



**HAL**  
open science

## La finalité des répertoires. Pour une histoire de la répertorialité.

Maud Pouradier

► **To cite this version:**

Maud Pouradier. La finalité des répertoires. Pour une histoire de la répertorialité.. 2009. hal-01777874

**HAL Id: hal-01777874**

**<https://hal.science/hal-01777874>**

Submitted on 25 Apr 2018

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

### ***La finalité des répertoires. Pour une histoire de la répertorialité***

Un regard sur les grandes évolutions de la notion de répertoire montre comment sont nées certaines tensions et ambiguïtés actuelles. Le répertoire a pour champ d'application d'origine le théâtre, mais s'est élargi à l'Opéra dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, puis à la musique instrumentale et à tout le spectacle vivant au cours du XIX<sup>e</sup> siècle. Il s'agit d'une recherche en cours, dont les résultats n'ont pas encore été publiés : je vous remercie de ne pas utiliser cette intervention sans la citer expressément. Toutes vos remarques m'aideront à progresser, et je vous en remercie par avance.

Je distinguerai le répertoire et la répertorialité. En ce qui concerne le répertoire, le mot a des sens différents selon les époques. On ne parle pas forcément du même répertoire au XVII<sup>e</sup> siècle ou à la fin du XVIII<sup>e</sup> par exemple. Au XVII<sup>e</sup> siècle, le répertoire désigne la programmation d'un théâtre pour la semaine à venir ; à la fin du XVIII<sup>e</sup> en revanche, c'est le patrimoine littéraire français.

Si l'on veut avoir une compréhension unifiée du terme de « répertoire », sans pour autant nier les diverses significations qu'il a pu acquérir au cours de l'histoire, il faut tenter de saisir non pas seulement le répertoire, mais la répertorialité, c'est-à-dire le sens et la dynamique de la constitution d'un répertoire. S'interroger sur le répertoire, c'est se demander « Que veut dire le mot répertoire dans ce document ? » S'interroger sur la répertorialité, c'est se demander « À quoi cela sert-il de parler de répertoire ici, et dans ce contexte ? Quels sont les enjeux juridiques, économiques ou politiques ? » C'est la répertorialité qui permet de comprendre les évolutions du répertoire : c'est parce que l'on veut prendre possession du fonds de la Comédie-Française que La Harpe, un dramaturge partisan de la liberté des théâtres durant la période révolutionnaire, fait du répertoire un patrimoine national. C'est parce que l'on veut maîtriser le déploiement urbain des théâtres parisiens que le répertoire acquiert sous l'Empire une définition générique : en obligeant chaque salle de théâtre à se cantonner à un genre particulier, le pouvoir empêche la multiplication des salles de spectacle dans l'espace urbain. C'est parce que l'on veut démocratiser le théâtre que le répertoire est présenté par Jean Zay comme le résultat d'un suffrage public. Je montrerai cette dynamique de la répertorialité et du répertoire à travers quatre grandes évolutions.

#### **La répertorialité appropriative au tournant des xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles**

Les premières occurrences du terme de « répertoire » en son sens théâtral semblent apparaître dans les feuilles d'assemblée de la Comédie Française au XVII<sup>e</sup> siècle, puis dans les

règlements de l'Académie Royale de Musique. Tout ce que je développerai ici au sujet de la Comédie Française s'applique donc à l'Académie Royale de Musique.

Au XVII<sup>e</sup> siècle le « répertoire » n'est pas un mot courant, mais un terme technique qui apparaît uniquement dans les documents internes des Comédiens. Le répertoire désigne alors la feuille matérielle sur laquelle est inscrite la programmation des spectacles de la semaine à venir, ainsi que la distribution de chaque spectacle. On lit ainsi dans les feuilles d'assemblée qu'un comédien ou un spectacle est inscrit *sur* le répertoire — montrant ainsi le caractère matériel, et non idéal, du répertoire — ou encore *selon* le répertoire. Ce répertoire-programmation ne signifie donc pas du tout ce que nous entendons par répertoire théâtral le plus couramment : il ne désigne pas un ensemble d'œuvres anciennes, mais les œuvres qui vont être jouées ; il n'a pas vocation à l'éternité puisqu'il se renouvelle chaque semaine ; enfin le répertoire a la matérialité d'une feuille de papier et non l'idéalité d'un canon littéraire.

Si l'on peut écrire *sur* le répertoire ou *selon* le répertoire, c'est que le répertoire n'est pas seulement un calendrier fixé par les Comédiens comme bon leur semble, mais un calendrier contenant des règles intrinsèques, en l'occurrence des règles strictes d'alternance, fixées par décret royal. Inscrire un spectacle *sur* le répertoire, c'est le programmer *selon* le répertoire, c'est-à-dire selon ses règles d'alternance. Ce sens technique perdure jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle. On en voit encore la trace dans ce que les gens de théâtre nomment un « théâtre de répertoire », c'est-à-dire un théâtre où les pièces sont jouées en alternance<sup>1</sup>.

Comment est-on passé d'un répertoire dont l'orientation temporelle était l'avenir de la troupe — le programme à tenir — à un répertoire dont l'orientation temporelle est le passé ? À partir du milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, le répertoire devient un champ de bataille économique et juridique entre les Comédiens et les auteurs. En effet jusqu'au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, les auteurs n'étaient pas intéressés à la représentation de leur pièce, mais recevaient une somme fixe variable selon leur renommée. Cette somme équivalait à l'achat de leur œuvre par les Comédiens. C'est à partir de 1653 que se généralise le principe de la redevance : l'auteur était intéressé momentanément aux recettes à même hauteur que les comédiens. Si les recettes d'une pièce n'atteignaient pas un certain seuil deux représentations de suite, elle « tombait dans les règles », c'est-à-dire qu'elle appartenait définitivement et seulement aux comédiens<sup>2</sup>. Il était d'usage que la noblesse aille au théâtre les lundis, mercredis et samedis, appelés « grands jours », le reste de la semaine étant des « petits jours ». Afin de s'approprier

---

<sup>1</sup> Cette définition est donnée notamment par VITEZ, Antoine, « Répertoire avec variations » dans *À quoi sert le répertoire ? Journal de Chaillot*, n°16, mars 1984, p. 3 et par MIQUEL, Jean-Pierre, *La ruche : mythes et réalités de la Comédie Française. Essai*, Paris, Actes sud, 2002, p. 57-59

<sup>2</sup> Règlement de 1697, renouvelé en 1719.

complètement une pièce, les Comédiens la représentaient deux « petits jours » de suite : le répertoire devenait ainsi pour les Comédiens le moyen légal d'obtenir un avantage économique, savoir la propriété exclusive d'une pièce. La répertorialité va ici dans le sens d'une logique appropriative, et est entièrement entre les mains des Comédiens.

L'arrêt royal de 1780 interdira cette pratique par une savante règle d'alternance, visant à la préservation de l'intérêt des auteurs. Cependant la répertorialité appropriative entraîne une nouvelle orientation temporelle du répertoire, puisque pour se soustraire à la redevance due aux auteurs, les Comédiens avaient tout intérêt à maintenir au répertoire un fonds de pièces anciennes « tombées dans les règles ». Par cette répertorialité économique, le répertoire finit donc par signifier un ensemble de pièces anciennes appartenant à la Comédie-Française, ou encore son « fonds ». Une évolution similaire a lieu à l'Académie Royale de Musique au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>. Aujourd'hui lorsque nous parlons d'un répertoire, qu'il soit d'une nation, d'un théâtre ou d'un interprète, nous pensons plutôt aux rôles ou pièces qui ont été interprétés dans un passé plus ou moins lointain — ce qui fait que pour nous, le répertoire peut parfois avoir une connotation passéiste ou obsolète. On voit qu'il n'en a pas toujours été ainsi. Insister sur le caractère ancien ou historique du répertoire permettait pour les Comédiens du XVIII<sup>e</sup> siècle de se libérer de l'influence des auteurs. Maintenir une telle conception, c'est peut-être préserver cette liberté des interprètes par rapport à l'autorité. Inversement, plaider pour un répertoire de l'avenir, c'est peut-être souhaiter le retour des auteurs et d'un rôle auctorial plus grand dans les théâtres.

### **1789-1791 : la répertorialité patrimoniale**

À la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, le répertoire est donc synonyme de propriété privée. Le débat sur la liberté des théâtres de 1791, qui porte notamment sur le privilège de la Comédie-Française, va traiter explicitement du répertoire et de sa définition. Le répertoire de la Comédie-Française est-il la propriété privée de cette dernière ou un patrimoine national ? La ligne de défense de la Comédie-Française est qu'elle a acheté *son* répertoire, au même titre que ses meubles, ses costumes et ses décors<sup>4</sup>. Les Comédiens s'appuient ainsi sur les lois révolutionnaires, défendant la propriété privée, pour asseoir leurs prérogatives sur *leur* répertoire. Les divers mémoires présentés entre 1789 et 1790 présentent néanmoins une

---

<sup>3</sup> Cette évolution est d'autant plus rapide que contrairement à la Comédie-Française, les pièces devenaient la propriété de l'Académie Royale de Musique au bout d'un nombre déterminé de représentations, quel que soit le montant de la recette.

<sup>4</sup> *Adresse présentée à l'assemblée générale de la municipalité de Paris par les Comédiens Français ordinaires du Roi*, Paris, Imprimerie de P. R-C. Ballard, 1790, p. 10.

contradiction, désignant le répertoire tantôt comme une propriété privée — *leur* répertoire — tantôt comme un objet absolu — *le* Répertoire, défini comme ensemble des « productions du génie ». Or toute la question est de savoir si les productions spirituelles du génie d'autrui sont susceptibles d'une appropriation privée au même titre qu'un meuble ou tout autre objet matériel. Dans une adresse à l'Assemblée Nationale, les Comédiens rendent le problème encore plus aigu :

...toutes ces pièces de Corneille, de Molière, de Racine, de Voltaire, *toutes ces pièces immortelles* [...] forment le véritable fonds du Répertoire de ce Spectacle<sup>5</sup>.

On voit poindre l'idée que le répertoire « véritable », c'est l'ensemble des « pièces immortelles » de Molière, Corneille, Racine et Voltaire — laissant ainsi de côté les œuvres mineures. Ce que la Comédie-Française affirme ici devant l'Assemblée Nationale, c'est sa vocation à représenter ce que nous appelons aujourd'hui le *répertoire classique*. Mais un tel répertoire peut-il être une propriété privée ?

Les défenseurs de la liberté des théâtres défendent au contraire l'idée qu'un tel répertoire constitué des œuvres immortelles du théâtre français est un patrimoine non appropriable par une personne privée. Cette interprétation constitue un coup de force politique. Qu'un Répertoire de tous les chefs-d'œuvre immortels d'une nation soit appropriable par une personne privée n'est pas une contradiction dans les termes dans une conception monarchique du pouvoir politique : si l'unité de l'État est représentée par un individu, alors il n'y a pas de difficulté à ce que le Répertoire, même *national*, appartienne à une personne morale privée émanant du pouvoir royal. Inversement, dans une conception démocratique, le Répertoire national ne peut pas être la propriété d'un individu, mais doit relever du « domaine public »<sup>6</sup>.

Dans un discours prononcé en 1790 à l'Assemblée Nationale, La Harpe soutient la constitution de nouvelles troupes théâtrales, libres de faire représenter « cette foule de chefs-d'œuvre de tout genre » confisquée injustement par la Comédie-Française. Cet ensemble de classiques, qui était jusqu'à présent la propriété privée de la Comédie-Française, doit devenir la propriété de tous, car elle est « reconnue dès longtemps par tous les gens sensés pour être, par sa nature, une propriété publique et nationale<sup>7</sup>. » En déclarant l'ensemble des classiques

---

<sup>5</sup> *Observations pour les comédiens français sur la pétition adressée par les auteurs dramatiques à l'assemblée nationale*, François-René Molé, Dazincourt, Fleury, Paris, Imp. De Prault, 1790, pp. 25-26. C'est nous qui soulignons.

<sup>6</sup> MILLIN DE GRANDMAISON, Aubin-Louis, *Sur la liberté du théâtre*, Paris, chez Lagrange, 1790, p. 4.

<sup>7</sup> *Ibid.*

propriété publique, La Harpe change ainsi le sens du répertoire : alors que pour les Comédiens Français, le répertoire désigne une propriété privée, pour La Harpe le répertoire désigne une propriété publique. Il fait du répertoire un *patrimoine*, c'est-à-dire, au sens juridique strict, une propriété collective qui doit être transmise aux héritiers. Par ce coup de force, La Harpe fait du répertoire-fonds de l'Ancien Régime un répertoire-patrimoine. En promulguant la liberté des théâtres en 1791, l'Assemblée entérine cette nouvelle acception du répertoire. Désormais le répertoire ne sera plus seulement un ensemble de « classiques » ou de « chefs-d'œuvre », mais une « propriété nationale » et « publique ». Parler du Répertoire au sens absolu, ce n'est plus parler du répertoire de la Comédie Française, de la Comédie Italienne ou de l'Académie royale de Musique, c'est parler du Répertoire appartenant à chacun au sein de la nation, dont les comédiens ne sont plus que les interprètes temporaires<sup>8</sup>. La patrimonialisation du répertoire relève d'une répertorialité politique : faire de la nation, symbolisée par le public, le véritable propriétaire du répertoire.

Dès lors le lieu de l'excellence nationale n'est plus le Théâtre Français mais le répertoire lui-même<sup>9</sup>. Ce déplacement a une conséquence très importante : la littérisation du répertoire. En effet sous l'Ancien Régime, c'est sur l'excellence des représentations et des Comédiens que les divers décrets insistent. Parler du répertoire de la Comédie-Française, ce n'est pas seulement parler d'un ensemble de pièces abstraites, mais parler de cet ensemble *en tant qu'*il est interprété par les acteurs excellents que sont censés être les Comédiens-Français. Sous l'Ancien Régime, ce sont les acteurs qui ont la main mise sur le répertoire et sa signification. Avec la patrimonialisation du répertoire, les Comédiens se voient destitués de leur pouvoir exclusif sur le répertoire : ils ne détiennent plus à eux seuls la répertorialité.

Une fois tombé le privilège de la Comédie-Française sur le répertoire classique, celui-ci ne peut plus être qu'un ensemble de textes librement interprétables par n'importe quelle troupe — c'est le propre de l'appartenance au domaine public. On assiste ainsi au tournant des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles à une très nette littérisation du répertoire, résultat de sa patrimonialisation. Littérisation et patrimonialisation du répertoire relèvent cependant du même mouvement. Le répertoire n'est plus un répertoire de pièces à représenter, mais un répertoire de textes

---

<sup>8</sup> « Ces [...] individus [les Comédiens] qui se succèdent électivement, et non par droit d'héritage, ne peuvent user et abuser de leurs biens, ils ne peuvent ni les vendre, ni les aliéner, ni en disposer à leur gré. Ils ne sont donc que des usufruitiers et non de véritables propriétaires » FRAMERY, Nicolas Etienne, *De l'organisation des spectacles de Paris ou Essai sur leur forme actuelle*, Paris, chez Buisson, Debray, 1790, p. 92

<sup>9</sup> « ...si la nation est propriétaire, ses pièces ne doivent être jouées que par le théâtre de la nation. Nos chefs-d'œuvre dramatiques constituent le théâtre de la nation, dans quelque pays du monde qu'on les lise ou qu'on les joue. Appeler ainsi la salle dans laquelle on les représente, c'est prendre le contenant pour le contenu » MILLIN DE GRANDMAISON, Aubin-Louis, *Sur la liberté du théâtre*, p. 34-35

littéraires, certains n'ayant même pas, ou très peu, été donnés sur scène<sup>10</sup>. La forme véritable du répertoire est désormais l'anthologie littéraire. Ainsi en 1803 paraît un recueil de textes intitulé *Répertoire du théâtre français*<sup>11</sup>, ce qui aurait été absurde un siècle auparavant. La signification d'une telle littérisation n'est pas esthétique, mais politique et économique, et dépend directement de la loi sur la liberté des théâtres de 1791. Le rôle des auteurs a été décisif : ce sont eux qui ont soutenu la liberté des théâtres, entraînant la littérisation du répertoire<sup>12</sup>. Le propriétaire légitime du répertoire est désormais la nation, un acteur flou. On assiste ainsi à une lutte pour la répertorialité entre une foule divisée utilisant les représentations théâtrales et les comédiens qui leur étaient favorables comme une tribune politique, et la répression policière<sup>13</sup> puis la censure à partir de 1796<sup>14</sup>, qui jugent de la légitimité du répertoire à léguer à la nation.

Ce passage du répertoire-fonds au répertoire-domaine public est sans conteste l'évolution la plus importante du répertoire. La notion de patrimoine réunit définitivement l'idée de répertoire à celle de nation d'une part, ouvrant des discussions sans fin sur la possible internationalisation du répertoire. Elle réunit également l'idée de répertoire à celle du texte : le répertoire est d'abord littéraire. C'est la condition *sine qua non* de son appropriation effective par les citoyens, par exemple au sein de l'école publique. Lorsque nous parlons du Répertoire au sens absolu, c'est évidemment de ce répertoire public dont nous parlons.

### **Le répertoire-genre du XIX<sup>e</sup> siècle : la répertorialité policière à l'œuvre**

Si la signification du répertoire-patrimoine perdure jusqu'à nos jours, les décrets impériaux de 1806 et 1807 sur l'organisation des théâtres remettent à l'honneur le répertoire en son sens particulier. Ces décrets touchent l'ensemble du spectacle vivant de l'époque, et participent donc à l'extension du terme : ne se cantonnant plus seulement au théâtre et à l'opéra, il entre désormais dans le champ lexical de la danse, de la pantomime, et même du cirque.

---

<sup>10</sup> *Répertoire du théâtre français ou recueil des tragédies et comédies restées au théâtre depuis Rotrou, pour faire suite aux éditions in octavo de Corneille, Molière, Racine, Regnard, Crébillon, et au théâtre de Voltaire*, Paris, imprimerie P. Didot aîné, 1803, p. 4

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> Il y eut néanmoins des exceptions, comme celle de Parisau, voir BROWN, Gregory S., *A field of honor. Writers, court culture en public theater in french literary life from Racine to the revolution*, New York, Columbia University press, 2002.

<sup>13</sup> Les comédiens pouvaient être accusés *a posteriori* de « délit d'opinion ». RAZGONNIKOFF, Jacqueline, « La Comédie-Française – Théâtre de la Nation : les aléas du répertoire, de la prise de la Bastille à la fermeture », BOURDIN, Philippe (sous la dir. de), *Les arts de la scène & la Révolution française*, Vizille, Blaise-Pascal, 2004, p. 273-292.

<sup>14</sup> KRAKOVITCH, Odile, « Le théâtre de la République et la censure sous le Directoire », dans POIRSON, Martial, *Le théâtre sous la Révolution. Politique du répertoire (1789-1799)*, Paris, Desjonquères, 2008, p. 169-192. Du même auteur « La foule des théâtres parisiens sous le directoire », *Revue d'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle*, 1998/2, p. 21-42

La liberté des théâtres avait entraîné un très grand nombre de petites salles de faible qualité, à la durée de vie éphémère. Napoléon revient donc sur cette loi. Par le décret du 8 juin 1806, il rétablit les autorisations d'ouverture des théâtres — ouverture qui avait été entièrement libéralisée par la loi de 1791 —, par celui du 25 avril 1807 il attribue à chaque salle autorisée un répertoire générique particulier dont elle détient le monopole, et enfin celui du 29 juillet 1807 limite le nombre de théâtres parisiens à huit<sup>15</sup>. L'organisation des théâtres de province est calquée sur celle de Paris. Ces décrets sont donc incontestablement une régression pour le monde du théâtre. Cependant, il ne faut pas voir dans ces décrets un simple retour au système des privilèges de l'Ancien Régime.

Premièrement, le répertoire ayant dorénavant pour objet des textes, les répertoires deviennent synonymes de genres littéraires particuliers. Alors que sous l'Ancien Régime l'important était moins les genres représentés que la langue dans laquelle le spectacle était donné, avec les décrets impériaux c'est le genre littéraire qui importe. Dans le décret de 1807, le répertoire est le type de spectacle qu'un théâtre est autorisé à jouer, type qui lui est spécifique, et s'appuyant sur des genres littéraires ou musicaux reconnus. Ces répertoires sont exclusifs les uns les autres, le législateur ne permettant en théorie aucun empiètement, et spécifiques, deux théâtres ne pouvant partager le même répertoire<sup>16</sup>. Idéalement, dans la perspective impériale, il devait donc y avoir autant de théâtres que de genres<sup>17</sup>. Cette logique de spécialisation des tâches relève d'une répertorialité policière, au sens où Foucault définit la police, savoir « l'ensemble des moyens par lesquels on peut faire croître les forces de l'État tout en maintenant le bon ordre de cet État »<sup>18</sup>. Le Bureau des beaux-arts fixe les répertoires : la répertorialité vient pour la première fois entre les mains des administrateurs.

Un deuxième enjeu de ce répertoire-genre est la police des mœurs : le répertoire appartenant à la nation, l'abaissement moral du répertoire est censé entraîner la dépravation des mœurs du public. La conception du répertoire en termes génériques va donc de pair avec une hiérarchisation des théâtres et de leurs répertoires : de même que le nombre de théâtres doit idéalement refléter l'organisation des genres littéraires et musicaux, la hiérarchie des théâtres officiels et des autres salles de spectacle doit refléter la hiérarchie de ces genres. Le

---

<sup>15</sup> WILD, Nicole, *Musique et théâtres parisiens face au pouvoir (1807-1864) avec inventaire et historique des salles*, t. 1, Thèse soutenue à Paris IV sous la direction de Jean Mongrédien, 1987, p. 14 et sq.

<sup>16</sup> Pour un récit de la concurrence entre les théâtres, voir WINTER, Marian Hannah, « Chapitre VII : Le Ballet romantique du boulevard du crime », *Le théâtre du merveilleux*, Paris, Olivier Perrin, 1962, p. 94-113.

<sup>17</sup> « Il n'y a pas 18 genres d'ouvrages dramatiques, et cependant il y a 18 théâtres » Cité par WILD, *Musique et théâtres...*, *op. cit.*, p. 13

<sup>18</sup> FOUCAULT, Michel, *Sécurité, territoire, population. Cours au Collège de France. 1977-1978*, Paris, Gallimard/Seuil, 2004, p. 321.



décret du 29 juillet 1807 fixe ainsi à huit le nombre de théâtres parisiens officiels, distinguant les *grands théâtres*, qui sont les théâtres subventionnés par l'État et représentant les genres nobles, des *théâtres secondaires*, qui se voient attribués les genres considérés comme vulgaires comme le vaudeville, le mélodrame, les opérettes et les mimodrames. Les autres salles de spectacle sont interdits de tout spectacle parlé ou chanté, et ne sont juridiquement pas des théâtres, mais des *spectacles de curiosité*. Il s'agit souvent de spectacles d'acrobatie ou de mime. Les théâtres de province connaissent la même hiérarchisation. La liste des théâtres parisiens autorisés ne resta cependant pas fixe durant la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, la frontière entre grands théâtres, théâtres secondaires et spectacles de curiosité s'avère mouvante : le Cirque-Olympique par exemple se voit attribuer un répertoire en 1811, alors que les spectacles équestres qu'il donne semblent plus propres au qualificatif de « spectacle curiosité ». Une telle élévation a un revers. En effet seuls les spectacles possédant un répertoire sont soumis à la censure : ainsi le Cirque-Olympique doit porter un « texte » de ses spectacles au Ministère de l'Intérieur — alors même qu'il s'agit de pantomimes ou de pièces militaires ou féeriques parfois sans dialogues. Accorder un répertoire et le statut de « théâtre secondaire » à un spectacle de curiosité, ce l'adouber et se donner les moyens de mieux le surveiller, en particulier lorsqu'il s'agit d'un spectacle connaissant un grand succès. L'octroi d'un répertoire, signe d'un privilège économique et d'une reconnaissance esthétique, s'avère en réalité le résultat d'une répertorialité policière permettant censure et surveillance.

Cette répertorialité policière n'a pas qu'une dimension générique et textuelle : elle s'exerce dans l'espace de la ville. En effet le décret du 25 avril 1807 attribuait un genre spécifique non à l'entité administrative des théâtres, mais aux salles. Or le XIX<sup>e</sup> siècle comme le siècle précédent est particulièrement mouvant de ce point de vue, les directeurs de spectacle louant successivement différentes salles, quand les incendies et autres destructions ne leur imposent pas un déménagement. Attribuer un répertoire à un lieu particulier dans Paris, c'est mettre en œuvre une politique urbaine et territoriale. Dans ses *Mémoires*, Haussmann déclare explicitement la volonté impériale de détruire les petites salles de spectacle du boulevard du Temple<sup>19</sup> au profit des deux nouveaux théâtres de la place du Châtelet. L'enjeu est de tracer une véritable carte des répertoires.

Aujourd'hui les décrets impériaux nous semblent, à juste titre, éloignés des préoccupations actuelles. Il me semble possible toutefois de déceler encore des traces du répertoire-genre, ne serait-ce que lorsque nous parlons du répertoire d'un théâtre comme de sa spécialité. La

---

<sup>19</sup> HAUSSMANN, *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 1106.

Comédie-Française hérite de ce répertoire-genre lorsqu'elle se divise en trois lieux urbains différents, dédiés chacun à un répertoire particulier en fonction du répertoire, et du public visé<sup>20</sup>. Une analyse similaire pourrait être faite du Théâtre de l'Odéon et de la répartition de son répertoire entre la salle historique et les ateliers Berthier.

### **Le rêve d'une répertorialité démocratique au xx<sup>e</sup> siècle**

En 1864, le Second Empire déclarera à nouveau la liberté des théâtres. La III<sup>e</sup> République n'a pas de véritable politique théâtrale, de sorte que la plupart des salles héritées du Second Empire maintiennent la vocation qui leur avait été attribuée. La III<sup>e</sup> République revivifie le répertoire-patrimoine de la période révolutionnaire non à travers sa politique théâtrale, mais à travers sa politique éducative. Si le répertoire-patrimoine n'est pas forcément accessible dans toute la France sous sa forme théâtrale, il est en revanche accessible sous sa forme littéraire au sein des écoles, faisant du répertoire-patrimoine une notion scolaire<sup>21</sup>. Romain Rolland constate ainsi en 1903 qu'il n'existe pas de théâtre populaire, mais qu'il existe un « répertoire de lectures populaires »<sup>22</sup>, visant ici le répertoire patrimonialisé et scolarisé de la III<sup>e</sup> République.

Dès le tournant du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècles apparaît néanmoins la nécessité de rendre au peuple un théâtre dont l'aurait spolié l'élite. Dans son *Théâtre du peuple*, Romain Rolland emploie ainsi l'image de la colonisation pour évoquer, dans un vocabulaire marxiste, la main mise des classes bourgeoises sur le théâtre<sup>23</sup>. Tous les projets de théâtre populaire, qui naissent à partir du début du XX<sup>e</sup> siècle<sup>24</sup>, tentent de mettre en place une répertorialité démocratique, au sens de « démocratisante ». Si le théâtre *stricto sensu* est l'objet principal de ces discussions, c'est bien le spectacle vivant en son ensemble qui est visé. En effet s'il semble particulièrement difficile de faire un « opéra populaire », la musique est loin d'être exclue du débat, Bayreuth constituant la première tentative moderne d'un théâtre du peuple.

Gardant des traces du répertoire-genre, la répertorialité démocratique s'exprime sous la forme d'une volonté décentralisatrice. C'est d'abord un territoire qui doit être reconquis. Le répertoire populaire, comme le répertoire-genre, doit s'exprimer sous forme d'une carte. La

---

<sup>20</sup> MIQUEL, Jean-Pierre, *La ruche...*, *op. cit.*

<sup>21</sup> RANCIÈRE, Jacques, *Les scènes du peuple*, Lyon, Horlieu, 2003, p. 197. Sur le répertoire scolaire, voir également ALBANESE, Ralph Jr, « Molière républicain : la réception critique et scolaire de son œuvre au dix-neuvième siècle », dans ROMANOWSKI, Sylvie et BILZEKIAN, Monique, *Homage to Paul Bénichou*, Birmingham, Alabama, Summa publications, 1994, p. 307-322.

<sup>22</sup> ROLLAND, Romain, *Le théâtre du peuple* [1903], Paris, Complexe, 2003, p. 58.

<sup>23</sup> ROLLAND, Romain, *Le théâtre...*, p. 29.

<sup>24</sup> On consultera l'anthologie et la bibliographie de MEYER-PLANTUREUX, Chantal (sous la dir. de) *Théâtre populaire, enjeux politiques. De Jaurès à Malraux*, Paris, Complexe, 2006.

possibilité d'une diffusion radiophonique des œuvres du répertoire donne une nouvelle dimension à cette répertorialité territoriale, le répertoire pouvant ainsi venir directement au peuple sans la médiation du théâtre lui-même<sup>25</sup>. On retrouve ici l'idée d'un contact immédiat du répertoire avec la nation, sans la nécessité d'un corps intermédiaire, non plus grâce à la lecture, mais grâce à l'écoute de la radio.

C'est donc non seulement la salle de spectacle qui doit être reconquise par le peuple, mais le répertoire lui-même. Pour symboliser cette réappropriation populaire, on rêve d'un répertoire non plus choisi obscurément par des acteurs ou des directeurs de théâtre, mais soumis au vote démocratique. L'idée est celle d'une répertorialité qui serait véritablement entre les mains du peuple, et non plus des administrateurs. Pottecher écrit ainsi en 1899 « ...pourquoi n'instituerait-on pas, à l'exemple des Grecs, un concours public entre les ouvrages ?<sup>26</sup> » Ministre du Front Populaire, Jean Zay veut également soumettre le répertoire « au suffrage artistique du public »<sup>27</sup>. Le public, représentant de la nation, doit se réapproprier ce qui lui a été volé, le vote concrétisant cette reconquête démocratique du répertoire, dans une salle de spectacle symbolisant la nation en son entier.

Se posent alors des questions similaires à celles posée en 1789. Faut-il maintenir l'ancien répertoire tel quel pour l'offrir au peuple ? C'est l'option de Firmin Gémier ou plus tard de Jean Vilar. Pour Eugène Morel par exemple, faire un théâtre populaire n'est rien d'autre qu'offrir au public le répertoire classique tel qu'il est constitué, de même que le musée met à disposition immédiate du public les œuvres plastiques consacrées par le temps<sup>28</sup>. Choisir une telle répertorialité démocratique, c'est maintenir l'idée d'une nation unifiée, sans distinction de classe, et communiant par le biais d'un même répertoire.

Faut-il au contraire privilégier, comme le souhaitent Pottecher ou plus tard Copeau, un répertoire régional en lieu et place d'un répertoire national uniformisé<sup>29</sup> ? Choisir un

---

<sup>25</sup> ORY, Pascal, *La belle illusion. Culture et politique sous le signe du Front populaire 1935-1938*, Paris, Plon, 1994, chapitre VII

<sup>26</sup> POTTECHER, Maurice, *Le théâtre du peuple, renaissance et destinée du théâtre populaire*, Paris, Ollendorf, 1899, cité par MEYER-PLANTUREUX, *Théâtre populaire...*, *op. cit.*, p. 38.

<sup>27</sup> Cité par COPFERMANN, Émile, « L'État intervient », dans *Le théâtre en France. 2. De la révolution à nos jours*, JOMARON, Jacqueline de (sous la dir. de), p. 383

<sup>28</sup> MOREL, Eugène, *Revue d'art dramatique*, décembre 1900, cité par MEYER-PLANTUREUX, *Théâtre populaire...*, *op. cit.*, p. 56-58.

<sup>29</sup> « Il s'agissait de créer des théâtres provinciaux, mettant en œuvre les ressources de chaque région puisant aux trésors particuliers des mœurs, des légendes et de l'histoire, dont l'ensemble constitue le patrimoine de la France » POTTECHER cité par MEYER-PLANTUREUX, *ibid.*, p. 31.

répertoire régional, c'est proposer un autre modèle de la nation, non plus unie et sans distinctions, mais vivant des « petites patries » ayant chacune leur génie propre<sup>30</sup>.

Faut-il élargir les bornes du répertoire au delà de la nation ? Le répertoire populaire est-il le répertoire du peuple européen en général ? À partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle se constitue en effet l'idée d'un répertoire international, regroupant les classiques de toutes les nations européennes. Jaurès loue ainsi Ibsen. Vilar plaide pour un « répertoire international<sup>31</sup> ». La répertorialité ici promue peut être aussi bien politique, comme pour le pacifiste Jaurès, qu'économique, Vilar expliquant dans son *Théâtre, service public* qu'un répertoire international permet aussi de renouveler la programmation. Le répertoire lyrique connaît des débats similaires. Son internationalisation acquiert une nouvelle dimension avec Rolf Liebermann dans les années 1970. Les coûts de production de l'opéra étant beaucoup plus importants que ceux du théâtre, l'alternance de reprises et de créations a nécessité non seulement une internationalisation du répertoire, mais une internationalisation de la répertorialité elle-même, les productions étant le fruit d'une collaboration de plusieurs scènes lyriques internationales et permettant de réduire le coût d'une création<sup>32</sup>. Ici les acteurs de la répertorialité deviennent de plus en plus nombreux, et de plus en plus flous.

Ou encore, faut-il plutôt privilégier un répertoire entièrement nouveau, venant du peuple lui-même, confondu ici dans le discours marxiste avec la classe ouvrière ? Plus largement, c'est l'idée d'un répertoire de l'avenir s'opposant au répertoire du passé<sup>33</sup>. C'est le choix de Romain Rolland, de Jaurès et plus tard de Sartre.

Ces questions deviennent de plus en plus vives après la guerre. Le débat entre Jean Vilar et Jean-Paul Sartre en 1955 dans la revue *Théâtre populaire* fait la synthèse de toutes ces questions. Tout le problème est de savoir si le théâtre seul est passéiste — le répertoire classique pouvant être donné tel quel au public populaire du TNP —, ou si le répertoire classique lui-même est obsolète et nécessite son renouvellement complet ou sa réappropriation. Avec l'influence des écrits de Brecht<sup>34</sup>, c'est plutôt la seconde interprétation qui prévaut, deux attitudes étant alors possibles sans être nécessairement concurrentes : ou

---

<sup>30</sup> « Ainsi se séparent deux paradigmes : d'un côté, l'éducation du public par l'imprégnation artistique ; de l'autre, la poésie du génie du lieu ; la lumière qui descend de haut en bas ; la sève qui monte de bas en haut » RANCIÈRE, Jacques, *Les scènes...*, *op. cit.*, p. 173.

<sup>31</sup> VILAR, Jean, *Le théâtre, service public*, Paris, Gallimard, 1986 (édition originale : 1975), p. 165.

<sup>32</sup> LIBERMANN, Rolf, *Actes et entractes*, Paris, Stock, 1976. On se reportera en particulier au protocole d'accord entre la Scala de Milan et l'Opéra de Paris, reproduit p. 310 et sq.

<sup>33</sup> « Entre eux, rien de commun. Champions du passé. Champions de l'avenir » ROLLAND, Romain, *Le théâtre...*, *op. cit.*, p. 30.

<sup>34</sup> MORTIER, Daniel, *Celui qui dit oui, celui qui dit non ou la réception de Brecht en France (1945-1956)*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1986.

bien produire le théâtre que le peuple attend, ou bien se réapproprier le répertoire classique par le biais de mises en scène imposant une lecture sociale, voire violentant le texte. La répertorialité démocratique passe ici par le moyen terme d'une mise en scène. L'idée est que le répertoire classique ne peut pas être donné au public de manière immédiate, mais nécessite une actualisation, une réappropriation. Le répertoire devient cet objet qui nécessite la médiation d'une mise en scène ne craignant pas l'autorité du texte, et susceptible d'une réappropriation populaire du répertoire classique. Le metteur en scène devient ainsi un acteur essentiel de la répertorialité démocratique : c'est à lui qu'incombe la tâche de l'actualisation et de la réappropriation populaire. La répertorialité est ici politique, mais dans une perspective de reconquête d'un répertoire toujours soupçonné d'obsolescence. Cette répertorialité s'applique aussi bien au théâtre *stricto sensu* qu'à l'opéra, qui donne lieu à des réactualisations identiques des œuvres du grand répertoire lyrique.

### **Quelle répertorialité pour le XXI<sup>e</sup> siècle ?**

Le répertoire n'a jamais été seulement une notion esthétique ou littéraire : elle est toujours sous-tendue par une répertorialité politique et économique. Le répertoire change ainsi de sens au gré des luttes entre les acteurs culturels. On voit bien comment aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, ce sont les comédiens qui ont la main mise sur le répertoire, et décident de son sens (un répertoire-programmation, puis un répertoire-fonds). Durant la période révolutionnaire, ce sont les auteurs, pour la plupart partisans de la liberté des théâtres, qui imposent au répertoire une signification littéraire, les acteurs de la répertorialité devenant les censeurs des manuscrits. L'Empire, et à sa suite tout le XIX<sup>e</sup> siècle, ouvre une nouvelle ère, en ce que les acteurs de la répertorialité sont les administrateurs en général : ce sont eux qui décident des genres attribués à chaque salle, de l'élévation de tel ou tel spectacle au rang de théâtre secondaire, et qui censurent le cas échéant. Si le rôle de l'administration au XX<sup>e</sup> siècle continue d'être important, il ne doit pourtant pas cacher ce qui apparaît comme une appropriation du répertoire par les metteurs en scène, se présentant comme des médiateurs de répertoire. Se pose dès lors la question du XXI<sup>e</sup> siècle : avons-nous une répertorialité propre, ou ne fait-elle que prolonger celle du XX<sup>e</sup> siècle ? Quels sont les acteurs de cette répertorialité contemporaine ? Question que je laisse en suspens, et à laquelle vous pouvez sans doute répondre mieux que moi.