

« Histoire du théâtre dessinée de la préhistoire à nos jours, tous les temps et tous les pays »

Michel Vaïs

Numéro 69, 1993

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/29194ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)
1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Vaïs, M. (1993). Compte rendu de [« Histoire du théâtre dessinée de la préhistoire à nos jours, tous les temps et tous les pays »]. *Jeu*, (69), 186–190.

«Histoire du théâtre dessinée de la préhistoire à nos jours, tous les temps et tous les pays»

Ouvrage *manuscrit* d'André Degaine, Paris, Nizet, 1992, 436 p., ill.

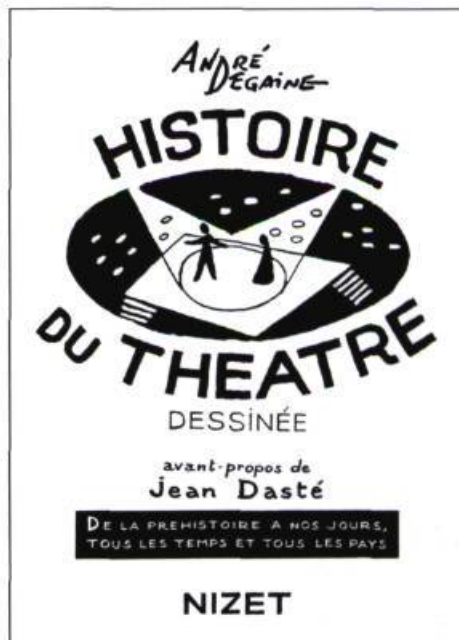
Aussi sympathique qu'ambitieux

Saviez-vous que le mot ouvreuse vient de la personne qui ouvrait avec sa clef les loges privées dans les théâtres du XVIII^e siècle? Les riches possédaient en effet un véritable petit salon meublé de fauteuils, divans, tables et chaises où ils pouvaient recevoir et même manger tout en regardant — accessoirement — le spectacle. Pour y accéder, il fallait recourir à l'*ouvreur* ou l'*ouvreuse* de loge. Ce service aux clients explique sans doute pourquoi, en Europe, la tradition du pourboire aux ouvreuses (même au cinéma) a persisté jusqu'à nos jours.

Saviez-vous qu'Alexander Calder (oui, celui-là même dont le «Stabile» imposant se dresse près du Casino de Montréal) avait déjà construit le décor d'une pièce montée par Gérard Philipe au T.N.P.? Qu'en Iran, seul pays musulman à avoir une tradition théâtrale, on n'applaudit pas, mais on se frappe la poitrine en cadence lors des passages pathétiques? Qu'en 1829, au Venezuela, le président de la République joua Othello et un de ses ministres, Iago?

Et qu'en 1972, en Afrique du Sud, on a monté *Othello* sans Othello, pour cause d'apartheid?

C'est le genre de petites découvertes auxquelles nous convie André Degaine. Il y en a aussi de plus grandes : cinquante ans après l'époque des trois tragiques grecs (Eschyle, Sophocle et Euripide) et de l'auteur satirique Aristophane, vint Ménandre avec la Comédie nouvelle. Sur les cent pièces que Ménandre a écrites, une seule nous est parvenue. Et elle n'aurait été jouée en France pour la première fois qu'en... 1987! Or les types de personnages de la Comédie nouvelle, eux, sont parvenus



jusqu'à nous par l'entremise des Latins Plaute et Térence, puis de Shakespeare, Molière et Beaumarchais.

L'ouvrage de moine de Degaine fourmille de révélations de ce genre. Celui qu'un de ses amis a surnommé «le Spectateur Absolu» a *tout* vu depuis un demi-siècle. De Jovet à Mnouchkine, à Paris comme en province, dans les salles de répertoire comme chez les amateurs de la S.N.C.F. ou des P.T.T. Partout, il prend des notes, trace des esquisses, conserve les programmes, les affiches, fouille dans les journaux pour y découper des annonces, des caricatures ou des critiques, lit des analyses, s'abonne aux bulletins des associations de spectateurs. Comédien amateur, il a aussi tâté de tous les métiers de l'avant ou de l'arrière-scène, de l'auteur au machiniste, et écrit des douzaines d'articles. La somme qu'il nous propose aujourd'hui contient, dans un format cahier de 29,5 cm sur 21 cm (et 2,5 cm d'épaisseur), pas moins de 2 000 illustrations (photos, croquis pris sur le vif, bédés de son cru, gravures d'époque...), un index de 1 300 noms propres ainsi qu'un autre des notions, et sept annexes.

En fait, l'*Histoire du théâtre dessinée de la préhistoire à nos jours, tous les temps et tous les pays* ressemble à de brillantes notes pour un cours d'introduction générale au théâtre, européen surtout, avec une insistance particulière sur la France. Dans une forme ludique, artisanale, qui rappelle certains bulletins de clubs naturalistes (connaissez-vous *la Hulotte?*), avec humour et néanmoins méthode, Degaine a l'ambition de couvrir tous les temps — respectivement : celui du «Service public», des Grecs jusqu'au Moyen Âge européen; celui des auteurs; celui des metteurs en scène —, sans oublier les théâtres d'Asie (le Japon a droit à deux pages, l'Iran une demie, la Chine et le Viêt-nam un paragraphe

chacun; l'Inde est malheureusement absente).

Si la lecture de cette encyclopédie populaire est divertissante, c'est en partie grâce à de vieux trucs de prof, comme ce moyen mnémotechnique servant à se rappeler le découpage de la tragédie grecque en comptant les doigts de la main et les espaces entre les doigts (p. 27). C'est également grâce aux clins d'œil. Sous un portrait, on lit : «Eschyle ou Sophocle ou Euripide — les portraits sculptés des trois grands tragiques sont tellement conventionnels qu'ils sont interchangeables!» C'est aussi grâce à des expressions savoureuses et «d'époque», telle celle qui décrit l'origine du temps des auteurs au XVI^e siècle comme une «conversation sous un lustre» (p. 106); ou encore, grâce à des rapprochements fulgurants : tel spectacle de Johnny Halliday, en 1966, est comparé au culte rendu à Dionysos (p. 15); telle grosse machine utilisée dans un film de Méliès en 1912 fait songer à l'apparition du monstrueux Cyclope derrière la *skéné* (p. 37); ou bien, un spectacle de Sacha Guitry, en 1942, renvoie curieusement à une pratique des jeux gréco-étrusques à Rome, trois siècles avant J.-C. (p. 61)!

Le vocabulaire est souvent imagé, étonnamment moderne. Ainsi, Aristophane est un «titi» athénien; Agamemnon, un soudard, et Zeus, un dieu Don Juan; Ruzzante passe pour un «Falstaff maigre» qui fait penser à Brecht par son côté «la bouffe d'abord, la morale ensuite» (p. 160); le kabuki est du nô «branché» avec un décor «kitsch»; Richelieu est présenté comme un «fou de théâtre» que n'étonneraient pas aujourd'hui «la création collective... les ateliers d'écriture... le dramaturge-conseiller à la Brecht» (p. 197). Parfois, l'admirable ouvrage emprunte un petit air «Livre des records Guinness». C'est le

PETITE HISTOIRE DU THEATRE

LE THEATRE A 25 SIÈCLES D'EXISTENCE puisqu'il est né au V^e siècle avant notre ère. Or, pendant les 21 premiers siècles, pendant 21 siècles sur 25, il s'est déroulé en plein air. Qui dit PLEIN AIR dit entrée gratuite. Qui dit entrée gratuite dit subvention. Qui dit subvention dit service public. Service public de divertissement mais aussi d'enseignement.

1
CHEZ LES GRECS de l'Antiquité, au tout début, le théâtre est «fléniou» sur de grands thèmes ciriques. «Doit-on obéir aux ordres lorsqu'ils sont inhumains?» se demande l'Antiquité. (Et cela nous concerne encore, puisqu'en Corée, toujours ici ou là.)
ON VA JUSQU'À PAYER les citoyens pauvres pour qu'ils assistent aux spectacles (à fêtes-concours à périodiques célébrant le culte du dieu Dionysos) qui ont lieu dans ces immenses coquillages creusés dans le roc, aux abords de la ville, avec des comédiens non professionnels.

2
AU MOYEN-ÂGE, l'Église offre à la population des fêtes-spectacles de plusieurs jours destinées à faire vivre l'histoire Sainte devant un public illettré, com-

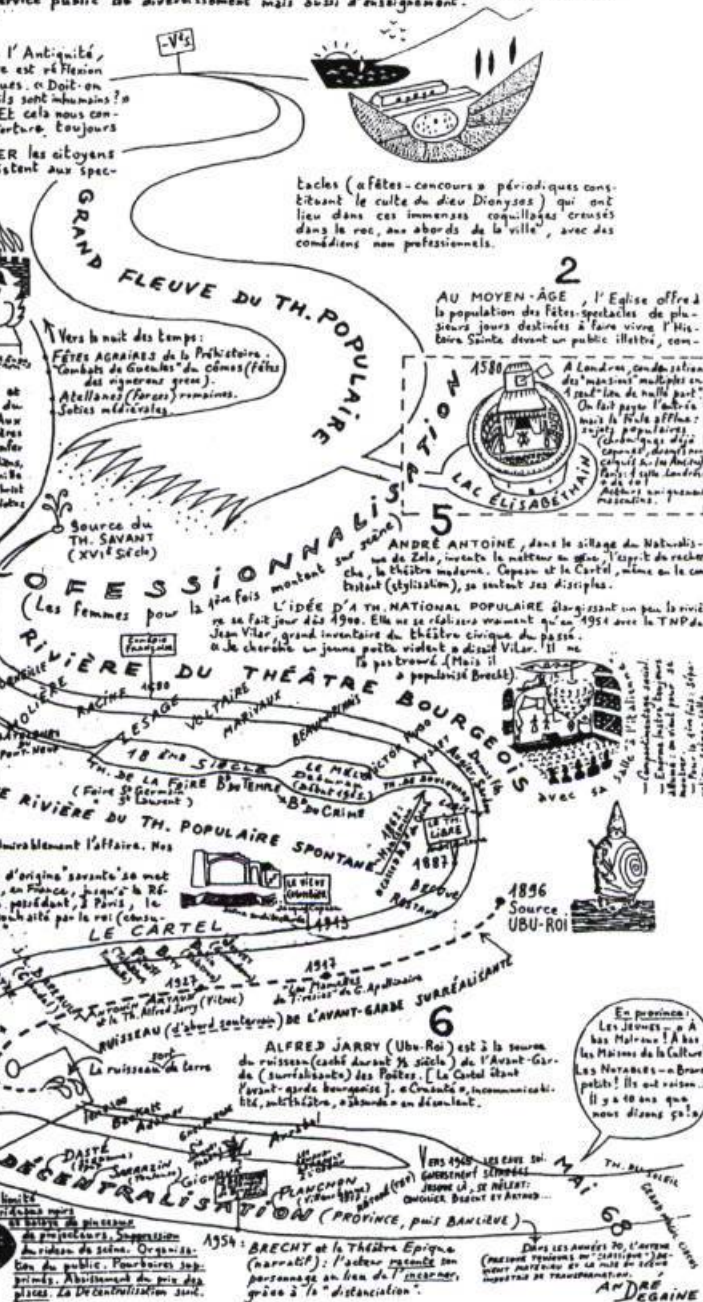
plément ainsi l'enseignement des bas-reliefs et des vitraux. Du X^e au XV^e siècle, on passe du clocher des églises au parvis, puis à la rue. Aux Miracles (vie des Saints) succèdent les Mystères dont l'action se déroule autour du grand tableau de la Passion figurant le paradis. Les comédies, très nombreuses, sont bédouilles. Dans telle fable d'aristote, on fait, de père en fils, le rôle du Christ (ou de Judas) dans la Mystère de la Passion. Notre que mystère vient du latin ministrum = ministère, service public.



3
LORS DE LA RENAISSANCE, le grand fleuve du théâtre populaire s'ancre dans les Salles. Les conditions matérielles deviennent que leur savoir-faire, leur talent peut se monnayer (notion bourgeoise d'argent, de fric) confectionnant aux grandes déconvenues narratives). Ils deviennent des acteurs professionnels jouant dans des lieux clos pour pouvoir faire payer l'entrée. Lieu des plus petites possibles (faucos des Mais). Public le plus riche possible. Fricas: le mieux des personnages possibles. A ce point de vue, les pastiches des œuvres antiques résumant découvertes dans les Universités font admirablement l'affaire. Nos classiques en sortent.

4
LA RIVIÈRE DU THÉÂTRE BOURGEOIS d'origine savante se met à couler pour une infime minorité. Avec, en France, jusqu'à la Révolution, l'absence de la troupe unique possédant, à Paris, le MONOPOLE du théâtre parlé. Monopole qui a été par le roi (conservé facile) et par les comédiens «officiels» (pas de concurrents!).

5
VENU DE LA NUIT DES TEMPS, le théâtre populaire spontané des saltimbanques à ses grands moments: les saltimbanques du Pont-neuf (qui impriment Molière) chef de la Foire, au XVIII^e siècle (qui luttaient contre le Monopole par le mime au chant, créant ainsi l'Opéra-Comique), ceux du B^e de Crime au XVIII^e siècle (qui imitent V. Hugo et les romans) que le théâtre riviériste se jette dans le grand, en 1822, les appartements de la Bd de Boulevard. Cinéma et télévision le remplacent de nos jours.



5
ANDRÉ ANTOINE, dans le sillage du Naturalisme de Zola, invente le metteur en scène. L'essai de la recherche, le théâtre moderne. Capote et la Cartel, même en le construisant (stylisation), se sentent ses disciples.

L'IDÉE D'UN TH. NATIONAL POPULAIRE émergeant un peu la rivière se fait jour dès 1900. Elle ne se réalise vraiment qu'en 1954 avec le TNP de Jean Vilar, grand inventeur du théâtre cirque du passé. «Je cherche un jeune public violent» a dit Vilar. Il ne l'a pas trouvé. (Mais il a popularisé Brecht.)

6
ALFRED JARRY (Ubu-Roi) est à la source du ruisseau (caché durant 25 siècles) de l'Avant-Garde (surréalisme) des Poètes. [Le Cartel était l'avant-garde bourgeoise]. «Créativité», incommensurable, théâtre, métathéâtre, «surréalisme» en descendant.

6
VERS 1900, LE CARTEL DE L'AVANT-GARDE SURRÉALISANTE. Les Flamands du Théâtre de C. Apollinaire.

6
VERS 1950, LE CARTEL DE LA DÉCENTRALISATION. JARRY (il se réveille) OUVREUR DEBOUT ET ANTOINE...

6
1954: BRECHT et le THÉÂTRE ÉPIQUE (narratif): l'acteur raconte son personnage au lieu de le jouer. Absolument du prix des pièces. La Décentralisation suit.

cas lorsqu'on apprend que Lope de Vega a écrit 2 000 pièces et 400 *autos sacramentales*, soit l'équivalent de tous les auteurs élisabéthains réunis; que *les Actes des apôtres* des frères Simon et Arnold Gréban est l'œuvre la plus gigantesque du répertoire médiéval français, et peut-être du répertoire tout court, puisque, écrasant *le Mahabharata*, elle contient 60 000 vers, 494 personnages, que la représentation s'étend sur 40 jours et que ce mystère créé en 1450 a triomphé durant 90 ans! (p. 92); que le personnage «le plus connu de tous les temps et de tous les pays» vient d'Italie (c'est Arlequin); que la salle de l'Hôtel de Bourgogne détient le record de longévité en France, «et, sans doute, dans le monde» : 235 ans (1548-1783) (p. 178); ou que Scaramouche fut pardonné par Louis XIV d'avoir parlé en scène, lorsqu'il démontra, à 76 ans, qu'il était encore capable de donner un soufflet avec son pied (p. 221).

On aurait tort, cependant, de penser que le livre se limite à l'anecdote. En plus des précieux tableaux, biographies, théâtrographies, résumés de pièces majeures, rappels de la structure politico-sociale d'une époque, on trouve des plans de villes permettant de situer les lieux théâtraux dans un tissu urbain donné (Rome, Paris, Londres ou Madrid), et de pouvoir s'y retrouver aujourd'hui. Ainsi, lorsqu'il prend possession du Palais-Royal, Molière habite à cinquante mètres de son théâtre, rue Saint-Thomas du Louvre, à l'*emplacement de la «pyramide» actuelle*. Des pages passionnantes sont consacrées au lieu théâtral (par exemple : origine et évolution de la scène à l'italienne, depuis les Romains) et de sa transformation en fonction des guerres, des événements politiques, des grandes découvertes, etc. Le rapport apparaît clairement entre la construction du Pont-Neuf, à Paris (premier pont non

pourvu de maisons de chaque côté, donc, favorisant la promenade... et les bateleurs!), et la perte du monopole de l'Hôtel de Bourgogne. À cet égard, il est éclairant de noter qu'en 1630, tandis que Paris ne comptait qu'un seul théâtre, il y en avait quinze à Londres et quarante à Madrid. La configuration du théâtre grec, dérivée du rassemblement autour du conteur, est expliquée par une métaphore, appuyée par un dessin : «Comme si la force centrifuge faisait gicler, sur un mur, une partie du «limon tournoyant» (Nietzsche)... il s'y solidifie en un impressionnant bas-relief montrant les dieux et les héros.» (p. 24) La grande aventure de la décentralisation théâtrale en France, la montée d'Antoine Vitez, de Roger Planchon ou de Jack Lang apparaissent avec une limpidité nouvelle.

On sait que, dans tous les pays, en Grèce comme au Japon, en France ou en Angleterre, le théâtre fut d'abord joué uniquement par des hommes. Ce que l'on sait moins, cependant, c'est que l'arrivée de la comédienne dans le jeu théâtral peut s'expliquer par la disparition du mécénat et la professionnalisation des acteurs, qui firent d'abord jouer leurs femmes par mesure d'économie. Cela a commencé en Italie avec la *commedia dell'arte*. Les enjeux de la tragédie grecque sont présentés en tenant compte de son contexte propre : pour parler du «destin qui écrase le héros tragique», le mot *fatum*, latin, est écarté au profit du mot *atè*, qui, en grec, signifie aussi erreur. La critique dramatique est donnée comme ayant trouvé son origine lors de la querelle du *Cid*; et l'auteur s'attarde à bien faire comprendre comment et pourquoi Voltaire s'est fait, en France, le premier défenseur, puis le pourfendeur de Shakespeare. De même, on apprend ou on redécouvre l'origine du café-théâtre, l'évolution de la censure, les raisons de la durée des pièces au XVI^e siècle (100 min,

soit 5 actes de 20 min, durée exacte de la combustion des bougies).

Le texte, entièrement manuscrit avec une calligraphie claire et méticuleuse, soutenue par des moyens rudimentaires — pointe fine, stylo de feutre, soulignés, caractères de différentes grosseurs, majuscules... —, se coule entre les dessins (très ressemblants) de comédiens, d'auteurs ou de metteurs en scène, de dispositifs scéniques, de lieux théâtraux, et adopte parfois un style télégraphique. Bien rédigé, presque sans coquilles, il se lit avec aisance malgré les innombrables parenthèses, notes et contre-notes, même si j'ai personnellement trouvé un peu intempestifs les points d'exclamation, dictés sans doute à l'auteur par son enthousiasme. Aussi est-ce uniquement à titre d'information bien amicale et en toute humilité que je lui ferai deux ou trois remarques, si tant est qu'il veuille rééditer son livre. Le nom de Genet ne prend jamais d'accent circonflexe dans les éditions de ses œuvres; *les Oresties* d'Eschyle mises en scène par Luca Ronconi ont été présentées au Théâtre des Nations en 1970 et non en 1972; enfin, les pièces de Shakespeare ont été connues en Pologne bien avant *les Joyeuses Commères* en 1782, puisque du vivant de l'auteur, des troupes anglaises se sont produites en tournée à Gdansk (et non seulement en Allemagne-Autriche, en Hollande et au Danemark, comme il est écrit à la page 129 dans le tableau «Shakespeare dans le monde»). Ces troupes ont même construit là un théâtre identique au Globe de Londres, que des Polonais cherchent à reconstruire aujourd'hui.

Ah oui : en France, le merveilleux ouvrage d'André Degaine ne coûte que 180 francs!

Michel Vaïs

«L'Art nouveau de faire les comédies»

Ouvrage de Lope de Vega, traduction de Jean-Jacques Préau, préface de José Luis Colomer, Paris, les Belles Lettres, coll. «Le Corps éloquent», 1992, 105 p.

Anciens et Modernes en Espagne

Si nous connaissons Lope de Vega (1562-1635) comme le grand auteur du Siècle d'or de la comédie espagnole, si l'on ne peut être qu'ébahi devant son incroyable prolificité — plus de 1 500 comédies, dont 425 nous sont parvenues —, ce qu'on sait moins, c'est à quel point il fut contesté par les critiques de son temps. Car, malgré une très grande popularité auprès du public, Lope de Vega fut accusé d'hérésie pour avoir dérogé aux préceptes de la poétique aristotélicienne, et il fut sommé de s'expliquer devant l'Académie de Madrid.

C'est donc en 1609, avec déjà 483 pièces à son actif, que Lope de Vega comparait devant l'Académie pour y lire son *Art nouveau de faire les comédies*.

Ce bref traité fut longtemps considéré comme étant une pauvre palinodie. Mais une interprétation moderne du texte a permis de déceler l'ironie qui s'y profile. Ainsi Lope de Vega, loin de désavouer son œuvre, la défend admirablement tout en se moquant des scolastes d'Aristote et des tenants d'un classicisme rigoureux. Il s'agit en quelque sorte d'une version

