

Problématique d'un dictionnaire de théâtre

Michel Corvin

Numéro 26, automne 1999

Regards croisés : théâtre et interdisciplinarité

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041400ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041400ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Corvin, M. (1999). Problématique d'un dictionnaire de théâtre. *L'Annuaire théâtral*, (26), 152–161. <https://doi.org/10.7202/041400ar>

Tous droits réservés © Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET), 1999

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

Michel Corvin
Université Paris III-Sorbonne Nouvelle

Problématique d'un dictionnaire de théâtre

Problématique n'est pas problèmes ! Les problèmes sont faits pour être résolus ou contournés. La problématique est et doit rester ouverte : elle soulève des questions qui n'ont pas nécessairement de réponse, mais qui ont tout au moins l'intérêt de cerner des difficultés ; difficultés quasi insurmontables qu'il faut savoir oublier pendant la fabrication d'un dictionnaire de théâtre, et qui toutes ont à voir avec le concept de patrimoine. J'aborderai quatre de ces difficultés sous forme d'objections que l'auteur (ou le maître d'œuvre) d'un dictionnaire se fait à lui-même ou qu'on lui fait à posteriori, quand l'ouvrage est paru, mais qui n'en sont pas moins instructives. Quant aux problèmes, je ne ferai qu'en esquisser la liste : choix et nombre des collaborateurs¹, critères et calibres des articles, unité ou non de style, nécessité ou non d'index et de bibliographies...

Je donne auparavant quelques précisions sur la notion de patrimoine. Un patrimoine théâtral suppose un ensemble de valeurs issues du passé ; il requiert donc une idée de l'histoire qui se définirait assez bien à la fois comme conservation de l'acquis et perception des différences. Ce sont là

1. Patrice Pavis a fait son *Dictionnaire du théâtre* tout seul ; il n'y a pas pour autant consacré l'essentiel de son temps. Il est vrai qu'il est un bourreau de travail !

deux exigences plutôt contradictoires, surtout dans le cas de l'élaboration d'un dictionnaire. La conservation a en effet un caractère objectif, factuel, énumératif, documentaire, exhaustif, du moins dans l'idéal ; tandis que la perception des différences, la mise au jour des paramètres anthropologiques qui font, par exemple, que l'espace, le temps, le récit, le type, le ton, ne sont pas du tout conçus de la même façon au XVII^e siècle et aujourd'hui, ne sont pas du tout conçus de la même façon chez Shakespeare et chez Voltaire, tout cela, pour en rendre valablement compte, exige une interprétation, une prise de risque esthétique qu'un dictionnaire n'a pas le droit, presque par définition, d'endosser. On attend d'un dictionnaire qu'il contienne des informations incontestables et non des hypothèses discutables. Et pourtant, faute de cette perspective historique, au double sens que l'histoire implique, il serait assez vain de prétendre sauvegarder un ensemble patrimonial. On ne collectionnerait guère que des faits et des dates, de l'insignifiant au sens propre du terme, et la mémoire ne serait plus alors qu'un répertoire : elle relèverait d'un automatisme qui n'impliquerait ni reconnaissance ni conscience du temps.

Une deuxième série d'objections surgit sur la route d'un dictionnaire : les gens du spectacle et ceux qui, du théâtre, ne veulent connaître que son aspect spectaculaire, objectent aussitôt, si on leur parle d'un dictionnaire, que le théâtre est l'art de l'éphémère, « éphémère éternel » sans doute (pour reprendre le titre du livre de Daniel Mesguich, passé maître en conciliation des contraires), donc en perpétuel renouvellement, éphémère tout de même, c'est-à-dire interdisant de considérer les œuvres anciennes (et pourquoi pas les techniques ?) comme autre chose que des outils mis au service de ce qui fait la seule réalité du théâtre : son exécution vivante dans le *bic et nunc* du plateau. Cette idée est naturellement fautive à mes yeux pour la simple raison que l'éphémère – les metteurs en scène le prouvent tous les jours – ne se constitue qu'en opposition ou en comparaison avec ce qui précède, qui lui-même ne se constitue qu'en opposition ou en comparaison, et ainsi de suite, ce qui non seulement autorise mais oblige à remonter la chaîne, je ne dirais pas jusqu'à Aristote, mais jusqu'à un langage commun, une *koinè* faite de savoirs précis, de réflexions esthétiques longuement mûries, d'expériences plus ou moins abouties. Par elles, et par elles seules, on peut prendre la mesure non pas de ce qui passe la rampe (comme si cette rampe était une frontière immuable et intangible), mais de ce que le public est capable – par une sorte d'acquis inconscient – de mieux recevoir, je dirais même, de mieux digérer.

Si le public n'est plus effrayé par le mélange des tons et des genres, du réel et de l'imaginaire (d'un réel fictionnel bien sûr) ; s'il accepte qu'un personnage à qui et de qui l'on parle n'existe qu'en tant que projection d'une conscience rêveuse ou aliénée ; si la confusion des espaces et des temps n'a plus rien qui trouble même le spectateur de Boulevard pourtant réputé pour son peu de culture théâtrale (sinon de souplesse intellectuelle), c'est bien à l'acquis du patrimoine qu'il le doit : de Pirandello à Genet et de Genet à Cormann, la filiation est patente, même si elle est souterraine. Quel est le rôle d'un dictionnaire de théâtre dans cette éducation du public ? Fournir, sous forme de métalangage (avec tout ce que cela comporte de limitation et de richesse), les relais, les points d'ancrage esthético-philosophiques sans lesquels aucune perception pleine et entière du théâtre d'aujourd'hui ne serait possible. Et qu'on ne croie pas que les dictionnaires qui font apparemment l'économie de cette ambition ne sont pas les véhicules inconscients de partis pris idéologiques et esthétiques. Il suffit de jeter un coup d'œil sur les dictionnaires de jadis pour s'en rendre compte. J'y reviendrai.

Une troisième série d'objections – à supposer que la première et la deuxième soient surmontées – est soulevée alors. Par une sorte de surenchère patrimoniale on exigera qu'un dictionnaire, surtout s'il se prétend encyclopédique, contienne tout : le présent presque actuel (car avec l'accélération de l'histoire et l'usure de la mémoire le passé commence hier), le présent presque actuel donc et le passé le plus reculé, les réalisations les plus confidentielles de l'Hexagone – quand le « consommateur » est Français, mais *mutatis mutandis*, c'est le même réflexe dans tous les pays –, jusqu'aux manifestations théâtrales les plus lointaines, faute de quoi l'arbitraire régnerait et condamnerait l'entreprise. Autrement dit, dans cet esprit, le patrimoine est conçu comme un donné dont les cadres peuvent se discuter quelque peu (on pourra estimer, par exemple, que le concept exige un certain recul temporel, de vingt, trente ou cinquante ans), mais une fois les cadres fixés, il n'est plus question d'y toucher. Or, là encore, je crois qu'il est de la juridiction d'un auteur de dictionnaire de procéder subjectivement en construisant – à ses risques et périls naturellement – les contours, souvent poreux et fluctuants, du patrimoine théâtral.

Quand il s'agit du passé lointain, la sélection n'est pas plus aisée que s'il s'agit du passé récent : en effet, du passé ne subsistent, aux yeux du grand public (et c'est à lui qu'un dictionnaire s'adresse, non à une poignée

de spécialistes), que quelques monuments classiques, étudiés dans les écoles secondaires. Ainsi, il existe, dans les théâtres des XVI^e et XVII^e siècles notamment, quantité d'auteurs quasiment inconnus : les Desmarets de Saint-Sorlin et autres Jehan de la Taille, sans parler de Jodelle ou de Larivey dont la connaissance (acquise, bien sûr, par bien d'autres canaux que les dictionnaires de théâtre) est précieuse à ceux qui, comme Jean-Marie Villégier ou Christian Rist, se sont fait un devoir d'élargir le patrimoine spectaculaire grâce à leur intimité avec le patrimoine culturel du second rayon.

Quant au passé récent, les difficultés sont d'un autre ordre, mais aussi grandes. Qui se souvient de Sarment, Steve Passeur et Alfred Savoie, auteurs de théâtre de l'entre-deux-guerres ? Quelles œuvres de cette production doivent-elles être considérées comme assez nourricières pour mériter d'entrer dans le patrimoine, c'est-à-dire pour occuper un petit canton de la mémoire collective ? Ici deux visions subjectives s'opposent : celle des spectateurs de l'époque qui ont fait un triomphe – tenu aujourd'hui pour totalement indu – à certaines pièces ; ce fut le cas, on le sait, avec le *Timocrate* de Thomas Corneille, la tragédie la plus jouée de tout le XVII^e siècle et, de nos jours, avec *Cyrano de Bergerac*. L'autre vision subjective est celle de l'auteur du dictionnaire qui, n'ayant d'autre arme que son goût ou que ses principes esthétiques de sélection, exclura l'un ou sauvera l'autre. Il est frappant à cet égard de constater le divorce régnant entre ceux qui écrivent sur le théâtre (journalistes ou théoriciens) et ceux qui y vont. Où vont-ils, les spectateurs, et préférentiellement ? Pour 60 % d'entre eux, au théâtre de Boulevard ! Et quelle place tient le théâtre de Boulevard dans les dictionnaires de théâtre ? Minime, sinon insignifiante.

S'agissant de la critique littéraire (qu'on se rappelle la rude empoignade qui eut lieu dans les années 1960 entre les tenants d'une objectivité scientifique autour de Raymond Picard et les tenants d'une interprétation libre autour de Roland Barthes), Barthes soutenait que, loin de rejeter la subjectivité ou de se méfier d'elle, il fallait la déclarer ouvertement, l'institutionnaliser. Soit, mais l'on voit bien alors à quels risques et même à quelle aporie on s'expose : le patrimoine est nécessairement un ensemble de valeurs collectivement reconnues, et la détermination des limites de ce patrimoine serait laissée au bon vouloir d'un individu, cultivé peut-être, mais nécessairement dépendant de sa formation, de son époque et de ses propres goûts ? Il n'y a pas de solution satisfaisante, en somme.

Une quatrième série d'objections, proche de la troisième, concerne l'extension du concept non plus de patrimoine mais de théâtre. Qu'est-ce qui relève du théâtre ? Le théâtre écrit et joué, sans doute. Et le music-hall ? Le cirque ? Le mime ? Les marionnettes ? Et les genres mixtes comme la comédie-ballet et le *danztheater* ? Quelle place accorder aux nouvelles technologies et aux images virtuelles qui commencent à foisonner sur les plateaux ? Là encore une prise de responsabilité s'impose, surtout si l'on ne veut pas exclure d'un dictionnaire des formes rituelles et cérémonielles, voire religieuses (je pense à l'ashoura iranienne et aux pratiques chamaniques de Corée), qui remontent à une tradition multiséculaire et représentent, bien mieux que le théâtre en salle dont ces pays se sont récemment dotés, le fonds propre d'une culture qu'on oserait appeler théâtrale.

Dès lors, à quelque point des carrefours du possible que l'on se place, on se trouve désorienté, tant s'offrent à la démarche d'avenues plus ou moins larges, plus ou moins faciles d'accès, dont certaines se prolongent à l'infini du regard et de la saisie, tandis que d'autres se terminent brutalement en culs-de-sac. Dans ce domaine comme en tout autre, le lieu du discours est primordial, et la première question qu'il faudrait se poser avant d'ouvrir un dictionnaire serait de savoir qui parle et d'où. L'auteur est-il Français ou Allemand, Canadien ou Québécois, universitaire ou journaliste, théoricien ou praticien ? Il serait indispensable, expérience faite et pour éviter bon nombre de malentendus, que chaque dictionnaire soit accompagné d'une fiche signalétique où seraient consignés, de façon aussi objective que possible (mais faite par qui ?), les traits intellectuels et autres (politiques notamment) de l'auteur. Si je connais Pavis – et je le connais ! –, je saurai que son dictionnaire est dominé à la fois par la sémiotique peircienne, et par la grande ombre de Brecht colorée de marxisme. Si je consulte *The Cambridge Guide to World Theatre*, j'ouvrirai tout grand mon horizon sur l'empire britannique. Et si je consulte le Corvin... Mais on entre ici dans les personnalités, et la polémique, voire les règlements de compte, ne sont pas loin.

Il serait naïf d'espérer que deux dictionnaires du théâtre se ressemblent, même si leur objet est commun : certains vont s'en tenir aux seuls artistes (dramaturges, comédiens, scénographes, décorateurs...) ; d'autres vont élargir leur champ de vision aux aires culturelles, en essayant, par des synthèses plus ou moins approfondies, de donner une vue d'ensemble de la vie théâtrale d'un pays ; certains se cantonneront volontairement dans

l'élucidation esthétique et théorique, replaçant par là le théâtre dans une réflexion artistique plus large ; d'autres encore n'hésiteront pas à afficher des choix et des refus qui limitent évidemment l'empan de leur travail, qui lui donnent toutefois l'attrait d'une présence vivante ; d'autres enfin auront l'ambition de tout embrasser, des personnalités du théâtre comme des institutions, de la scénographie et de l'architecture comme des formes et des genres, de l'ici et de l'ailleurs, du présent et du passé. On se doute qu'il faudrait des volumes et des années d'une élaboration collective avant de parvenir à un résultat immédiatement périmé, car dépassé par le mouvement propre au théâtre. Arrêter le mouvement serait-il l'idéal d'un bon dictionnaire ?

Il semble que cela ait été le cas si l'on se réfère aux ouvrages du passé – la confrontation est alors plus parlante – pour juger plus sereinement des rapports des dictionnaires de théâtre au patrimoine. Si l'on interroge le plus important, celui d'Arthur Pougin (paru en 1885 et réédité en 1985), on s'aperçoit que pour lui le patrimoine théâtral est constitué d'éléments multiples où la littérature dramatique n'occupe cependant aucune place. Son titre, à lui seul, vaut déclaration d'intention : *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent. Poétique, musique, danse, pantomime, décor, costume, machinerie, acrobatisme – jeux antiques, spectacles forains, divertissements scéniques, fêtes publiques, réjouissances populaires, carrousels, courses, tournois, etc., etc., etc.* Le vrai mérite de Pougin, à nos yeux d'aujourd'hui, c'est d'avoir été le premier à concevoir son dictionnaire comme une synthèse de notions esthétiques et de notices techniques, d'anecdotes et d'informations d'actualité, de développements divers sur tout ce qui touche à la vie théâtrale contemporaine et plus ancienne : statut social des comédiens, censure, subventions, administration et législation, conditions de fonctionnement et réception.

Les notions esthétiques sont empruntées systématiquement au *Dictionnaire dramatique* de Laporte et Chamfort (paru en 1776), dictionnaire cité longuement pour des articles auxquels Pougin se contente d'ajouter souvent quelques lignes de son cru, plus anecdotiques que réflexives, quand il ne conclut pas, comme pour l'article « dénouement » : « Nous n'avons pas autre chose à dire en ce qui concerne le dénouement ; notre tâche se borne à l'expliquer » ([1885] 1985 : 235). Quant à la technique théâtrale (machinerie, scène, décor, trucs...), elle tire sa précision de l'ouvrage récent de Moynet (*L'envers du théâtre, machines et décorations*, 1873). Si l'on ajoute

que Pougin a dans sa bibliothèque une batterie d'auteurs, plus ou moins sérieux, qu'il cite abondamment (Chappuzeau pour le xvii^e siècle ; Fournel pour les curiosités et anecdotes médiévales ou autres ; un certain Artaud pour définir le comique ; Lacroix pour la farce ; Engel, le critique allemand, pour le geste – référence d'autant plus intéressante que Pougin parle très peu des techniques de jeu – ; Magnin pour les Grecs ; Vitruve, à travers la *Grande encyclopédie*, pour les techniques scéniques antiques), on se dit que cet ouvrage signé d'un seul nom est le fruit de collaborations multiples. Pougin fait confiance à ses informateurs et transmet, notamment sur le théâtre de la Renaissance qu'il connaît mal, des jugements de haute fantaisie.

Bien que le sens de l'histoire soit né à la fin du xviii^e siècle et se soit développé avec une extraordinaire rapidité, si l'on en juge par tous les musées inaugurés alors, Pougin a plutôt tendance à considérer le théâtre comme un art immuable dans ses principes et évolutif dans ses techniques : d'Aristote à Labiche, le théâtre n'a pas connu le moindre changement. L'idéal gréco-latin, porté à la perfection par les Français du xvii^e siècle, vise toujours à produire l'illusion la plus parfaite possible, reposant sur le trompe-l'œil, le réalisme décoratif, la vraisemblance du costume et, par voie de conséquence – sans que Pougin ait conscience de la contradiction avec l'idée qu'il se fait du théâtre –, sur l'exaltation de la mise en scène en tant qu'organisation et orchestration du spectacle. Si l'on ajoute que, si chauvin qu'il soit, Pougin consacre de nombreux articles à la *commedia dell'arte*, aux formes populaires du théâtre français et – un tout petit peu – étrangères, on dégagera facilement de ce dictionnaire ses choix face au patrimoine.

Pour Pougin le théâtre est éternel dans ses catégories esthétiques essentielles qu'il n'est pas nécessaire d'analyser de près ni, à plus forte raison, de remettre en cause : le théâtre est spectacle, destiné à un public largement populaire ; c'est une activité sociale, voire une fête. D'un autre côté, beaucoup de préjugés moraux et esthétiques rendent chez Pougin un son très conservateur : il est tourné vers le passé, non pas pour en prendre la mesure historique mais pour en donner une imagerie mythique et figée dans ses anecdotes. Ce qui l'incite davantage à s'opposer à certains abus de son temps, concernant le statut des comédiens en l'occurrence. Ambitieux dans son désir de rendre compte de la totalité de l'art dramatique (« j'ai fait en sorte de ne rien omettre, de ne rien oublier, de ne rien laisser

dans l'ombre »), sûr de la qualité de son travail (« je présente un ouvrage curieux, d'un caractère absolument neuf et tel que jusqu'à ce jour il n'a pas son pareil dans aucune langue »), Pougin se veut aussi agréable à lire, et il l'est. L'intérêt de ce dictionnaire, vieux d'un siècle seulement quoique aussi rigoureusement daté, est de faire parvenir jusqu'à nous l'écho d'un monde étrange et révolu : par exemple, quand sous l'entrée « Architecture théâtrale », Pougin se livre à un inventaire à la Prévert des robinets, cordages, conduites de gaz et calorifères de l'Opéra de Paris ; quand il nous fait passer de « Feu au théâtre », où il donne la liste de tous les théâtres qui, de par le monde, ont brûlé depuis une vingtaine d'années, à « Parterre », où il regrette la disparition pas si lointaine de ces spectateurs debout dont les interventions bruyantes garantissaient au théâtre vie et bonne humeur ; à « Excuses au public », où les mœurs théâtrales des XVII^e et XVIII^e siècles sont rendues très vivantes par une somme d'histoires et de petits faits véridiques.

Néanmoins, l'aller et retour du passé au présent – essentiel pour tous ceux qui se piquent de conserver et d'exalter à la fois le patrimoine – se fait mal chez Pougin, car il lui manque (la critique est aisée...) une ouverture beaucoup plus large sur les formes théâtrales extraeuropéennes ; un sens de l'histoire qui permettrait de reconstruire le passé plutôt que d'en recueillir les échos controuvés ; et une reconnaissance de la place que les individus (auteurs, acteurs, metteurs en scène et techniciens de toute nature) ont tenu et tiennent toujours dans la constitution dudit patrimoine.

Répondre à toutes ces exigences serait une entreprise gigantesque que même l'*Enciclopedia dello spettacolo* avec ses 17 volumes n'a pas réussi à réaliser, et que peut-être le nouveau dictionnaire universel en cours de rédaction (mais sous une forme de synthèse encyclopédique), sous l'égide de l'Institut international du théâtre, mènera à bonne fin. Je croirais plutôt à la vertu de la combinaison des insuffisances et des partis pris : je confronterais alors le *Cambridge Guide* avec le *Theaterlexicon* allemand, avec le *MacGraw-Hill* américain, avec le *Attisani* italien. Si bien que l'on pourrait affirmer, de façon toute pirandellienne, donc toute relativiste : « À chacun son patrimoine ! »

Autrement dit, vouloir constituer la mémoire du théâtre est une tâche qui ne peut être que partielle et subjective. Or, tout en étant partielle, la vraie mémoire est globale en tant que « synthèse mentale » (selon les termes

de Jean Delay) ; elle exige reconnaissance et conscience du temps, donc de la différence, de la coprésence du passé et du présent. Tout en étant subjective, elle dépasse l'individu qui se charge de la maîtrise de l'ouvrage : la mémoire est un passage de témoin. On dit d'un homme qui meurt que c'est une bibliothèque qui brûle. Un homme qui se souvient, et de beaucoup de choses, c'est une somme de livres ouverts pour autrui. Car la mémoire, c'est aussi un mémoire, « un écrit pour que mémoire en soit gardée », selon la définition du Moyen Âge. Hors de l'écrit, pas de salut, d'où l'importance, du moins l'intérêt, des dictionnaires.

Parce que le théâtre est un art vivant que le dictionnaire tue en l'immobilisant, je pense qu'un auteur de ce genre d'ouvrage devrait faire sien, en le détournant, le mot de Valéry : « Il n'y a qu'une chose à faire, se refaire. » J'ajouterais : « Il n'y a qu'une chose à faire d'un dictionnaire, le refaire. »

Michel Corvin est professeur honoraire à l'Institut d'études théâtrales (Université Paris III-Sorbonne Nouvelle). Il écrit sur le théâtre depuis 35 ans. Il s'est intéressé aux théâtres de l'avant-garde historique (dada et surréaliste), au théâtre laboratoire de Autant et Lara, au Théâtre Nouveau de l'après-guerre. L'analyse de la mise en scène contemporaine et de la comédie comme genre ont donné lieu à des ouvrages. Il a été le maître d'œuvre du Dictionnaire encyclopédique du théâtre (Bordas, 1991).

Bibliographie

- BANHAM, Martin (dir.) (1988), *The Cambridge Guide to World Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press.
- CORVIN, Michel (dir.) ([1991] 1998), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse.
- LAPORTE, Joseph de, et Sébastien-Roch-Nicolas CHAMFORT ([1776] 1967), *Dictionnaire dramatique, contenant l'histoire des théâtres, les règles du genre dramatique, les observations des maîtres les plus célèbres, & des réflexions nouvelles sur les spectacles, sur le génie & la conduite de tous les genres, avec les notices des meilleures pièces, le catalogue de tous les drames, & celui des auteurs dramatiques [par J. de La Porte et S. R. N. Chamfort]*, Genève, Slatkine Reprints.
- MOYNET, M. J. (1873), *L'envers du théâtre, machines et décorations*, Paris, Hachette.
- PAVIS, Patrice ([1987] 1996), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Éditions Dunod.
- POUGIN, Arthur ([1885] 1985), *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent. Poétique, musique, danse, pantomime, décor, costume, machinerie, acrobatisme – jeux antiques, spectacles forains, divertissements scéniques, fêtes publiques, réjouissances populaires, carrousels, courses, tournois, etc., etc., etc.*, Plan-de-la-Tour, Éditions d'Aujourd'hui.