

Écrire l'inouï

La critique dramatique dépassée par son objet
XIX^e-XXI^e siècles

sous la direction de

Jérémie Majorel et Olivier Bara



ARTS



ÉCRIRE L'INOÛI

LA CRITIQUE DRAMATIQUE DÉPASSÉE PAR SON OBJET

XIX^e-XXI^e SIÈCLES

ARTS

rassemble des ouvrages de recherche sur l'histoire des arts et sur la théorie et la pratique des arts contemporains.

Comment les critiques tentent-ils de percevoir, de rendre compte, de nommer, d'instaurer ce qui leur paraît radicalement nouveau? La tentation est de tout ramener au déjà vu, entendu et dit, ou de répandre de commodes étiquettes. Mais dans la méconnaissance se fraye sans doute déjà une paradoxale reconnaissance. Peut-on repérer des constantes dans la nature des événements théâtraux qui désemparent la critique? Comment la déstabilisation s'infiltré-t-elle au sein des protocoles de réception? La critique peut être une écriture à part entière dans sa capacité à donner forme à l'inouï ou à évoquer un spectacle vivant qui n'est plus. Les moments où elle semble dépassée par son objet déplacent son écriture, aux antipodes d'une parole de vérification. Se déploie alors un théâtre de la langue où tout le spectre de la mimésis est réouvert et que n'épuise pas l'exercice de la promotion, de la recension ou du jugement de goût. De la scène romantique à Armand Gatti, du café-concert aux formes intermédiaires, des pièces féministes aux créations carcérales, les formes théâtrales inouïes exercent leur pouvoir d'ébranlement. Quelles sont les répliques éditoriales ou théoriques côté plume, de Théophile Gautier à Jean-Pierre Léonardini, des soiristes aux blogueurs? La subjectivité spectatrice du critique, quand son assise se voit déstabilisée, rencontre une aubaine pour déployer les redéfinitions de son geste.

Couverture

Caricature de Jean-Jacques Gautier par Sennep, in Jean-Jacques Gautier et Jean Sennep, Deux fauteuils d'orchestre, Paris, Flammarion, 1962, collection privée.

Jérémie Majorel est maître de conférences en lettres modernes à l'université Lumière Lyon 2, coresponsable de l'axe « Enjeux contemporains de la critique et de la théorie » du laboratoire Passages XX-XXI. Ses recherches portent sur la critique comme genre littéraire ainsi que sur les dramaturgies au croisement de l'intime et du politique.

Olivier Bara est professeur de littérature française à l'université Lumière Lyon 2, directeur adjoint de l'IHRIM. Ses travaux de recherche concernent la scène théâtrale et lyrique du XIX^e siècle et son environnement littéraire, culturel, social, politique et médiatique.



Presses
Universitaires
de Provence



Éditions



9 791032 003633

24 €

Table des matières

Jérémie Majorel et Olivier Bara	
Introduction générale	5
I. Formes inouïes	17
Olivier Bara	
Introduction	19
<i>Dramaturges inclassables</i>	23
Barbara T. Cooper	
« "Chaos sans suite". Quelques pièces de Joseph Bouchardy devant la critique dramatique »	25
Alice Folco	
Villiers de L'Isle-Adam, « éternellement injouable » ?	
Quelques réflexions sur l'(in)fortune critique du <i>Nouveau Monde</i> depuis 1883	39
Quentin Rioual	
Des références littéraires et picturales au secours des critiques.	
La première réception transnationale des œuvres de Maurice Maeterlinck (1890-1895)	53
Olivier Neveux	
Apprivoiser la démesure. (Auto)critique d'une écriture sur l'œuvre d'Armand Gatti	65
<i>Spectacles composites</i>	79
Marine Wisniewski	
« Nous ne parlerons que de nouveautés. »	
La presse d'annonces théâtrales face au café-concert	81
Krizia Bonaudo	
Le cirque au théâtre au début du xx ^e siècle. De l'incompréhension au silence de la critique	95
Izabella Pluta	
Le critique de théâtre doit-il retourner à l'école ?	
Exercice analytique face à l'objet scénique intermédiaire	107
<i>Sujets brûlants</i>	119
Marjolaine Forest	
« Oh ! si les femmes voulaient rester là où Dieu les a mises ».	
La réception médiatique de <i>La Esmeralda</i> , <i>Cosima</i> et <i>L'École des jeunes filles</i>	121
	345

Camille Khoury La critique, dépassée par le corps travesti ? Pour une méthodologie des savoirs situés appliquée à la critique	133
Logan Connors La critique dramatique face au théâtre national-militaire de la Révolution française	145
Hélène Ollivier Rendre visible l'invisible ? Le critique dramatique à l'épreuve de la création carcérale	155
Arnaud Maisetti Lettre à l'Insensé II. Prendre d'assaut le malentendu d'écrire	167
II Répliques critiques	175
Jérémie Majorel Introduction	177
<i>Réponses éditoriales</i>	181
Marianne Bouchardon Écrire les « infiniment petits de la vie théâtrale » : la soirée parisienne dans le dernier quart du XIX ^e siècle	183
Cristina Trinchero La presse périodique, espace de partage et de discussion des poétiques théâtrales pendant l'entre-deux-guerres : les revues de Gaston Baty	195
Nancy Delhalle La réception du théâtre politique par la critique journalistique en Belgique francophone	209
Chloé Larmet Chimères critiques	221
<i>Sursauts théoriques</i>	229
Amélie Calderone L'œil artiste de Théophile Gautier. L'invention d'une critique idéale	231
Christophe Bident Manières de détournement	241
Cristina Tosetto Les chemins détournés de l'autofiction dans les critiques dramatiques	249
Yannick Butel On finira par un haïku	261
Olivier Neveux Mise en débat – Théâtre des Célestins (Lyon), le 17 octobre 2019, animée par Olivier Neveux (<i>Théâtre/Public</i>) avec Yannick Butel (<i>L'Insensé</i>), Jean-Pierre Han (<i>Frictions</i>), Jean-Pierre Léonardini (<i>L'Humanité</i>) et Nadja Pobel (<i>La Scène, Théâtre(s), Le Petit Bulletin Lyon</i>)	275

<i>Exercices critiques</i>	293
Pauline Khalifa <i>Artaud Passion</i> , de Patrice Trigano, mise en scène par Ewa Kraska, avec William Mesguich et Nathalie Lucas, Théâtre du Roi René, Avignon Off 2019	295
Lyna Drici Thomas Jolly, <i>Thyeste</i> au Théâtre des Célestins (Lyon), présenté du 12 au 16 janvier 2019	297
Candice Grousset Thomas Jolly, <i>Thyeste</i> au Théâtre des Célestins (Lyon), présenté du 12 au 16 janvier 2019	299
Aline Gouasmier <i>Othello</i> , d'après Shakespeare, mise en scène d'Aurore Fattier, Théâtre des Célestins (Lyon), 21-28 septembre 2019	303
Kaia Kapica <i>Les Sorcières de Salem</i> , d'Arthur Miller, mise en scène d'Emmanuel Demarcy-Mota, Théâtre des Célestins (Lyon), 2-10 octobre 2019	305
Marie Cuvillier <i>Le Monde renversé</i> , collectif Marthe, Théâtre du Point du Jour (Lyon), 15-24 mai 2019	307
Alice Boucherie <i>Mon Cœur</i> , par Pauline Bureau, Théâtre de la Croix-Rousse (Lyon), 26-29 mars 2019	311
Samuel Robe <i>Le Laboureur de Bohême</i> , de Johannes Von Saaz, mise en scène de Christian Schiaretti, Théâtre National Populaire (Villeurbanne), 25-29 septembre 2019	315
Clarisse Gramatikoff <i>Le Faiseur de théâtre</i> de Thomas Bernhard, mise en scène de Christophe Perton, Théâtre des Célestins (Lyon), 9-13 avril 2019	317
Nathan Lahire <i>L'Assommoir</i> , mise en scène de David Czesienski, Théâtre de la Renaissance (Oullins), 20-22 mars 2018	321
Notices bio-bibliographiques	325
Bibliographie indicative	331
Index des critiques dramatiques	335
Index des pièces de théâtre et des spectacles	339
Table des illustrations	343

La presse périodique, espace de partage et de discussion des poétiques théâtrales pendant l'entre-deux-guerres

Les revues de Gaston Baty

CRISTINA TRINCHERO
Université de Turin, Italie

Dans le cadre bariolé du théâtre de l'entre-deux-guerres et, plus précisément, dans les multiples manifestations artistiques qui parsèment Paris de la rive droite à la rive gauche, les salles dites « d'art » proposent, à côté des spectacles et de maintes initiatives culturelles, une production intéressante de publications périodiques à la physionomie originale et aux finalités précises, prenant des distances avec l'habituelle manière de « faire de la critique théâtrale ». Imprimés en tirage limité, distribués dans des cercles restreints d'acolytes, ces « bulletins », « cahiers », « magazines » ou « revues » offrent chacun de stimulantes études de cas, attestant comment, à des moments donnés de l'histoire des lettres et des arts, et subséquemment de l'histoire de l'esthétique et des poétiques, la critique a été obligée de se plier aux urgences imposées par les métamorphoses de son objet. Ce qu'ils étalent n'est point de la critique canonique, « académique », œuvre de « savants ». Il s'agit plutôt de pages structurées sous forme de publications au sujet exclusivement théâtral, collationnées par les personnalités engagées directement dans l'art dramatique qui ont transformé cette passion en une mission – les auteurs, les metteurs en scène et les directeurs de compagnie, dont certains jouent le rôle de théoriciens ou exhortent les auteurs et les artistes à concourir à des discussions autour de l'esthétique théâtrale nouvelle¹.

1 Pour une bibliographie de référence au sujet des périodiques de l'époque en question, voir André Veinstein, *Du Théâtre Libre au Théâtre Louis Jouvet : les théâtres d'art à travers leurs périodiques (1887-1934)*, avec 7 hors-texte, une bibliographie critique et une étude rétrospective des périodiques issus des théâtres d'art, préface d'Henri Gouhier, Paris, Éditions Billaudout, 1955 ; Catherine de Hédouville, *Périodiques français concernant le théâtre*, catalogue collectif des bibliothèques et centres de documentation de Paris, période 1900-1945, Paris, Conservatoire National des Arts et Métiers, 1970 ; Maurice Descotes, *Histoire de la critique dramatique en France*, Tübingen, Gunter Narr

Dans un contexte varié, où les salles de spectacle d'art sont ouvertes, fermées, rénovées assez vite, où les compagnies se déplacent, où les metteurs en scène cherchent des directeurs « illuminés » et audacieux, disponibles pour accueillir les défis de l'art récent, un duo de publications se distingue par leur physionomie, leurs contenus, leur faculté, au fil de quinze années et plus, l'une après l'autre, de poursuivre une nouvelle bataille d'*Hernani* capable de ressusciter l'essence même du théâtre, son esprit et sa fonction les plus anciens et purs, sa nature d'expression artistique autonome et multi-langage. Le *Bulletin de la Chimère* et *Masques* ont accompagné une phase déterminante des expériences de Gaston Baty², l'« animateur de théâtre » par excellence dans les années vingt et trente du xx^e siècle. Ces deux périodiques suivent presque toute l'évolution de ce metteur en scène, directeur de salles de spectacle – notamment la Baraque de La Chimère, le Studio des Champs-Élysées, le Théâtre Montparnasse-Gaston-Baty – et de théoricien du théâtre, dans sa fonction de membre infatigable du Cartel des Quatre, fondé en 1927 avec Charles Dullin, Louis Jouvet et Georges Pitoëff dans les coulisses de l'emplacement du Théâtre des Champs-Élysées.

Les périodiques des théâtres d'art : organisation, finalités, contenus

Les théâtres d'art surgis pendant l'entre-deux-guerres exhibent des traits distinctifs provenant du besoin culturel inédit où ils se développent, et garantissent un apport

Verlag, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1980 ; *The World Guide to Performing Art Periodicals*, éd. Christopher Edwards, London, The British Centre for the ITI for the International Theatre Institute, 1982 ; Daniele Seragnoli, « *Riviste di teatro e storiografia: uno studio in (ricorrente) divenire. Quasi un racconto* », *Culture teatrali. Studi, interventi e scritture sullo spettacolo*, n° 7-8, autunno 2002-primavera 2003, p. 259-274 ; Chantal Meyer-Plantureux (dir.), *Un Siècle de critique dramatique. De Francisque Sarcey à Bertrand Poirot-Delpech*, préface de Thomas Renzi, Paris, Éditions Complexes, 2003 ; *Le Théâtre des revues* [ressource électronique], carnet du Groupe de recherche interuniversitaire sur les revues de théâtre [rédacteurs en chef : Marco Consolini & Cosimo Chiarelli] : <http://revuesthea.hypotheses.org/> [dernière consultation le 21.03.2020]. Pour une bibliographie de référence sur le théâtre de l'entre-deux-guerres : Pierre Brisson, *Le Théâtre des Années Folles*, Paris, Éditions du milieu du monde, 1943 ; Jean-François Dusigne, *Le Théâtre d'art. Aventure européenne du XX^e siècle*, préface de Georges Banu, Paris, Éditions Théâtrales, 1997 ; *Du théâtre d'Art à l'Art du théâtre*, anthologie des textes fondateurs, réunis et présentés par Jean-François Dusigne, Paris, Éditions Théâtrales, 1997 ; Jean-Yves Guérin, *Le Théâtre en France de 1924 à 1950*, Paris, Honoré Champion, 2007.

- 2 Né à Pélussin (canton de la Loire) d'une famille lyonnaise, Baty a fait ses études à Lyon et y est revenu après sa longue carrière dans le monde théâtral parisien, se consacrant dans la dernière partie de sa vie au monde fabuleux des marionnettes. Nous renvoyons à notre étude *Gaston Baty animateur de théâtre*, Torino, Neos Edizioni, 2015, et à la bibliographie qui s'y trouve. Sur la dernière phase de sa carrière, voir « Je suis venu aux marionnettes », *Formes de couleur*, VI^e année, n° 3, 1944 ; « De Debureau [sic] à Billebois », *Panorama*, n° 60-61, 27 avril 1944 ; « Tremplin à rêve », *La Gerbe*, 4 mai 1944 ; « Marionnettes à la française », *L'Illustration*, 15-22 juillet 1944.

remarquable à l'évolution de l'art dramatique. Salles élitaires des « animateurs » et des « évolutionnaires » du théâtre, pour les identifier avec les étiquettes qui déjà dans les années vingt et trente leur ont été attribuées³, les théâtres d'art se préoccupent de rattraper des discours esquissés dès la fin du XIX^e siècle et un peu (mais pas complètement) effilochés après 1914. L'après-guerre se pose comme une époque demandant à grande voix la renaissance de l'homme – et des arts aussi. La préoccupation des « animateurs » et des « évolutionnaires » est de travailler à un théâtre qui puisse se configurer comme l'expression de l'homme contemporain, ainsi que de répondre par une production de qualité à la domination du spectacle commercial, le théâtre dit « de boulevard ». Celui-ci, au-delà des exemples fortunés donnés par des auteurs de haute qualité dans le genre, était devenu un produit industriel destiné à un « grand public » qui se rendait au théâtre à la recherche d'un loisir quelconque, tout comme lorsqu'il allait au « cinématographe » entendu dans ses formes les plus « populaires », notamment des films comiques ou larmoyants, et lorsqu'il suivait les premières manifestations sportives de masse. Sans tomber dans l'intellectualisme, ces « animateurs » et « évolutionnaires » évoquent l'art et le plaisir esthétique ; ils réclament à grande voix un plateau qui puisse distraire de manière intelligente ou, selon les cas, faire réfléchir aux grandes interrogations humaines. Surtout, ils souhaitent récupérer l'ancienne fonction du théâtre, son esprit originaire de « représentation » et d'« évocation » de la vie et de la nature humaine, qu'il est possible de réaliser à travers la langue (le texte, la parole) et les langages (les silences, les pauses, les postures, les gestes, les costumes, les scènes, les lumières, les couleurs, les sons, les bruits). On doit à Gaston Baty ce trait d'union entre les manifestations pionnières du monde théâtral allemand et la France, l'heureuse résolution de « re-théâtraliser le théâtre ».

On se rapporte à ces expériences artistiques en termes de théâtres d'avant-garde : pourtant, elles prennent des distances avec les expériences de l'avant-garde la plus extrême, notamment certaines pratiques du théâtre futuriste qui leur paraissaient plutôt des jeux expérimentaux.

Chaque salle a son périodique : il s'agit de faire connaître sa vision du théâtre, son travail et son engagement pour l'art dramatique, car les nouveautés introduites rompent de manière brutale avec les habitudes et avec une consommation passive du spectacle. Ce qui implique que l'« inédit », entendu en tant que nouveau, risque de devenir synonyme de quelque chose dont il faut se méfier ; que l'« inouï » devient inaudible *a priori*. L'incompréhension, voire le fait que le public n'est pas encore prêt et formé pour accueillir et ensuite accepter les sujets et les langages « nouveaux » du théâtre, est le risque majeur, entraînant l'échec des pièces et des auteurs, et des

3 Voir les définitions données par Edmond Sée, *Théâtre français contemporain*, Paris, Armand Colin, 1928, et par Robert Brasillach, *Animateurs de théâtre : Baty, Copeau, Dullin, Jouvet, les Pitoëff*, Paris, Corrèa, 1936.

directeurs qui les ont lancés. Parfois il s'agit de dépasser la critique professionnelle même, en allant contre les canons et les conventions : pour être moderne « il faut hasarder », pour le dire avec Stendhal (*Racine et Shakespeare*). Ce défi se passe sur les planches d'abord. Toutefois, il est indispensable de l'accompagner, voire l'encourager, avec des lectures qui puissent instruire les spectateurs, aider à comprendre, étayer les choix esthétiques, partager des propositions, sauvegarder et répandre la mémoire des expériences cumulées. La critique dramatique sent alors la nécessité de prendre des allures didactiques, se proposant de décrire, d'expliquer et de comparer. Récupérer l'âme originaire du théâtre, la pureté du style, l'équilibre entre le geste, la mimique des visages et les mots, implique forcément de s'intéresser au passé pour ranimer le théâtre de jadis, des grands maîtres de l'Antiquité à la *commedia dell'arte*, les chefs-d'œuvre de tous les pays et de toutes les époques, les poétiques et les esthétiques qui se sont succédé. La critique se mêle parfois inévitablement à l'histoire littéraire et à l'histoire des idées pour parvenir à des mises en contexte indispensables pour une relativisation des expressions du goût dans les arts et les lettres, tout comme dans l'art théâtral. Le critique discerne l'urgence d'aider le public à distinguer entre les éléments universels qui appartiennent au monde du spectacle théâtral et les évolutions contingentes, de même que les principes qui définissent l'art théâtral à un moment donné qu'il serait nuisible d'imiter ou d'imposer à l'époque présente au nom d'une fidélité au passé tout à fait anachronique.

Des défricheurs dans ce domaine, comme André Antoine avec sa revue *Théâtre Libre* (1887-1893), Paul Fort, avec son *Théâtre d'art* d'inspiration symboliste (1891-1892) et Aurélien Lugné-Poe avec *L'Œuvre* (1909-1930), avaient jeté des bases vitales au tournant du siècle. Pour ce qui en est du foisonnement théâtral de l'entre-deux-guerres, dans la brève expérience des *Cahiers du Vieux-Colombier* insérés dans le projet d'école, théâtre, compagnie et « mission » inauguré par Jacques Copeau (deux numéros seulement, datés de 1920 et de 1921) s'enfoncent les racines des bulletins, des magazines et des cahiers parus au sein du Cartel des Quatre : *Le Bulletin de la Chimère* (1922-1923) et *Masques* (1924-1933), liés à Baty, *Entr'acte* (1927-1934), promu par Louis Jouvet à la Comédie des Champs-Élysées, *Correspondance* (1928-1932), édité au Théâtre de l'Atelier sous la direction de Charles Dullin⁴.

Les sujets et les langages nouveaux influencent l'écriture jusqu'au support de leur exercice : le théâtre « re-théâtralisé » sollicite un travail en même temps d'information et de formation, ou du moins de tentative de formation, adressé à un public mêlant des spectateurs « ordinaires », amateurs doués d'une sensibilité esthétique qui les

4 L'étude d'André Veinstein, quoique datée de 1955, reste le panorama le plus détaillé et ciblé. Il commente sa sélection et exclut de manière un peu inattendue *Masques*. La très probable difficulté à accéder à la collection complète des cahiers l'induit en erreur lorsqu'il distingue entre deux périodiques, ce qui n'est pas vrai.

portent à rechercher la qualité, aux experts dans cet art et aux travailleurs dans la grande « machine » artistique et commerciale de l'industrie théâtrale, c'est-à-dire les critiques de profession, les directeurs de salles, les acteurs, les metteurs en scène, les peintres-décorateurs, les savants académiques étudiant ce genre... Une régénération des instruments à travers lesquels se faire connaître et comprendre, notamment la presse, est inévitablement revendiquée : une certaine culture « médiatique » s'est bien consolidée depuis longtemps déjà.

Ainsi, la critique se trouve forcément dépassée par son objet : le théâtre nouveau exige de la part de ceux qui sont censés en parler une explicitation et une dissémination. Il faut éclaircir des contenus, des personnages, des résolutions dans la mise en scène, des choix dans l'organisation des dialogues et des monologues... Il faut aider à raisonner sur les perspectives présentes et futures du théâtre, car la critique ne peut plus se limiter à des annonces, des synthèses d'intrigues, des listes d'interprètes, des photos de vedettes, des commentaires personnels... Il est temps de se procurer un instrument qui aille au-delà de l'information et qui entende la presse théâtrale non plus comme une occasion de divertir le lecteur. Rien à voir avec les revues « généralistes », parfois de qualité quand même, par exemple *Le Monde théâtral*, pour n'en citer qu'une où, en dépit du titre, il est question – le sous-titre le précise d'ailleurs – de sport et de cinéma aussi, avec quelques comptes rendus sommaires des soirées et des aperçus sur la fortune des tournées à l'étranger. Les amusettes et les caricatures autour des œuvres et des artistes éparpillées entre une recension et les programmes de salles égayant les lecteurs, les tonalités parfois hyperboliques adoptées dans les présentations attirant l'attention vers un spectacle récemment monté, la rhétorique publicitaire autour des vedettes et des tournées caractérisant les périodiques de spectacle n'appartiennent guère à la physionomie des feuilles issues des théâtres d'art.

L'objet « théâtre nouveau » oblige la critique des revues de ces théâtres à s'adapter à la forme du périodique spécialisé, visant à l'information et à la formation en même temps. Sans parvenir au même degré de profondeur et se posant aux marges de l'activité particulière d'une salle ou d'un groupe, d'autres revues culturelles entre-temps essayent de dépasser les limites de l'information et du loisir par l'inauguration de rubriques ciblées et des bilans critiques sur les enquêtes littéraires et théâtrales lancées dans les quotidiens ou dans ces revues culturelles mêmes, mais pas forcément spécialisées de manière exclusive sur l'art dramatique⁵. Ces périodiques se concentrent sur les propositions récentes, les considérant finalement via tous les points de vue : les intrigues, les langages, la mise en scène, tout comme les études de critique et

5 Voir Cristina Trinchero, « “Il n'y a qu'un seul art, le dramatique”. *Le inchieste sulla stampa periodica al crocevia delle discussioni sul teatro a inizio Novecento: materiali per una sintesi* », in Gianluca Coci et al., *Confini in movimento. Studi di letterature, culture e lingue moderne*, Acireale-Roma, Bonanno, 2015, p. 267-298.

d'histoire de l'art théâtral qui paraissent en parallèle – des renvois bibliographiques savants dont ils proposent des aperçus, des anticipations parfois. *Comœdia* figure un cas heureux et imité d'hebdomadaire d'art théâtral qui établit un équilibre convenable entre la visée de simplement « disséminer » et de mettre à jour les actualités caractérisant un journal adressé au plus grand nombre, et la spécialisation des feuilles issues des théâtres d'art⁶. Quelques monographies paraissent en parallèle, poursuivant le projet de tracer des panoramas du théâtre de l'après-guerre, de mettre en relief des tendances, de comprendre des dynamiques quant aux poétiques des auteurs. Parfois leurs auteurs ne sont point des académiciens mais plutôt des silhouettes hybrides et éclectiques qui travaillent dans le monde du journalisme et qui en même temps sont directement impliquées dans des entreprises théâtrales. C'est le cas du critique littéraire Lucien Dubech, connu pour son goût classiciste et pour ses positions conservatrices parfois corrosives aux traits nationalistes, qui publie *La Crise du théâtre* (Paris, Librairie de France, 1928) à côté de textes d'histoire du théâtre et même de contributions sur le sport, d'Edmond Sée, qui fut dramaturge aussi, auteur du *Théâtre français contemporain* (Paris, Armand Colin, 1928), et de Robert Brasillach, dont on peut rappeler l'engagement politique à l'extrême-droite et l'intérêt pour l'actualité cinématographique, qui réfléchit sur les *Animateurs de théâtre : Baty, Copeau, Dullin, Jouvet, les Pitoëff* (Paris, Corrêa, 1936). Parallèlement, vont paraître les notes et les essais des animateurs de théâtre eux-mêmes, notamment *Notre Théâtre* de Georges Pitoëff (textes et documents réunis par Jean de Rigault, Paris, Messages, 1949), *Réflexions sur le comédien* de Louis Jouvet (Paris, Éditions de la Nouvelle Revue critique, 1938), et la longue liste des travaux de Gaston Baty publiés dans des journaux et des périodiques, réunis et approfondis plus tard en volume⁷. La production critique de Baty confiée à la presse s'étale en effet sur une période très longue et procède comme par vagues : les mêmes concepts théoriques et les mêmes argumentations « pour le théâtre d'aujourd'hui et de demain » sont repris, approfondis et développés progressivement.

6 Le travail autour de *Comœdia* (1907-1937) promu par le GRIRT (Groupe de Recherches Interdisciplinaires sur le Théâtre au xx^e siècle) lors du colloque lancé en 2015, *Comœdia (1907-1937), un quotidien en son temps*, propose une recherche approfondie sur une source d'informations extraordinaire.

7 Nous renvoyons à notre étude *Gaston Baty animateur de théâtre, op. cit.*, pour la liste complète de ses écrits parus dans les périodiques et en volume.

Le *Bulletin de la Chimère*



La Chimère. Bulletin d'art dramatique, février 1922, n°1 (Google images).

Entre février 1922 et l'automne 1923 sont imprimés à Paris les treize fascicules du *Bulletin de la Chimère*, fondé par Baty et ses Compagnons au sein de la Baraque de La Chimère, salle récupérée d'un entrepôt situé au 143 du boulevard Saint-Germain : un théâtre d'art à la vie éphémère, pourtant capable de jeter les bases sur lesquelles le Studio des Champs-Élysées et le Théâtre Montparnasse-Gaston Baty donnèrent leurs meilleures productions dans les années trente et quarante.

Confié au dramaturge Simon Gantillon pour ce qui en est de la direction, le *Bulletin* est pensé comme beaucoup plus qu'une simple brochure périodique instruisant sur l'activité d'une salle de spectacle. On y présente des dramaturges émergents et on y commente des mises en scène originales, on y aborde la question sur le présent et le futur de la vie théâtrale, on y esquisse des essais critiques, on dresse des bilans des enquêtes autour de l'art dramatique organisées dans les mêmes années, tout en essayant de suggérer quels chemins restent à parcourir pour innover et pour remettre le théâtre dans son ancienne dignité, le sauvant des dérives commerciales à la mode. Formé essentiellement par des textes, avec une place très limitée pour les images, le *Bulletin de La Chimère* est conçu et construit comme la transcription sur papier d'un véritable laboratoire, celui qui se réunit dans les coulisses de la Baraque d'abord, dans l'emplacement du Théâtre des Champs-Élysées ensuite et plus tard au Théâtre Montparnasse. Matérialisation des débats qui animent les rencontres

des Compagnons, le *Bulletin* devient un lieu pour le partage et la confrontation des idées sur la mise en scène, sur les intrigues, les personnages, les tons et les langages d'une programmation souhaitant devenir l'expression de l'âme contemporaine. Il représente également le canal par lequel un groupe bien soudé de personnalités quand même autonomes essaie d'éclaircir une doctrine commune par rapport aux formules en phase de gestation, de condenser les discussions et d'en tirer quelques conclusions utiles pour une mise en pratique immédiate.

L'aspect typographique du *Bulletin* est d'une grande simplicité. La seule décoration est l'effigie d'une Chimère reproduite sur le frontispice, au début de chaque section et à la fin de chaque contribution, accompagnée parfois de devises qui, répétées dans chaque fascicule, soulignent les idées-forces du cénacle de Baty. Tout d'abord, on exprime le rêve d'élever le théâtre, le ramenant à son ancienne dignité : « La Chimère n'est pas une affaire, mais une œuvre », « La Chimère ne se sert pas de l'art : elle le sert. » La communication par des slogans répétés et imprimés dans les positions stratégiques des pages vise à favoriser la mémorisation des lignes essentielles, dans une sorte d'application *ante litteram* de la technique de la *moral suasion*.

L'un des fils rouges du périodique qui constelle toutes les contributions critiques, que ce soit des panoramas ou des analyses thématiques plus pointues, est la lutte contre l'empire du théâtre de boulevard, contre ce que Baty appelle les productions « faciles » du théâtre « industriel » aimé du grand public bourgeois. Le modèle à suivre pour le contrôler est représenté par les théâtres d'art de Stockholm (Gilde), de Berlin (Tribune) et d'Amsterdam (Comœdia). Un autre fil rouge reliant tous les numéros est l'idée du théâtre comme un ensemble, un « tout », un « monde complet » fait de textes, musiques, couleurs, formes, gestes, silences, selon la célèbre définition de Baty, qui identifie cet art avec les sept cordes de la lyre. À ce propos, on insère ses articles déjà parus, avec de petites variations, dans d'autres publications (dont, dans le n° 2, mars 1922, « Les Sept voix de la Lyre » ; dans le n° 12, juin 1923, « Le Chantier de la Cathédrale »). On discute également, toujours par la plume de Baty, sur « Le rôle du décor » (n° 4, mai 1922) et on aborde la question du « Malaise du théâtre contemporain » (n° 8, avril 1923).

Le dramaturge Simon Gantillon rédige un compte rendu minutieux (n° 9, avril 1923) de l'enquête « Le Théâtre de demain » lancée en simultané par *La Revue mondiale*, *L'Opinion* et *La Revue hebdomadaire* ; il fait le même travail (n° 13, automne 1923) pour l'enquête « Sur le Présent et l'Avenir prochain du théâtre », promue par Léopold Lacour dans *Comœdia*. Chaque fois, il s'efforce de résumer les positions principales et de communiquer les réponses les plus intéressantes, s'efforçant de brosser un bilan de l'enquête et des propositions dont il faudra profiter pour l'avancement de l'art théâtral. De son côté, Jean-Jacques Bernard approfondit la question du « Silence au théâtre » (n° 5, 1922) tandis que Henri-René Lenormand

discute sur « L'Inconscient dans la littérature dramatique » (n° 5, 1923) : deux auteurs dramatiques se penchent sur des thématiques auxquelles ils tiennent davantage et qui seront reprises dans d'autres publications en volume. Tout en parlant d'eux-mêmes et de leur propre vision du théâtre, ils entament des comparaisons et des rapprochements entre leur travail individuel et celui de leurs contemporains, dont ils font ressortir des tendances et des entrecroisements.

Masques : Cahiers d'art dramatique

L'étape suivante dans la carrière de Gaston Baty publiciste est représentée par *Masques : Cahiers d'art dramatique* d'abord, *Bibliothèque d'art dramatique* dans un deuxième temps. Revue témoignant de la phase « adulte » de son activité, plus articulée dans sa structure, plus raffinée dans son arrangement par rapport à la confection artisanale du *Bulletin*, miroir non pas d'une « baraque » de jeunes ambitieux, mais des salles élégantes avenue Montaigne et rue de la Gaîté, *Masques* compte trente-cinq fascicules de 1926 à 1933, imprimés par Revêche, Rieder et Coutan-Lambert. De 1926 à 1930 Hanry-Jaunet, administrateur et secrétaire général du Studio des Champs-Élysées, se voit confier la rédaction de ces livrets qui en suivent les saisons et qui rendent compte des réussites de l'équipe cristallisée autour de Baty, des auteurs privilégiés et des artistes recrutés pour les mises en scène et pour toute sorte de réclames, voire les affiches et les programmes des soirées. Entre 1924 et 1928 il est appelé à travailler au Studio des Champs-Élysées par Jacques Hébertot, qui gérait les trois salles avenue Montaigne, devenant aussitôt le directeur artistique de cette salle-laboratoire intime et élitaire.

Côté texte, les cahiers de *Masques*, qui dès leur titre renvoient aux souches du théâtre antique, accueillent une belle panoplie de contributions, comprenant de petites « monographies » sur des auteurs contemporains (Paul Blanchart, « Jean-Jacques Bernard, monographie », suivi de Jean-Jacques Bernard, « Discours prononcé au banquet Edmond Sée », le 18 décembre 1926, n° 11, 1926 ; Paul Blanchart, « Saint-Georges de Bouhélier, monographie », n° 16, 1929), la transcription de conférences, des essais critiques sur des thèmes spécifiques, dont le « Théâtre du Silence » (« Henri-René Lenormand : étude », par Hanry-Jaunet, n° 3, 1926), la présentation de pièces nouvelles, la première édition intégrale de drames qui vont paraître en volume après ou qui venaient de paraître (dont Jean-Victor Pellerin, *Têtes de rechange*, spectacle en trois parties, n° 2, 1926 ; *Départs, spectacle en 15 tableaux*, de Simon Gantillon, n° 5, 1928 ; Henri-René Lenormand, *Le Simoun*, pièce en 15 tableaux, version nouvelle et leur mise en scène, n° 19, 1930 ; Jean-Victor Pellerin, *Terrain vague*, n° 22, 1930), les nouvelles tendances dans le jeu

(Jean-Jacques Bernard, « Témoignages », n° 25, 1933 ; « Le Physique au théâtre », texte et mise en images par Pierre Abraham, n° 27, 1933).

Côté iconographie, cette revue abrite de véritables trésors pour ceux qui s'occupent de l'histoire de la mise en scène et du décor. L'aspect visuel y joue un rôle foncier, soumis à une conscience déjà médiatique mais plus spécialement pédagogique : faire voir, c'est faire comprendre de manière immédiate. Finalement, les annexes iconographiques étayent les discours d'ordre esthétique et relatent l'aspect visuel des représentations, tout comme les recensions et les écrits sous forme de petits essais approfondissent des questions de poétique et les sujets abordés dans les drames modernes. Ces images illustrent exemplairement les choix esthétiques des metteurs en scène et le travail des « techniciens du théâtre », en tenant compte de toutes les facettes de la recherche d'une mise en scène artistique, évocatrice, suggestive, aux intrigues et aux personnages à la portée actuelle voire universelle. Après presque un siècle, ces photographies et dessins forment des témoignages de grande valeur, mettant à disposition une documentation rare sinon quelquefois unique, permettant de « voir », quoique par fragments, les mises en scène des pièces d'un répertoire qui aujourd'hui reste encore à explorer. Même si les photos des performances étaient parfois prises pendant les répétitions générales pour des raisons de sécurité, vu que les appareils photographiques de l'époque auraient pu déclencher des incendies, elles offrent tout de même la reproduction fidèle de ce que le public des Années folles pouvait admirer. Les reproductions des affiches et des maquettes des toiles de fond et des costumes, signées par André Boll, Paul Colin, Robert Féau, Adrien Holy, Boris Mestchersky et Charles Sanlaville, aujourd'hui presque introuvables, constituent une anthologie de petits chefs-d'œuvre de cet art graphique. Plus que d'autres périodiques issus des théâtres d'art, *Masques* cède en effet la parole à l'aspect visuel. Les pages de critique et les informations pratiques sont éclaircies par les images, en créant ainsi un objet plus complet : la critique se rend compte que parler davantage à la vue est devenu indispensable pour faire comprendre la révolution esthétique en cours.

Le premier cahier de la série, « Inventaire », daté de 1926, résume l'histoire des débuts de la confrérie de Baty, composée d'acteurs, d'auteurs dramatiques qui étaient des journalistes aussi, de peintres-décorateurs et de graveurs. On suit ses progrès, des débuts à la Comédie Montaigne sous l'égide de Juvet en 1920-1921 à l'engagement pour la saison suivante à la Comédie des Champs-Élysées et au Théâtre des Mathurins, de l'aventure de la Baraque et de sa fermeture soudaine au retour pendant cinq années avenue Montaigne, cette fois dans le Studio, sollicités par Jacques Hébertot, qui entre-temps avait pris la relève de l'établissement. On rappelle également l'affirmation progressive et laborieuse des Compagnons au Studio, où aux premières représentations, applaudies par un cercle restreint de connaisseurs fidèles,

suit le succès éclatant de *Têtes de rechange* de Jean-Victor Pellerin en 1926 et de *Maya* de Simon Gantillon, avec quatre cents représentations, donné en première en 1927⁸. On souligne également l'apport du Théâtre des Champs-Élysées dans la promotion du théâtre réformé (« Théâtre nouveau : notes et documents », n°3, 1927).

Le Cahier 10, intitulé « Studio des Champs-Élysées 1924-1928 », paru en 1929, est un numéro spécial où on informe que les Compagnons quittent le Studio pour le Théâtre de l'Atelier, à la recherche d'une salle mieux équipée du point de vue technique et qui rende possibles des mises en scènes exploitant toutes les ressources de la machinerie théâtrale et des systèmes d'éclairage d'avant-garde. Établi par Henry-Jaunet et préfacé par Baty, ce fascicule constitue un memorandum particulièrement important, car il réunit la documentation sur cinq années de travail intense qui va être transféré dans d'autres locaux : des tableaux avec les collaborateurs, la liste des spectacles représentés, la bibliographie de référence, l'iconographie rappelant des visages, des scènes, des toiles de fond...

Le Cahier n°18, paru en 1930 grâce au travail d'Auguste Villeroy, rend hommage à un autre anniversaire. Après les cinq premières années dans un théâtre prestigieux, on célèbre les dix ans d'activité de Baty : « Dix ans de théâtre : Gaston Baty, 1920-1930. De la Comédie Montaigne au Théâtre Pigalle ». À cette date-là, il a achevé son parcours avenue Montaigne et, après avoir travaillé dans d'autres salles de Paris, il s'apprête à s'établir dans « son » théâtre, baptisé justement Montparnasse-Gaston Baty. Le Cahier dresse un bilan des saisons en rappelant les dramaturges émergents encouragés au fil des années et les réalisations les plus originales du point de vue de la mise en scène, ce qu'on retrouvera au Théâtre Montparnasse dans les années trente grâce à la collaboration fidèle et constante de la première actrice, Marguerite Jamois.

Conclusion

Les expériences journalistiques issues d'un projet théâtral ciblé comme l'a été celui de Gaston Baty se distinguent par leur cohérence et leur engagement au nom de l'art dramatique en lien avec les théories de leur chef de file et de ce qu'on pouvait admirer à chaque performance. Dans ces fascicules, maints parcours théâtraux successifs s'enracinent, ce qui fait que l'intérêt de ces publications hybrides et éclectiques est d'ordre historique et esthétique pour l'histoire du théâtre et de l'art de la mise en scène, tout comme pour la critique théâtrale.

Du point de vue historique, ils réunissent des renseignements et des matériaux dispersés sur les saisons et leur accueil, les programmes, les premières, les tournées nationales et internationales, les auteurs (dont bien des *minores* mériteraient une plus

8 Voir l'introduction au fascicule, signée Gaston Baty (pages non numérotées et sans titre).

grande attention aujourd'hui), les compagnies, les répertoires, les interprètes, les décorations, la mise en scène, les peintres-décorateurs impliqués, les maquettes, les photos, les affiches... À travers ces fascicules on apprend également, outre tout ce qui concerne les spectacles, les initiatives organisées au sein des théâtres d'art à côté des représentations : des écoles pour la formation des acteurs, des expositions d'art, des conférences sur le théâtre et les beaux-arts...

Du point de vue esthétique, ils renseignent de manière synthétique mais efficace sur les théories de la mise en scène récentes, ils résument des considérations d'ordre esthétique, ils discutent des poétiques de certains auteurs en particulier, ils relatent les activités des compagnies, ils avancent des prévisions et des attentes autour de l'évolution du théâtre, ils condensent des sections monographiques consacrées aux dramaturges examinés en tenant compte de l'ensemble de leur œuvre ou par rapport aux sujets récurrents et révélateurs d'orientations communes.

Il s'agit également de périodiques « militants » du point de vue de l'engagement pour la réforme de l'art dramatique, s'assignant la mission d'assurer un soutien théorique et historiquement justifié au théâtre contemporain. L'évolution d'une certaine manière – pas la seule, bien entendu – de faire de la critique théâtrale, de la compléter par la documentation iconique, de confier aux périodiques des salles de spectacle le rôle de formateurs, est perçue comme indispensable par les « acteurs » (dans le sens des personnes qui agissent, les protagonistes, les responsables) du théâtre même : les metteurs en scène, qui prennent la relève justement à cette époque-là, et les auteurs, avant les journalistes-critiques « de profession ».

La limite de ces « entreprises » surgit dans l'écart inévitable entre la détermination à former le public et la difficulté d'atteindre le *grand public* qui ne lisait pas forcément des publications de cette sorte, tout simplement parce qu'il ne fréquentait pas, ou peu assidûment, les salles de spectacle d'avant-garde, quoiqu'elles fassent l'objet d'annonces systématiques même dans la presse la plus répandue. Les revues nées avec ce but se configurent comme des publications pour des spécialistes par certains aspects et, en général, pour un public qui s'auto-sélectionne. Pour nous aujourd'hui, elles restent des témoignages uniques à plusieurs titres et attestent, pour leur temps, de la nouvelle manière de « faire de la critique », associant le commentaire à l'information et à la formation. Empreint de la leçon des milieux artistiques de Munich, notamment Der Künstler Theater lié à Georg Fuchs, où l'esthétique expressionniste le marque profondément, Gaston Baty, avec son groupe, offre un cas d'étude important pour une typologie précise de la critique dramatique, marquant une étape dans ce genre, infléchi par la force des choses via l'évolution de son objet. Des pistes de réflexion ultérieure dans une perspective comparatiste mèneraient à rechercher de quelle manière le « modèle parisien » qui s'imposa dans les années vingt en absorbant et développant les instances de provenance germanique et slave a façonné des émules

dans d'autres pays, surtout en Italie, où une tradition fidèle au spectacle « à la façon du XIX^e siècle » était contrebalancée par peu de salles et de compagnies téméraires, et où les théâtres d'art de grands centres urbains intellectuellement plus dynamiques, comme Turin, Milan et Rome, tiraient leur inspiration des modèles inaugurés dans la Ville Lumière.

