

Jeanyves GUÉRIN

LA CONSTITUTION DU RÉPERTOIRE  
THÉÂTRAL EN FRANCE  
DU XVII<sup>e</sup> AU XXI<sup>e</sup> SIÈCLE



PARIS  
HONORÉ CHAMPION ÉDITEUR  
2022

[www.honorechampion.com](http://www.honorechampion.com)

## REMARQUES PRÉLIMINAIRES

S'il vient un chef-d'œuvre, il restera au répertoire.

Arsène Houssaye, *Les Confessions*.  
*Souvenirs d'un demi-siècle 1830-1880*,  
t. 3, Dentu, 1891, p. 299

*Sic transit gloria mundi*. L'histoire des arts est faite de classicisations et de déclassements, de majorations et de minorations. Des œuvres sont consacrées. Des romans deviennent un jour illisibles et des pièces injouables. Il y a même des chefs-d'œuvre parmi ces dernières et surtout des pièces que les critiques jugeaient bien faites. Les auteurs peuvent mourir deux fois. Leur gloire avait souvent été en viager. Leurs œuvres disparaissent avec eux. Il arrive qu'elles vieillissent même de leur vivant. Elles se déphasent. Leur valeur se dégrade, leur sens s'épuise, leur visibilité diminue. Vient pour elles « l'âge de la retraite<sup>1</sup> ». Les pièces de théâtre ont une existence, un devenir ou une destinée qui se déroule dans un temps court ou un temps long. Elles naissent, vivent, meurent et parfois renaissent. Leur survivance éditoriale et/ou scénique est le résultat de processus historiques et anthropologiques.

Ce propos de Pierre Brisson vaut pour toutes les époques : « Au lendemain de l'autre guerre, des pans entiers du répertoire s'écroulèrent d'un seul coup »<sup>2</sup>. Après avoir connu de grands succès, Corneille, Henry Bernstein, Armand Salacrou, pour ne citer qu'eux, en ont fait l'amère expérience à la fin de leur longue carrière. Le grand Corneille n'est pas le vieux Corneille – ni d'ailleurs le jeune. L'évolution du goût est préjudiciable au capital symbolique accumulé. Les modernes deviennent des anciens comme les jeunes deviennent vieux. Les écrivains appartiennent à une génération. C'est dans la génération suivante voire les générations

---

<sup>1</sup> Adolphe Brisson, *Le Théâtre et les mœurs*, Ernest Flammarion, 1906, p. 339.

<sup>2</sup> Pierre Brisson, *Le Théâtre des années folles*, Genève, Le Milieu du monde, 1943, p. 13.

suyvantes quand l'horizon d'attente a changé, que se joue l'épreuve de vérité pour le devenir canonique de leurs œuvres.

De leur vivant, les dramaturges du seizième siècle connurent la gloire. Peu après la création de *Cléopâtre captive*, Ronsard écrit de son auteur : «Jodelle le premier, d'une plainte hardie / Françaisement chanta la Grecque Tragédie»<sup>3</sup>. Le même poème contient l'éloge d'un auteur contemporain dont on venait de représenter deux comédies, *Les Ébahis* et *La Trésorière*. Son incipit est : «Grévin, en tout métier on peut être parfait»<sup>4</sup>. Quelques années plus tard, on lit dans un sonnet qui figure au seuil de *La Troade* de Robert Garnier : «Quel son mâle et hardi, Quelle bouche héroïque ! / Et quels superbes vers entends-je ainsi sonner !»<sup>5</sup> Dès le début du siècle suivant, ces trois auteurs célébrés par Ronsard furent considérés comme barbares. Quant à Ronsard lui-même et à Du Bellay, Boileau juge qu'ils ne trouvent plus de lecteurs<sup>6</sup>.

«Il n'y a en effet que l'approbation de la Postérité, qui puisse établir le vrai mérite des ouvrages»<sup>7</sup>. Cette remarque de Boileau fixe une idée destinée à devenir doxique : le travail des siècles assigne leur rang, leur aura aux œuvres. Il s'interroge sur la gloire de Corneille et Racine :

La postérité jugera qui vaut le mieux, des deux, car je suis persuadé que les écrits de l'un et de l'autre passeront aux siècles suivants. Mais jusques là, ni l'un ni l'autre ne doit être mis en parallèle avec Euripide et avec Sophocle, puisque leurs ouvrages n'ont point encore le sceau qu'ont les ouvrages d'Euripide et de Sophocle, je veux dire l'approbation de plusieurs siècles<sup>8</sup>.

Il en résulte une prime aux anciens : «L'antiquité d'un écrivain n'est pas un titre certain de son mérite ; mais l'antique et constante admiration

<sup>3</sup> Pierre de Ronsard, «Élégie à Jacques Grévin». *Œuvres complètes*, t. 2, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1994, p. 1114. Ce long poème a paru d'abord en 1562 en liminaire du Théâtre de Jacques Grévin. S'étant brouillé avec celui-ci devenu calviniste, Ronsard ne l'a pas repris dans ses *œuvres complètes*. Ronsard dédie également un sonnet à Jodelle (*Œuvres complètes*, t. 1, p. 898).

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 1111.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 1141. Ronsard a consacré deux autres sonnets à Garnier. On lit dans l'un : «Par toi, Garnier, la Scène des Français / Se change en or, qui n'était que de bois» (*ibid.*, p. 506). Et dans l'autre : «Ton ouvrage, Garnier, Tragique et souverain, / Qui Fils, Parrain ensemble, et toute France honore, / Fera voler ton nom du Scythe jusqu'au More» (*Ibidem*).

<sup>6</sup> Nicolas Boileau, *Réflexions critiques sur quelques passages de Longin*, VII. *Œuvres complètes*, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1965, p. 523.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 526.

qu'on a toujours eu pour ses ouvrages est une preuve sûre et infaillible qu'on doit les admirer»<sup>9</sup>. Le sourcilieux régent du Parnasse français prend soin de confier la responsabilité du palmarès non aux doctes mais à un public de gens «sensibles et délicats<sup>10</sup>». Après lui, Voltaire et toute une tradition académique qui va de La Harpe à Émile Faguet, valorisent le corpus classique, soit, pour le théâtre, la triade Corneille – Molière – Racine. La *doxa*, on le verra, veut que Corneille ait été le fondateur de la tragédie française et que Racine ait porté celle-ci à un point de perfection.

La postérité, c'est-à-dire les décideurs, les autorités instituées d'une part, les publics souverains juges de l'autre, est supposée effectuer un tri définitif. Le recul neutralise les effets des modes. Ce qui a fait événement pour les spectateurs ne le fait pas pour l'historien du théâtre. Et vice versa... Le devenir éditorial et scénique des œuvres dépend de leur transmission et de leurs possibles appropriations sur une durée longue. Mais, fait remarquer celui qui sera un des grands témoins de cette recherche, Théophile Gautier, une «révision des arrêts portés par les contemporains ou la postérité»<sup>11</sup> est toujours possible. C'est ce que font les romantiques. Des œuvres restent, d'autres disparaissent, d'autres encore reviennent. Une pièce moderne devient classique. Une qui était à l'avant-garde cesse d'y être. Ces fluctuations sont connues.

Des noms d'auteurs et des titres d'œuvres figurent dans les listes et d'autres en sont écartés. L'on parle parfois de canon. Rappelons qu'en grec le mot *kanôn* avait un sens propre et un sens figuré. Il désignait d'abord un objet rigide, puis, selon le dictionnaire Bailly, une règle, un type, un modèle, un principe. Deux philologues alexandrins, Aristophane de Byzance et Aristarque de Samothrace, avaient dressé un catalogue des meilleurs auteurs grecs, des poètes d'abord, épiques, lyriques et tragiques, en l'occurrence Homère, Pindare, Eschyle, Sophocle, Euripide, Aristophane, mais aussi des historiens, des philosophes et des orateurs, Platon, Aristote, soit des dizaines de noms. Quintilien, un rhéteur du premier siècle de notre ère, avait commenté ce catalogue dans le *De institutione Oratoria* et lui avait ajouté une longue liste d'auteurs latins, Virgile, Lucrèce, Ovide, Horace, Tite Live, Sénèque *etc.* «C'est dans ces auteurs et dans tous ceux qui méritent d'être lus, concluait-il, qu'il faut puiser et l'abondance des mots, et la variété des

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 527.

<sup>10</sup> Nicolas Boileau, «Lettre à Perrault». *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 571.

<sup>11</sup> Théophile Gautier, «Paul Scarron». *Les Grottesques*, Schena-Nizet, 1985, p. 392.

figures, et l'art de la composition»<sup>12</sup>. L'Église a fait du canon une liste de textes sacrés faisant autorité. La tradition juridique et la tradition scolaire se sont emparées du paradigme. Le canon, c'est aujourd'hui le corpus qui reste quand le temps a joué son rôle. On pourrait, en reprenant un mot de Roland Barthes à propos de la littérature, dire que c'est «ce qui s'enseigne, un point c'est tout<sup>13</sup>». C'est ce qui est digne d'y être enseigné. Et l'on voit se profiler à nouveau les classiques, un corpus de textes hérité. L'on sait qu'on enseigne surtout ce qu'on a étudié. Mais il faut ajouter immédiatement que c'est ce qui se joue encore et toujours. C'est alors que l'on rencontre le répertoire.

Le mot ne figure pas avec ce sens dans le *Dictionnaire universel* d'Antoine Furetière ni dans la première édition du *Dictionnaire de l'Académie française* ni dans l'*Encyclopédie*. Ses équivalents, chez les premiers lexicographes, sont table(s), registre, liste, nomenclature, inventaire. Il faut attendre l'édition 1798 du *Dictionnaire de l'Académie française* pour que le mot désigne «la liste des pièces restées au théâtre». Le *Dictionnaire universel* d'Émile Littré donne diverses acceptions du mot dont celle qui nous concerne : «Terme de théâtre. Liste des pièces restées en représentation à un théâtre. Cette pièce fait partie du répertoire. Liste des pièces qu'on doit jouer dans la semaine. On a fait le répertoire de la semaine». Voltaire utilise le mot dans une lettre de 1769 que cite Littré. Au fil des années, le mot a pris deux sens qui sont donnés dans le *Grand Dictionnaire universel* de Pierre Larousse : d'une part, «la nomenclature des pièces qui forment le fonds ordinaire d'un théâtre»; de l'autre «la nomenclature des rôles appris par un acteur ou une actrice». Les exemples donnés sont premièrement les répertoires du Théâtre-Français, de l'Odéon, du Vaudeville et deuxièmement ceux de Talma, Rachel et de deux comédiens aujourd'hui oubliés. On étendra l'acception à des compagnies et à des metteurs en scène. Le *Trésor de la Langue française* donne deux définitions. La première est très générale : «inventaire méthodique». La seconde est celle que nous avons déjà rencontrée : «liste des œuvres qui forment le fonds habituel d'un théâtre ou d'une troupe, susceptibles d'être jouées, reprises à tout moment».

Voyons maintenant ce qu'écrivent quelques auteurs d'ouvrages spécialisés. Le *Dictionnaire théâtral* de François-Antoine Harel, Maurice Alhoy

<sup>12</sup> Quintilien, *De l'institution oratoire*, X, 1, trad. française, Les Belles Lettres, 1979.

<sup>13</sup> Roland Barthes, «Réflexion sur un manuel» in Serge Doubrovsky et Tzvetan Todorov (dir.), *L'Enseignement de la littérature*, Plon, 1969, p. 170 et *Le Bruissement de la langue*, Seuil, 1984, p. 49.

et Auguste Jal donne plusieurs cas dans son entrée « Répertoire » qui est un petit chef-d'œuvre ironique et polémique. En voici deux extraits : « Le Gymnase n'en a pas. Ce théâtre, qui n'a qu'un privilège conditionnel, vit au jour le jour. M. Scribe le nourrit de pièces fort spirituelles, mais qui ne peuvent avoir qu'une existence momentanée ». Il faut de la durée, de la diversité et un projet. « Le beau répertoire du Théâtre-Français est exploité par les doubles qui en font les honneurs aux gagistes du lustre et aux banquettes »<sup>14</sup>. Arthur Pougin, dans son *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent* est plus disert. Le répertoire d'un théâtre, c'est « l'ensemble des ouvrages qui lui appartiennent, qui n'ont pas été joués sur un autre théâtre et qu'il peut reprendre à sa volonté ». Le répertoire courant, c'est « toutes les pièces qui sont jouées au moins de temps en temps ». Si une pièce n'a plus été représentée depuis longtemps, elle n'est plus au répertoire. Ce point est discuté. On pense souvent qu'une pièce entre au répertoire mais qu'elle n'en sort pas, même si on ne la joue plus depuis des siècles. À la Comédie-Française, on appelle grand répertoire ou répertoire « l'ensemble de grandes œuvres classiques, soit dans le genre tragique soit plutôt peut-être encore dans le genre comique, qui sont la gloire de ce théâtre et que nous ont léguées les grands poètes qui ont été les maîtres de la scène au dix-septième et dix-huitième siècle ». Pougin donne sa liste : « Avec Corneille et Racine, avec Molière et Regnard, font partie du répertoire Rotrou, Destouches, Marivaux, Voltaire, Beaumarchais etc. » Enfin, le répertoire d'un artiste, c'est la liste de tous les rôles qu'il a joués.

Patrice Pavis, dans son *Dictionnaire du théâtre*, fournit trois acceptions. La première est attendue : « Ensemble des pièces jouées par un même théâtre au cours d'une saison ou pendant un laps de temps ». C'est le cas de la Comédie-Française. La seconde est plus originale : « Ensemble des pièces, françaises ou étrangères, d'un même style ou d'une même époque ». La troisième est ancienne : « Ensemble des rôles qu'un acteur a ou est en mesure d'interpréter ». Les comédiens ont un répertoire, une liste de rôles. Gérard Philippe fut Rodrigue, le prince de Hombourg et Lorenzaccio, Francis Huster fut Hamlet, Lorenzaccio mais aussi Cyrano de Bergerac. L'entrée du *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* est plus développée. Son incipit est synthétique : « Ensemble de pièces montées par un metteur en scène, une compagnie ou un théâtre et liées entre elles par un principe de cohérence ». S'il est employé seul, le mot désigne « l'ensemble des

---

<sup>14</sup> *Dictionnaire théâtral ou douze cent trente-trois vérités sur les directeurs, régisseurs, acteurs, actrices et employés de divers théâtre*, Jean-Noël Barba, 1824, p. 263.

chefs-d'œuvre de la littérature française ou étrangère qui sont couramment joués». D'un sens, on peut passer à l'autre.

Aux États-Unis, au Canada, en Australie, les *Repertory theatres* sont des institutions à but non lucratif (*non profit*) ou à lucrativité limitée. En Allemagne<sup>15</sup>, en Pologne, en Roumanie, en Slovaquie, un théâtre de répertoire c'est un théâtre généralement public installé dans une grande ville qui possède une troupe permanente et qui pratique l'alternance. Plusieurs dictionnaires prennent significativement l'exemple de la Comédie-Française et de son trésor de chefs-d'œuvre<sup>16</sup>. Le répertoire, c'est d'abord un catalogue, une liste d'œuvres régulièrement jouées ou susceptibles de l'être. Dans d'autres domaines, on parle de nomenclatures et de guides. Les éditeurs ont leur fonds. Les institutions théâtrales se sont constituées une réserve de pièces anciennes et modernes dans laquelle elles puisent. Le Cartel et ses héritiers font de même.

En France, le répertoire est associé au patrimoine. Le mot est moins employé aujourd'hui, estime Agnès Pierron<sup>17</sup>. Il ne garde sa pertinence que pour la Comédie-Française. On parlerait plutôt de lieux de mémoire. Pour Étienne Souriau, la notion est ambiguë. «Des confusions et des glissements de pensée sont toujours possibles»<sup>18</sup>. Les professionnels de la scène interrogés par Christian Biet l'utilisent peu ou avec des précautions rhétoriques<sup>19</sup>. Jacques Copeau envisageait le répertoire du Vieux-Colombier comme une construction issue d'un projet : un ensemble de classiques anciens et modernes, français et étrangers<sup>20</sup>. D'un côté, un « fonds d'œuvres consacrées » ; de l'autre « des reprises d'œuvres des trente dernières années ayant marqué une date dans l'histoire du théâtre, une étape dans l'évolution

<sup>15</sup> En Allemagne, on utilise le mot français avec la définition suivante : « l'ensemble des œuvres littéraires, dramatiques, artistiques et des numéros ou des performances déjà repris, et qui peuvent être repris, représentés ou rejoués à tout moment ». Une pièce du répertoire est « une pièce appréciée du public, qui reste toujours programmée par divers théâtres » (*Deutsches Universalwörterbuch*, Berlin, Duden, 2015).

<sup>16</sup> Guy Spielmann s'appuie sur l'*Allgemeines Theaterlexicon, oder Encyclopädie alles Wissenwerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde* (Altenburg & Leipzig, Pierron & Heymann, 1849).

<sup>17</sup> Agnès Pierron, *Dictionnaire de la langue du théâtre*, Le Robert, 2006.

<sup>18</sup> Étienne Souriau, *Vocabulaire de l'esthétique*, Presses universitaires de France, « Quadrige », 1990, p. 1219.

<sup>19</sup> Voir « Le répertoire aujourd'hui », *Théâtre public*, n° 225, juillet-septembre 2017.

<sup>20</sup> Jacques Copeau, « Un essai de rénovation dramatique », *La Nouvelle Revue française*, n° 57, septembre 1913, p. 344-345 et *Appels. Registres I*, Gallimard, « Pratique du théâtre », 1985, p. 25-26.

du genre dramatique». Des œuvres inédites ont vocation à entrer dans le répertoire. À être conservées elles aussi. «Un répertoire et une troupe permanente favorisent la continuité. Pas seulement d'un spectacle mais d'un travail», estimait Antoine Vitez<sup>21</sup>.

De l'immense théâtre grec antique, il nous reste cinq auteurs, Eschyle, Sophocle, Euripide, Aristophane et Ménandre et des quelques cent pièces de Sophocle, sept seulement. Du théâtre médiéval ne subsiste qu'une faible partie. Jacques Truchet évalue à un millier le nombre des tragédies écrites du seizième au dix-neuvième siècle<sup>22</sup>. Jean-Noël Barba aurait publié trente mille pièces en une trentaine d'années. L'édition a assuré une conservation aux pièces européennes depuis le seizième siècle. Une infime partie d'entre elles se joue encore. Un des enjeux de cette recherche est de faire apparaître les instances de sélection, d'examiner la production des listes. On étudiera d'abord celles que fournissent les recueils anthologiques du dix-huitième et du premier dix-neuvième siècles. Puis seront pris en compte les discours universitaires. L'on verra que le rôle de la Comédie-Française a été déterminant après 1680.

Le Grand Siècle fut un âge d'or pour le théâtre français. Sa part patrimonialisée n'a cessé de se concentrer. Les légitimités s'usent. Elles connaissent des crises. Un palmarès comporte une part d'aléatoire. «Telle pièce connaît sur le moment un triomphe, mais tombe ensuite dans l'oubli; telle autre qui, à sa création, a connu l'indifférence ou l'échec, un demi-siècle plus tard trouve sa place au répertoire»<sup>23</sup>. Premiers cas : *Timocrate* de Thomas Corneille, *Les Deux Chasseurs et la laitière* de Louis Anseaume; second cas : *Ubu roi*, *Victor ou les enfants au pouvoir* de Roger Vitrac. La distinction entre *majores* et *minores*, entre *majora* et *minora* apparaît au début du dix-neuvième siècle quand les auteurs évoquent le premier et le deuxième rang ou ordre des pièces. Elle est historique, donc relative, sujette à des variations dans le temps. Alain Viala pose la question essentielle : «Qui t'a fait *minor*?»<sup>24</sup>. Réponse : les contemporains et/ou la postérité.

<sup>21</sup> Antoine Vitez, Entretien avec Colette Godard, *Le Monde*, 18 mars 1989.

<sup>22</sup> Jacques Truchet, *La Tragédie classique en France*, Presses universitaires de France, «Littératures modernes», 1989.

<sup>23</sup> Michel Autrand, *Le Théâtre en France de 1870 à 1914*, Honoré Champion, «Dictionnaires et références», 2006, p. 7.

<sup>24</sup> Alain Viala, «“Qui t'a fait *minor*?” : galanterie et classicisme», *Littératures classiques*, n° 31, 1993, p. 115-134.



Boileau distinguait « des degrés différents » et des « seconds rangs<sup>25</sup> ». Il mettait *Le Misanthrope* au-dessus des *Fourberies de Scapin*<sup>26</sup>. Les romantiques repensent la question. En même temps qu'ils déhiérarchisent les genres, ils sacralisent les géants, les colosses, les maréchaux de la culture. Désormais l'excellence prime. Haro sur les classiques attardés et la littérature industrielle. Sainte-Beuve est de ceux qui contestent un des effets de cette révolution : l'abaissement des auteurs jugés secondaires. « Rien ne m'est pénible comme de voir le dédain avec lequel on traite souvent des écrivains recommandables et distingués du second ordre, comme s'il n'y avait de place que pour le premier »<sup>27</sup>. C'est aussi l'opinion de Théophile Gautier : « Le respect exagéré pour l'œuvre des grands génies sert de prétexte pour déverser sur tout le reste un mépris affecté »<sup>28</sup>. C'est pourquoi il a réhabilité sous l'étiquette de *Grotesques* les victimes de Boileau, ces « auteurs de troisième ordre, dédaignés ou tombés en désuétude [...] beaucoup moins soucieux de la pureté classique que les écrivains du premier ordre<sup>29</sup> ». Qui dit sélection de *majores* signifie en effet marginalisation voire exclusion de *minores*. Marivaux, on le verra, a longtemps figuré parmi les derniers. Les paramètres sont rarement explicités. Le succès dans la durée est l'un d'eux. Des auteurs passent d'un ordre à un autre, et ce dans les deux sens. Marivaux a fait l'objet d'une majoration et Voltaire d'une minoration. Les axiologies relèvent de l'opinion, non de la science. Elles sont le fruit de processus que mettent en œuvre, avec des logiques souvent divergentes, les imprimeurs de recueils puis les éditeurs, les décideurs de l'institution théâtrale, les doctes, plus tard les faiseurs de programmes scolaires.

La recherche nous conduit inmanquablement à aborder la question du classicisme et des classiques. Loin d'être une invention de l'abbé d'Aubignac ou de Boileau-Despréaux, le mot classicisme n'apparaît qu'au dix-neuvième siècle – comme celui de romantisme. Pour Littré, c'est un néologisme qu'il définit en 1867 comme le « système des partisans exclusifs des écrivains de l'antiquité ou des écrivains classiques du XVII<sup>e</sup> siècle ». Larousse garde l'idée d'une « préférence exclusive pour le style et le genre

<sup>25</sup> Nicolas Boileau, *Art poétique*, chant IV. *Œuvres complètes*, op. cit., p. 180.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>27</sup> Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Le Constitutionnel*, 15 septembre 1851 et *Causeries du lundi*, t. 4, Garnier frères, 1859, p. 515. Cette remarque ouvre la recension des *Mémoires* de Marmontel.

<sup>28</sup> Théophile Gautier, « Poésies nouvelles », *Revue des deux mondes*, t. 26, juin 1841, p. 907.

<sup>29</sup> Théophile Gautier, *Les Grotesques*, op. cit., p. 451.

classiques». Il ajoute que «les querelles du classicisme et du romantisme sont déjà loin de nous». Un classique, pour Pierre Richelet, est un «auteur qu'on enseigne dans les classes». Il est «dans le rang des plus considérables» et «mérite d'être pris pour modèle». Il donne les noms de Cicéron, Térence, Horace et Virgile<sup>30</sup>. Antoine Furetière abonde dans son sens. Classiques sont «les auteurs qu'on lit dans les classes, dans les écoles et qui y ont grande autorité» et il cite Aristote, Cicéron, Horace et d'autres auteurs latins<sup>31</sup>. Pour le *Dictionnaire de l'Académie française*, dans son édition de 1694, est classique «un auteur ancien fort approuvé et qui fait autorité dans la matière qu'il traite». Méritent ce statut «Aristote, Platon, Tite-Live etc.» Du Marsais, dans l'*Encyclopédie*, reprend la définition de Furetière et allonge la liste des auteurs latins. S'appuyant sur une citation d'Aulu-Gelle, il affirme qu'«*auctores classici* signifie les auteurs du premier ordre». Il ajoute aussitôt : «On peut dans ce dernier sens donner le nom d'*auteurs classiques français* aux bons auteurs du siècle de Louis XIV et de celui-ci ; mais on doit plus particulièrement appliquer le nom de *classiques* aux auteurs qui ont écrit tout à la fois élégamment & correctement, tels que Despréaux, Racine, etc.» Des auteurs français sont donc canonisables. L'idée s'est faite jour chez Boileau que l'excellence classique n'est pas l'apanage des seuls anciens. Des maîtres, des modèles, il y en a eu à d'autres époques. Un auteur, une œuvre, reconnus du premier ordre, peuvent être considérées comme classiques quand leur fortune s'inscrit dans la durée. «Il n'y a en effet que l'approbation de la Postérité, qui puisse établir le vrai mérite des Ouvrages»<sup>32</sup>. Il faut, précise-t-il, «une longue suite d'années» voire «un fort grand nombre de siècles» pour que la valeur d'une œuvre soit acquise<sup>33</sup>. Corneille et Voltaire en ont eu conscience puisqu'ils ont porté une grande attention à leurs œuvres complètes.

Sainte-Beuve garde la définition canonique. «Un classique, c'est un auteur ancien, déjà consacré dans l'admiration, et qui fait autorité dans son genre [...]. L'idée de classique implique en soi quelque chose qui a suite et consistance, qui fait ensemble et tradition, qui se compose, qui se transmet

<sup>30</sup> Pierre Richelet, *Dictionnaire français*, Genève, Jean Herman Widerhold, 1680.

<sup>31</sup> Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, La Haye et Rotterdam, Arnout et Reinier Leers, 1690.

<sup>32</sup> Nicolas Boileau, «Réflexions critiques sur quelques passages du rhéteur Longin». *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 523.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 524.

et qui dure»<sup>34</sup>. Désiré Nisard reprend cette idée, quand il écrit un peu plus tard : «Je raconte l'histoire des ouvrages durables»<sup>35</sup>. L'auteur classique, poursuit Sainte-Beuve, «c'est un auteur qui a enrichi l'esprit humain [...] dans un style nouveau [...] aisément contemporain de tous les âges»<sup>36</sup>. Tout auteur peut donc le devenir. Il n'est plus question, comme dans la dernière édition (à savoir celle de 1835) du *Dictionnaire de l'Académie française* de modèles «auxquels on doit se conformer». Littré tente une synthèse. Les auteurs classiques sont d'abord les auteurs grecs et latins qu'on enseigne dans les classes des lycées, collèges et écoles. Mais ce sont aussi des auteurs que l'on considère comme des «modèles» et qui «font autorité». Il introduit une nouvelle définition en opposant les classiques aux romantiques. Est classique l'auteur «qui est conforme ou qui se conforme aux règles de composition et de style établies soit par les auteurs de l'antiquité grecque et latine soit par les auteurs classiques du XVII<sup>e</sup> siècle». Larousse enfin introduit, sans la définir précisément, la notion de classico-romantique<sup>37</sup>. L'entrée «Classique» contient un long développement appuyé sur de nombreuses citations. Il y est question des œuvres et des périodes classiques, le siècle de Périclès et celui de Louis XIV. «Qu'est-ce qu'une littérature classique?» La réponse vient tout de suite : «Une œuvre classique est un ouvrage qui approche le plus possible de la perfection de l'art». C'est que si, pour des doctrinaires comme Nisard ou Ferdinand Brunetière, le classicisme représente la perfection littéraire, ce qui vient ensuite ne peut être que décadent. Quant à ce qui s'écrivait et se jouait ailleurs, c'est à l'aune des pièces de Molière et Racine qu'on l'a longtemps apprécié. Lope de Vega et Calderón et Shakespeare ignoraient les règles. Ils n'avaient pas lu la *Poétique* d'Aristote. Ils étaient des barbares. On pouvait à la rigueur les adapter au goût français.

L'héritage classique participe de la constitution d'une identité nationale<sup>38</sup>. D'où l'idée longtemps doxique que Molière, Racine, Voltaire cristallisent l'esprit français, le génie, l'âme de la France. On sait aujourd'hui que le classicisme, en tant que concept-étiquette, est une construction culturelle et institutionnelle, un ensemble de règles dramaturgiques, qu'il

<sup>34</sup> Charles-Augustin Sainte-Beuve, «Qu'est-ce qu'un classique?», *Le Constitutionnel*, 21 octobre 1850 et *Causeries du lundi*, t. 3, Garnier frères, 1858, p. 38, 40.

<sup>35</sup> Désiré Nisard, *Histoire de la littérature française*, t. 4, Firmin Didot, 1883, p. 478.

<sup>36</sup> Charles-Augustin Sainte-Beuve, «Qu'est-ce qu'un classique?» in *op. cit.*, p. 42.

<sup>37</sup> Il semble que la première occurrence du terme ait été en 1831 dans un compte rendu de spectacle à la *Revue de Paris*. Il ne s'est guère imposé dans le lexique de la critique.

<sup>38</sup> Stéphane Zékian, *L'Invention des classiques*, CNRS Éditions, 2012.

a fait l'objet d'un récit, d'un mythe, mais que c'est aussi un fait ou, si l'on préfère, un artefact de réception<sup>39</sup>. Si, comme le pensent les historiens, c'est un moment, un âge ou une période, il n'y a pas accord pour fixer le *terminus a quo* et surtout le *terminus ad quem* quand il s'agit du théâtre. Quant à l'homogénéité d'un siècle classique, quintessence de la perfection, c'est une idée depuis longtemps abandonnée.

Germaine de Staël dissocie les classiques et la perfection<sup>40</sup>. Le siècle de Louis XIV est inférieur à celui des Lumières, car il lui a manqué d'être éclairé. Il appartient aux auteurs du nouveau siècle de réunir les exigences esthétiques et les idées nouvelles. Le label classique, en devenant historique, cesse d'être valorisant. On en arrive à l'idée qu'il existe quatre périodes classiques, la grecque, la latine, la Renaissance, les dix-septième et dix-huitième siècles, appelés souvent les siècles classiques et que c'est dans la tragédie que s'accomplit l'idéal classique. Pour certains, il n'y a pas d'époques, seulement des œuvres classiques.

Dans les années 1820-1830, les romantiques désacralisent le corpus patrimonialisé du siècle de Louis XIV qui avait été exalté et fossilisé sous l'Empire et la Restauration. En réaction contre les discours iconoclastes de Victor Hugo *et alii*, les universitaires, sous tous les régimes du dix-neuvième siècle, l'ont resacralisé, mettant leurs pas dans ceux de La Harpe et de Geoffroy. D'où l'idée que le classicisme ou « national-classicisme<sup>41</sup> » pourrait être, pour citer Christian Biet, « un mythe historiographique français<sup>42</sup> ».

Le sujet a une dimension politique. De Richelieu à Napoléon en passant par Louis XIV et les révolutionnaires de l'an II, les pouvoirs forts ont eu une politique volontariste du répertoire. Ils ont pesé sur sa constitution et sa transformation en lieu de mémoire, sur la production et la réception des spectacles. La Troisième République s'est peu intéressée au spectacle vivant qu'elle a abandonné à l'économie marchande. En revanche,

<sup>39</sup> Alain Génétiot, *Le Classicisme*, Presses universitaires de France, «Quadrige», 2005.

<sup>40</sup> Madame de Staël, *De l'Allemagne. Œuvres complètes*, t. 3, Honoré Champion, 2017, p. 269-273.

<sup>41</sup> Christian Biet, « L'éblouissant soleil ou le mythe du national-classicisme français. Lectures et représentations du "Grand Siècle" : Corneille et le national-classicisme », *L'Annuaire théâtral*, n° 39, 2006, p. 27-46.

<sup>42</sup> Christian Biet, *Le Théâtre français du XVII<sup>e</sup> siècle*, L'Avant-scène Théâtre, 2009, p. 18.

la construction d'un canon académique a été l'objet de tous ses soins et celui-ci a pesé sur le répertoire général. Quant à la préférence nationale, elle a longtemps été une règle non écrite. Les pièces venues d'ailleurs ont été ignorées ou tenues pour des intruses malséantes.

Aucun auteur n'a décidé qu'il était classique. Une pièce ne naît pas classique, elle le devient après coup. La classicisation est une affaire non de date ou de labellisation mais de reprises régulières ou mieux encore de créations. *Le Cid*, *L'École des femmes*, *Phèdre*, *Le Jeu de l'amour et du hasard*, *Lorenzaccio*, *Cyrano de Bergerac*, *Un Fil à la patte*, *Partage de midi*, *En attendant Godot* voisinent dans le répertoire général. Pour en rester au vingtième siècle, les pièces de Simon Gantillon, Jean-Victor Pellerin, Romain Weingarten<sup>43</sup> et Jean Audureau, contrairement aux précédentes, n'ont pas acquis le statut de classiques modernes.

« Par définition, le répertoire est une série ouverte »<sup>44</sup>. On pourra la dire aussi cumulative. L'on peut parler également d'une constellation. Elle est plus ou moins ouverte selon les moments. Elle se modifie par additions et soustractions. Des pièces y entrent et d'autres en sortent. Si l'on file la métaphore astronomique, l'on dira qu'il y a des astres morts et des queues de comète.

Le répertoire se construit sur le temps long de l'histoire. La notion, comme celle de canon, renvoie à celle de tradition voire à celle d'une mission historique. La tradition, écrivait Brunetière, c'est « ce qui survit du passé dans le présent »<sup>45</sup>. C'est un ensemble d'œuvres. Ce fut un style de jeu. Elle implique une axiologie implicite ou explicite laquelle est le fruit d'une histoire. Ce fut longtemps l'affaire de la seule Comédie-Française. Cette notion ne trouve pas de place dans le *Dictionnaire du théâtre* de Patrice Pavis. L'apologie d'un passé figé est réactionnaire. C'est pourquoi André Antoine, Jacques Copeau et Jean Vilar associent l'idée de tradition à celle de rénovation. Il n'y a plus une tradition mais des traditions, lesquelles interagissent.

<sup>43</sup> Akara « mérite de devenir classique », écrivait Jacques Lemarchand lors de son unique reprise (*Le Figaro littéraire*, 13 novembre 1967). Il n'y en eut aucune ensuite.

<sup>44</sup> Jean-Loup Rivière, « Répertoire de quelques vertus », *Journal de Chaillot*, n° 16, mars 1984, p. 7.

<sup>45</sup> Ferdinand Brunetière, « Les ennemis de l'âme française ». *Discours de combat*, 1<sup>re</sup> série, Perrin, 1900, p. 175.

La mercantilisation de la culture au dix-neuvième siècle fait intervenir le critère financier du succès dans l'édition comme dans le spectacle vivant. Le succès – la cumulation des succès, devrait-on dire – se mesure par l'affluence et la recette. Il peut être de bon ou de mauvais aloi, légitimant ou délégitimant, récompenser la facilité ou la qualité. Il n'est pas une garantie de la valeur et encore moins de l'originalité ; il manifeste souvent l'adéquation d'une œuvre à l'attente d'un public déterminé ou, si l'on préfère, la soumission à son goût. Pour le dire autrement, il nous en apprend autant sinon plus sur l'époque que sur l'œuvre. C'était l'opinion d'un grand critique, Émile Zola<sup>46</sup>. Telle pièce qui triomphe à la création ensuite disparaît du répertoire joué. Les premiers spectateurs avaient des raisons pour l'applaudir. Telle autre, actualisée ou en prise sur l'actualité, triomphe à la reprise. L'épreuve du temps est souvent allée contre les caprices de l'instant. Elle a plus bénéficié à Racine qu'à Quinault, aux classiques qu'aux fournisseurs du théâtre commercial. « On ne peut pas se tromper sur deux mille représentations... », estime justement Jean-Pierre Miquel<sup>47</sup>. Mais l'on trouvera évidemment des exceptions. Sur cette question, l'on notera que deux maîtres du Cartel ont des avis différents. Pour Louis Jouvet, « Il n'y a pas au théâtre des problèmes, il n'y en a qu'un : c'est le problème du succès »<sup>48</sup>. « On n'écrit pas la véritable histoire du théâtre qu'avec des succès »<sup>49</sup>, semble lui répondre Charles Dullin.

Quand un de leurs spectacles avait fait un four noir et que la faillie menaçait leur entreprise, Charles Dullin reprenait *L'Avare* ou *Volpone*, Louis Jouvet *Knock*, Georges Pitoëff *Sainte Jeanne*, Jean-Louis Barrault *Occupe-toi d'Amélie*. C'est ce qu'Henri-René Lenormand appelle le « système des compensations »<sup>50</sup>. Firmin Gémier le pratiquait. « Une pièce commerciale lui permettait de risquer une pièce littéraire, les recettes équilibrant le déficit probable de la seconde »<sup>51</sup>. Si elle ne risque pas la liquidation judiciaire, la Comédie-Française, dans les mêmes circonstances,

---

<sup>46</sup> Émile Zola, *Nos Auteurs dramatiques. Œuvres complètes*, t. 10, Nouveau Monde, 2005, p. 416 et *passim*.

<sup>47</sup> Jean-Pierre Miquel, *La Ruche. Mythes et réalités de la Comédie-Française*, Actes Sud, 2002, p. 60.

<sup>48</sup> Louis Jouvet, *Réflexions du comédien*, Librairie théâtrale, 1985, p. 41. Texte paru en 1935 dans *La Revue hebdomadaire*.

<sup>49</sup> Charles Dullin, *Ce sont des dieux qu'il nous faut...*, Gallimard, « Pratique du théâtre », 1969, p. 243.

<sup>50</sup> Henri-René Lenormand, *Confessions d'un auteur dramatique*, Honoré Champion, 2016, p. 352.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 226.

fait appel à l'indémoudable *Cyrano de Bergerac*. Pour qu'il y ait répertoire, il faut donc que des pièces soient reprises de temps en temps. Cela implique des chiffres.

Le répertoire pose la question de la valeur, donc de la légitimité. Elles furent longtemps attachées à la norme. La modernité et les avant-gardes les ont subordonnées à l'originalité, donc à l'écart esthétique. Après avoir été valorisé négativement, celui-ci l'a été positivement. « En somme, une œuvre n'est qu'une bataille livrée aux conventions, et l'œuvre est d'autant plus grande qu'elle sort plus victorieuse du combat »<sup>52</sup>. La bataille des créateurs contre les conformismes est de tous les temps. Molière, Marivaux, Hugo, Claudel, Ionesco l'ont menée. Une vulgate en a chassé une autre. Les œuvres classiques représentées aujourd'hui ne le sont pas pour leur conformité à une norme présumée universelle et qui a cessé d'être doxique.

Dès le seizième siècle et encore à la fin du dix-neuvième, la tragédie bénéficie d'une suprématie symbolique. Elle pouvait sembler moribonde à la fin des années 1620. Elle renaît quelques années plus tard et, régulièrement, devient le grand genre comme le manifeste le triomphe de *Cinna*. Les recueils que nous étudierons lui accordent toujours la première place. Elle est le genre où s'est épanoui l'esprit classique français pour Émile Faguet<sup>53</sup>. Pour la tragi-comédie et la pastorale, la roche tarpéienne a été près du Capitole. Après *Athalie*, les œuvres ne suivent pas. Corneille et Racine écrasent leurs prédécesseurs, leurs contemporains et leurs successeurs. Tout s'est joué de leur vivant. La Comédie-Française les a ensuite sacrifiés. La comédie ignorée par les doctes doit à Molière de devenir le genre dominant. Elle s'adapte mieux aux attentes des publics, mais la conséquence est que les œuvres souvent vieillissent. La farce, genre vivant et populaire, est rejetée hors du cercle légitime. Les pièces à machines et les comédies-ballets, de même, sortent du répertoire joué, même quand Corneille et/ou Molière en ont été un des auteurs. Le texte prime sur l'*opsis*.

Le dix-neuvième siècle voit l'exténuation irrémédiable de la tragédie, l'essor du drame et surtout les succès de la nouvelle comédie sérieuse. La féerie semblait devoir être condamnée à disparaître. Elle a connu une

<sup>52</sup> Émile Zola, *Le Naturalisme au théâtre. Œuvres complètes*, t. 10, *op. cit.*, p. 61.

<sup>53</sup> Émile Faguet, *La Tragédie française au xv<sup>e</sup> siècle (1550-1600)*, Hachette, 1883, p. 2.

revie au vingtième siècle<sup>54</sup>. Le mélodrame fut longtemps rejeté dans l'infra-théâtre. Il est devenu, comme la féerie, comme la tragi-comédie, un objet de recherche. La nomenclature des genres aujourd'hui a perdu de sa rigueur. Si l'on consulte le *Catalogue général des œuvres dramatiques et lyriques* que publie année après année la SACD (Société des auteurs et compositeurs dramatiques), on y trouve encore, dans l'entre-deux-guerres, trente-cinq espèces génériques qui, de l'arlequinade à la folie-pantomime, avaient sombré depuis longtemps. Quand s'achève le dix-neuvième siècle, la question générique a cessé d'être cardinale. L'opposition est entre le théâtre d'art et le théâtre commercial ou de divertissement. Plus tard, elle sera entre théâtre bourgeois et théâtre populaire.

Ces distinctions impliquent une hiérarchisation et des exclusions. Toute axiologie appelle un tri sélectif. Là où la carrière des pièces constituait les répertoires du premier et du deuxième ordre, on préfère parler aujourd'hui de *majora* et de *minora*. Une pièce peut franchir la barrière dans un sens ou dans l'autre. Dans le répertoire vivant, on trouve des pièces majeures d'auteurs mineurs, pas des pièces mineures d'auteurs majeurs. Premiers cas : *Cyrano de Bergerac*, *Madame sans gêne*. Seconds cas : *Tancredè*, *Eugénie*, *Le Fils naturel*, *Le Roi pêcheur*.

Au dix-huitième siècle, apparaît la notion de chef-d'œuvre. Au Moyen-âge, elle qualifiait la maîtrise technique obtenue dans les métiers artisanaux. Les recueils que nous étudierons distinguent les chefs-d'œuvre qui forment le répertoire du premier ordre et dont les auteurs sont considérés des génies. Bon connaisseur de la littérature classique, Gustave Lanson estimait qu'ils s'inscrivent dans une série et sont, comme l'existence d'une doctrine autoritaire, nécessaire à la cristallisation des genres<sup>55</sup>. La notion a été contestée, elle n'est pas aujourd'hui tombée en désuétude. On a tendance à la voir comme un artefact de réception. Être un chef-d'œuvre, faire chef-d'œuvre<sup>56</sup>, ce n'est pas la même chose. Dans le second cas, c'est souvent faire époque. On ne compte pas néanmoins les ouvrages et les sites qui proposent cinquante ou cent chefs-d'œuvre ou les

---

<sup>54</sup> Hélène Laplace-Claverie, *Modernes Féeries. Le théâtre français du XX<sup>e</sup> siècle entre réenchantement et désenchantement*, Honoré Champion, 2007.

<sup>55</sup> Gustave Lanson, *Essais de Méthode, de critique et d'histoire littéraire*, Hachette, 1965, p. 31-56.

<sup>56</sup> François Mauriac, « On n'est jamais sûr de rien avec la télévision », Bartillat, 2007, p. 205.



meilleures œuvres de la littérature, du cinéma, de l'opéra, de la chanson, du Louvre, de la peinture française ou même universelle, du siècle ou de tous les temps *etc.*

« Le répertoire, écrit Christian Biet, est ce qui n'appartient à personne, même pas à une nation, et qui, selon les volontés des institutions et des individus, change, évolue »<sup>57</sup>. En tant qu'il est un lieu de mémoire, c'est une construction historique comme l'est toute opération de sélection et de hiérarchisation. Des institutions, des troupes et d'abord la Comédie-Française, l'ont forgé. Des personnalités, Antoine, Lugné-Poe, Jacques Copeau, Jean Vilar au TNP, Jean-Louis Barrault à l'Odéon, l'ont enrichi, quand ils ont disposé de temps et d'un lieu. Leur programmation se fondait sur une haute conception du répertoire. Mais aujourd'hui, sauf quelques grandes institutions, il y a peu de troupes permanentes.

« Du mode d'exploitation à l'architecture, de l'artistique à la gestion, de la décision politique à l'urbanisme, des priorités culturelles au fonctionnement de la société, c'est tout un pan de civilisation qui se définit et s'organise ainsi, en partie, autour de la notion de "théâtre de répertoire" »<sup>58</sup>. C'est avec cette idée que cette recherche a été menée.

Le sujet appelle des listes de pièces et d'auteurs, des tableaux et des statistiques. On en trouvera un grand nombre dans ce livre. On entendra aussi de grandes voix d'écrivains et de critiques : l'abbé d'Aubignac, Voltaire, Théophile Gautier, Barbey d'Aurevilly et Émile Zola, Émile Faguet, Jules Lemaitre, Ferdinand Brunetière et Gustave Lanson. D'où une masse de citations.

---

<sup>57</sup> Christian Biet, « La question du répertoire au théâtre », *Littératures classiques*, n° 95, 2018, p. 10.

<sup>58</sup> Jean-Pierre Miquel, *op. cit.*, p. 59.