



Sous la direction de  
Florence Fix

Le Théâtre historique  
et ses objets :  
le magasin des accessoires



**O**rizons

2012





Ouvrage publié avec le soutien  
de l'ILLE (EA 4363) de l'Université de Haute-Alsace  
et du CPTC de l'Université de Bourgogne.





## Avant-propos

L'Histoire, ses événements, ses lieux, ses personnages, peuvent sembler, au théâtre comme au cinéma, une façon facile de faire étalage d'une virtuosité de décor : le théâtre à grand spectacle de reconstitution historique (Robert Hossein) comme le *peplum* cinématographique seraient ainsi le lieu de l'effet, ce fameux « effet sans cause » dénoncé par Richard Wagner, un déploiement de costumes, d'objets, de fastueuses et adroites reproductions de palais, de champs de bataille ou de places publiques qui ferait obtenir des prix aux décorateurs plus qu'aux metteurs en scène dans les festivals. À la fois miroir aux alouettes et miroir déformant, l'Histoire comme l'écrit Michel Autrand « retient les curieux et grandit tout<sup>1</sup> ». La critique théâtrale aujourd'hui considère alors souvent un décor somptueux comme la marque d'une perte de sens — l'héritage brechtien est tenace — et nous amène à oublier de nombreux jalons de l'histoire du théâtre où la couronne, le trône et autres objets ont fait signe, ont participé de représentations politiques (fêtes de cour, mariages princiers), de stratégies subversives (de Hugo à Jarry et Ionesco), et précisément de la déconstruction ironique de ce que l'espace scénique exposait.

Ce procès fait à la virtuosité et à l'obéissance à un univers didascalique riche en échafauds, prisons, épées et étendards, porte également atteinte à la capacité prêtée au dramaturge à exercer un sens critique ou à faire œuvre créatrice : utiliser l'histoire au théâtre ne serait-ce, comme le dit Stendhal, qu'une façon facile de « monter dans le carrosse des rois », commode patrimoine de sujets et d'objets pouvant servir indifféremment de fond de scène, de décor, à une comédie, une tragédie ou un mélodrame sans souci de réflexion sur la mémoire ? La duplication du fait historique n'est-elle qu'une représentation minorée, laissant peu de place à l'interprétation ? Façon d'admirer le pouvoir, de cultiver la nostalgie, de construire une fallacieuse mémoire nationale ? « Histoire pour antiquaires » dit encore

1. Michel AUTRAND, *Le théâtre en France de 1870 à 1914*, Paris, Champion, 2006, p. 92.

Nietzsche, dans les *Considérations intempestives*, soulignant le goût du spectacle et du décorum qui sous-tend l'entrée de l'historique sur la scène de théâtre, et n'y voyant que conservation du passé comme un beau meuble d'apparat sans aucune hardiesse.

Accessoire, facilité référentielle et populaire, virtuosité spectaculaire, les critiques pour railler l'Histoire au théâtre ne manquent donc pas ; en reprenant à notre compte celle du « magasin des accessoires » nous avons souhaité nous demander dans ce volume comment se trouve représentée l'Histoire au théâtre : est-elle aussi accessoire que les objets qui font « couleur historique » comme ils font parfois aussi « couleur locale » ? Cette perception esthétisante de l'histoire ne doit toutefois pas occulter la présence d'une réflexion sur l'histoire, voire d'une participation à la construction de ses récits nationaux : le théâtre participe de la mythification de Caligula comme de Napoléon, eux-mêmes par ailleurs, pour l'anecdote (historique), grands amateurs de spectacles. Les dramaturgies de l'historique s'accompagnent parfois d'une pensée de l'Histoire et de ses corollaires (rapport au pouvoir, légitimité de celui-ci, rôle de la mémoire et de la commémoration dans les constructions d'identités individuelles ou collectives) : dans l'espace théâtral, l'accessoire devient signe. L'objet qui change de main à la scène change aussi le regard qu'on lui porte. Dans cette optique, trois dispositifs ont retenu notre attention :

Des personnages tout d'abord ; parmi les habitués de la scène théâtrale (le Duc d'Enghien, Charles-Quint, Cromwell, Richard III, Marie Stuart, Jeanne d'Arc, entre autres), nous avons choisi de considérer Napoléon, Caligula et Henri IV. Ils furent de fervents spectateurs de théâtre et leur fortune à la scène, tous genres confondus, en tant que personnages de mélodrames, comédies et drames historiques a été de grande ampleur.

Puis le propos se porte plus spécifiquement sur des objets (sceptre, trône, couronne, traités diplomatiques, tableaux patrimoniaux, guillotine etc. — mais aussi tabatière, verre d'eau, robe ou chapeau) mettant en scène le pouvoir et le rapport à la mémoire historique, voire à son récit. Nous nous sommes particulièrement intéressés aux objets utilisés à contre-emploi : le trône qui ne signifie plus la grandeur mais la défaillance, le chapeau banal qui remplace la couronne, les étendards qui ne s'identifient plus à un seul corps d'armée mais à un réseau de signes divers.

Il en découle tout naturellement un troisième volet sur les modes de pensée de l'Histoire : personnages d'historiens, de témoins, commentateurs d'événements investissent la scène. Le témoin, parfois voyeur non-désiré, souvent doté d'un regard partial ou maladroit, voué à la restitution par-

tielle interroge la constitution d'une mémoire, d'un regard rétrospectif, de sa capacité à être critique. Nous pouvons alors constater que le théâtre se porte davantage sur ce qui fait l'historique — sur la façon dont un personnage, un lieu, un événement devient « historique » —, par conséquent sur l'historicité plus que sur l'Histoire. Pour en finir avec la conception du théâtre historique comme spectacle archéologique plus soucieux de dupliquer les uniformes et les drapeaux que de penser les événements, on mettra en perspective la position de faux-témoin, parfois de témoin à charge, qu'occupe le théâtre envers l'Histoire. La représentation exhibe les déficits de l'incarnation du pouvoir, met en évidence les modes d'apparition et de construction de l'historique, donne corps à un récit.

L'histoire par le petit bout de la lorgnette, pour ainsi dire, considérée du point de vue des collectionneurs ou des décorateurs, l'Histoire par le petit bout de la jumelle de théâtre est notre point de vue ici. La re-présentation théâtrale se comprend alors comme un déplacement, parfois un gauchissement, voire une réécriture, un écart, une uchronie dérivant de ce dont l'Histoire officielle atteste. Ou bien, en l'absence de documents probants, voici le dramaturge suspect d'invention, de bavardage, en un mot de littérature : Émile Zola qui n'en a jamais fini de faire le procès du drame romantique insiste sur le fait que les dramaturges choisissent des périodes historiques éloignées, le drame « en est réduit à montrer au peuple l'histoire que le peuple ne connaît pas, uniquement parce qu'il peut alors la travestir à son aise ». Trop littéraire (peu crédible et suspect) quand il parle d'Histoire, trop historien s'il se réclame d'une stricte obéissance à un patrimoine et à des faits, le dramaturge se trouve pris entre deux modes de pensée de l'Histoire — et du rôle du théâtre. C'est de cette tension, friction, que naît aussi une histoire oblique, parallèle, une façon de voir l'Histoire autrement, d'en inviter sur le devant de la scène les humbles et les oubliés, les rebelles ou les vaincus. Sur cette autre scène de l'inconscient collectif qu'est le théâtre, se donne parfois à voir aussi une autre histoire. Non celle des manuels ni des pamphlets, ni celle des historiens ni celles des politiques, l'Histoire au théâtre somme toute nous dit que tout événement est invention rétrospective, que tout récit, fût-il documenté, participe d'une fiction. Le théâtre désigne le fait historique comme simulacre, en exhibe les incohérences et les silences : c'est cette faille que l'espace théâtral investit en proposant des intrigues qui se superposent à l'Histoire, des dialogues, des enjeux et des dynamiques entre personnages qui re-présentent un passé qui n'est point celui des livres. Le spectateur superpose alors son savoir (ce qu'il a lu, appris antérieurement à la représentation) et son expérience théâtrale (ce

qu'il voit représenté). Double lecture, parfois contradictoire, miroir brisé qui diffracte l'Histoire plutôt qu'il ne la condense. Plutôt qu'une collection, notre magasin des accessoires est un cabinet de curiosités, un assemblage disparate, qui fait du conquérant un homme en robe de chambre, et de l'anonyme le rôle-titre, ou encore confère à l'objet banal, chapeau, verre d'eau, une portée plus signifiante qu'au trône ou à l'étendard.

Et nous sommes par conséquent contraints de constater que les accessoires plus encore que les personnages trouvent des rôles à contre-emploi : la couronne dit la défection du pouvoir et non son triomphe, les livres et mémoires exposent le mensonge et le gauchissement du passé, non sa conservation. L'accessoire qui selon sa définition n'est pas indispensable, accompagne un objet principal. Il ne peut exister seul et ne prend sens que dans un ensemble identifiable (des chaussures qui vont avec un costume), dont l'utilisation est parfois contingente et subordonnée à une situation (un parapluie) : dans les pièces qui nous intéressent, il s'autonomise, il supplante le principal dans une redistribution des valeurs.

En outre, l'accessoire au théâtre peut être conservé d'une mise en scène à l'autre, réutilisé : les étendards qui firent les beaux jours du mélodrame comme du drame romantique furent extraits des magasins à de nombreuses occasions, sans souci de véracité factuelle. L'accessoire ne dit donc peut-être pas beaucoup sur une représentation, mais en tout cas il dit beaucoup sur le théâtre, sur sa fabrique, sur son rapport à la mémoire. Que conserve-t-on du passé ? Car dans la vie quotidienne comme au théâtre ce que l'on conserve, ce que l'on sait de ceux qui nous ont précédés dépend des objets, passe par eux, par une sorte de mémoire médiatisée : toutes les pièces que nous étudions ici parlent de mémoire et parfois de nostalgie. Et de médiatisée à instrumentalisée il n'y a parfois qu'un pas, la conservation du patrimoine étant un enjeu économique et intellectuel, mais aussi fortement politique. Aussi plusieurs pièces offrent-elles la contestation de la mémoire offerte par la représentation et dénoncent la prolongation artificielle du souvenir par le théâtre. Voici une mémoire qui flanche, une Histoire loufoque, une reconstitution historique qui doit beaucoup plus à l'invention, à la fabrique justement qu'à l'analyse des documents. Comment conserver la mémoire du passé, que doit-on conserver ? Les accessoires nous posent la question en brouillant les habitudes et les réflexes : l'objet qui attire l'attention, qui joue sur l'émotion, sur le tape-à-l'œil parfois, nous détourne-t-il de l'Histoire ou nous y ramène-t-il par la voie du musée ?

Ce sont toutes ces dimensions de l'accessoire que nous avons souhaité interroger, ou, somme toute l'Histoire et ses objets : ceux que l'on tient en



main (les verres et les drapeaux) et ceux que l'on pense (l'objet du débat, du délit, du conflit), ceux que l'on néglige et qui font partie du décor, ceux que l'on convoite (objets du désir). Accessoire secondaire, accessoire mimétique ou accessoire signifiant, accessoire donnant lieu à virtuosité décorative ou à stratégie mémorielle, accessoire instrumentalisé ou pur enjeu d'adresse et de plaisir du spectacle, l'objet historique participe d'une belle réflexion sur les capacités de la représentation à échapper au « devoir de mémoire » pour se faire « plaisir de mémoire ».

*Florence Fix*  
*Université Nancy 2*



