un aspect ou pour l'autre, et peuvent en représenter donc un héritage ou une relecture contemporaine. De l'autre l'introduction de nouvelles méthodes de recherche liées au développement des humanités numériques qui en mettant en avant des questionnements inédits peuvent modifier notre perception du passé, notamment pour un objet d'étude comme le théâtre de société, constitué d'une constellation de manifestations et d'occurrences disparates, dispersées dans l'espace et dans le temps.

En partant de l'enjeu le plus concret, et sans doute le plus immédiatement évident, la première partie du présent volume aborde la question de l'espace scénique proprement dit. Celui-ci est d'abord pensé littéralement comme l'espace physique où construire ou poser une scène de théâtre. Béatrice Lovis et Pierre Causse s'intéressent à la matérialité de la scène en tant que tréteaux, décors et signes matériels d'un espace théâtral venant s'installer dans l'espace domestique respectivement au château d'Hauteville, demeure familiale de la famille Grand d'Hauteville sur les bords du lac Léman, et dans les salons bourgeois tels que décrits par les manuels pour « amateurs pour jouer la comédie de salon » entre la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e. Avec une démarche d'historiens du théâtre, les deux chercheurs analysent également l'inscription de la pratique du théâtre de société dans le temps, interrogeant comment sa signification et donc sa nature même changent, notamment au tournant du XX^e siècle, tout en gardant la même configuration spatiale. Jennifer Ruimi et Sylvain Ledda abordent quant à eux l'espace scénique en termes d'esthétique dramaturgique, en étudiant de quelle manière la configuration scénique très particulière des théâtres de société exerce

une influence sur la dramaturgie des pièces qui leur sont destinées et détermine le rapport à la *mimesis* des deux principaux genres spécifiques aux théâtres de société : le proverbe dramatique et la parade.

La dimension sociale de l'espace scénique, autre enjeu fondamental pour la définition des théâtres de société, est au cœur de la deuxième partie. Les quatre contributions se focalisent de différentes manières sur le rapport entre la scène et la salle, sur le type de sociabilité, mais également sur le type de jeu, que ces rapports impliquent, donc au fond sur la manière d'être comédiens ou spectateurs de société. Guy Spielmann présente sa théorie, déjà discutée plus haut, du principe de « double connivence » comme seul critère vraiment distinctif de la pratique du théâtre de société. L'effacement des distinctions entre scène et salle et le principe d'interchangeabilité constante entre comédiens improvisés et spectateurs émerge également de la série de lithographies que Daumier consacre aux comédiens de société, étudiées par Cécile Guinand, d'où émerge finalement une « réflexion sur l'illusion comique, ici moins théâtrale qu'humaine ». Chez George Sand, à Nohant, Olivier Bara étudie le rapport des comédiens de société au public et à la dimension d'illusion théâtrale de leur propre performance à travers l'évolution de ce théâtre depuis sa configuration d'origine, « bricolée » et sans spectateurs, au théâtre formellement plus mimétique des scènes institutionnelles des années 1850. La superposition de sphères et de modèles d'interaction sociale s'avère particulièrement complexe et peu pertinente dans le cas du théâtre de société staëlien étudié par Aline Hodroge. Le modèle affiché d'un théâtre familial, pour l'instruction et l'amusement des enfants de la maîtresse des lieux, y est en effet démenti par la réalité, qui implique un réseau de relations internationales vaste et très attractif à niveau européen, « une distribution mêlant proches, invités de passage et étrangers » et une esthétique théâtrale visant la recherche de l'universel plutôt que de la connivence ou de l'« application ».

La troisième partie se propose d'aborder et de cerner la question des théâtres de société de manière pour ainsi dire centripète : essayant d'éclairer le centre, donc la nature des théâtres de société dans leur double dimension d'espace scénique et d'espace social, en partant des marges, c'est-à-dire d'expériences théâtrales qui, tout en se réclamant de la tradition du théâtre de société ou en partageant certaines de ses caractéristiques, ne peuvent pas être classées dans la même catégorie. Comme dans une expérience scientifique, les quatre contributions réunies dans cette partie exposent la notion de théâtre de société à l'épreuve de la modification ou de la substitution de ses caractères distinctifs.

Peut-on encore parler de théâtre de société si, comme dans les cas sélectionnés par Camilla Murgia dans l'offre foisonnante de divertissements du Paris du Premier Empire et de la Restauration, des particuliers veulent jouer la comédie

entre eux et pour leur « société » d'amis et connaissances mais sont obligés pour le faire de louer une salle? Ou si les pratiques habituelles des théâtres de société tentent de s'exporter dans les établissements qui accueillent des spectacles de variétés, gratuits ou payants qu'ils soient, dans une hybridité et multiplicité telle de configurations que l'autorité même a du mal à les réglementer? Si, comme pour la réappropriation par des troupes contemporaines des proverbes de Carmontelle étudiée par Camille Chollet, le répertoire et la configuration de l'espace scénique restent fidèles à ce qu'on aurait pu voir, par exemple, au XVIII^e siècle chez le duc d'Orléans, mais le contexte historico-social a totalement changé? Les pièces sont en effet jouées par des acteurs professionnels pour un public payant et apparaissent très éloignées – dans le temps comme dans la réalité au cœur des intrigues – du public-cible d'origine. Quand peut-on considérer qu'on fait du théâtre de société dans les théâtres de verdure présentés par Marie-Caroline Thuillier? L'expression « théâtre de verdure », en effet, désigne une configuration scénique, tout comme celles de « théâtre à la française » ou « théâtre à l'italienne ». Pour simplifier, il s'agit d'espaces aménagés pour la représentation dans un univers paysager, de plein air et très souvent conçus à l'origine comme des espaces privés, appartenant au propriétaire des lieux pour y accueillir les loisirs de son cercle d'habitues. La chercheuse propose un parcours inédit à la recherche des points d'intersection, dans l'espace comme dans le temps, entre ces espaces scéniques et une forme de conception de la pratique théâtrale : le théâtre de société. Preuve que ce dernier privilégie sans doute certains espaces, mais ne peut pas se résumer, ni s'identifier avec eux. Enfin l'étude de Sarah Meneghello sur le théâtre d'appartement interroge la part de postérité du théâtre de société qu'on pourrait encore reconnaître dans une forme théâtrale qui se joue toujours dans des espaces non destinés *a priori* à une représentation, souvent chez des particuliers, parfois pour un groupe défini et socialement homogène de spectateurs, mais qui est porté par des troupes professionnelles et motivé par des revendications esthétiques et sociales qui lui sont propres.

Pour la quatrième partie du volume, le défi consiste en un changement de perspective encore plus radical, motivé par la confrontation avec le changement actuel des méthodes d'analyse engendré par la « révolution numérique ». Christophe Schuwey a demandé à quatre chercheurs reconnus dans le domaine des humanités numériques appliquées aux études théâtrales de présenter les bases de données et les outils d'analyse spécifiquement pensés pour l'étude du théâtre dont ils sont les concepteurs et de réfléchir à la manière dont ces outils permettent de reconnaître et de mieux identifier, ou de mieux comprendre et de revaloriser la pratique du théâtre de société des XVIII^e et XIX^e siècles. Les questions qui animent les quatre contributions sont en réalité les mêmes qui ont été soulevées par les études méthodologiquement plus traditionnelles des trois premières parties.

À quoi peut-on reconnaître une pièce ou une représentation de théâtre de société au sein d'une base de données généraliste consacrée principalement aux formes de théâtre publiques et institutionnelles? Donc : comment la conception et l'utilisation d'une base de données peuvent aider à définir le théâtre de société? De quelle manière une interface numérique permet-elle de cartographier, de visualiser et donc de mieux comprendre la distribution géographique des lieux où se pratique le théâtre de société ou des réseaux sociaux et relationnels et des circulations engendrés par cette pratique?

Pour ces réflexions méthodologiques aux accents de *work in progress* plus encore que pour les autres contributions, l'étude des théâtres de société entre inévitablement en résonance avec celle d'autres pratiques spectaculaires. Du reste, comme le rappelle Marie-Emmanuelle Pagnol-Diéval dans sa contribution, au moment même de sa naissance et de son essor la pratique du théâtre de société se nourrit intensément d'échanges et de circulations continues d'esthétique, de pratiques, de répertoires et d'acteurs avec les autres formes de théâtre. Il est donc toujours utile, sinon indispensable, de le penser en relation avec elles.