



HAL
open science

Comment faire du théâtre chez soi ? L'espace scénique dans les manuels pour jouer la comédie de salon et le théâtre d'amateurs (1893-1945)

Pierre Causse

► To cite this version:

Pierre Causse. Comment faire du théâtre chez soi ? L'espace scénique dans les manuels pour jouer la comédie de salon et le théâtre d'amateurs (1893-1945). Valentina Ponzetto; Jennifer Ruimi. *Espaces des théâtres de société: Définitions, enjeux, postérité*, Presses Universitaires de Rennes, pp.55-69, 2020, 978-2-7535-7888-3. hal-02650662

HAL Id: hal-02650662

<https://hal.science/hal-02650662>

Submitted on 4 Mar 2022

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.

Comment faire du théâtre chez soi ? L'espace scénique dans les manuels pour jouer la comédie de salon et le théâtre d'amateurs (1893-1945)

[Version acceptée pour publication. Pour les illustrations : voir l'ouvrage publiée aux PUR, ou contacter l'auteur.]

Dans *L'Envers du théâtre*, ouvrage connu pour constituer une synthèse agréablement illustrée sur les conditions de représentation au XIX^e siècle, Jules Moynet consacre son avant-dernier chapitre à « quelques mots sur les théâtres de société ». Sortant de sa réserve de régisseur pédagogue, il semble inviter le lecteur tenté par la pratique d'un théâtre en dehors des cercles professionnels à prendre toute la mesure de son ambition, et à ne plus se contenter du décor sobre et unique des premiers temps du théâtre de société. Ce faisant, J. Moynet décrit une rupture historique par rapport aux pratiques du XVIII^e siècle, ayant trait selon lui aux évolutions du répertoire dramatique. Ses conseils méritent d'être cités largement :

On se réunit dans les châteaux, dans les maisons de campagne, et le goût des représentations s'y est répandu : de petites pièces à deux ou trois personnages ont été composées à l'intention de ces récréations d'été et d'automne. Ces petites pièces ne nécessitent qu'un seul décor, souvent le même, et peu d'accessoires, parce qu'on a soigneusement écarté tous les incidents qui exigeraient l'emploi des dessous, du cintre, etc. [...] Ce genre de spectacle, à vrai dire, amène bientôt la monotonie ; il est suffisant, lorsque l'esprit, le bon goût ou les beaux vers d'une pièce en sont l'attrait principal [...]. Et cependant ces conditions réunies, qui eussent contenté un public du dix-huitième siècle, n'auraient d'attrait, de nos jours, que pour un nombre restreint de lettrés, car les circonstances ont changé. L'action, qui n'était rien, a pris une place importante, dans le répertoire moderne, la vérité du costume, une certaine illusion nécessaire aujourd'hui et sans laquelle toute représentation reste froide comme une lecture, exigent la séparation des spectateurs et des acteurs. Sur un théâtre, si petit qu'il soit, il faut que l'acteur soit séparé de ses auditeurs par une rampe, dans un espace encadré par une draperie ou un châssis. C'est ainsi seulement que se fait l'isolement indispensable pour qu'il y ait un peu d'illusion.¹

Ainsi les transformations apportées à la dramaturgie pratiquée dans le théâtre professionnel depuis le début du XIX^e siècle auraient pour conséquence de transformer les attentes du public, et par ricochet impliqueraient une transformation de la pratique du théâtre de société. Les transformations de l'espace scénique jugées nécessaires par J. Moynet vont dans le sens d'un élargissement des possibilités techniques et d'une recherche de l'illusion, rendant possible l'accueil de pièces faisant une plus grande place aux effets spectaculaires. Pour construire un théâtre chez soi, il suffira au lecteur de se reporter au troisième chapitre de l'ouvrage, puisque « la scène est en petit ce que nous avons décrit en grand au chapitre qui porte ce nom² », affirme J. Moynet. Ce dernier invite donc les praticiens du théâtre de société à décalquer entièrement les plans de la scène machinée des théâtres professionnels, en adaptant simplement les dimensions selon un principe du *modèle réduit*.

Tout en conservant le nom, la conception du « théâtre de société » ne s'en trouve-t-elle pas toutefois profondément affectée ? La recherche explicite de l'illusion, qui exige une séparation autant symbolique que concrète entre spectateurs et acteurs constitue en tous les cas une ligne de démarcation vis-à-vis de l'époque dont témoigne le *Manuel des sociétés qui font leur amusement de jouer la comédie* du marquis de Paulmy (1779), au cours de laquelle, comme l'a montré Antoine Lilti, « il n'y a pas de séparation nette entre la représentation et le public, mais bien participation commune à un divertissement³ ».

¹ J. MOYNET, *L'Envers du théâtre : machines et décorations*, Paris, Hachette, 1873, p. 265-266.

² *Ibid.*, p. 268.

³ A. LILTI, « Les leçons d'un répertoire : le "Manuel des sociétés qui font leur amusement de jouer la comédie" du marquis de Paulmy », in M.-E. PLAGNOL-DIÉVAL et D. QUÉRO (dir.), *Les Théâtres de société au XVIII^e siècle*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2005, p. 245.

Les propositions de J. Moynet ne sont pas seulement dues à son métier ou à son propre goût pour le déploiement des machines ; son cas n'est en effet pas isolé, puisque l'on constate dans les manuels et guides destinés aux non-professionnels de la fin du XIX^e et du premier XX^e siècle qui seront analysés ici une semblable diffusion auprès du grand public de cette exigence de la recherche d'illusion, considérée comme nécessaire à la pratique du théâtre chez soi.

Il s'agit ici d'abord d'établir une typologie des espaces scéniques proposés par ces manuels, et ce afin de mieux interroger la conception du théâtre que ces ouvrages contribuent à diffuser auprès des non-professionnels – « théâtre » étant pris ici à la fois dans son sens matériel et dans son sens de pratique sociale. D'un point de vue historique, cette enquête mènera à une interrogation sur les continuités ou discontinuités entre les pratiques désignées comme « théâtre de société », « comédie de salon » ou « théâtre d'amateurs » au cours du temps.

De la comédie de salon au théâtre d'amateurs : quel manuel pour quel lectorat ?

Deux décennies après la publication de *L'Envers du théâtre*, il semble que nous assistions à la naissance d'un genre, ou du moins d'un créneau éditorial, signe de l'existence d'une attente au sein du public. Le lectorat visé se définirait, pour user d'une catégorisation large, comme tous ceux qui souhaitent pratiquer l'art dramatique sans en faire profession, autrement dit sans régularité et sans y espérer une source de revenus. À cette attente répond le format des ouvrages, relativement court en nombre de pages et de petite taille, les rendant aisément maniables. Le genre du manuel à destination de ces comédiens non-professionnels se constitue enfin en abordant systématiquement un certain nombre de sujets attendus, et qui, s'ils peuvent être organisés de manières diverses, en viennent à recouvrir tous les aspects de la création théâtrale depuis le choix de la pièce jusqu'à la représentation, en passant par la distribution des rôles, le travail de la diction, le déroulé des répétitions, ainsi que la construction de la scène, des coulisses et la mise en place de l'éclairage.

Ainsi, malgré l'abandon lisible dans les titres de l'expression « théâtre de société », le public visé, le format et les récurrences dans la construction des sommaires motivent le rapprochement des cinq manuels que j'effectue ici :

- R. Manuel, *La Comédie de salon, Comment on la monte et comment on la joue*, Paris, Ernest Kolb éditeur, « Les guides illustrés de la vie pratique », 1893.
- André de Lorde, *Pour jouer la comédie de salon, guide pratique du comédien mondain*, Paris, Hachette, 1908.
- Jean Blaize, *Pour monter et jouer une pièce, en Famille, à l'École, dans les Sociétés, dans le Monde*, Paris, Armand Colin, « La petite Bibliothèque », 1912.
- Georges Villard, *Théâtre d'amateurs, manuel d'art théâtral*, Paris, André Lesot, 1919⁴.
- Luc Alban, *Pour bien jouer le théâtre d'amateur*, Paris, Montsouris, « Collection pratique », 1945.

On remarque ainsi que « Comédie de salon » est la désignation adoptée par les deux premiers ouvrages. Si le premier, publié sous le pseudonyme R. Manuel, ne s'alourdit d'aucune mise en perspective historique, le manuel d'André de Lorde cherche, au contraire, à inscrire cette pratique dans la longue histoire du théâtre de société – quitte à adopter de ce dernier une définition assez lâche : « j'imaginerais volontiers que les Grecs le connaissaient, et en tout cas, chez nous, il existe depuis des siècles⁵. » Les cas célèbres et les hautes heures en sont rappelés,

⁴ Cet ouvrage a connu au moins huit réimpressions, la dernière identifiée datant de 1928.

⁵ A. de LORDE, *Pour jouer la comédie de salon, guide pratique du comédien mondain*, Paris, Hachette, 1908, p. 8.

du Roi Soleil à George Sand en passant par Mme de Pompadour et Voltaire⁶. Outre sa dimension didactique, le manuel entend donner sa dignité à une pratique parfois dédaignée : « La comédie de salon est autre chose qu'un jeu ; c'est un art⁷ ». Constituer la comédie de salon comme sous-ensemble de la pratique plus vaste et de belle tradition qu'est le « théâtre de société » apparaît comme un moyen de la valoriser – quelle que soit la pertinence historique du rapprochement.

Les deux premiers manuels de cet ensemble se chargent donc de fournir des méthodes, des conseils et un répertoire spécifique pour la pratique d'un théâtre domestique aux gens du monde. Le lectorat visé est ici bourgeois, puisque selon un implicite aisé à lever, pour jouer la comédie de salon, il faut *avoir* un salon suffisamment grand pour recevoir... La « comédie de salon » se définit, en mettant en regard ces deux manuels avec le reste du corpus, selon deux critères : la sociologie des participants, nécessairement issus d'une classe aisée, et la constitution d'un répertoire spécifique⁸.

Le titre énumératif de l'ouvrage de Jean Blaize montre pour sa part que l'expression « théâtre de société » est abandonnée au profit d'une multiplication des lieux possibles d'expression de ce théâtre joué par des non-professionnels. D'une détermination par l'espace révélateur d'une catégorie sociale (le salon), l'on passe à un manuel qui propose une même pratique adaptable à différents milieux sociaux, et par conséquent à différents espaces scéniques. Derrière l'indétermination générique, cette publication à la veille de la première guerre mondiale est un signe de la diffusion de la pratique théâtrale dans toutes les couches de la société.

Les manuels de Georges Villard et Luc Alban⁹ entérinent enfin la disparition de la désignation « théâtre de société ». La pratique du théâtre non-professionnelle ne semble désormais plus se désigner que sous le nom de « théâtre d'amateurs ». L'expression est d'ailleurs ancrée institutionnellement depuis le 15 août 1907, jour où neuf sociétés d'amateurs se réunirent à Nancy pour constituer la Fédération Internationale des Sociétés Théâtrales d'Amateurs (FISTA), date de naissance communément admise du théâtre d'amateurs¹⁰. Chacune des introductions de ces ouvrages insiste sur la possibilité ouverte à tous de pratiquer le théâtre, à condition d'en avoir l'amour et, l'insistance de G. Villard est grande sur ce point, de ne pas chercher à y faire carrière. L. Alban révèle pour sa part le public auquel son ouvrage se destine particulièrement en vantant les vertus cultivées par le jeu en amateur, qui « apporte aux jeunes un divertissement, une distraction dont leur équilibre moral a besoin, au milieu des études, du travail quotidien, de la vie souvent difficile¹¹ ». Nous voici donc loin de la société aristocratique décrite par le Marquis de Paulmy ou des milieux mondains auxquels André de Lorde adressait son guide. Le théâtre d'amateurs se présente ainsi dans ces deux manuels comme le théâtre non-professionnel de l'ère démocratique, vecteur à la fois de plaisir et d'instruction.

Typologie des espaces scéniques : du jardin au « petit théâtre complet »

Selon les manuels, les lectorats visés sont divers et les ambitions conférées à l'art dramatique variées. Toutefois l'étude des chapitres consacrés à l'établissement de l'espace

⁶ Voir *ibid.*, p. 23-27.

⁷ *Ibid.*, p. 15.

⁸ Et non pas une sélection dans le répertoire institué comme on en trouve chez le Marquis de Paulmy, ou dans les manuels postérieurs du corpus.

⁹ Pseudonyme d'Albert van de Walle, rédacteur de nombreux guides pratiques aux sujets variés, selon le catalogue de la BNF.

¹⁰ Voir M.-M. MERVANT-ROUX (dir.), *Du théâtre amateur : approche historique et anthropologique*, Paris, CNRS éditions, 2004.

¹¹ L. ALBAN, *Pour bien jouer le théâtre d'amateur*, Paris, Montsouris, 1945, p. 3.

scénique semblent tous faire écho à l'appel de J. Moynet en concevant la scène non-professionnelle comme un modèle réduit des scènes régulières.

« Le grand Théâtre » en référence

Hormis celui d'A. de Lorde, tous les ouvrages ouvrent leur chapitre consacré à la mise en place de l'espace théâtral par une présentation de la manière dont est construit et dont fonctionne un « grand théâtre » ou « théâtre régulier ». Ils empruntent d'ailleurs souvent, pour ce faire, des définitions ou paragraphes entiers à l'ouvrage de J. Moynet.

C'est le cas de *La Comédie de salon* de R. Manuel, qui s'ouvre par les mots suivants : « Quand on sait comment est construite et aménagée la scène d'un grand théâtre, rien n'est plus facile que d'en installer une chez soi : il suffit d'emprunter à la première sa disposition, son mécanisme, ses décors, ses trucs, ses accessoires, etc.¹² ». Le principe du modèle réduit s'applique, en fonction des moyens financiers et matériels des praticiens. Aussi l'ouvrage s'ouvre-t-il sur un chapitre que nous pourrions nommer une *leçon de choses* de théâtre. J. Blaize explicite sa démarche en affirmant que ses explications sur le « grand Théâtre » sont là « afin de suggérer ce qu'on peut prendre de ce modèle pour construire un théâtre d'amateurs¹³ ». La pédagogie ici mise en œuvre, où le grand théâtre se veut moins un théâtre idéal qu'un modèle de référence pour l'apprentissage a malgré tout pour effet de placer la comédie de salon et le théâtre d'amateurs sous la référence du théâtre dit « régulier ».

Il n'en reste pas moins que chaque ouvrage présente un éventail de possibles quant à la réalisation concrète de l'espace de jeu. Afin de présenter synthétiquement les différentes propositions, j'userai de la typologie proposée par J. Blaize, qui présente l'avantage d'embrasser toute l'extension des possibles évoqués dans les autres manuels, allant de la scène la plus éphémère et la plus simple jusqu'à la mise en place d'une scène permanente.

« Le Théâtre rudimentaire »

Les solutions les plus simples constituent ce que J. Blaize nomme le « théâtre rudimentaire » : exploitation d'espaces domestiques qui proposent presque déjà la disposition d'un théâtre en ménageant un espace de visibilité et une place pour le public. Le premier de ces théâtres rudimentaires est naturel : il s'agit de trouver dans un jardin « un simple tertre », un « sous-bois », enfin tout lieu qui fournira également « un rocher ou un buisson¹⁴ » pour les coulisses. Il suffit en somme de chercher autour de soi « une scène toute prête », principe à adapter en fonction des circonstances : dans un établissement scolaire par exemple, il y aura nécessairement une pièce pourvue d'une estrade déjà en place, ainsi le théâtre est déjà trouvé et il suffira d'y arranger des coulisses.

Dans le cadre domestique, le salon constitue l'espace tout indiqué. Deux types d'aménagements sont envisagés dans les manuels en fonction de la disposition. Dans le cas d'un salon simple, « vous consacrerez à la scène, conseille A. de Lorde, environ le tiers de l'espace, en choisissant de préférence, pour établir votre estrade, le fond, c'est-à-dire le côté où se trouve la cheminée, qui pourra à l'occasion nous être très utile¹⁵ ». L'aménagement de ce théâtre rudimentaire se fait en déplaçant les meubles encombrants et en disposant des chaises pour l'auditoire. La plus favorable des dispositions pour ce théâtre d'appartement est le salon double, selon le principe indiqué dès l'ouvrage de R. Manuel :

Vous pourrez, sans encourir aucun frais, installer vous-même, de la façon la plus simple du monde, votre scène dans le plus petit de ces deux salons ; le grand salon sera naturellement réservé à

¹² R. MANUEL, *La Comédie de salon, Comment on la monte et comment on la joue*, Paris, Ernest Kolb éditeur, 1893, p. 1-2.

¹³ J. BLAIZE, *Pour monter et jouer une pièce, en Famille, à l'École, dans les Sociétés, dans le Monde*, Paris, Armand Colin, 1912, p. 59.

¹⁴ *Ibid.*, p. 82-83.

¹⁵ A. de LORDE, *op. cit.*, p. 89.

l'auditoire. Vous enlèverez les portes qui séparent vos deux pièces et vous fixerez à l'encadrement de la baie une tenture en forme de bordure.¹⁶

Il s'agit donc toujours d'exploiter l'architecture de la maison ou de l'appartement, mais aussi de renforcer une séparation déjà en place entre deux espaces. Au passage, les rédacteurs de manuels invitent à profiter de la présence de la cheminée, en l'intégrant à l'espace scénique, car elle pourra servir dans la majorité des mises en scènes : le genre de la « comédie de salon » s'en accommode en effet tout particulièrement en faisant se confondre espace scénique et espace dramaturgique.

Le parachèvement de ce théâtre domestique se fera enfin grâce à l'utilisation des paravents, formidable ressource à portée de main : « Ah ! le meuble précieux ! C'est la coulisse rudimentaire¹⁷ ! » On le voit, l'installation d'un théâtre rudimentaire n'exige pas de frais, mais seulement d'un peu d'huile de coude : l'espace scénique se met en place par aménagement de l'espace disponible, en évacuant des éléments de mobilier et en détournant certains autres de leur usage premier au service de la représentation à venir. Ce modèle du double salon, schématisé dans la première illustration de R. Manuel (cf. illustration 1), est encore recommandé par L. Alban¹⁸, se trouvant ainsi diffusé pendant plus d'un demi-siècle.

[Illustration 1 : Dispositif de scène installée dans un salon et schéma du système d'ouverture du rideau. Extrait de R. Manuel, *La Comédie de salon*, Paris, Ernest Kolb éditeur, 1893, p. 27. Collection personnelle.]

On notera toutefois que l'illustration proposée par R. Manuel présente une scène de plain-pied vis-à-vis du public. Cette disposition, les rédacteurs le notent, présente un inconvénient : pour ménager une bonne visibilité, il faut mettre des gradins dans le public.

C'est ainsi qu'au fur et à mesure des publications, on voit apparaître une plus nette importance accordée à l'élévation de la scène. Chez A. de Lorde, la critique du plain-pied revêt aussi une dimension psychologique qui conditionne la qualité de réception et de jeu :

L'invité se dit : « On ne s'est guère donné de mal pour établir cela... Rien n'est changé... Le salon est tel que je le vois chaque fois que je viens ici en visite... on y joue la comédie comme on y donnerait un bal ou une représentation de lanterne magique... Ce n'est pas sérieux ! »

Quant aux interprètes, [...] le plain-pied leur enlève beaucoup de leur assurance, de leur verve, de leur bonne humeur, car ils se sentent trop mêlés au public et pas assez chez eux.¹⁹

Au contraire, l'estrade aménagée dans l'espace domestique confère un caractère extraordinaire à l'événement théâtral, elle dispose le comédien mondain à « dominer » le public et invite en retour le public à l'admirer. Autrement dit, l'élévation d'une estrade participe de l'intérêt du spectacle en marquant dans l'espace *l'investissement* des organisateurs du spectacle.

« Le Théâtre sommaire »

La mise en place d'une estrade fait passer l'espace théâtral dans la catégorie plus élaborée du « théâtre sommaire », toujours selon la typologie de J. Blaize. Il ne s'agit plus ici d'exploiter des théâtres tout trouvés, mais, tout en restant dans le domaine de la scène éphémère, de passer en quelque sorte du bricoleur à l'ingénieur, pour reprendre une distinction de Claude Lévi-Strauss²⁰. Là où le bricoleur du théâtre rudimentaire aménage ce qui se trouve sous sa main, l'ingénieur du théâtre sommaire emprunte, loue ou achète des matériaux qui ne font pas partie de l'espace domestique, dans l'unique but de les faire servir à ce théâtre éphémère.

La location d'une scène équipée et de taille réduite apparaît ainsi comme l'une des solutions recommandées par les manuels, conseil que l'on trouvait déjà chez J. Moynet. Au

¹⁶ R. MANUEL, *op. cit.*, p. 26.

¹⁷ J. BLAIZE, *op. cit.*, p. 83.

¹⁸ Cf. L. ALBAN, *op. cit.*, p. 61.

¹⁹ A. de LORDE, *Pour jouer la comédie de salon...*, *op. cit.*, p. 120-122.

²⁰ Cf. C. LÉVI-STRAUSS, *La Pensée sauvage* [1962], Paris, Pocket, 1990, p. 30-31.

long du XIX^e siècle et au moins jusqu'au sortir de la seconde guerre mondiale, des entreprises louent pour des sommes raisonnables (selon les rédacteurs des manuels), des théâtres démontables et fort bien équipés. Leurs coordonnées se trouvent facilement, nous dit J. Blaize, et L. Alban recommande encore deux adresses à Paris en 1945²¹.

[Illustration 2 : « Croquis perspectif d'assemblage » de la scène démontable. Extrait de G. Villard, *Théâtre d'amateurs, manuel d'art théâtral*, Paris, André Lesot, 1919, p. 48. Collection personnelle.

Illustration 3 : Deux dispositifs de décor pour la scène démontable, Extrait de G. Villard, *op. cit.*, p. 46. Collection personnelle.]

Si la location ôte aux troupes le souci de l'aménagement de l'espace scénique, les auteurs de manuels invitent davantage à allier le plaisir du jeu à celui de la construction, et vantent comme très satisfaisante la réalisation d'une scène entière. G. Villard donne ainsi avec force détails techniques les plans et indications nécessaires pour la fabrication d'une scène démontable. Cette scène de 4 m de largeur, 5 m de profondeur et 4,70 m de hauteur est conçue pour recevoir des décors fermés et ouverts (cf. illustrations 2 et 3). Elle fait disparaître de la vue des spectateurs la nature de la pièce dans laquelle elle est installée. Châssis, fermes et toile de fond que l'on aura pris plaisir à peindre soi-même tiendront en scène en étant suspendus au cadre supérieur de la structure. Prenant un peu de recul historique, L. Alban explicite le cadre esthétique dans lequel s'inscrit cette pratique : « Depuis Servandoni, c'est-à-dire depuis 1728 jusqu'à ces dernières années, le cadre et le dispositif des scènes a peu changé²² ». C'est bien la scène à l'italienne et son optique illusionniste, modèle d'architecture et de décoration dominant au long des XVIII^e et XIX^e siècles, qui fait ainsi référence pour la construction des scènes d'amateurs, au moins jusqu'en 1945.

« Le petit Théâtre complet »

Le dernier terme de cette typologie est atteint avec l'établissement d'un théâtre permanent, ce qui exige davantage d'investissement de temps et d'argent encore, mais qui dans le même temps est promesse de joies durables : « Un père peut le léguer à ses enfants²³ ! ». Les manuels consacrés à la comédie de salon, par définition, ne proposent pas ce modèle ; mais les trois autres guides ici analysés donnent des indications semblables, à adapter selon le lieu que l'on aura trouvé. L. Alban les énonce ainsi :

N'ayons pas trop d'ambition. Ce qu'il nous faut, c'est une scène simple et pratique. Nous tiendrons cependant, au minimum : 1° un accès derrière la scène pour ne pas devoir passer par la salle ; 2° à une profondeur de scène suffisante pour que les toiles de fond n'aient pas à toucher le mur, mais laissent un léger passage pour circuler d'un côté à l'autre de la scène ; 3° à un coin séparé pour l'habillage et le maquillage des artistes hors des coulisses.²⁴

[Illustration 4 : Schéma de la scène du petit théâtre complet. Extrait de L. Alban, *Pour bien jouer le théâtre d'amateur*, Paris, Montsouris, 1945, p. 64.]

²¹ L'on trouve une description de théâtre proposé à la location dans un ouvrage de Henry de Graffigny : « La scène mesure 6 mètres de largeur, les coulisses 1m50 de largeur chacune, comptées, et 3 mètres de hauteur. [...] on peut restreindre à volonté la largeur ou la hauteur et les ramener à l'espace dont on dispose, car les côtés se replient sur eux-mêmes. Ce théâtre avec rideau d'avant-scène et quatre décors représentant un salon, une chaumière, une place publique et un jardin peut être expédié emballé, sous un très petit volume et accompagné d'une notice explicative pour le montage. Le prix de la location est de 120 francs, transport aller et retour en sus. » H. de GRAFFIGNY, *Le théâtre à la maison : construction, agencement, décoration, éclairage, etc., de petits théâtres pour marionnettes, pupazzi et personnages vivants*, Paris, A.-L. Guyot, 1914, p. 114. 120 francs de 1914 équivaldraient à 402€ de 2016 selon le convertisseur de l'INSEE franc-euros donnant un équivalent de pouvoir d'achat.

²² L. ALBAN, *op. cit.*, p. 60.

²³ J. BLAIZE, *op. cit.*, p. 88.

²⁴ L. ALBAN, *op. cit.*, p. 63.

Ce plan (cf. illustration 4) propose pour dimensions : 6 m de profondeur, 5 m d'ouverture au cadre de scène et 4 m de hauteur en prenant en compte le manteau d'Arlequin. Nous voici proches des indications données trois quarts de siècle plus tôt par J. Moynet, qui recommandait pour sa part 4 ou 5 m de profondeur, 4 m d'ouverture et 4 m de hauteur, en comptant par ailleurs une élévation de 1,20 m de la scène afin d'aménager des dessous, et une pente de 5 cm par mètre.

Séparer, étendre le répertoire : signes de fictionnalisation

À la vue du plan de petit théâtre trouvé chez L. Alban, dont le modèle se diffuse auprès du public de manuel en manuel, il semble que l'ère nouvelle du théâtre non-professionnel annoncée par J. Moynet se soit bel et bien instaurée. Si l'on remarque que L. Alban comme G. Villard jugent l'équipement des dessous superflu, le décalquage sur la scène du grand théâtre reste évident.

Mais même sans aller jusqu'à ce degré d'installation technique, le changement de conception de l'espace scénique pour la pratique du théâtre chez soi se manifeste dans la présence de quelques invariants dans tous les manuels, à savoir : la présence d'un rideau entre aire de jeu et auditoire, l'éclairage de la scène par le moyen de la rampe, et enfin la préférence marquée pour l'élévation de la scène. Autrement dit, le dispositif minimal pour *faire théâtre* du point de vue de l'espace est constitué par trois éléments qui tous participent à manifester concrètement la séparation de la scène et de la salle.

Cette séparation trouve pour conséquence directe dans les manuels consacrés au théâtre d'amateurs une extension très large du répertoire pouvant être abordé. J. Blaize n'hésite pas à citer, parmi les pièces recommandables : *Antigone*, *Le Cid*, *Ruy Blas*, *Le Marquis de Villemer* de Sand, *L'Arlésienne* de Daudet, *Les Revenants* d'Ibsen... La plupart des classiques y passent, comme les pièces des auteurs contemporains majeurs. Le répertoire n'est donc pas spécifique (contrairement à celui de la comédie de salon, illustré par R. Manuel et de Lorde par de longues bibliographies), mais entièrement importé des scènes du théâtre régulier.

Le Marquis de Paulmy, dans son répertoire de 1779, excluait *Athalie* de Racine car le personnage féminin principal y exprime une passion négative trop violemment pour qu'une actrice de société joue le rôle sur le plan de la fiction tout en restant aimable sur le plan social. J. Blaize, lui, n'hésite pas à intégrer *Athalie* dans son répertoire, inclusion qui apparaît bien ici comme le symptôme d'une mutation profonde. Dans le théâtre d'amateurs qui s'élabore ici, le travail de fictionnalisation de la représentation se veut plus fort, aussi le comédien tend à disparaître davantage derrière son personnage. La séparation entre scène et salle est la manifestation matérielle et symbolique de ce travail de fictionnalisation.

Le choix illimité de pièces du répertoire énoncé par J. Blaize rencontre toutefois deux principes venant le contraindre. Pour L. Alban, ce sont moins les moyens matériels à disposition de la troupe qui sont déterminants pour le choix de la pièce que la nature et le goût du public. « Ce n'est pas pour vous que vous jouez : c'est pour lui²⁵ », professe-t-il à l'adresse des amateurs, faisant écho à la hiérarchie des critères pour le choix énoncé plus tôt par G. Villard s'adressant à l'organisateur de spectacles : « Faites votre choix pour le public d'abord, pour votre scène ensuite, enfin pour vos acteurs²⁶ ». De telles déclarations révèlent à quel point il n'y a pas, dans le théâtre d'amateurs tel qu'il se pense, de fusion entre public et troupe de comédiens : ils ne partagent pas nécessairement les mêmes goûts.

²⁵ *Ibid.*, p. 10.

²⁶ G. VILLARD, *op. cit.*, p. 27.

Ainsi, si A. de Lorde pouvait chercher à inscrire la pratique de la comédie de salon dans la longue histoire des théâtres de sociétés, il apparaît ici que le théâtre d'amateurs ne peut plus participer du même esprit, puisque troupe et public ne sont plus pensés comme un tout homogène et au sein duquel peut régner la connivence – modification profonde qui s'incarne dans les cadres scéniques recommandés qui, tous, favorisent l'illusion par la séparation entre scène et salle.

Les manuels vecteurs de tradition

Si l'on cherche à expliquer ce travail effectué par les manuels consacrés aux amateurs en vue d'une séparation entre scène et salle, on peut penser qu'il s'explique par un changement de référence. Les manuels, à partir de 1912, ne prennent plus comme modèle le théâtre de société et n'en rappellent plus l'histoire, mais véhiculent une image du théâtre nettement *informée* par sa pratique professionnelle.

Aussi peut-on considérer ces manuels comme autant de lieux de cristallisation et de transmission d'une tradition – quitte à forcer le trait et à véhiculer des pratiques qui peuvent apparaître désuètes. On le perçoit par exemple du point de vue de l'espace scénique, lorsqu'en 1919 G. Villard défend encore l'emploi de l'éclairage par la rampe, ce alors que la plupart des théâtres professionnels sont en train de l'abandonner. La justification de cette rampe, qu'il veut garnie de bougies, prend la tournure d'une fidélité à la tradition :

Puisque l'on dit toujours d'un artiste entrant en scène qu'il va *affronter le feu de la rampe*, il nous faut une rampe. Il nous la faut pour deux raisons : d'abord parce qu'elle est nécessaire, ensuite pour que nous puissions en affronter le feu. [...] nous nous contenterons d'une rampe et même d'une rampe ancien modèle.²⁷

Il s'agit là presque autant de faire allégeance à une image d'Épinal du théâtre que de proposer le moyen d'éclairage le plus adapté aux moyens des amateurs.

L'attention accordée au vocabulaire spécifiquement théâtral participe de la même logique de transmission d'une image figée du théâtre ; avec les mots se transmet l'imaginaire, et même les superstitions du monde théâtral : « Au théâtre, quiconque prononce le mot *corde* est à l'amende. C'est FIL, GUINDE ou COMMANDE qu'il faut dire, selon la grosseur. Quand un [...] machiniste [...] se trompe, il en est quitte pour payer, chez le marchand de vins, une tournée aux camarades²⁸. » Us et coutumes du théâtre professionnel sont ici transmis pour le plaisir de l'argot, de la découverte du monde fascinant des coulisses (ressorts sur lesquels s'appuie déjà l'écriture de *L'Envers du Théâtre* de J. Moynet) mais sans soucis de les mettre à distance – invitant donc davantage à la reproduction de formes instituées plutôt qu'à l'invention de pratiques singulières²⁹.

Continuité matérielle, discontinuité d'esprit

L'analyse des conseils apportés aux comédiens de salon et acteurs amateurs par les manuels fait apparaître une véritable continuité dans la conception de l'espace scénique, depuis le chapitre consacré au théâtre de société par J. Moynet en 1873 jusqu'au guide de L. Alban en 1945. Aménager, louer ou construire une scène, telles sont les possibilités offertes aux acteurs d'un soir comme aux troupes d'amateurs s'exerçant régulièrement – la réalisation dépendant

²⁷ *Ibid.*, p. 56-57.

²⁸ J. BLAIZE, *op. cit.*, p. 68.

²⁹ Les manuels peuvent aussi, mais plus rarement, diffuser des innovations en matière d'esthétique théâtrale. J. Blaize consacre un sous-chapitre (inspiré de *L'Art théâtral moderne* de Jacques Rouché, paru deux années auparavant) aux réformes à l'œuvre dans le théâtre européen du point de vue de l'espace. Quant à L. Alban, il évoque la possibilité de recréer de la porosité entre scène et salle en suivant la formule de Copeau au Vieux Colombier.

de l'*investissement*, au double sens économique et affectif du terme, qu'ils souhaitent et peuvent y mettre. L'important, quel que soit l'espace instauré, est qu'il favorise l'illusion théâtrale en manifestant clairement la séparation entre scène et salle, principe résumé dans cette formule de G. Villard : « les spectateurs et les artistes doivent rester étrangers les uns aux autres³⁰ ». En cela, tous les manuels témoignent d'une forte influence du « grand » théâtre, et se font en quelque sorte chambre d'écho de ses pratiques.

Toutefois, entre le théâtre de société des XVII^e et XVIII^e siècles, la comédie de salon qui fleurit à la fin du XIX^e siècle et le théâtre d'amateurs naissant à l'aube du XX^e siècle, les inflexions de la signification sociale de cette pratique sont notables. Le Marquis de Paulmy mettait l'accent sur le caractère divertissant des *sociétés qui font leur amusement de jouer la comédie*. La comédie de salon semble récupérer à son compte cette vocation tournée vers le délasserment, si l'on en croit du moins Léo Clarétie : « le théâtre salonnier est réaliste, sans aigreur ni vigueur. Il est gai, comique par-dessus tout. Il faut divertir à tout prix³¹ ». Les rédacteurs des ouvrages consacrés au théâtre d'amateurs mettent toutefois en avant le caractère vertueux de cette pratique, qui se voit doté d'une mission éducative ; il constitue ainsi « contribution à la formation des jeunes et à leur culture³² » selon L. Alban.

Continuité matérielle, mais discontinuité d'esprit donc – ce qui pourra mener à deux lectures historiques de ce parcours à travers le corpus de manuels : ou bien (en mettant l'accent sur la dimension sociale) l'on considère la comédie de salon comme représentante des derniers feux vivaces du théâtre de société, et l'on distingue ce dernier de la pratique du théâtre d'amateurs dont l'expansion ne cessera pas après la première guerre mondiale ; ou bien (en mettant l'accent sur la matérialité de la représentation) l'on considère que la comédie de salon est l'un des moments de la longue histoire du théâtre de société qui change de nom mais peu de forme au XX^e siècle pour devenir théâtre d'amateurs. Trancher entre les deux interprétations suppose de trancher entre une définition du théâtre de société par la matière ou par l'esprit.

Suffit-il toutefois de se revendiquer du théâtre de société pour en être ? Si l'on prend toute la mesure de la définition du théâtre de société comme une « forme de socialisation » appuyée sur un régime de « double connivence » ainsi que le propose pertinemment Guy Spielmann³³, il faut reconnaître que l'inscription par J. Moynet et A. de Lorde de la pratique qu'ils décrivent dans la tradition du théâtre de société est fantasmée. Leurs ouvrages prennent en réalité place dans un ensemble de publication qui, en guidant vers une pratique matérielle du théâtre qui adopte le principe du grand théâtre en modèle réduit, contribuent à diffuser une image traditionnelle du théâtre tel qu'il s'est inventé dans le cadre de la scène illusionniste et par conséquent ne cessent d'inviter les non-professionnels à établir une séparation nette entre scène et salle. Ce faisant, ces manuels, loin de participer à une survivance du théâtre de société, travailleraient plutôt à défaire le principe de connivence entre acteurs et spectateurs (chaque individu pouvant adopter alternativement ces deux fonctions), et à liquider donc ce qui faisait toute la spécificité du théâtre de société.

Pierre Causse
Université Lumière Lyon 2
IHRIM – UMR 5317

³⁰ G. VILLARD, *op. cit.*, p. 204.

³¹ Léo CLARÉTIÉ, *Histoire des théâtres de société*, Paris, Librairie Molière, 1906, p. 272-273.

³² L. ALBAN, *op. cit.*, p. 4.

³³ Voir sa contribution au présent volume.

Bibliographie des ouvrages cités :

Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage* [1962], Paris, Pocket, 1990.

Antoine Lilti, « Les leçons d'un répertoire : le "Manuel des sociétés qui font leur amusement de jouer la comédie" du marquis de Paulmy », in Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval et Dominique Quéro (dir.), *Les Théâtres de société au XVIII^e siècle*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2005, p. 237-246.

Marie-Madeleine Mervant-Roux (dir.), *Du théâtre amateur : approche historique et anthropologique*, Paris, CNRS éditions, 2004.

Corpus étudié :

Luc Alban, *Pour bien jouer le théâtre d'amateur*, Paris, Montsouris, « Collection pratique », 1945.

Jean Blaize, *Pour monter et jouer une pièce, en Famille, à l'École, dans les Sociétés, dans le Monde*, Paris, Armand Colin, « La petite Bibliothèque », 1912.

André de Lorde, *Pour jouer la comédie de salon, guide pratique du comédien mondain*, Paris, Hachette, 1908.

R. Manuel, *La Comédie de salon, Comment on la monte et comment on la joue*, Paris, Ernest Kolb éditeur, « Les guides illustrés de la vie pratique », 1893.

Georges Villard, *Théâtre d'amateurs, manuel d'art théâtral*, Paris, André Lesot, 1919.

Index des noms des sources :

Alban, Luc

Blaize, Jean

Clarétie, Léo

Lorde, André de

Manuel, R.

Moynet, Jules

Villard, Georges