CHCS

Centre d'histoire cu
des sociétés contemp

# HISTOIRE DU SPECTACLE VIVANT XIX°-XX° SIÈCLES

**Dix-huitième « saison » de ce séminaire qui s'intéresse à toutes les formes de spectacle vivant : théâtre, opéra, danse, concert etc. Fidèle à son habitude, le séminaire mêle encore cette année les époques, les disciplines et les pays.**

Le lundi de 17h30 à 19h
Société d'Histoire du Théâtre, Bibliothèque nationale de France
71 rue de Richelieu
75002 Paris
Rendez-vous devant le 71

Pour sa dix-huitième « saison », le séminaire « Histoire du spectacle vivant (XIXe-XXe siècles) » est de nouveau l'hôte de la Société d'Histoire du Théâtre, au sein de la Bibliothèque nationale de France. Fidèle à son habitude, le séminaire mêle encore cette année les époques, les disciplines et les pays. Il se fait l'écho de programmes de

recherche en cours ou à venir, de publications récentes et de travaux en cours. Le séminaire est largement ouvert aux chercheurs venus de divers horizons, des étudiants de master 1 aux chercheurs les plus chevronnés, tous réunis par l'étude du spectacle vivant. Il est un lieu d'échange et de rencontre, sans exclusive.

**Programme :**

**4 novembre 2013**
**Robert Abirached** : *Réflexions sur l'utilité du théâtre aujourd'hui*
La question de l'utilité du théâtre est l'objet d'un très vieux débat qui traverse toute l'histoire de l'art dramatique et qui s'est ravivé en liaison avec l'ambition d'ériger le théâtre en service public. Il n'est pas sûr que cette querelle soit complètement éteinte et qu'il faille renoncer à réfléchir sur l'usage pratique du théâtre dans la société. C'est ce que Robert Abirached se propose de faire dans la conférence qui ouvrira notre séminaire.

**2 décembre 2013**
**Stella Rollet** : *La carrière parisienne de* Lucia di Lammermoor *de Donizetti, une nouvelle approche de la réception d'une œuvre*
Pour le spécialiste de l'étude du spectacle vivant, parvenir à appréhender l'accueil que le public réserve à une œuvre est un véritable casse-tête. Dans cet exposé nous nous attacherons à présenter les critères d'analyse que nous avons mis en œuvre dans une étude consacrée à *Donizetti et la France*. Il s'agit évidemment d'étudier le discours de la critique, ce qui est l'approche la plus traditionnelle, sans se limiter toutefois à quelques articles significatifs mais en envisageant une démarche plus globale et plus quantitative. Il s'agit aussi de mettre en avant d'autres critères jusque-là sous-exploités comme le nombre de représentations, le nombre de billets vendus ou le montant des recettes. Pour plus de clarté, nous appliquerons cette méthode à une œuvre précise, *Lucia di Lammermoor* de Donizetti, dans sa carrière parisienne (mais aussi française) entre 1837 et 1897.

**6 janvier 2014**
**Bérénice Hamidi-Kim** : *Les cités du théâtre politique en France depuis 1989*
Quoi de plus évident aujourd'hui, en France, que de référer le théâtre à une mission «politique» parfois aussi dite «civique», «sociale», «critique» ou «émancipatrice»? Pourtant, derrière l'évidence de la formule «tout théâtre est politique» se dessine une réalité plus complexe et conflictuelle. Elle tient à la diversité des acteurs qui composent le champ théâtral: artistes, pouvoirs publics, directeurs d'institutions théâtrales, programmateurs, critiques et publics. Elle tient tout autant à la diversité de leurs

conceptions du théâtre, de la culture et de la politique. Autant de conceptions qui, pour être saisies, doivent être historicisées et contextualisées. Pour penser les différentes voix /voies qui se théorisent et se pratiquent aujourd'hui, il importe d'éviter une approche téléologique et mono-normative, fondée sur un modèle unique à l'aune duquel juger toutes les pratiques, et/ou sur le dépassement chrono-logique d'une conception du «théâtre politique» par une autre. Il importe aussi de ne pas redoubler par la recherche les hiérarchies de reconnaissance et de légitimité institutionnelle qui classent aujourd'hui ces différentes conceptions dans le champ théâtral. Le présent livre pose l'hypothèse que cohabitent, sur un mode plus ou moins pacifique, quatre "cités" (Boltanski et Thévenot) : la cité du théâtre post politique, la cité du théâtre politique œcuménique, la cité de refondation de la communauté théâtrale et politique, et la cité du théâtre de lutte politique.

**3 février 2014**

**Zoraïda Carandell** : *Le théâtre espagnol entre modernismo et avant-gardes : une scénographie de l'image*

Le théâtre espagnol le plus novateur des années 1910 et 1920 se caractérise par une crise du référent et par un usage de la métaphore au croisement du cinéma, de la photographie et de la littérature. La présente communication abordera la scénographie de l'image non comme pratique de la mise en scène, mais comme création d'un événement de substitution, l'image plastique, dans l'horizon interne du spectateur. Dans le sillage des théories de Nietzsche, dont Gonzalo Sobejano a montré le retentissement dans la péninsule, le théâtre espagnol contemporain se donne l'artistique comme transcendance de substitution. Le théâtre poursuit une quête analogue à celle du cinéma avec des moyens différents : alors que, selon Jacques Rancière, le cinéma avant-gardiste doit «réincorporer les ombres», il appartient au théâtre d'irréaliser les corps, de remettre en question la vérité de ce qui se passe sous les yeux du public. Le spectacle avant-gardiste espagnol est métaphorique. La suspension du sens offre au spectateur un espace vacant où se construit l'interprétation.

**10 mars 2014**

**Célia Bussi** : *Eduardo De Filippo, un théâtre en perpétuel devenir*

Eduardo De Filippo, possédait plusieurs compétences – auteur, comédien, metteur en scène et directeur de théâtre – qui s'influençaient réciproquement et contribuaient à faire de ses comédies une œuvre en mouvement continuel. Dans ce contexte, les metteurs en scène se sont trouvés impressionnés, voire inhibés, par ce multiple investissement mais aussi par une œuvre de portée universelle, toujours à la lisère entre le comique et le tragique. L'analyse de documents inédits sera l'occasion de voir comment les artistes italiens et français sont parvenus à affronter les pièces du maître napolitain, donnant

naissance à plusieurs trouvailles scéniques qui ont permis de développer toutes les potentialités contenues dans le texte de l'auteur.

**7 avril 2014**

**Hervé Lacombe** : *Poulenc et la scène*

Francis Poulenc (1899-1963) est un homme du spectacle vivant, au sens où depuis son enfance il fréquente et admire ce monde sous toutes ses formes, – théâtre, ballet, music-hall, opéra, etc. « Au théâtre, avoue-t-il en 1952, pourvu qu'il y ait de la poussière, un fauteuil, un rideau qui se lève, je peux voir n'importe quoi... je suis content... Tandis qu'au film le plus beau, je m'ennuie. » Son amour pour l'art des planches combiné à sa passion pour la littérature le conduit à composer des opéras non pas sur des livrets, mais sur trois des textes les plus originaux de la production de son temps : *Les Mamelles de Tirésias* d' Apollinaire, dont il a vu la création en 1917, les *Dialogues des Carmélites* de Bernanos, drame existentiel dont il parvient à faire l'un des très rares opéras du XXe siècle à entrer au grand répertoire international, et *La Voix humaine* de Cocteau, monologue qu'il transforme, par un tour de force dramaturgique saisissant, en « tragédie lyrique ». Moins connue que ces grandes partitions, sa production de musique de scène témoigne de sa sensibilité à la chose dramatique. Même s'il l'a considérée souvent comme secondaire, elle reste un très beau témoignage d'un savoir-faire hérité du XIXe siècle. C'est cette production que nous nous attacherons à explorer comme exemple d'un travail véritablement artisanal, mené en collaboration avec les auteurs, Anouilh, Cocteau ou Giraudoux, parmi d'autres.

**5 mai 2014**

**Karl Zieger** : *Reigen contre* Weites Land *: Le combat perdu d'Arthur Schnitzler pour la reconnaissance de ses « grandes » pièces*

Dans la correspondance qu'Arthur Schnitzler (1862-1931) a entretenue avec des traducteurs et des hommes (et femmes) de théâtre français, un sujet revient de manière presque pathétique : sa volonté à faire accepter un de ses grands drames de société (notamment *Das weite Land* [*Terre étrangère*], 1911), l'échec qu'il subit dans ses démarches et, en contrepartie, l'engouement pour le *Reigen*, ces dix dialogues dont il a interdit, après les scandales de 1920/21, toute représentation dans le monde germanique et dont il autorisera finalement une mise en scène française qui sera réalisée par Georges Pitoëff en septembre 1932, à peine un an après la mort de l'écrivain. Ce grand intérêt des directeurs de théâtre français pour "La Ronde" et quelques autres pièces en

un acte est symptomatique de la réception de Schnitzler et de l'horizon d'attente du public français : l'écrivain viennois est estimé comme « maître de la petite forme » au détriment de ses œuvres de plus grande envergure.

**16 juin 2014**

**Céline Frigau-Manning** : *Chanteurs-acteurs et spectateurs du Théâtre-Italien de Paris (1815-1848). Enjeux, sources et méthodes.*

Consacré à la production d'opéras italiens, chantés dans la langue originale, le Théâtre royal Italien est l'une des institutions artistiques les plus décisives du premier XIXe siècle. Mais ses chanteurs sont-ils aussi acteurs ? Que font, sur scène, des artistes comme Manuel García, Giuditta Pasta ou Maria Malibran ? Comment leurs publics décrivent-ils leurs pratiques scéniques et l'émotion qu'ils éprouvent à les regarder ? Le lieu commun qui traverse toute l'histoire du théâtre – l'idée que l'art de l'acteur meurt avec lui sans laisser de traces – semble valoir à plus forte raison pour le chanteur: voix et mouvement enfuis, seules restent des impressions ou plutôt, des souvenirs d'impressions, tissés d' évidences pour les contemporains, perdues pour nous. À côté d'autres sources, tels que manuels, livrets de scène, archives administratives ou iconographie, les témoignages de spectateurs doivent être au cœur de notre réflexion : car le spectateur est lui-même auteur de cette histoire du théâtre dont il peut devenir un objet d'étude privilégié. Alors que l'histoire du théâtre s'est largement constituée autour de la figure du metteur en scène, il faut ici s'intéresser à un temps où cette fonction n'existait pas, à des chanteurs maîtres de leur jeu, dans la limite d'une esthétique, d'attentes de publics et d' administrations ; interroger des pratiques procédant moins d'un principe centralisateur que de règles et de régularités, de principes d'orchestration sans chef d'orchestre. À l' occasion de la parution de l'ouvrage *Histoire du Théâtre-Italien de Paris (1815-1848). Pratiques scéniques de chanteurs et regards de spectateurs* (Champion, 2014), nous reviendrons ainsi sur les enjeux, les sources et les méthodes d'une histoire du geste au Théâtre-Italien.

## INFORMATIONS COMPLÉMENTAIRES

**Responsables du séminaire**

Jean-Claude Yon, professeur à l'UVSQ.

Graça Dos Santos, maître de conférences à l'Université de Paris Ouest Nanterre La Défense.

**Contact :** Jean-Claude Yon : jean-claude.yon@uvsq.fr