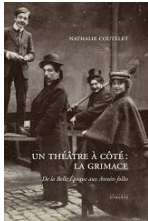

Décanoniser l'histoire du théâtre

Decanonizing the history of theater

Marie-Astrid Charlier



Nathalie Coutelet, [Un théâtre à côté : la Grimace. De la Belle Époque aux Années Folles](#), La Fresnaie-Fayel : Éditions Otrante, coll. « Essais », 2020, 441 p., EAN 9791097279110.

Pour citer cet article

Marie-Astrid Charlier, « Décanoniser l'histoire du théâtre », Acta fabula, vol. 22, n° 5, Notes de lecture, Mai 2021, URL : <https://www.fabula.org/revue/document13569.php>, article mis en ligne le 27 Avril 2021, consulté le 08 Mai 2024, DOI : 10.58282/acta.13569

Marie-Astrid Charlier, « Décanoniser l'histoire du théâtre »

Résumé - Après avoir étudié les « étranges spectacles » des Folies-Bergère dans son dernier ouvrage (2015), Nathalie Coutelet poursuit son enquête sur les formes invisibilisées et les genres minorés par l'histoire dramatique, dans le sillage du numéro 270 de la *Revue d'Histoire du Théâtre* qu'a dirigé Marion Denizot en 2016 sur « Les oublis de l'histoire du théâtre ». S'appuyant sur de très nombreuses archives, souvent inédites, N. Coutelet propose ici une étude aussi riche que fine d'un théâtre à côté du début du xxe siècle, La Grimace, fondée par Fernand Bastide en décembre 1912.

Mots-clés - Avant-garde, Bastide (Fernand), Histoire du théâtre, Mineur, Théâtre à côté

Marie-Astrid Charlier, « Decanonizing the history of theater »

Summary - After studying the "strange shows" of the Folies-Bergère in her last book (2015), Nathalie Coutelet continues her investigation into the forms that are invisibilised and the genres that are minoritised by dramatic history, in the wake of issue 270 of the *Revue d'Histoire du Théâtre*, edited by Marion Denizot in 2016, on "Les oublis de l'histoire du théâtre". Drawing on a large number of archives, often unpublished, N. Coutelet offers here a study as rich as it is fine of a theatre next door in the early 20th century, La Grimace, founded by Fernand Bastide in December 1912.

Décanoniser l'histoire du théâtre

Decanonizing the history of theater

Marie-Astrid Charlier

Après avoir étudié les « étranges spectacles » des Folies-Bergère dans son dernier ouvrage (2015)¹, Nathalie Coutelet poursuit son enquête sur les formes invisibilisées et les genres minorés par l'histoire dramatique, dans le sillage du numéro 270 de la *Revue d'Histoire du Théâtre* qu'a dirigé Marion Denizot en 2016 sur « Les oublis de l'histoire du théâtre »².

Un théâtre oublié à l'avant-garde

S'appuyant sur de très nombreuses archives, souvent inédites, N. Coutelet propose ici une étude aussi riche que fine d'un théâtre à côté du début du xx^e siècle, La Grimace, fondée par Fernand Bastide en décembre 1912. Définie par le critique dramatique Adolphe Aderer en 1894³, l'expression « théâtre à côté » regroupe quatre éléments fondamentaux : la pratique amateur, la jeunesse, l'élitisme artistique et l'irrégularité. Mais alors qu'Aderer étudie dans son ouvrage des groupes comme le Cercle Pigalle, les Escholiers, le Théâtre d'Application ou encore le Cercle funambulesque, l'histoire dramatique a surtout associé la notion de théâtre à côté à celle de théâtre d'art pour n'en retenir finalement que trois principaux pour le xix^e siècle — le Théâtre Libre d'Antoine, le Théâtre d'Art de Paul Fort et le Théâtre de l'Œuvre d'Aurélien Lugné-Poe — et seulement quelques figures pour le xx^e siècle : Jacques Copeau et le Cartel — Gaston Baty, Charles Dullin, Louis Jouvet et Georges Pitoëff. Ces différentes troupes et ces quelques noms, si essentiels soient-ils, ont « quelque peu monopolisé les termes mêmes d'avant-garde ou de théâtre d'art et concentré l'attention sur leurs seules réalisations, occultant ainsi les autres tentatives théâtrales » (p. 6).

¹ Nathalie Coutelet, *Étranges artistes sur la scène des Folies-Bergère, 1871-1936*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Théâtres du monde », 2015.

² <https://sht.asso.fr/revue/les-oublis-de-lhistoire-du-theatre/>

³ Adolphe Aderer, *Le Théâtre à côté*, préface par Francisque Sarcey, Paris, Librairies-Imprimeries réunies, 1894.

Face à ce constat d'une « vision tronquée » (p. 5) des ouvrages consacrés à l'histoire du théâtre, N. Coutelet poursuit un double objectif : mettre au jour et analyser le travail de Bastide et de la Grimace mais aussi, à travers cette étude de cas, repenser l'histoire du théâtre de la Belle Époque et des Années Folles — chrononymes chers à Dominique Kalifa⁴. Il s'agit en effet pour l'autrice de reconsidérer le théâtre de l'époque en synchronie, depuis ses marges et ses scènes irrégulières, moins visibles dans le champ saturé des arts de la scène et subissant de fortes contraintes matérielles, notamment d'un point de vue économique. N. Coutelet montre ainsi la complexité de l'avant-garde, hétérogène, mobile et irréductible aux quelques figures *canonisées* par l'histoire du théâtre.

Les tribulations d'un théâtre à côté

L'introduction de l'ouvrage cadre très précisément les perspectives historiques, théoriques et méthodologiques du propos et la démonstration est particulièrement brillante concernant la labilité et, au fond, la mollesse des termes « théâtre à côté », « théâtre d'art » et « théâtre d'avant-garde » à l'époque. Quelle que soit l'expression choisie, les pratiques ainsi désignées ont toutes à voir avec des dynamiques groupales et des logiques de diffusion restreinte, pour *happy few*, contre la commercialisation et la marchandisation galopante de l'art dramatique. Par ailleurs, N. Coutelet s'interroge très justement sur la fortune de la Grimace dans les mémoires : en effet, dès les années 1930-1940, elle est oubliée alors qu'elle était très présente dans la presse de l'entre-deux-guerres. Or, « questionner les motifs de cette invisibilisation peut mettre au jour les processus qui sont à l'œuvre dans la "fabrique" de l'histoire, voire dans certaines mystifications que génère sa construction » (p. 8). Trois raisons principales expliquent, semble-t-il, cet oubli précoce : l'irrégularité de la Grimace, on l'a dit, mais aussi son éclectisme qui, s'il témoigne de la grande liberté de Bastide, ne lui permet pas d'être identifié clairement dans le paysage théâtral contemporain, et surtout sa défense d'un théâtre littéraire alors que l'histoire du théâtre du xx^e siècle a surtout été construite autour de la mise en scène et des techniques de jeu de l'acteur. À ce titre, Jacques Copeau et le Vieux-Colombier, créé l'année suivante, en 1913, ont sans doute participé à éclipser la Grimace de Bastide.

Les quatre chapitres de l'ouvrage retracent l'histoire de la Grimace, de part et d'autre de la Grande Guerre qui a profondément bouleversé le champ théâtral et

⁴ Dominique Kalifa(dir.), *Les noms d'époque. De « Restauration » à « années de plomb »*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 2020. Voir aussi son ouvrage *La véritable histoire de la Belle Époque*, Paris : Fayard, coll. « Histoire », 2017.

dont les conséquences ont été particulièrement difficiles pour les très jeunes théâtres comme celui de Bastide.

Le premier chapitre, « Genèse de la Grimace », retrace la trajectoire théâtrale de celui qui, après avoir échoué plusieurs fois au Conservatoire, allait travailler pour Aurélien Lugné-Poe à l'Œuvre avant de fonder la Grimace. L'autrice rappelle avec intérêt que Firmin Gémier, André Antoine et Louis Jouvet ont également été refusés au Conservatoire, lequel, *conservateur* par définition, est largement décrié par le camp des réformateurs depuis le xix^e siècle, et notamment par Zola. Aussi l'échec apparaît-il comme un gage de qualité, loin du jeu éculé et corseté des vedettes de la scène. En effet, la valeur de l'échec est essentielle dans la construction des avant-gardes : être refusé au Conservatoire et/ou être sifflé dans les grands théâtres subventionnés entraînent un même gain symbolique et participent d'un processus de légitimation artistique semblable. Repéré par Lugné-Poe lors des auditions, Bastide est engagé dans la troupe de l'Œuvre puis participe en 1911 à la tournée européenne aux côtés de la vedette Suzanne Després. À cette époque, Lugné-Poe s'est éloigné de ses débuts symbolistes au profit d'auteurs à succès et d'enjeux moins esthétiques que commerciaux. Relativement courte, certes, l'expérience permet cependant à Bastide des rencontres déterminantes pour la suite de sa carrière et la future Grimace : Greta Prozor, Firmin Gémier et Fernand Nozière. Très tôt, Bastide exprime son goût pour la littérature et notamment pour Maurice Rollinat dont il donne un récital des œuvres poétiques en 1913, à l'occasion de la soirée de la Société des « Unes », dirigée par Annie de Pène dans la droite ligne du mouvement féministe. N. Coutelet note à ce propos que la présence de Bastide « révèle une orientation qui se confirmera lors de sa direction de compagnie, où les femmes auront une place assez importante pour l'époque dans le répertoire » (p. 31). Parmi les autrices accueillies plus tard par la Grimace, l'ouvrage met en relief le travail de Jeanne Furrer avec *Le Gros lot*, *Le Clown*, *En cabinet particulier* et *Avocate* ainsi que Nadège Nastri avec *Miss Suffragette*.

Peut-être, donc, est-ce le goût pour la dimension littéraire du théâtre qui pousse Bastide à fonder sa propre troupe en 1913, la Grimace, quelques mois avant le célèbre appel de Jacques Copeau avec qui il partage un même désir de rénover le théâtre contre l'industrialisation de celui-ci⁵. Cependant, la Grimace se distingue par l'importance qu'elle accorde à la découverte de nouveaux (et souvent jeunes) auteurs et à la qualité littéraire des textes. De la sorte, elle se situe « ostensiblement dans le champ de l'art contre celui du divertissement » (p. 41), même si N. Coutelet ne cède jamais à cette représentation binaire du champ théâtral et montre au contraire la complexité des postures parfois paradoxales de Bastide. Le répertoire

⁵ Voir le programme de Jacques Copeau dans « Un essai de rénovation dramatique : le Théâtre du Vieux-Colombier », *La NRF*, n° 57, 1er septembre 1913, p. 337-353.

de la Grimace en témoigne ; il se caractérise dès ses débuts par la variété, voire l'éclectisme : théâtre poétique, adaptation de genres anciens comme le mystère et la farce, mais aussi quelques comédies de mœurs légères qui inondent alors les Boulevards. Sur le plan économique, la Grimace fonctionne comme un « théâtre fermé », sur le modèle du Théâtre-Libre d'Antoine. Le système de souscriptions et d'abonnements préalables permet à Bastide de constituer une trésorerie indispensable à la préparation de la mise en scène et à la location de salles (Théâtre Michel, Salle Villiers puis Théâtre Grévin en matinée). Dès ses débuts, la Grimace jouit d'une bonne couverture médiatique dans les journaux spécialisés comme *Comœdia*, mais aussi dans la grande presse parisienne avec *Gil Blas*, *Le Figaro*, *Le Gaulois*, etc. Ce lien important que Bastide tisse avec la presse contemporaine explique peut-être, en partie au moins, sa longévité remarquable (1913-1929) pour un théâtre à côté – à l'exception des Escholiers fondé en 1887 et toujours actif dans l'entre-deux-guerres.

Un théâtre littéraire

Le chapitre suivant, « Dix ans de recherches dramaturgiques », analyse la deuxième période de la Grimace, après la Seconde Guerre mondiale, quand Bastide, qui a été mobilisé, reprend ses activités. Afin de gagner en légitimité et en régularité, il renonce aux fameux spectacles coupés caractéristiques des théâtres à côté au profit de soirées qui comportent une ou deux pièces tout au plus. Après la guerre, l'atmosphère est au divertissement, à la légèreté, à un théâtre « champagne », ce qui explique la place prédominante qu'occupe le music-hall avec les Folies-Bergère, l'Olympia, le Casino de Paris et le Moulin-Rouge. C'est pour contrecarrer l'image d'une France décadente que la critique dramatique milite pour une « régénération morale du théâtre » qui doit passer par la promotion d'auteurs français. Dans cette perspective, Bastide s'attache deux collaborateurs principaux : Philippe Fauré-Frémiet qui pratique un théâtre de l'intime et Albert Boussac de Saint-Marc, proche, lui, du mysticisme claudélien. N. Coutelet analyse avec beaucoup de finesse les pièces de ces auteurs nouveaux et montre que le répertoire de la Grimace se décline en trois tendances principales, toutes attachées, comme à ses débuts, à un théâtre littéraire : « la première est celle des anciens combattants ; la seconde concerne le théâtre en vers, fil rouge si l'on veut de la Grimace » et enfin « un ensemble de pièces dont beaucoup sont basées sur l'amour et le couple, mais qui reflètent davantage une tentative d'éclectisme qu'un réel axe esthétique » (p. 159). N. Coutelet propose également une mise en perspective très intéressante concernant la prédominance d'auteurs français au répertoire de la Grimace : il s'agit d'un choix « délibérément national » (p. 190) de la part de Bastide, notamment dans

le contexte d'un patriotisme exacerbé par la guerre, mais aussi d'un positionnement — d'une posture aussi — par rapport aux *grands* théâtres à côté d'Antoine et Lugné-Poe qui ont, au contraire, plébiscité les auteurs étrangers (Ibsen, Strinberg, Hauptmann, Tolstoï notamment). Sur ce point, Bastide ne fait pas exception : la préférence nationale est un trait commun aux répertoires de Jouvet, Baty, Dullin et Copeau qui cherchent tous à renouveler le théâtre français. Dans le cas de Copeau, ce renouvellement est aussi passé par des inspirations étrangères, italiennes et japonaises notamment⁶. Au terme de ce chapitre, Bastide apparaît comme un « découvreur » (p. 200) et la Grimace comme « un laboratoire de propositions dramaturgiques », « un espace “à côté”, transitionnel, qui n'a pas vocation à enfermer en son sein leurs auteurs, mais à les propulser sur d'autres scènes » (p. 201).

Dans le troisième chapitre, « Typologie de la Grimace », N. Coutelet dresse le portrait d'un théâtre littéraire, pour lequel le jeu de l'acteur et la scénographie doivent impérativement servir le texte sur lequel repose la valeur de la représentation. Cette défense de la valeur littéraire du théâtre tranche avec d'autres tentatives situées aussi à l'avant-garde pour lesquelles la mise en scène et les nouvelles techniques de jeu inspirées de Meyerhold et de Stanislavski notamment sont essentielles. Le propos de N. Coutelet vise ici à compléter l'histoire du théâtre de la période et à nuancer l'idée reçue selon laquelle le premier xx^e siècle n'a été consacré qu'à un profond renouvellement scénographique. Autrement dit, l'avant-garde théâtrale, dans l'entre-deux-guerres, n'est pas exclusivement affaire de jeu de l'acteur et de mise en scène ; le théâtre textuel s'y situe également, bien qu'il ne soit pas forcément le courant majoritaire. Dans la lignée de Zola et Antoine, Bastide souhaite « chasser les cabotins de la scène » (p. 212) et considère que l'acteur doit être au service du collectif de même que le metteur en scène doit servir le texte, loin des stratégies de réussite individuelle et du vedettariat. Bien qu'il mette le texte et l'auteur au centre de la scène, Bastide n'a pas pour autant négligé la dimension spectaculaire de la représentation et participe activement à tous les aspects du spectacle, dans la lignée d'Antoine et Lugné-Poe. Par exemple, il confie au tout jeune décorateur André Boll, promis à une grande carrière, « l'illustration scénique » de *La Grâce* de Gabriel Marcel en 1921 puis la reprise d'un succès de La Grimace, *Le Loup de Gubbio* en 1922. Toutefois, Bastide ne s'est certes pas distingué par ses innovations scénographiques mais bien plutôt par le soin avec lequel il a travaillé à la mise en valeur des textes. N. Coutelet établit enfin, dans ce chapitre, la cartographie des réseaux de sociabilités de la Grimace. Elle y montre l'importance de *Comœdia* dans la réussite du projet de Bastide et plus globalement l'absolue

⁶ Guy Freixe, *La Filiation Copeau, Lecoq, Mnouchkine. Une lignée théâtrale du jeu de l'acteur*, Lavérune : Éditions L'Entretemps, coll. « Les voies de l'acteur », 2014.

nécessité, pour un théâtre à côté, d'être visible dans l'espace médiatique⁷. À cet égard, André Antoine et Edmond Sée ont été des soutiens importants.

L'impossible union des théâtres à côté

Le dernier chapitre, « Un théâtre à côté en quête de régularité », s'attache aux « stratégies de survie » (p. 301) de la Grimace qui doit composer avec deux injonctions contradictoires, couvrir ses frais sans renier ses principes esthétiques. L'une de ces stratégies consiste à s'associer ponctuellement avec d'autres compagnies, par exemple en 1923 avec les Pantins, dirigés par Henry Desrys, pour la saison d'été du Théâtre Michel, puis avec Paul Castan et les Compagnons de la Croix-Nivert en 1928. Ces associations sont en effet nécessaires pour consolider la situation financière de la Grimace et renforcer sa présence dans le paysage théâtral de l'époque. Mais ces collaborations entre théâtres irréguliers témoignent aussi de leur désir de s'associer pour peser dans un champ qui leur est économiquement peu favorable. En ce sens, précise N. Coutelet, « l'initiative de Fernand Bastide en 1923 [...] paraît annoncer la naissance du futur Cartel, association la plus célèbre de l'histoire du théâtre au xx^e siècle » (p. 363). Preuve, s'il en est, de l'importance de reconsidérer l'histoire dramatique canonique par ses marges et ses compagnies oubliées. N. Coutelet montre combien leur situation est complexe et leur existence aléatoire entre tractations commerciales et oppositions relationnelles : si Baty a pu obtenir pour la Chimère le soutien de Lugné-Poe, il n'aura donc pas celui d'Antoine qui aidera Bastide lequel, pourtant ancien acteur à l'Œuvre, n'aura jamais le soutien de son ancien directeur. En effet, « les théâtres à côté doivent affronter un tissage relationnel dont ils ne maîtrisent pas toujours les codes et les retombées » (p. 386). Malgré la campagne menée par *Comœdia* dans les années 1920 pour l'union des théâtres à côté *via* le Théâtre des Jeunes Auteurs, « chacun défend la primeur de son travail en direction de l'avant-garde » (p. 395) et, par conséquent, reste isolé et fragile. Cette impossibilité à s'unir durablement couplée à l'absence de somme théorique laissée par Bastide expliquent non seulement que la Grimace soit restée un théâtre à côté mais aussi qu'elle ait été rapidement oubliée par l'histoire du théâtre.



⁷ Olivier Bara & Marie-Ève Thérénty (dir.), *Presse et scène au XIXe siècle, Médias 19* [En ligne], Publications, 2012, URL : <http://www.medias19.org/index.php?id=1283> ; Sophie Lucet & Romain Piana (dir.), « Pour une préhistoire des revues de théâtre », *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 259, 2013 : <https://sht.asso.fr/revue/pour-une-prehistoire-des-revues-de-theatre/>.

Passionnant, abondamment documenté et toujours problématisé, l'ouvrage de Nathalie Coutelet a plusieurs mérites. Il permet d'abord de faire renaître un théâtre oublié et, avec lui, tout un pan ignoré de l'histoire du théâtre du premier xx^e siècle. Il fait également mieux connaître la réalité des théâtres irréguliers, les stratégies qu'ils doivent déployer pour survivre alors que pèsent sur eux des contraintes économiques très fortes et une instabilité définitive. N. Coutelet brosse ainsi le tableau tout en nuances d'un champ théâtral marqué entre 1913 et 1929 par la diversité, le dynamisme et la soif de renouveau. Son travail apporte enfin beaucoup à la réflexion sur la fabrique de l'histoire dramatique et offre des perspectives essentielles pour « décanoniser » l'histoire du théâtre. On espère que cet ouvrage entraînera dans son sillage des travaux nécessaires sur les *minores*, par exemple sur les Escholiers ou le Cercle funambulesque qui attendent également leur monographie.

PLAN

- [Un théâtre oublié à l'avant-garde](#)
- [Les tribulations d'un théâtre à côté](#)
- [Un théâtre littéraire](#)
- [L'impossible union des théâtres à côté](#)

AUTEUR

Marie-Astrid Charlier

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : marie-astrid.charlier@univ-montp3.fr