

**Théâtres en liberté  
du XVIII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle**  
Genres nouveaux, scènes marginales

Actes édités par  
**Valentina Ponzetto**  
avec la collaboration de Sylvain Ledda

Publications numériques  
du CÉRÉdI

Actes de colloque, n° 19, 2017

## Introduction

Valentina PONZETTO  
Université de Lausanne  
FNS

La nouveauté, la fantaisie, l'expérimentation passent souvent par les marges. La liberté d'expression, pour pouvoir s'épanouir, a parfois besoin d'emprunter des chemins de traverse, clandestins, confidentiels, privés, cachés sous l'apparence discrète de quelque mode mineur. Différentes formes d'impositions, d'interdits, d'obstacles et de contraintes pèsent sur tous les artistes et sur les dramaturges en particulier à cause de la nature même du théâtre, qui est un art vivant et une expérience collective, où au texte littéraire s'ajoute la dimension complexe de la représentation. Outre la censure, particulièrement sévère envers un art performatif, qui s'adresse à une assistance diversifiée et qui est souvent perçu comme potentiellement dangereux, il faut tenir compte des impératifs de l'industrie du spectacle, de ses exigences économiques, de ses stratégies de positionnement par rapport aux goûts du public, de ses multiples contraintes liées aux aspects matériels de la représentation, tels que les théâtres en tant que salles de spectacle et institutions, les comédiens, les décors.

Ce recueil, issu d'un colloque organisé à l'Université de Genève les 30 mai et 1<sup>er</sup> juin 2013, se propose d'explorer des formes de théâtre éloignées de la « pratique scénique dominante<sup>1</sup> », en retrait par rapport à celle-ci, et cependant en dialogue critique avec elle. La notion d'écart et de marge par rapport aux codes théâtraux en vigueur nous a paru pertinente et fédératrice pour saisir d'un côté une forme de critique en action par rapport à l'esthétique dominante, de l'autre le surgissement d'expériences autres, alternatives, sous-estimées et méconnues, dont les innovations et les apports ont pourtant fini dans plus d'un cas par se frayer un chemin vers les feux de la rampe des scènes institutionnalisées. Les innovations esthétiques, artistiques et génériques nées au sein des circuits officiels étant depuis longtemps connues et reconnues, il nous a paru nécessaire de diriger nos recherches en dehors de ces circuits, vers des formes de théâtre plus confidentielles, parfois intimes et hors circuit commercial, parfois simplement à la lisière la moins rentable de celui-ci, donc marginales, libérées du moins en partie des contraintes qui vont de pair avec l'officialité et la visibilité. Nous avons voulu nous interroger sur l'effet de cette liberté sur la création, ainsi que sur les rapports et les échanges continuels qui s'établissent entre les scènes de la marge et celles du « centre » par rapport auquel elles se définissent.

Certes, la notion de marge est elle-même relative et mouvante, puisqu'elle ne se caractérise que par rapport à une norme, à une majorité, à un standard dominant.

---

<sup>1</sup> Bernard Dort, « Le texte et la scène : pour une nouvelle alliance », dans *Le Spectateur en dialogue*, Paris, POL, 1995, p. 271.

Normes et marges évoluent donc de concert avec les changements socio-culturels du contexte environnant. Ainsi c'est surtout cet élément d'écart dialectique que nous avons voulu explorer : quelles formes de liberté expressive sont permises par le statut marginal d'une scène de théâtre ? Quels usages concrets ont été faits de ces marges de liberté ? À quels besoins ces usages répondent-ils ? Pourrait-on trouver des dénominateurs communs qui réuniraient les genres littéraires et les expériences artistiques nés de ces tentatives, malgré les différences de conditions institutionnelles, sociales et culturelles de leurs cadres de production et de première réception ?

L'expression de « théâtre en liberté » que nous avons choisie comme bannière de ralliement nous a paru représentative, plus que par son appel à une vague liberté des théâtres, par sa référence au titre du recueil protéiforme du Victor Hugo de l'exil, où règnent le mélange des genres, l'ironie parodique, l'indifférence affichée à l'égard des pratiques du théâtre classique et une volonté indomptable de lutter contre toute sorte d'assujettissement. Un recueil composé de pièces « jouables seulement à ce théâtre idéal que tout homme a dans l'esprit » : « comédies où l'on meurt, [...] tragédies où l'on ne meurt pas<sup>2</sup> », ou tout simplement œuvres inclassables, pour lesquelles « il faudrait trouver une rubrique nouvelle pour [les] distinguer de tout ce qui a été fait jusqu'à présent pour la scène<sup>3</sup> ». Il semble dès lors approprié d'appeler « théâtres en liberté », au pluriel, notre objet d'étude : des formes de théâtralité qui se voudraient et seraient largement différentes de « tout ce qui a été fait pour la scène », faisant la part belle à l'expérimentation, répondant à une logique autre que commerciale, qu'elle soit d'éducation, de pur loisir ou de recherche artistique, et enfin se positionnant explicitement comme une alternative aux scènes institutionnelles et consacrées. Si l'expression de « scènes alternatives » qui figurait au titre original du colloque peut sembler trop connotée par son application aux avant-gardes, ou, plus près de nous, à la scène indépendante, surtout musicale, il n'en est pas moins vrai que les alternatives offertes par les scènes mineures, marginales, en retrait, nous ont paru mériter d'être interrogées sous plusieurs angles et sur une longue durée. Il est temps de considérer, en effet, que marginalité créative et désengagement institutionnel ne sont pas l'apanage exclusif des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles. Comme le rappelle Sylvie Jouanny dans son introduction au volume *Marginalités et théâtres*, ces phénomènes ne se limitent « ni aux années de l'absurde ni à quelques écrivains exclus ni à quelques œuvres ponctuelles<sup>4</sup> ».

Dans cette perspective, nous avons choisi de privilégier corpus et formes de théâtralité fort peu connus, nous inscrivant dans une tradition critique relativement récente, mais consolidée. L'intérêt pour les théâtres habituellement considérés comme « mineurs » et marginaux, longtemps méconnus par la critique littéraire, s'est en effet largement développé au cours de ces dernières années, imposant une nouvelle vision plus décloisonnée de l'histoire littéraire et des études théâtrales. Pour le XVIII<sup>e</sup> siècle on citera notamment l'étude inaugurale de Martine de Rougemont sur *La Vie théâtrale en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*<sup>5</sup>, puis les travaux pionniers et fondamentaux de David Trott sur les théâtres des boulevards et les spectacles de la foire d'une part, sur les théâtres de

<sup>2</sup> Victor Hugo, projet de préface, cité dans *Le Théâtre en liberté*, éd. Arnaud Laster, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 2002, p. xxv.

<sup>3</sup> Lettre inédite de Juliette Drouet à Victor Hugo du 25 février 1867, citée dans *ibid.*, p. xxvi.

<sup>4</sup> Sylvie Jouanny, « Avant-Propos », dans *Marginalités et théâtres*, Saint-Genouph, Nizet, 2003, p. 8.

<sup>5</sup> Martine de Rougemont, *La Vie théâtrale en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1988. Comme son titre l'indique, ce travail de synthèse se veut pluridisciplinaire. Il appréhende le monde du théâtre sous tous ses aspects, comme littérature dramatique, mais aussi comme art de la représentation et fait social inséré dans un contexte historique, économique, politique, culturel. Tous les « genres dramatiques » (chap. I), et les « thèmes et répertoires » (chap. II) y ont donc droit de cité au même titre.

société de l'autre<sup>6</sup>. Ces deux formes théâtrales minorées et méconnues, l'une ouverte au grand public et de plus en plus institutionnalisée, l'autre privée et confidentielle, ont donné naissance à de nouveaux objets de recherche. Les études sur les théâtres de la foire ont été reprises depuis plus de dix ans par Françoise Rubellin, qui a approfondi en particulier l'étude du vaudeville du XVIII<sup>e</sup> siècle et du genre de la parodie dramatique d'opéra<sup>7</sup>. L'exploration du domaine intime et largement privé des théâtres de société et des théâtres d'éducation, théâtres qui attendent encore de (re)trouver la place qu'ils mériteraient dans le champ littéraire, a été vraiment lancée par les études fondatrices de Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval : *Madame de Genlis et le théâtre d'éducation au XVIII<sup>e</sup> siècle* (1997) et *Le Théâtre de société : un autre théâtre ?* (2003), suivies notamment par un colloque co-organisé avec Dominique Quéro, *Les Théâtres de société au XVIII<sup>e</sup> siècle*<sup>8</sup>. Ces travaux ont eu le mérite d'ouvrir à la recherche un nouveau champ d'études, qui cependant demande encore à être approfondi, enrichi de nouveaux corpus, et surtout élargi au XIX<sup>e</sup> siècle. Même après la coupure traumatique de la Révolution et de l'Empire, en effet, de très nombreux particuliers furent atteints de « théâtromanie » tout autant que leurs prédécesseurs d'Ancien Régime. Témoin le colloque très riche mais jusqu'à présent unique organisé en 2008 par Jean-Claude Yon et Nathalie Le Gonidec à l'Abbaye de Royaumont : *Tréteaux et paravents : le théâtre de société au XIX<sup>e</sup> siècle*<sup>9</sup>. Le présent volume se propose, entre autres, d'apporter une contribution dans ce dernier domaine, avec une section intégralement consacrée aux théâtres de société d'Ancien Régime, et plusieurs contributions qui suivent comme un fil rouge l'évolution du proverbe dramatique, genre largement présent sur les scènes de société pendant tout le XIX<sup>e</sup> siècle, et qui offre donc un point de vue privilégié sur ces pratiques.

En ce qui concerne les répertoires, les « petits genres », autrefois négligés par les études littéraires et par les théoriciens du théâtre, ont été largement réévalués, dans un éclatement salutaire des hiérarchies aristotéliennes. Sans prétendre à l'exhaustivité, on pourra citer des exemples de travaux récents qui ont montré l'intérêt d'une telle perspective, comme ceux d'Olivier Bara sur l'opéra-comique<sup>10</sup>, de Françoise Dubor sur

<sup>6</sup> David Trott, *Théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle. Jeux, écritures, regards. Essai sur les spectacles en France de 1700 à 1790*, Montpellier, Éditions Espaces 34, 2000 ; *Histoire et recueil des Lazzis*, édité par Judith Curtis et David Trott, *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, n° 338, Oxford, Voltaire Foundation, 1996 ; Id., « Histoire et Recueil des Lazzis : le fonctionnement des jeux de théâtre secrets à Paris en 1731-1732 », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, n° 319, Oxford, Voltaire Foundation, 1994, p. 117-128 ; Id., « De l'improvisation au Théâtre des Boulevards : le parcours de la parade entre 1708 et 1756 », dans *La « Commedia dell'Arte », le théâtre forain et les spectacles de plein air en Europe (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, éd. Irène Mamczarz, Paris, Klincksieck, 1998, p. 157-165 ; Id., « Qu'est-ce que le théâtre de société ? », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 2005-I, p. 7-20.

<sup>7</sup> Voir Françoise Rubellin (dir.), *Théâtre de la Foire. Anthologie de pièces inédites. 1712-1736*, Les Matelles, Éditions Espaces 34, 2005. Marie-Laure Girou-Swidorski, Stéphanie Massé et Françoise Rubellin (dir.), *Ris, masques et tréteaux. Aspects du théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle, Mélanges en hommage à David A. Trott*, Québec, Presses de l'Université de Laval, 2008. Pauline Beaucé et Françoise Rubellin (dir.), *Parodier l'opéra : pratiques, formes et enjeux*, préface de Paul Aron, Les Matelles, Éditions Espaces 34, 2015 ; ainsi que tous les travaux de son équipe du Centre d'étude des théâtres de la Foire et de la Comédie-Italienne à l'Université de Nantes.

<sup>8</sup> Outre les trois volumes cités (Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, *Madame de Genlis et le théâtre d'éducation au XVIII<sup>e</sup> siècle*, *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, n° 350, Oxford, Voltaire Foundation, 1997 ; *Le Théâtre de société : un autre théâtre ?*, Paris, Champion, 2003 ; Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval et Dominique Quéro (dir.), *Les Théâtres de société au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2005), voir aussi les nombreux articles des mêmes auteurs et un autre volume collectif codirigé par eux, *Charles Collé, 1709-1783 : au cœur de la République des lettres*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013.

<sup>9</sup> Jean-Claude Yon et Nathalie Le Gonidec (dir.), *Tréteaux et paravents : le théâtre de société au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Créaphis éditions, 2012.

<sup>10</sup> Olivier Bara, *Le Théâtre de l'Opéra-Comique sous la Restauration. Enquête autour d'un genre moyen*, Hildesheim, Zürich, New-York, Georg Olms Verlag, 2001.

le monologue fumiste de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>11</sup>, de Roxane Martin et Hélène Laplace-Claverie sur la féerie<sup>12</sup>, ou de Jennifer Ruimi sur la parade de société<sup>13</sup>. Des genres aussi opposés que le vaudeville<sup>14</sup>, très populaire, ubiquitaire sur les scènes pendant tout le XIX<sup>e</sup> siècle, mais dévalué par la critique, qui le percevait comme un sous-produit d'« industrie littéraire », et les scènes historiques<sup>15</sup>, phénomène circonscrit aux années 1825-1830 et à la publication en volume ou en revue, mais essentiel dans l'élaboration de l'esthétique romantique, ont attiré l'attention des chercheurs. De notre côté, nous avons choisi de privilégier, au sein des petits genres, les créations nouvelles conçues spécifiquement pour des scènes non institutionnelles, et qui donc répondaient mieux au critère de marginalité par rapport à des genres comme la féerie, l'opéra-comique ou le vaudeville qui, au XIX<sup>e</sup> siècle, possédaient leur propre théâtre privilégié. Nous avons ainsi souhaité contribuer au processus de révision et de remise en perspective de la conception du panorama des genres et des répertoires, repoussant encore les limites d'un tableau qui n'a pas cessé d'évoluer au cours des dernières années. On s'interroge aujourd'hui non plus sur la hiérarchie et la classification des genres, mais plutôt sur les rapports d'interdépendance que les genres entretiennent les uns avec les autres et sur leurs transformations<sup>16</sup>. À la dialectique entre « grands » et « petits » genres, entre genres nobles et consacrés et genres populaires, nous avons voulu ajouter des genres certes petits, mais surtout hors-normes et hors-classe, dont la marginalité n'exclut pas un certain statut privilégié, comme les pièces conçues pour les maisons d'éducation, les proverbes dramatiques avec leur bagage aristocratique et mondain, les « pièces à lire » avec leur parfum poétique de théâtre « d'auteur » et d'essai.

La notion d'horizon d'attente du public, issue de l'esthétique de la réception de Jauss<sup>17</sup>, représente également un facteur déterminant et désormais incontournable, d'autant plus pour les études théâtrales, qui doivent tenir compte du public attendu ou effectif des spectacles, de ses origines sociales, de sa fréquentation des salles, de ses réactions, de ce qu'il souhaite comme de ce qui le scandalise. Il s'agit donc de prendre en compte les facettes multiformes du monde des spectacles tel qu'il se présentait à des époques données, même – ou surtout – celles qui ont été occultées, avec la distance historique, par les canons établis : chefs d'œuvres littéraires, auteurs adoués par la tradition scolaire, théâtres officiels<sup>18</sup>.

<sup>11</sup> Françoise Dubor, *L'Art de parler pour ne rien dire. Le monologue fumiste*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2005.

<sup>12</sup> Roxane Martin, *La Féerie romantique sur les scènes parisiennes, 1791-1864*, Paris, Champion, 2007. Hélène Laplace-Claverie, *Modernes féeries. Le théâtre du XX<sup>e</sup> siècle entre réenchantement et désenchantement*, Paris, Champion, 2007.

<sup>13</sup> Jennifer Ruimi, *La Parade de société au XVIII<sup>e</sup> siècle, une forme dramatique oubliée*, Paris, Champion, 2015.

<sup>14</sup> Voir les travaux de Jean-Claude Yon sur Scribe et de Violaine Héraud sur Feydeau, ainsi que le volume collectif *Le Vaudeville à la scène*, dir. Violaine Heyraud et Ariane Martinez, Grenoble, ELLUG, 2015.

<sup>15</sup> Voir Sylvain Ledda, « Théâtre et scènes historiques », dans *Le Théâtre français du XIX<sup>e</sup> siècle*, dir. Hélène Laplace-Claverie, Sylvain Ledda, Florence Naugrette, Paris, L'Avant-scène théâtre, 2008, p. 95-104 ; Jean-Marie Thomasseau, « Ludovic Vitet et l'école de l'impossible théâtre », dans *Impossibles théâtres XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Chambéry, Éditions Comp'Act, 2005, p. 15-25 ; Claudine Grossir, « Le Globe, berceau d'un nouveau genre dramatique : la scène historique », *Médias 19, Presse et scène au XIX<sup>e</sup> siècle*, dir. Olivier Bara et Marie-Ève Thérenty, en ligne, mis à jour le 19 octobre 2012, URL : <http://www.medias19.org/index.php?id=2952>.

<sup>16</sup> Voir Marielle Macé, rubrique « Genres » de l'Atelier de théorie littéraire de *Fabula*, en ligne, mis à jour le 27 février 2015, URL : <http://www.fabula.org/atelier.php?Genres>.

<sup>17</sup> Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

<sup>18</sup> Plusieurs recherches récentes ont montré la voie en croisant des approches d'histoire littéraire, d'histoire culturelle, d'esthétique des genres et d'esthétique de la réception. Outre les projets de recherche déjà mentionnés sur les théâtres de société, d'éducation et de la foire, on citera à ce propos les travaux du

D'autre part, l'étude des « scènes marginales », privées ou publiques, réelles ou fantasmées, participe du débat toujours d'actualité sur la question du « jouable », du « représentable » ou du « théâtralisable<sup>19</sup> ». L'enjeu est toujours le rapport entre l'imagination créatrice des auteurs et ce qui est considéré recevable sur scène pour des raisons techniques, financières, esthétiques ou morales et selon les différents contextes historiques et culturels.

Plutôt que de privilégier un genre ou un courant littéraire, une époque historique circonscrite ou un type particulier de rapport avec le public, le pari que nous avons voulu relever avec ce volume consiste à interroger plusieurs formes de liberté d'expression issues de la marge, plusieurs réponses à des besoins nouveaux dans le panorama théâtral, dans une perspective trans-générique et trans-séculaire. L'empan chronologique retenu est donc relativement ample. Il s'étend sur presque trois siècles, depuis les dernières années du XVII<sup>e</sup> siècle, époque de la plus rigoureuse classification et organisation du théâtre selon les dictats de l'esthétique classique, jusqu'au milieu du XX<sup>e</sup>, avec ses avant-gardes prônant un éclatement systématique des catégories reçues.

La liberté recherchée comprend de multiples aspects. Liberté esthétique d'abord, affranchissement ou contournement des règles imposées par la codification des grands genres, la tragédie, la comédie, puis le drame. Liberté du système des privilèges aussi, qui, se fondant sur la classification des genres littéraires et sur des éléments distinctifs de leur esthétique facilement reconnaissables, impose en réalité un monopole économique de droits d'exploitation pendant la plus grande partie de la période étudiée, c'est-à-dire jusqu'en 1864, exception faite pour une suspension éphémère pendant la période révolutionnaire. Octroyée par la Révolution avec le décret de l'Assemblée Constituante du 13 janvier 1791<sup>20</sup>, la liberté des théâtres est rapidement révoquée par Napoléon en 1806, pour n'être rétablie que sous le Second Empire par le décret du 6 janvier 1864<sup>21</sup>. Même cette libéralisation, cependant, ne va pas sans restriction. D'une part, les subventions de l'État sont maintenues « pour les "théâtres qui paraîtront particulièrement dignes d'encouragement", ce qui crée une situation de privilège des

---

Centre des Recherches Révolutionnaires et Romantiques de l'Université Blaise Pascal de Clermont-Ferrand et de l'UMR LIRE de Lyon 2. Le premier a organisé, entre 1998 et 2001, des cycles de journées d'études autour des formes de spectacles hybrides et inclassables au tournant des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, qui ont donné lieu au volume *La Scène bâtarde, entre Lumières et Romantisme*, dir. Philippe Bourdin et Gérard Loubinoux, Clermont-Ferrand, Service Universités Culture, 2004. Quant au LIRE, le programme quadriennal 2008-2012, dirigé par Olivier Bara, « Le théâtre populaire avant le Théâtre National Populaire, 1750-1914 », conclu par un colloque homonyme, a développé une réflexion complexe et innovante sur les enjeux et les modèles d'un théâtre « du peuple » en partant de l'idée d'opposer les curiosités foraines aux théâtres officiels.

<sup>19</sup> Voir *Impossibles théâtres XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, dir. Bernadette Bost, Jean-François Louette et Bertrand Vibert, Chambéry, Éditions Comp'Act, 2005 ; Karen Quigley, *If there is an unstageable: a synchronic exploration*, PhD thesis, King's College London, 2013 ; *L'Injouable au théâtre*, dir. Alice Folco et Séverine Ruset, *Revue d'histoire du théâtre*, n° 267, 2015-III. Le numéro 19 de *Fabula-LhT*, revue en ligne, aura pour sujet *Les Conditions du théâtre. Le théâtralisable et le théâtralisé* (éd. Romain Bionda, sortie prévue en 2017).

<sup>20</sup> Selon l'article 1<sup>er</sup> du décret, présenté par Le Chapelier le 13 janvier et approuvé par le roi le 19 « Tout citoyen pourra élever un théâtre public, et y faire représenter des pièces de tous les genres, en faisant, préalablement à l'établissement de son théâtre, sa déclaration à la municipalité du lieu. » Sur le décret et ses conséquences, voir Patrick Berthier, *Le Théâtre en France de 1791 à 1828*, Paris, Champion, 2014, chap. 1.

<sup>21</sup> Voir Jean-Claude Yon (dir.), *Les Spectacles sous le Second Empire*, Paris, Armand Colin, 2010, en particulier Romuald Féret, « Le décret du 6 janvier 1864 : la liberté des théâtres ou l'affirmation d'une politique culturelle municipale », p. 51-60 et Geneviève Faye, « Le renouvellement des salles de théâtre à Paris après le décret de 1864 », p. 61-71.

salles subventionnées par rapport aux théâtres entièrement privés<sup>22</sup> », comme l'a fait remarquer Geneviève Faye. D'autre part, la censure reste en vigueur. Ainsi la libéralisation accordée est d'une nature essentiellement commerciale, concernant le choix des répertoires, du tarif des places et des abonnements, des contrats du personnel, tandis que la liberté d'expression proprement dite est maintenue sous tutelle. Redoublant l'emprise économique et institutionnelle du pouvoir, la censure préalable reste en effet solidement en place jusqu'en 1906, abolie uniquement de manière momentanée lors des révolutions (en 1791, 1830, 1848, 1870), et souvent rétablie *de facto* avant même d'être réintroduite par la loi<sup>23</sup>. Elle implique que tout directeur de théâtre, après avoir accepté une pièce, doit en soumettre le manuscrit au comité de censure du ministère de l'Intérieur, qui en juge surtout selon des critères moraux et politiques, traquant toute atteinte aux bonnes mœurs, aux institutions et surtout à la religion ou au gouvernement. Le rapport des censeurs peut être favorable, défavorable, ou suspendu sous réserve de coupures et corrections de la part des auteurs. Comme la remise des manuscrits, et donc *a fortiori* celle des rapports, se fait avec des délais très courts, environ deux semaines avant la répétition générale, alors que les frais de mise en scène ont déjà été engagés, la censure devient un moyen de pression puissant, et les directeurs des théâtres ont intérêt à défendre aux auteurs toute résistance aux modifications demandées<sup>24</sup>. Aussi la censure préalable se double-t-elle d'une forme d'autocensure pratiquée en amont par les dramaturges ou par la direction des théâtres. D'où l'intérêt pour notre propos des formes de théâtre qui ne se destinent pas à la représentation sur des scènes publiques. Ce même critère de retrait des scènes publiques, ou à la rigueur des scènes principales, détermine aussi une libération des contraintes matérielles et techniques de la scène et des impératifs de l'industrie du spectacle, qu'il s'agisse de faire recette, ou de se soumettre à la volonté, voire aux caprices, des directeurs de théâtre et des comédiens.

Ce sont donc les scènes les plus en retrait qui ont retenu notre attention. Selon leur rapport avec le public on pourra les classer en trois catégories. Premièrement, les scènes publiques mais nouvelles, mineures, propices à l'expérimentation formelle, se positionnant en marge des scènes instituées aussi bien dans la hiérarchie des spectacles que dans la géographie urbaine, comme les panoramas et dioramas ([Ioan Pop-Curşeu](#)), les cabarets-théâtre ([Marine Wisniewski](#)), les scènes d'avant-garde ([Ştefana Pop-Curşeu](#)). Ensuite les scènes privées des théâtres de société et d'éducation ([Christine Mongenot](#) et [Jennifer Ruimi](#)), où les représentations, ouvertes à un public préalablement sélectionné et non payant, ont lieu dans des espaces privés et sont en général portées par un personnel artistique amateur<sup>25</sup>. Les frontières entre la première et la deuxième catégorie peuvent d'ailleurs s'effriter dans les cas de représentations organisées selon les modalités des théâtres de société mais ouvertes à un ensemble de spectateurs plus vaste et moins sélectionné, comme dans le cas étudié ici du théâtre de Sade à Charenton ([Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval](#)). Enfin les scènes qu'on pourra considérer comme fantasmées, projetées, dématérialisées, qui sont supposées ou suggérées par les pièces publiées en volume ou en revue et non destinées à une représentation, du moins dans un futur immédiat et programmé. C'est le cas des formes de théâtre dit « à lire » qui

<sup>22</sup> Geneviève Faye, « Le renouvellement des salles de théâtre à Paris après le décret de 1864 », dans *Les Spectacles sous le Second Empire*, *op. cit.*, p. 62.

<sup>23</sup> Sur la censure théâtrale en France, voir notamment les travaux d'Odile Krakovitch et ses inventaires des manuscrits de la censure et procès-verbaux des censeurs conservés aux Archives nationales.

<sup>24</sup> Voir Odile Krakovitch, « Les Romantiques et la censure au théâtre », *Romantisme*, n° 38, 1982, p. 36.

<sup>25</sup> Pour la définition du théâtre de société voir les introductions de Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, *Le Théâtre de société : un autre théâtre ?*, *op. cit.*, p. 11-24 et Jean-Claude Yon, *Tréteaux et paravents : le théâtre de société au XIX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 13-28.

fleurissent au XIX<sup>e</sup> siècle du *Spectacle dans un fauteuil* de Musset au *Théâtre en liberté* de Hugo, en passant par les « romans dialogués » et « nouvelles dialoguées » de George Sand, le *Théâtre de poche* de Gautier, ou les cas de Mérimée et de Richepin étudiés dans ce volume ([Amélie Calderone](#) et [Hélène Laplace-Claverie](#)).

Dans tous les cas, les échanges et les transferts avec les scènes officielles demeurent une constante et un facteur d'enrichissement mutuel, qu'il s'agissait d'éclairer. Sans tomber dans une vision téléologique de l'histoire littéraire ou dans une anachronique glorification du « progrès », il nous a semblé évident que les innovations, les expérimentations, les hybridations et les tentatives proposées sur les scènes mineures et marginales grâce aux multiples formes de liberté que celles-ci peuvent offrir ont souvent eu des répercussions importantes sur les scènes principales. Elles ont réellement contribué, dans une proportion jusqu'à présent trop souvent ignorée, à l'évolution de l'esthétique théâtrale, des goûts du public, des pratiques de la représentation.

Le surgissement de nouveaux genres littéraires a tout particulièrement retenu notre attention comme une composante importante de ce renouveau théâtral. Les contributions du volume s'intéressent ainsi d'abord au proverbe dramatique, genre souple et polyvalent qui naît justement à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle et qui accompagne avec son évolution toute la période choisie. Il est exploré dans sa fonction pédagogique, avec le théâtre d'éducation de Madame de Maintenon ([Christine Mongenot](#)), dans son avatar principal, celui de divertissement de société, avec Carmontelle ([Frank Lestringant](#)), Théodore Leclercq et d'autres auteurs moins connus du premier XIX<sup>e</sup> siècle comme Étienne Gosse ou Jean-Baptiste Sauvage ([Valentina Ponzetto](#)), dans les premières tentatives de définition et de théorisation qui accompagnent notamment son succès dans les années 1830 ([Valentina Ponzetto](#) et [Sylvain Ledda](#)), et dans la réinterprétation parodique et décalée qu'en fournit Jean Richepin à la fin du siècle, après les succès de Musset à la Comédie Française dans les années 1850 ([Hélène Laplace-Claverie](#)). D'autres genres inventifs, subversifs, parodiques, sont proposés par le même Richepin dans son recueil de 1896 significativement intitulé *Théâtre chimérique*. Parodie et subversion caractérisent également le genre de la parade, qui se développe, quant à lui, au XVIII<sup>e</sup> siècle ([Jennifer Ruimi](#)). Or, cette vocation parodique, joyeusement irrévérencieuse, qu'on rencontre comme un fil rouge, en tant qu'élément principal ou secondaire, dans plusieurs des corpus examinés, ne saurait surprendre. Elle est non seulement une manifestation de la liberté d'expression de ces répertoires, mais aussi de leur caractère de réflexion critique en acte sur d'autres genres plus en vue, car, selon le mot de Daniel Sangsue, la « relation parodique » est toujours aussi une relation critique<sup>26</sup>. Dans un rapport non moins intéressant, et qui d'ailleurs n'exclut pas une dimension parodique, d'autres genres se présentent comme la nouvelle forme actualisée de genres anciens et disparus, hérités du Moyen Âge. C'est le cas de la « moralité », reprise par Mérimée avec *Les Deux Héritages* ([Amélie Calderone](#)), mais aussi par Théophile Gautier avec *Une larme au diable* ou par Alexandre Dumas avec *Don Juan de Marañá*, ou de la « sotie » qui revit sous d'autres noms dans le théâtre surréaliste et dadaïste ([Stefana Pop-Curşeu](#)).

L'architecture du volume suit un ordre chronologique, du tournant entre XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, au moment où se développe le proverbe dramatique et où le théâtre d'éducation s'inscrit parmi les pratiques pédagogiques fondamentales de la Maison Royale de Saint-Cyr, jusqu'à l'expérience des « cabarets Rive-Gauche » des années 1950. Au sein de cette diachronie longue, l'ouvrage se construit selon trois

<sup>26</sup> Daniel Sangsue, *La Relation parodique*, Paris, José Corti, 2007.



grands axes de réflexion orientés chacun selon des affinités de pratiques scéniques ou de préoccupations esthétiques.

La première partie étudie les théâtres de société d'Ancien Régime, cette face cachée et longtemps méconnue de la vie théâtrale, dont l'importance, notamment au XVIII<sup>e</sup> siècle, commence à se faire jour grâce à l'évolution de la perception du champ littéraire qui a eu lieu au cours des dernières décennies.

Les deux premières contributions présentent deux facettes fort différentes et cependant complémentaires de ce genre protéiforme qu'est le proverbe dramatique. Avec l'étude des quarante courts proverbes pédagogiques composés probablement entre 1692 et 1700 par Madame de Maintenon pour l'instruction des demoiselles de Saint-Cyr, [Christine Mongenot](#) montre comment, dès ses origines, ce genre nouveau se prête à véhiculer un enseignement moral et s'inscrit dans la pratique du théâtre pédagogique. Cependant, à la différence du théâtre des collèges, illustré principalement par les jésuites et fondé sur des genres et des modèles tirés de l'Antiquité gréco-latine<sup>27</sup>, les proverbes « maintenoniens » s'annoncent résolument modernes : ils recyclent un matériau populaire, pour ainsi dire galvaudé, qui ne requiert pas de connaissances approfondies au préalable et qui était déjà largement exploité dans les jeux de société des milieux précieux et mondains. Ainsi d'un côté ils marquent la transposition dans une écriture pédagogique de formes teintées d'oralité et issues d'une mondanité galante, de l'autre ils proposent des modèles de conduite modernes, sécularisés, qui facilitent l'identification et l'application concrète dans la conduite de leurs destinataires. À ce premier intérêt du corpus s'en ajoutent deux autres. D'abord son application, nouvelle pour l'époque, au sein d'une pédagogie déclinée au féminin, qui impose des thèmes, des effets de réel et des enseignements moraux adaptés aux jeunes filles et intégrés à un plus vaste projet éducatif. Ensuite son rayonnement, aujourd'hui mal connu et presque insoupçonnable étant donné que la première publication des *Proverbes inédits de Madame la Marquise de Maintenon* édités par Monmerqué date de 1829. Les recherches dans les correspondances et les sources archivistiques menées par Christine Mongenot ont mis à jour d'autres circuits de diffusion, *via* des copies manuscrites, qui assurent une transmission et une pratique ininterrompue de ce répertoire jusqu'à la Révolution.

Un tout autre aspect du proverbe dramatique de société, celui du pur divertissement, de l'improvisation, du plaisir festif et du jeu au double sens ludique et dramatique du terme, est mis en avant par [Frank Lestringant](#) avec son étude de l'œuvre de Carmontelle. Écrits pour les loisirs de l'entourage du duc d'Orléans et pour ses nombreux théâtres à Bagnolet, à Villers-Cotterêts ou chez Mademoiselle Guimard, les *Proverbes dramatiques* de Carmontelle mettent en scène des incidents insolites ou farfelus de la vie quotidienne, peignent une galerie de personnages curieux et ridicules et se présentent sous forme de devinette, invitant le spectateur à « trouver » la maxime proverbiale cachée derrière l'action. Ils procurent ainsi un double « plaisir de reconnaissance » : du réel et de la formule omise. Ils varient du pastiche au portrait, de la scène de genre à la farce, de l'élégante conversation mondaine à la facétie graveleuse ou scatologique. Leur légèreté apparente ne saurait faire oublier leur potentiel instructif, qui tisse parfois un lien avec leur contrepartie pédagogique, ni leur postérité dans l'histoire littéraire : pillés sans façon déjà par les contemporains, ils constituent un modèle et une source d'inspiration pour le théâtre de Musset et pour ses épigones jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, d'Octave Feuillet à Paul Bourget.

<sup>27</sup> Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, *Madame de Genlis et le théâtre d'éducation au XVIII<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 16-22 ; Martine de Rougemont, *La Vie théâtrale en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 300-304 ; Pierre Peyronnet, « Le théâtre d'éducation des jésuites », *Dix-huitième siècle*, n° 8, 1976, p. 107-120.

La parade est un autre genre qui partage avec le proverbe une grande liberté d'expression et un lien privilégié avec les théâtres de société, où elle connaît un essor remarquable dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Comme le proverbe, mais de manière encore plus ouvertement affichée, elle témoigne d'une crise et d'un renouveau du théâtre du temps, nourri de classicisme et en même temps désireux d'en dépasser les règles trop strictes. Le public des théâtres de société, généralement cultivé et privilégié, est à la fois passionné, gourmand et connaisseur de théâtre, mais aussi bien souvent las et blasé des spectacles offerts par les scènes officielles. [Jennifer Ruimi](#) montre comment la parade de société vient répondre précisément à ces besoins d'une manière ludique et irrévérencieuse. Genre sans règles, la parade fonde en effet son esthétique sur un dérèglement méthodique, et plus précisément sur une subversion des principes de l'esthétique classique. Au lieu de la clarté, on rencontrera donc une confusion généralisée, au lieu de la vraisemblance l'in vraisemblable, voire le *nonsense*, au lieu des bienséances, une *messéance* généralisée à grand renfort d'équivoques scabreuses. La volonté de se construire et de s'inventer par opposition aux genres et aux théâtres privilégiés est marquée encore par la forte veine parodique, que ce soit à travers la reprise du répertoire classique ou la critique en action des nouveaux genres qui émergent sur les scènes publiques, comme la comédie larmoyante ou le vaudeville. La parade tisse ainsi un rapport étroit et continu avec le théâtre plus noble et officiel. Pour reprendre une expression de Jacques Scherer, elle fait figure d'*anti-théâtre*<sup>28</sup>, produisant un contraste par lequel l'expérience théâtrale elle-même ne peut sortir que vivifiée.

[Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval](#) propose une nouvelle lecture de l'expérience théâtrale très particulière menée par Sade en prison, d'abord à Sainte-Pélagie, puis à Charenton, en l'interprétant dans la perspective des théâtres de société. Sans exclure la valeur thérapeutique de cette expérience, généralement mise en avant par la critique actuelle, cette approche montre bien comment celle-ci a tout au plus valeur de caution, voire de prétexte. L'inscription dans la tradition du théâtre de société fournit en effet une interprétation plus profonde et globale du phénomène, le reliant tant aux précédents théâtres de société animés par Sade à La Coste ou à Mazan qu'au contexte général des théâtres privés du XVIII<sup>e</sup> siècle. Dans cette perspective, il apparaît clairement que le projet est animé par un désir de recréer des formes de sociabilité mondaine en milieu carcéral et que le rapport entre Coulmier, le directeur de l'hospice de Charenton, et Sade est calqué sur celui qui liait habituellement les riches commanditaires et leurs ordonnateurs de spectacles attitrés. Quant au répertoire joué, il correspond également aux usages des théâtres de société, mélangeant pièces préexistantes et ouvrages composés *ad hoc*, souvent de circonstance. Cette conformité est d'autant plus remarquable que le théâtre de Charenton, n'étant pas destiné à un espace privé et à un cercle clos, se situe aux marges du théâtre de société proprement dit et en estompe les frontières.

Plus théorique, la deuxième partie s'intéresse à des questions de poétique de genre. Le proverbe dramatique s'annonce, il est vrai, telle la parade, comme un genre « sans règles », libre de toute contrainte post-aristotélicienne et garantissant aux dramaturges qui l'adoptent la plus grande autonomie d'expression et d'expérimentation. Emmanuel Viollet-le-Duc écrit par exemple en 1830 que le proverbe « admet tous les tons<sup>29</sup> », ouverture d'horizons expressifs plus que bienvenue dans une période de révolutions esthétiques. On peut néanmoins reconstruire une poétique du proverbe telle qu'elle s'élabore à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et dans la première moitié du XIX<sup>e</sup>. Ce résultat inédit dans le panorama critique actuel émerge de la synergie entre les contributions de

<sup>28</sup> Voir Jacques Scherer, *Théâtre et anti-théâtre au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Oxford, Clarendon Press, 1975.

<sup>29</sup> Emmanuel Viollet-le-Duc, *Précis de dramatique, ou De l'art de composer et exécuter les pièces de théâtre*, Paris, Bureau de l'« Encyclopédie portative », 1830, « Du proverbe », p. 164.

Valentina Ponzetto et de Sylvain Ledda. [Valentina Ponzetto](#) présente les définitions du proverbe et les éléments distinctifs de son esthétique tels qu'ils se dégagent de l'analyse conjointe de deux corpus : les discours paratextuels autographes ou allographes qui accompagnent les éditions de recueils de proverbes dramatiques au XVIII<sup>e</sup> et au XIX<sup>e</sup> siècle, et les représentations métathéâtrales d'auteurs et de comédiens de société en train de concevoir, d'organiser, de répéter ou de jouer des proverbes. Malgré l'absence d'une codification normative, l'extrême souplesse du genre et son évolution sur l'arc de plus de deux siècles, des caractères constants, qu'on pourra donc considérer comme distinctifs du genre, émergent avec clarté : le rapport nécessaire avec une maxime donnée, une recherche de simplicité et de naturel dans l'écriture comme dans le jeu préconisé, un but moral et instructif, plus ou moins ouvertement didactique selon les publics visés, et un choix d'actualité et de réalisme qui vise à toucher de près le spectateur, l'invitant à un retour sur lui-même. [Sylvain Ledda](#) propose quant à lui une réflexion à partir des poétiques dramatiques publiées autour de 1830 qui, de manière différente, tentent de définir le genre du proverbe dramatique. Dans l'orbe du théâtre de Musset, Sylvain Ledda montre ainsi comment le genre échappe à une réglementation fixe. Une telle plasticité est confirmée par deux notions qu'il étudie, celle du ludisme et de l'immédiateté, qui renvoient aux notions d'improvisation que les poéticiens peinent à circonscrire.

[Amélie Calderone](#) aborde de son côté à travers le cas de Mérimée la question du théâtre en revue, un théâtre soi-disant destiné à la lecture plutôt qu'à la représentation et parfois qualifié d'« impossible<sup>30</sup> ». L'idée d'un théâtre « à lire », dont la représentation idéale serait confiée à la seule imagination du lecteur, donc libérée de toute sorte d'interdits techniques, esthétiques, politiques ou moraux, est souvent mise en avant au XIX<sup>e</sup> siècle. La *Revue de Paris* et la *Revue des Deux Mondes* garantissent à Mérimée la possibilité de donner libre cours à ses inventions formelles et à son ironie irrévérencieuse à l'encontre du pouvoir, notamment ecclésiastique, traits qui semblent fort peu compatibles avec un passage à la scène tant vers 1825-1830, à l'époque de la publication du *Théâtre de Clara Gazul*, que plus tard, témoin l'échec du *Carrosse du Saint-Sacrement* à la Comédie-Française en 1850. Plus encore que sur cette production de jeunesse qui a déjà fait l'objet de plusieurs études<sup>31</sup>, l'attention d'Amélie Calderone se concentre sur le destin des *Deux Héritages*, « moralité à plusieurs personnages » parue en 1850 dans la *Revue des Deux Mondes*, puis adaptée par Legouvé en 1876 sous le titre de *La Fleur de Tlemcen*. La comparaison entre ces deux versions fait émerger clairement les aspects originaux et non-conformistes de la première, qui seront systématiquement supprimés ou régularisés dans la deuxième pour la rendre plus facilement lisible et acceptable pour le public. Il est d'ailleurs intéressant de noter que, même dans cette nouvelle mouture, la pièce est destinée principalement aux théâtres de société, qui ont connu un renouveau d'engouement sous le Second Empire. Legouvé la fait en effet paraître dans le cadre de la série du *Théâtre de campagne* qu'il dirige d'abord dans le journal *Le Temps*, ensuite pour une collection du même nom en 9 volumes chez Ollendorf<sup>32</sup>.

<sup>30</sup> Voir le volume *Impossibles théâtres XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, op. cit., en particulier la première partie, « Des monstres romantiques au règne de la féerie ».

<sup>31</sup> Voir notamment *Mérimée et le théâtre*, actes de la journée d'études du 28 novembre 2014 (Université Paris-Sorbonne), organisée par le CELLF (Université Paris-Sorbonne), le CÉRÉDI (Université de Rouen), le CRP19 (Université Sorbonne-Nouvelle), et la Société Mérimée. Textes réunis par Xavier Bourdenet et Florence Naugrette. Publications numériques du CÉRÉDI, « Actes de colloques et journées d'étude », n° 14, 2015, en ligne, URL : <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?merimee-et-le-theatre.html>

<sup>32</sup> *Théâtre de campagne. Recueil de comédies de salon par les meilleurs auteurs contemporains*, éd. Ernest Legouvé, Paris, Ollendorf, 1886.

Prolongeant la réflexion sur l'esthétique du proverbe et sur les questions soulevées par un théâtre qui se présente comme programmatiquement écrit en vue de la seule lecture, [Hélène Laplace-Claverie](#) étudie le *Théâtre chimérique* de Jean Richepin, s'arrêtant en particulier sur le « proverbe-pastorale » *Faire sans dire*, qui met en scène des brebis précieuses, des moutons langoureux et un bélier en rut. Malgré l'emprunt d'un titre à Musset, cette pièce s'inscrit dans la lignée d'un théâtre érotique privé, semi-clandestin et très performatif à la manière du XVIII<sup>e</sup> siècle libertin<sup>33</sup>, plutôt que dans celle des comédies et proverbes de salon très bavards qui fleurissent dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle à l'imitation de Musset. Provocateur et érudit à la fois, Richepin s'avère surtout un expérimentateur, et c'est cette dernière perspective qui s'avère la plus intéressante et opératoire pour lire le *Théâtre chimérique*<sup>34</sup>, véritable laboratoire d'inventions et d'hybridations formelles qui tourne en ridicule, critique, et collatéralement éclaire dans un même mouvement fantaisies postromantiques, raffinements symbolistes, prédilections fin-de-siècle pour le monologue ou le théâtre en vers et tentatives d'avant-garde de se libérer de la tyrannie du modèle de la « pièce bien faite ».

C'est justement sous le signe de l'expérimentation – formelle, générique, technique – que nous avons rassemblé les interventions de la troisième partie. Les liens entre les innovations techniques dans le domaine de la scénographie et les rapides évolutions connues par la scène théâtrale au XIX<sup>e</sup> siècle font l'objet de la contribution de [Ioan Pop-Curşeu](#). Il y montre comment les inventions de deux décorateurs de génie, Daguerre et Cicéri, ont joué un rôle essentiel dans la transformation de l'aspect visuel des spectacles et par extension aussi dans certains changements majeurs dans le système des genres. Ainsi les décors somptueux ou mystérieux de Cicéri et les recherches sur la profondeur de champ visuel et les effets de lumière simulant le passage du temps qu'on peut obtenir grâce à l'éclairage au gaz menées par Daguerre pour ses dioramas soutiennent le développement du drame romantique, qui prône l'éclatement des unités de temps et de lieu. Plus tard, le développement du daguerréotype, puis de la photographie, soutient une exigence croissante de fidélité et d'exactitude dans la représentation de la réalité, qui est inséparable du drame réaliste et naturaliste. Inversement, on rappellera, avec Roland Barthes et Arnaud Rykner<sup>35</sup>, que c'est le théâtre, et plus exactement les théâtres mineurs, les spectacles de curiosités des panoramas animés de la Restauration à la passion renouvelée pour la pantomime dans la seconde moitié du siècle, qui a fourni la plus grande impulsion au développement de la photographie et des spectacles d'optique à l'origine du cinéma, dans un cercle parfait d'influences fructueuses.

L'expérimentation esthétique et formelle érigée en système, l'appel à la liberté d'expression la plus absolue et une bonne dose de provocation caractérisent l'art des avant-gardes. [Stefana Pop-Curşeu](#) étudie ces aspects dans les textes et les spectacles

<sup>33</sup> Voir sur ce sujet l'anthologie *Théâtre érotique français au XVIII<sup>e</sup> siècle*, éd. Jean-Jacques Pauvert, Paris, Terrain vague, 1993 ; Delisle de Sales, *Théâtre d'amour* et Baculard d'Arnaud, *L'Art de foutre ou Paris foutant*, éd. Thomas Wynn, London, Modern Humanities Research Association, 2011 ; Stéphanie Massé, *Les Saturnales des Lumières. Théâtre érotique clandestin dans la France du XVIII<sup>e</sup> siècle*, thèse de doctorat, Université du Québec Trois-Rivières, 2008.

<sup>34</sup> Rappelons que la page de titre du recueil annonce « Vingt-sept actes de pantomime, à-propos, sotie, proverbe, pastorale, comédie, intermède, dialogue, drame, parade, ballet, mimodrame, moralité, féerie, mystère, don juanerie, saynète, fauserie, séance académique, farce, conférence-mime, en prose et en vers » (Jean Richepin, *Théâtre chimérique*, Paris, Fasquelle, 1896).

<sup>35</sup> Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980 ; Arnaud Rykner, « La pantomime comme réponse théâtrale aux nouvelles images dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle », dans *La Littérature à l'ère de la reproductibilité technique. Penser la représentation II*, dir. Pierre Piret, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 151-167, cités dans la contribution d'Ioan Pop-Curşeu.

théâtraux des dadaïstes, des surréalistes et des constructivistes russes sous l'angle de la folie assumée, du jeu et de la subversion, en traçant plusieurs parallèles avec la tradition des soties du XV<sup>e</sup> et du XVI<sup>e</sup> siècle. Cette reprise de formes anciennes, bien entendu revues avec des codes expressifs modernes, participe d'un mouvement de réaction contre le théâtre naturaliste, perçu comme trop conventionnel et désormais mécanique, qui en ce début du XX<sup>e</sup> siècle pousse les artistes à chercher des sources d'inspiration par exemple dans l'art rituel africain ou dans l'Extrême Orient. L'écriture dramatique se fragmente ainsi en sketches, mini-pièces et saynètes peuplées de personnages allégoriques et funambulesques qui évoquent le théâtre du Moyen Âge ; les lois de la logique et du réalisme sont remplacées par l'a-causalité et l'anti-naturalisme symbolique ; le masque de la folie s'empare du langage, où règnent les jeux de mots, les coq-à-l'âne, l'amphigouri et autres figures du discours qui exaltent le *nonsense* ou la pure matérialité sonore de la langue. Le rôle de l'auteur, les aspects matériels de la représentation et le rapport au public sont également remis en question. Comme le bouffon ou le sot médiéval, l'artiste d'avant-garde pratique la création collective, se met directement en scène, se veut *performeur*, anticipant une tendance très en vogue aujourd'hui. Ces performances accordent une grande importance à des éléments non verbaux, tels que la danse, les cris, l'emploi des masques, la violence gestuelle. Le but assumé est la déstabilisation du spectateur qui, ainsi provoqué, devrait devenir alerte et participatif.

En dialogue avec l'avant-garde et dans son prolongement, le cabaret-théâtre tel qu'il se développe dans les années qui suivent la deuxième Guerre Mondiale représente un lieu de création théâtrale jusqu'à présent presque ignoré par l'histoire littéraire. [Marine Wisniewski](#) se penche sur ces lieux décentrés et mineurs, mais très vivants et d'un indéniable intérêt dans le Paris des années 1940 et 1950, tels que furent, notamment, le Théâtre de la Huchette ou le Théâtre de Poche, la Rose Rouge ou le cabaret d'Agnès Capri. Sa contribution a le grand mérite de mettre en lumière le rôle et la place de ces scènes et des répertoires qu'elles accueillent dans le champ théâtral de l'après-guerre et dans l'histoire du théâtre. D'une part, les petits « spectacles de minuit » et les cabarets partagent une communauté esthétique, notamment sur le plan de la mise en crise de la structure dramatique et du langage, avec la dramaturgie du « nouveau théâtre » de Beckett, Ionesco, Adamov ou Tardieu, dont les œuvres ont souvent passé par les petites scènes alternatives avant de toucher un plus vaste public. D'autre part, le cabaret, avec ses lieux et répertoires de petit format et son fonctionnement lié à un réseau de sociabilité favorise la recherche, l'expérimentation, l'apprentissage. Il se fait ainsi « le relais d'une certaine idée de la création théâtrale pensée comme [...] un laboratoire de recherches », déjà prônée par Dullin et Copeau, qui s'avère « encore très vivante aujourd'hui où nombre de *performances* scéniques et de productions dramatiques sont présentées comme autant de *works-in-progress* ».

Au fil de ces pages, nous avons essayé de nous interroger sur le rôle de ce que nous avons appelé « théâtres en liberté », sur les fils rouges qui peuvent relier des expériences à première vue fort différentes et sur l'intérêt que celles-ci peuvent présenter aujourd'hui pour les chercheurs comme pour les praticiens du théâtre.

## Conclusion

Valentina PONZETTO  
Université de Lausanne  
FNS

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

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

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

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

---

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

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

## Laboratoire

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

Au XVIII<sup>e</sup> et au XIX<sup>e</sup> siècle, par exemple, les petits théâtres de la foire et de boulevard font preuve d'une inventivité luxuriante pour contourner le système des privilèges et essayer de se tailler une place au soleil. C'est ainsi qu'on y crée des parades, des pantomimes, des pièces à ariettes, des comédies « en vaudevilles », devenues par la suite vaudevilles, ou même, aux périodes d'interdiction les plus sévères, des pièces cousues de vaudevilles chantés par les spectateurs et des « pièces à écriteaux », sans textes proférés sur scène. Et encore des spectacles de marionnettes, des théâtres d'ombres, des arlequinades, des mélodrames, des féeries, des « pièces militaires » représentées à grand renfort de défilés équestres<sup>1</sup>...

La multiplication et l'hybridation des genres et des langages expressifs, au-delà de l'exigence contingente de surmonter des interdictions légales, témoigne d'une grande vitalité, d'une effervescence créatrice qui ne recule pas devant les tentatives les plus extravagantes, d'une volonté de renouveau par rapport à un passé perçu comme révolu et peu adapté à l'évolution du goût, ou à une esthétique dominante raillée comme trop facile ou consensuelle. Ainsi, nous avons vu se multiplier les indications génériques fantaisistes et parodiques. Par exemple dans le *Théâtre chimérique* de Jean Richepin, recueil de « Vingt-sept actes de pantomime, à-propos, sotie, proverbe, pastorale, comédie, intermède, dialogue, drame, parade, ballet, mimodrame, moralité, féerie, mystère, don juanerie, saynète, fausterie, séance académique, farce, conférence-mime, en prose et en vers<sup>2</sup> », comme il est annoncé joyeusement dès la page du titre, dans une sorte d'inventaire à la Prévert. Ou bien dans les pièces de cabaret, comme l'ineffable comédie musicale *Les Harengs terribles* d'Alexandre Breffort, noyau originaire d'*Irma la douce*, sous-titrée « fait-divers tragi-comique et du milieu en trois déchéances et une rédemption<sup>3</sup> ». Nous avons aussi suivi l'émergence et le développement de genres nouveaux, comme la parade de société et le proverbe dramatique, dont nous avons mis en lumière l'esthétique propre, distinctive et reconnaissable.

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

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

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

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

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

ou sexuelle<sup>4</sup>. Le proverbe dramatique est caractérisé par une grande liberté de ton, tous étant théoriquement admis, et par la simplicité et le naturel du dialogue. Cette dernière exigence se traduit par un effort de *mimesis* du réel, mais correspond aussi de plus en plus, au fil du temps, à la recherche d'une expression élégante et aisée, censée reproduire une conversation de salon<sup>5</sup>. Les avant-gardes multiplient les inventions et les provocations, en privilégiant les jeux de mots, les coq-à-l'âne, les formules et figures de style qui mettent en valeur la pure sonorité du langage. Pour reprendre les formules d'Henri Béhar, « les mots reviennent à l'état sauvage », permettant « une production d'images sans précédent, susceptibles de traduire véritablement l'architecture monstrueuse du rêve<sup>6</sup> ». Dans le prolongement des avant-gardes, les spectacles de cabaret malmènent à dessein la structure dramatique de l'intrigue comme la logique du langage, avec un goût pour l'extravagance et le *nonsense* qui anticipe parfois la dramaturgie du « nouveau théâtre » d'Adamov, Ionesco et Beckett.

Au niveau du jeu, on retiendra par exemple le défi représenté par la présence presque exclusive sur les scènes des théâtres de société de comédiens amateurs, aux talents inégaux, aux exigences particulières, notamment dans le cas du théâtre d'éducation, et souvent incapables de jouer des rôles de composition. Inversement, les expériences des cabarets, des cafés-théâtres et autres « petits théâtres de minuit » sont présentées par leurs principaux représentants comme un atelier, un laboratoire et un lieu idéal d'apprentissage de la scène pour les acteurs comme pour les metteurs en scène ou les dramaturges<sup>7</sup>. Les avant-gardes, quant à elles, mêlent avec éclectisme performance théâtrale, chorégraphique, emprunts aux arts du cirque, et ne craignent pas les extrêmes, comme la représentation de la violence physique. Elles tendent aussi à effacer la distance entre le texte et son auteur, celui-ci se faisant volontiers performeur, ou intervenant directement dans le texte<sup>8</sup>.

Les innovations techniques, très importantes surtout à partir du XIX<sup>e</sup> siècle, ont également joué un rôle dans le renouveau de la scène théâtrale. Nous avons vu dans ce volume l'importance des découvertes de Daguerre sur l'éclairage de l'espace et la profondeur du champ visuel, exploitées dans la création de dioramas et panoramas ; puis celle de son invention de la photographie sur plaque métallique argentée<sup>9</sup>. Et l'on pourra encore évoquer, au-delà des exemples traités ici, l'usage d'autres effets d'optique spectaculaires, qui accompagnent toute la période prise en examen, depuis les lanternes magiques et les vues d'optique, qui charment les badauds de la foire et les habitués des cercles mondains depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>10</sup>, jusqu'à l'avènement du cinéma, considéré à ses débuts à peine plus qu'un art forain.

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

<sup>4</sup> Voir contribution de [Jennifer Ruimi](#).

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

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

<sup>7</sup> Voir la contribution [Marine Wisniewski](#).

<sup>8</sup> Voir contribution de [Stefana Pop-Curşeu](#).

<sup>9</sup> Voir contribution d'[Ioan Pop-Curşeu](#).

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



apparemment frivole, mais plus apte à conquérir de nouveaux publics<sup>11</sup>. Les avant-gardes croisent une recherche littéraire et stylistique exigeante avec les énergies débridées du Music-Hall, du cirque ou de la danse. Dioramas et panoramas mettent la peinture et la recherche scientifique au service « des spectacles oculaires ». Le « théâtre à lire » en volume ou en revue de l'époque romantique, porté par des noms comme Musset, George Sand, Mérimée et Gautier, répond, comme l'a souligné Olivier Bara, au désir de « préserver et imposer un théâtre "littéraire" », pour ainsi dire d'auteur, « à côté des productions commerciales, éphémères<sup>12</sup> ». Mais il se nourrit aussi de la tradition des spectacles mineurs, désuets ou populaires comme le proverbe à la Carmontelle, la *Commedia dell'Arte* avec ses « masques et bouffons », la moralité médiévale, les saynètes espagnoles du *Siglo de oro*<sup>13</sup>. Et que dire de l'expérience de Sade, qui conjugue des pratiques d'écriture, d'agencement et d'organisation des spectacles issues du théâtre de société d'Ancien Régime avec l'intuition d'une dimension thérapeutique du théâtre<sup>14</sup> ?

### Observatoire privilégié

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

Les créateurs actifs sur les scènes alternatives ont en général une excellente connaissance de ce qui se passe sur les scènes principales. Ils peuvent choisir de s'en inspirer, en reprenant thèmes, personnages et effets bien rodés et à la mode, ou au contraire de s'en détacher et distinguer de manière programmatique, souvent en marquant leur distance critique par l'exercice de l'ironie et de la parodie. Stéphane Desvignes, dans sa thèse sur le *Théâtre en liberté* de Victor Hugo, écrit que ce recueil naît de la capacité de l'auteur d'investir « de manière critique des genres, des motifs dramatiques, des débats contemporains<sup>15</sup> ». Très présente dans notre corpus, la parodie, ou en tout cas une démarche ludique, citationnelle et désacralisante dans la relation aux corpus canoniques, témoigne d'une attitude critique, d'une envie de dépassement et de renouvellement par rapport aux œuvres parodiées, tout en gardant une dimension d'hommage. On trouve donc dans les « théâtres en liberté » des éléments précieux pour mieux comprendre et analyser ce qui se passe sur les scènes principales, sur lesquelles ils offrent un point de vue particulièrement intéressant et encore sous-exploité par la critique.

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

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

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

<sup>13</sup> Voir contribution d'[Amélie Calderone](#).

<sup>14</sup> Voir contribution de [Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval](#).

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

à l'époque de la Révolution, une dimension de pièce nationale et patriotique<sup>16</sup>. Ou bien le plus célèbre exemple des *Comédies et proverbes* de Musset, écrites pour la seule lecture selon la formule du *spectacle dans un fauteuil*, mais qui connaissent, à partir de 1847, la consécration à la scène, avec un succès qui ne s'est jamais démenti par la suite. Ce succès, rappelons-le, marque aussi l'accession du genre du proverbe aux scènes principales et sa popularisation en dehors des réseaux de société. On peut citer encore le cas de George Sand, pour qui le théâtre de Nohant est un lieu d'inspiration et de ressourcement et une sorte de pépinière virtuelle où elle développe les ressorts dramatiques et les perfectionnements techniques qui garantiront, notamment, ses succès au Gymnase<sup>17</sup>. Et on rappellera, avec Marine Wisniewski, que Beckett, Adamov, Ionesco et Tardieu ont d'abord été joués dans des « pissotières », petites scènes alternatives et parfois fort confidentielles.

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

D'une manière plus originale et inattendue, certains de nos objets d'étude ont inspiré d'autres œuvres, très différentes, qui tout en prenant les plus grandes libertés avec leur référent d'origine en ont prolongé et amplifié la postérité. Si le théâtre de Sade n'est plus joué aujourd'hui, son expérience à Charenton est à l'origine et au cœur du *Marat / Sade* de Peter Weiss<sup>18</sup>. *Le Carrosse du Saint-Sacrément*, que Mérimée avait hésité à faire représenter en 1850 et qui fut un échec lors de sa création à la Comédie Française, connut en revanche le succès sous forme de transposition opératique et cinématographique, respectivement avec *La Périchole* de Jacques Offenbach dans sa seconde version en trois actes de 1874, et avec *Le Carrosse d'or* de Jean Renoir (1953).

C'est dans cette perspective de synergies et de transformations fécondes que nous avons voulu regarder à notre objet de recherche et que nous souhaitons poursuivre dans nos recherches futures. Nous avons voulu éviter la démarche que nous pourrions appeler, avec Antoine Vitez, de « dépolvoisierage<sup>19</sup> », et qui consisterait à tirer des œuvres du passé de l'oubli pour les ranger, tels de beaux bibelots polis, dans une vitrine virtuelle. Ce qui nous intéresse est en revanche de mettre en avant les problématiques actuelles que ces œuvres soulèvent.

### Carrefour de questionnements

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

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

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

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

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

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

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

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

Reste enfin la question fondamentale de la fonction du théâtre. Selon le binôme consacré depuis l'Antiquité elle est d'« instruire et plaire », et les scènes alternatives ne représentent certes pas une exception de ce point de vue. Cependant l'élément de liberté qu'on n'a cessé de souligner comme distinctif de notre corpus nous permet d'y reconnaître aussi un accent plus marqué qu'à l'ordinaire sur le second élément du binôme : le plaisir<sup>20</sup>. Les « théâtres en liberté » seront donc aussi le lieu d'une recherche décomplexée du plaisir du spectateur et même de l'auteur, qui revendiqueraient le droit à s'amuser, à *jouer* dans tous les sens du terme, à donner libre cours à leurs fantaisies les plus folles et les plus visionnaires.

---

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