

Christian Biet

Introduction

La question du répertoire au théâtre

REPERTOIRE. s.m. Lieu où on trouve ce dont on a besoin. Les Indices des livres sont des *repertoires* qui enseignent où sont traitées les matières qu'on cherche. Les lieux communs sont des *repertoires* utiles aux Sçavants, aussi-bien qu'aux ignorants.

REPERTOIRE, se dit aussi des personnes sçavantes ou curieuses qui ont fait plusieurs recherches. Ce curieux est un *repertoire* de médailles, d'antiquitez. Ce Sçavant est un *repertoire* d'histoires, d'observations, de critiques. Cet autre est un *repertoire* de nouvelles.¹

Un répertoire est ainsi, d'abord, un outil de collecte de données, initialement d'adresses ou de noms de personnes, et un instrument de recherche, c'est une liste, et aussi une collection de noms de gens déjà connus qu'il s'agit de joindre à nouveau et peut-être de revoir – des noms, des gens, dont, d'une manière ou d'une autre, on a besoin ici et maintenant. Car le répertoire, c'est enfin ce que l'on inscrit comme mémoire du passé et possible répétition du passé dans le futur, en fonction d'une nécessité, ou d'un plaisir à venir. Et la coïncidence veut ainsi que, dans le dictionnaire de Walther von Wartburg², *Repertorium* soit juste avant *Repetere*.

Catalogue, nomenclature, registre, inventaire, liste... En 1674, dans *Le Théâtre français*, Samuel Chappuzeau, observateur précis des mœurs théâtrales, parle du répertoire à la Comédie-Française comme de la liste des pièces que dressent les Comédiens lorsqu'il s'agit de combler les vides des saisons d'été et d'automne :

Ils s'assemblent encore, quand ils jugent à propos de dresser un *Repertoire*, c'est à dire, une liste de vieilles pièces pour entretenir le Théâtre durant les chaleurs de l'Esté et les promenades de l'Autonne, et n'estre pas obligez tous les soirs qu'on represente de deliberer à la haste et en tumulte de la piece qu'on doit annoncer.³

1 A. Furetière, *Dictionnaire universel*, La Haye, A. et R. Leers, 1690, t. III.

2 W. von Wartburg, *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, t. 10, Bâle, Zbinden, 1962.

3 S. Chappuzeau, *Le Théâtre français* [1674], éd. C. J. Gossip, Tübingen, G. Narr, 2009, p. 169. Il explique l'importance des différentes saisons ainsi : « Toutes les saisons de l'année sont bonnes pour les bonnes Comedies : mais les grans Auteurs ne veulent guere exposer leurs Pieces

Si bien que, comme le signale Agathe Sanjuan dans le présent volume, le terme de *répertoire* ne semble prendre son sens actuel de catalogue des pièces susceptibles d'être jouées par la troupe de la Comédie-Française qu'à l'occasion d'un acte de police, en 1701, avec l'avènement de la censure théâtrale institutionnalisée :

La première mention d'un « Répertoire général » est notée dans la feuille d'assemblée du 11 avril 1701, à l'occasion de l'instauration d'un régime de censure : toute nouvelle pièce devra désormais faire l'objet d'une autorisation, préalablement à sa représentation.⁴

Catalogue, nomenclature, registre, inventaire, mais aussi *liste conforme, autorisée*, donc censure, police, institutionnalisation.... À la fin du XVIII^e siècle, la liste cumulative de titres appartenant à la Comédie-Française est ainsi appelée « répertoire général » et permet une surveillance du pouvoir sur les textes à représenter, aussi bien qu'elle constitue une manière pour la troupe de défendre son privilège et, partant, la propriété qu'elle entend avoir des textes qu'elle joue. De là, cette propriété surveillée peut être, en quelque sorte, magnifiée et sur-légitimée puisque ses pièces sont dignes d'être représentées et reprises, et qu'elles font partie d'un ensemble qui se distingue des autres grâce au choix conjugué des Comédiens-Français et du pouvoir. Enfin, aujourd'hui, dans le domaine artistique, l'emploi du terme *répertoire*, quand ce terme est employé, est généralement moins positif. « Le répertoire » désigne en effet un ensemble d'œuvres de même nature qui, par extension, deviennent *classiques*, ou *canoniques*, ou classées comme *patrimoniales*, ou parfois si classiques, si canoniques, si patrimoniales, si officielles, si consacrées par le temps et l'institution, qu'elles apparaissent comme surannées, ennuyeuses, à éviter. Il est rare, de nos jours, que ce mot soit employé par un praticien du théâtre sans quelque culpabilité ou quelque opposition et, en un mot, ce n'est plus un élément dont il faille parler. Pourtant, le répertoire a été au centre des préoccupations lorsqu'il s'agissait d'interpréter le passé pour mieux comprendre le présent : le passé et le présent du théâtre, le passé et le présent politiques aussi.

Qu'est-ce que le « répertoire » et comment le théâtre contemporain s'approprie-t-il une somme plus ou moins grande d'ouvrages considérés, ou non, comme canoniques, en tout cas qu'on répète, qu'on reprend ? S'agit-il exclusivement d'ouvrages anciens et/ou consacrés comme canoniques ? De quelle

nouvelles que depuis la Toussaint jusques à Pasques, lorsque toute la Cour est rassemblée au Louvre ou à St Germain. Ainsi l'hiver est destiné pour les Pièces Heroïques, et les Comiques regnent l'Esté, la gaye saison voulant des divertissemens de même nature » (p. 104). Voir *infra* J. Clarke, « La création d'un répertoire national : la Comédie-Française de 1680 à 1689 ».

4 A. Sanjuan, « Lecture du répertoire dans les archives de la Comédie-Française », *infra*, p. 45-54.

ancienneté parle-t-on ? De quelle canonicité parle-t-on ? Le répertoire est-il une sorte de patrimoine, voire de patrimoine national ? L'est-il devenu ? Y a-t-il un ou plusieurs répertoires en France, dont celui, juridiquement et régulièrement augmenté, de la Comédie-Française ? Est-ce une manière de mettre en scène des revenants ? Et si oui, pour quoi faire ? Est-ce une façon de tenir compte de l'histoire, de la politique, du pouvoir, des mœurs, de l'esthétique et de leur donner d'autres sens, aujourd'hui, sur la scène ? Quel rôle entend jouer le théâtre de répertoire, maintenant qu'il a (presque) perdu sa veine politique, voire militante, alors qu'il a admis qu'il était plus intéressant de représenter les contradictions que de donner des leçons de politique, une fois qu'il s'est donné comme autonome et légitime, comme un champ respectable et comme une discipline à part entière ? Peut-il enfin imaginer de parler d'autre chose que de lui-même ?

Si la répétition, toute relative, d'un corpus, a un sens, c'est bien celui de la faire apparaître comme peu à peu significatif et organisé, et de signaler ainsi un point de vue sur le théâtre comme figurant un « génie national », un type d'intervention politique sur le monde, un jeu de formes-sens capable d'être transcrit d'un moment historique à un autre. En tout cas, répéter une même pièce, ou répéter la représentation d'une pièce qui a déjà été produite sur scène, ou même publiée, a un sens qui va de la reconnaissance à l'intérêt propre et de la nécessité (celle d'une intervention sur notre temps à partir du passé) à la célébration (installer telle ou telle pièce comme chef-d'œuvre, voire comme chef-d'œuvre national). Répéter publiquement une ou plusieurs pièces, c'est ainsi les inscrire (officiellement à travers une décision d'assemblée comme à la Comédie-Française, ou non) dans un *répertoire*. Cependant, à la différence de la célébration patrimoniale, la répétition du répertoire peut impliquer un point de vue sur l'histoire du théâtre et une volonté de rendre cette histoire présente, vivante et nécessaire.

L'histoire du théâtre et l'actualité du théâtre sont ainsi prises entre d'une part la nécessité d'oublier, ou de trier entre ce qui est laissé de côté et ce qu'on reprend en fonction d'un grand nombre de paramètres dont le lieu et le temps de production (on n'aura pas les mêmes contraintes et les mêmes exigences selon qu'on prendra en compte tel ou tel cahier des charges, telle ou telle institution, ou telle ou telle nécessité économique), et d'autre part le choix et la nécessité politiques, morales, historiques, qui consistent à re-présenter ce qui est ancien, et même à sortir de l'oubli ce qui a été oublié. Dès lors se posera la question du canon : pourquoi cette pièce-ci ou celle-là ? comment la traiter ? à quoi cela sert-il de la « faire entrer » ou de la « reprendre » ? enfin faut-il, ou non, la faire sortir de son « oubli » ? Or l'oubli est ce qui n'est pas resté dans la mémoire, mais qui peut revenir. L'oubli n'est pas forcément définitif, il est plus du côté du refoulé que du côté du deuil. Dès lors, faut-il aller contre l'oubli ? Pas seulement sur le plan scientifique, mais aussi sur le plan de notre contemporanéité : que faire de ce qu'on retrouve ? une simple information ? la découverte d'un pan d'histoire ? les conditions d'un progrès théorique ou d'un recul esthétique ou

démocratique ? une appropriation contemporaine du passé ? la célébration d'un passé (français) ?

D'où l'idée de penser la question du répertoire et non celle du patrimoine... Or la France ne cesse de célébrer son patrimoine, de le momifier, de le rendre disponible à une certaine recherche d'identité (mais laquelle ?) et au tourisme qui célèbre la belle, douce et ancienne identité française tout en la repeignant de neuf, comme à Versailles... Le troisième week-end de septembre, par exemple, est l'un de ces moments. Depuis les vestiges les plus anciens jusqu'au patrimoine du XXI^e siècle, partout en France, près de 17 000 monuments ouvrent leurs portes et proposent plus de 25 000 animations des Journées européennes du Patrimoine, et nous en serons, en cette année 2018, à la 33^e édition. Face à cette muséification patrimoniale, ou à cette industrialisation de l'identité culturelle française, le répertoire peut *a contrario* apparaître comme ce qui est vivant, comme ce qui se modifie et qui modifie ce qui est fixé. Car le répertoire est ce qui n'appartient à personne, même pas à une nation, et qui, selon les volontés des institutions et des individus, change, évolue. Si bien que la question n'est plus, alors, de reconstituer, ou de célébrer, ou de discréditer un artiste, ou d'en réhabiliter tel ou tel aspect, mais de prendre en compte à la fois une série de faits avérés, vérifiés, et la place du critique qui, de fait, construit ou reconstruit un artiste en fonction de ce qu'est un artiste au moment où il s'exprime... Reconstruire, c'est donc nécessairement aussi déconstruire, et surtout déconstruire l'homogénéité des images de l'art et de l'artiste au profit d'un récit hétérogène, contradictoire, problématisé et mis en action sur la scène.

C'est là que se met en place la complémentarité, parfois difficile, entre le monde universitaire et le monde du spectacle vivant. Mais cette complémentarité, qui se fait via le travail du dramaturge, du metteur en scène et des comédiens, qui sont parfois liés au monde pratique du théâtre et au monde historique et théorique de la recherche, a bien du mal à se réaliser. Les chercheurs tiennent souvent de manière fétichiste à leur corpus redécouvert, ou supposé prestigieux, en tout cas qu'ils jugent nécessaire à leur enseignement, tandis que les praticiens tiennent à produire quelque chose *de plus*, de plus contemporain, à partir du passé, ou à prendre en compte les grandes mises en scène du canon telles qu'elles sont reconnues par l'histoire du théâtre, pour s'y mesurer, pour s'en moquer, pour les déplacer, etc. La conséquence est qu'il est malheureusement de plus en plus rare qu'on sorte de la représentation d'un nombre de plus en plus limité de textes canoniques : quelques Racine, de moins en moins de Corneille, ou de Marivaux, du Molière inusable et presque rien du reste...

Cependant, on plaidera ici, documents et expériences en main, pour qu'une plus grande curiosité puisse s'établir entre les deux systèmes, même si cette curiosité existe bien aujourd'hui et même depuis longtemps. Il faut en effet que chacun se déplace, prenne des risques, aille contre les idées reçues et les fausses vérités héritées pour ouvrir le champ du répertoire à ce qui est oublié. Non pour le réhabiliter, mais pour connaître, et aussi pour voir autrement les pièces cano-

niques comme les pièces mises de côté par l'histoire du théâtre et par les théâtres eux-mêmes, au cours du temps. Enfin, du point de vue du chercheur, il faudra faire preuve d'une certaine humilité (le savoir historique, s'il peut être utile pour s'emparer d'un texte ancien, n'a pas nécessairement à être directement performé ou représenté lorsqu'il s'agit de mettre en scène ici et maintenant le corpus dont on s'est emparé) : un chercheur construit une série d'interprétations, une série de points de vue sur la réalité, mais pas la réalité ; il construit son interprétation, ici et maintenant, avec des documents nouveaux et souvent contre des interprétations précédentes. On dira donc que la véritable pensée de tel ou tel auteur (Molière par exemple) n'existe pas, ou plutôt que si, elle existe. L'idée qu'on peut avoir de cette pensée est une figure qui se déplace entre plusieurs points : la prise en compte d'un certain savoir – les éléments documentés par l'historien du théâtre –, le point de vue que le praticien a sur le texte qu'il a à monter, enfin la pensée et la pratique du théâtre que ce praticien connaît, qu'il utilise dans le cadre du lieu et du moment de la mise en scène. Monter *Polyeucte* et la destruction des idoles chez Corneille après les destructions des objets et des sites de Mossoul et de Palmyre a un sens ; de même, mettre en scène Ibsen en France, en Allemagne (*L'Ennemi du peuple* par Ostermeier), en Chine (*L'Ennemi du peuple* par Lin Zahoua au Théâtre du Peuple) ou en Iran (*Hedda Gabler*, pièce interdite parce que licencieuse) aujourd'hui n'a pas le même sens selon l'endroit où l'on se place, etc. En d'autres termes, si la vérité historique peut exister, elle n'est jamais entière, et en trouver tel ou tel aspect permet de modifier l'interprétation, non seulement en fonction de cette vérité documentée, mais en fonction du temps et du lieu de sa production, car chercher n'est pas neutre, et monter une pièce n'est pas neutre non plus. Si bien qu'il faut *penser* à la fois l'oubli et le fait de retrouver tel ou tel texte, telle ou telle information, en cherchant tout autant à savoir ce qu'on trouve que savoir qui et comment trouve tout cela, en sachant pour qui l'on travaille, et pour *quoi* en faire ?

On le sait, durant les années 1960-1980, le répertoire fut un enjeu majeur pour les metteurs en scène, les comédiens, les dramaturges et les critiques⁵. Le répertoire revu, analysé, actualisé, passé au crible de la théorie et de l'histoire, intervenait sur les scènes pour lutter contre le canon vieillissant, l'histoire du théâtre archaïque, l'idée frileuse d'un patrimoine fixe et poussiéreux. Des auteurs oubliés sont alors réapparus : Sénèque pour le répertoire romain, Garnier, Marlowe, Lope de Vega, Rotrou, Goldoni, entre autres anciennes et nouvelles célébrités pour le répertoire de la première modernité, sans compter, pour le XIX^e siècle, Vigny avec *Chatterton* ou Becque avec *Les Corbeaux*, dont on comprit vite qu'ils avaient encore bien des choses à dire pour peu qu'on les mette en scène. La conséquence fut que le canon classique fut lui-même revisité :

5 Je me permets ici de reprendre, en les actualisant, quelques remarques parues dans l'article suivant : Chr. Biet, « Représenter les “classiques” au théâtre ou la difficile manducation des morts à la fin du XX^e siècle », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n° 107, 2007, p. 383-400.

car après tout cela Corneille, Racine, Molière ou Marivaux avaient changé au point qu'ils ne disaient plus la même chose et qu'ils venaient plus ou moins directement commenter le présent. Comme Roger Planchon l'a dit quelque part, je ne sais vraiment où mais il avait raison : « ce n'est pas moi qui lit *Le Tartuffe* mais une époque qui le lit à travers moi », comme d'autres, à d'autres époques le lisaient à travers Coquelin ou Jovet. Les années 1960-1980, ainsi, ont relu leurs classiques, s'en sont emparées au nom du climat ambiant, et les ont représentés à travers les filtres interprétatifs de la psychanalyse et du marxisme, entre autres ; et l'on notera que cette tentation de systématisme eut souvent le bonheur d'être servie par des artisans intelligents. Les relectures et les appropriations contemporaines des textes passés, en général, des textes redécouverts et qui n'étaient plus au canon, et des textes canoniques classiques, ont ainsi permis à la fois une interrogation sur les fables, une historicisation des intrigues, leur actualisation afin de les rendre présentes, voire contemporaines, mais aussi un travail sur la matérialité du texte et du jeu, sur la performance théâtrale proprement dite. Les nouveaux metteurs en scène se sont ainsi chargés de relire le répertoire et les « classiques » pour les arracher à une conception normative, éternelle, pour prendre en compte ce qu'il peut y avoir de contradictoire dans leur texte même⁶, pour mettre l'accent sur le caractère hétérogène du texte classique lui-même, enfin pour donner aux textes du répertoire un impact dans la société présente, sans rien lâcher des significations multiples qu'ils étaient censés délivrer en leur temps.

Et parallèlement à cette réévaluation de l'histoire il est alors devenu possible, en contrepoint, d'inaugurer le présent, d'intégrer des textes contemporains à cette grande offensive esthétique et politique – les programmes de Planchon, pour ne citer que lui, sont de ce type : mise en scène d'un texte du passé, pourvu qu'il soit apte à poser des questions présentes, à côté d'une création de texte contemporain. Dès lors, le répertoire a définitivement – enfin on l'espère – quitté les idées de canon et de patrimoine pour jouer avec la mémoire et l'oubli. Car si l'oubli est nécessaire au théâtre, il peut être passager, et si la mémoire du passé est une obligation pour tout citoyen, il est important d'y choisir ce qui, à un moment donné, peut servir à la compréhension de la cité. Enfin, l'idée de répertoire, lorsqu'elle n'est plus comptable de celle de préservation patrimoniale, ou de pérennisation d'une identité nationale fantasmatique, peut ainsi s'ouvrir non seulement à toute l'Histoire, mais aussi à tout spectacle à même d'être répété, re-mis en scène.

Certes, le théâtre se relit, se rejoue, se contredit et propose d'autres sens à l'intérieur de son propre champ, c'est l'une de ses propriétés, mais on peut néanmoins regretter qu'il s'en tienne trop souvent à la forme et à un répertoire assez limité. La seule remarque que nous ferons sera donc que le répertoire, malgré

6 Comme le notait Bernard Dort dans *Théâtre réel. Essais de critique (1967-1970)*, Paris, Éditions du Seuil, 1971 – entre autres écrits.

quelques redécouvertes, reste quand même assez peu varié et même qu'il rétrécit, lui aussi. Cependant, depuis près de quarante ans, la période baroque (le « premier XVII^e siècle », ou le XVII^e siècle tout entier saisi comme « baroque », dans tous les sens du terme) a bénéficié d'un regain d'intérêt. Elle est même devenue centrale sur la scène lyrique⁷. Alors que la musique de scène (ballets, opéras, tragédies lyriques) est maintenant mieux connue, notamment grâce au travail de Jean-Marie Villégier (*Atys*, *Médée*, *Le Malade imaginaire*), de William Christie et des Arts Florissants, et que les musiciens et les instrumentistes eux-mêmes se nomment « baroqueux », la scène française doit prendre conscience qu'un répertoire différent peut re-naître avec les comédies de Corneille, le théâtre anglais élisabéthain (Shakespeare, Marlowe, mais aussi Ben Jonson et John Ford), le théâtre espagnol du Siècle d'or (Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón) et même parfois des auteurs dramatiques français qu'on a oubliés, comme Rotrou, Desmarets de Saint-Sorlin (*Les Visionnaires*, par exemple, advient au Théâtre de Reims grâce à Christian Schiaretti), ou Mairet (*Les Galanteries du duc d'Ausonne* par Jean-Marie Villégier, sans compter *La Mort de Sénèque* de Tristan l'Hermitte à la Comédie-Française, *Le Fidelle* de Larivey à Chaillot et au théâtre de la Monnaie de Bruxelles, et les lectures de Garnier et d'autres textes du XVI^e siècle à l'Auditorium du Louvre). La Comédie-Française a bien programmé en 1988 (André Steiger) *Le Véritable saint Genest* de Rotrou – que le Théâtre du Nord-Ouest, à Paris, a monté à son tour en 2003 – et, en 1996, Muriel Mayette a mis en scène *Clitandre*, tragi-comédie de Corneille, mais depuis on s'y contente plutôt des « grandes pièces » classiques... Cependant si, au Théâtre-Français, *Sophonisbe* n'est plus représentée depuis 1690, Villégier s'en est emparé en 1996 à l'Athénée (également du *Cosroès* de Rotrou) et Brigitte Jaques-Wajeman en 2013 au Théâtre des Abesses en même temps que *Pompée*, après *Suréna* et *Nicomède* en 2011 et avant *Polyeucte* en 2016).

Le théâtre, par ces relectures et ces mises en scène, a enfin pu, pratiquement, considérer qu'il a la maîtrise de son histoire et de l'Histoire elle-même. Il faut donc poursuivre le mouvement initié par l'avènement du « baroque », reprendre les expérimentations de Villégier, et suivre ici les exemples de Christian Schiaretti (les *autos sacramentales* de Calderón à la Comédie-Française en 2002) et de Didier Bezace qui, à Aubervilliers, sut, en 1999, tirer le meilleur parti du *Narcisse* de Jean-Jacques Rousseau. On souhaiterait que les directeurs de théâtre proposent en représentation, outre quelques Corneille, Racine, Molière, Marivaux, Goldoni ou Beaumarchais, des tragédies sanglantes du début du XVII^e siècle (*Le More cruel* a été néanmoins monté en 2009 aux Amandiers), des tragédies de Rotrou, même de Thomas Corneille, ou des comédies peu ou jamais jouées depuis deux ou trois siècles, étonnantes, et maintenant publiées dans des éditions modernes. N'y a-t-il donc rien à faire de Hardy, de Cyrano de

7 On notera, à ce sujet, la livraison de *Théâtre/Public* dirigée par Judith Le Blanc, n° 228 (« La scène lyrique, échos et regards »), mars 2018.

Bergerac, de Beys, de Mareschal, de Scarron, de Lesage, Dancourt, Regnard et des 350 comédies écrites entre 1680 et 1730, du théâtre de Voltaire ou de celui de Diderot ? Qu'on ne réponde pas qu'ils sont mineurs, cette distinction a vécu. Qu'on ne dise pas qu'il est impossible d'en donner quelque peu, ne serait-ce qu'en première ou en seconde partie de spectacle, ce serait après tout renouer avec une tradition malheureusement perdue... Car si l'on veut que le répertoire intéresse et propose de nouvelles significations, il faut non seulement le relire, mais aussi l'étoffer, le redécouvrir, pour le rejouer.

Il semble ainsi qu'en parcourant l'évolution de la mise en scène du théâtre de répertoire entre le milieu du XX^e siècle et le début du XXI^e, quelque chose se soit perdu à la fois du côté de l'appétit et de la découverte – peut-être à cause des exigences de production, peut-être aussi au profit d'une ouverture à d'autres répertoires – et que surtout la nécessité de transmettre une interprétation, ou plutôt une ligne interprétative, se soit atténuée. Le travail inquiet sur le théâtre, sur sa forme, sur la représentation elle-même, sur l'image, sur le corps et sur le langage qu'ils véhiculent, semble maintenant prendre le pas sur l'utilisation des classiques au profit des situations présentes, ce qui pose évidemment la question de l'utilité du répertoire et, pour tout dire, de sa nécessité. Dans ce champ spécifique et ici français, quelque chose s'est donc perdu de l'impérieux intérêt de l'Histoire et de son interprétation. Signe des temps. De même, autre signe des temps, la responsabilité du metteur en scène et du dramaturge, si longtemps affirmée, voire revendiquée, semble s'être éloignée du point de vue idéologique pour s'investir dans la forme, ou dans une réflexion sur l'objet théâtral lui-même. Enfin, dernier signe des temps, cette responsabilité, si ostensible auparavant, se donne comme plus discrète, et parfois même apparaît comme une délégation au profit du spectateur. C'est donc au spectateur, maintenant, de jouer, et de demander qu'on lui offre le plaisir, le luxe peut-être, et certainement l'intérêt, de découvrir, encore et toujours, l'ensemble d'un répertoire.

Christian Biet
Université Paris Nanterre
Institut Universitaire de France