REVEL NICE
REVUES ÉLECTRONIQUES DE L'UNIVERSITÉ DE NICE

http://revel.unice.fr



Pour citer cet article :

Thomas Cepitelli, Marie Duret-Pujol,
" Avant-Propos ",
Loxias, 57.,
mis en ligne le 15 juin 2017.
URL : http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=8699

Voir l'article en ligne

AVERTISSEMENT

Les publications du site REVEL sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.

Conditions d'utilisation - respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle

L'accès aux références bibliographiques et au texte intégral, aux outils de recherche ou au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs.

Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement et notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site Revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés sur les postes des utilisateurs ou imprimés par leur soin.

L'université de Nice-Sophia Antipolis est l'éditeur du portail REVEL@Nice et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site.
L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe Revel.

REVEL revues électronique de l'UNS - plate-forme pepiniere

Avant-Propos

Thomas Cepitelli, Marie Duret-Pujol

Le théâtre de boulevard récent fait partie des formes oubliées des recherches en études théâtrales. Les ouvrages généraux de Michel Corvin (*Le théâtre de boulevard*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1989) et de Brigitte Brunet (*Le théâtre de Boulevard*, Paris, Nathan Université, 2004) font ainsi figure d'exception. À côté de ces deux ouvrages se trouvent des monographies relatives à un.e auteur.e, à une troupe ou un théâtre, réalisées par des universitaires ou par des journalistes[1]. Le nombre d'ouvrages et d'articles reste toutefois peu élevé. Nous entendons donc ici apporter une contribution à ces formes et à ces pratiques de spectacles délaissées dans le champ de la recherche.

Les raisons de cette absence sont multiples, qui tiennent à la position qu'occupe ce théâtre dans les champs artistique et scientifique. Dans le premier, en France, la structuration ancienne entre théâtres privés et théâtres publics a contribué à renforcer la distinction entre les pièces de boulevard, dont la quasi-intégralité est jouée dans les théâtres privés, et les pièces jouées dans les théâtres publics. Des auteurs et des comédiens comme Eugène Durif[2], Tilly ou encore Henri Guybet[3], témoignent de leur expérience et de la difficulté de jouer sur les scènes publiques après avoir joué dans les salles privées. C'est également le cas du dramaturge Jean-Marie Besset dont la nomination à la tête du CDN de Montpellier a suscité une polémique nourrie dans les milieux culturels. Ceux-ci s'interrogeaient, d'une part, sur sa capacité à diriger une institution publique alors qu'il venait du théâtre privé, mais jetaient aussi un doute sur ses qualités artistiques, et ce, pour les mêmes raisons.

La distinction entre privé et public doit toutefois être réinterrogée aujourd'hui et les propos de ces artistes historicisés. Les modes de productions des pièces et des spectacles sont, en effet, variés, et des auteur.e.s, des metteur.e.s en scène et des comédien.ne.s, comme Didier Sandre, Dominique Valadié, François Morel, Michel Fau, Alexandra Lamy, Jean-Louis Benoit, ou encore Carole Bouquet jouent sur les deux types de réseaux. De même, certaines pièces sont ou pourraient être diffusées tant dans le public que dans le privé. Cette opposition entre privé et public est-elle encore opératoire et opérante pour envisager les spectacles des boulevards ? S'il semble que non, pourquoi les pratiques et les jugements de valeur persistent-ils ?

Ensuite, ces discussions ne peuvent éluder le fait que, dans le champ scientifique, ce type de sujet est tenu pour inférieur car ne répondant pas, peut-on croire, aux canons esthétiques en vigueur mais aussi à une qualité jugée souvent en deçà de la création dite subventionnée. L'université classe et valide en même temps ainsi des objets légitimes ou non légitimes comme l'explique, entre autres, Pierre Bourdieu

---

[1] Citons, par exemple, Alice Bouchetard, *Yasmina Reza, Le miroir et le masque*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2011, ouvrage issu de sa thèse de doctorat, ou encore le récent *Le théâtre des Champs-Élysées est ouvert*, Nathalie Sergent (dir.), Paris, Éditions Verlhac, 2013.

[2] Eugène Durif, témoigne ainsi que « avec le théâtre public il y a eu des réactions terribles. On me disait que la comédie était faite pour le théâtre privé. Il existe une forme de mépris pour le genre […] comme si la comédie était encore mineure, et n'aurait pas le droit de cité dans l'institution et dans le théâtre public » dans l'entretien réalisé par Marie Duret-Pujol le 8 avril 2010, *inédit*.

[3] Henri Guybet, entretien réalisé par Marie Duret-Pujol le 1er juillet 2015, *inédit*.

dans *Méditations Pascaliennes*[4]. Il conviendra alors de s'interroger sur la validité de l'usage d'une épistémologie orthodoxe sur des objets qui ne le sont pas (encore) ou s'il convient d'interroger les outils eux-mêmes pour en articuler de nouveaux, peut-être plus appropriés.

Concernant l'esthétique des pièces, prises par le respect de certaines convenances et conventions, Michel Corvin énonce que « la pièce de boulevard avance sur une ligne de crête étroite, menacée par les deux précipices de la banalité et de l'inacceptable[5] ». Les artistes seraient ainsi sommés de proposer des pièces ni trop banales ni trop osées pour plaire aux spectateur.trices. Soulignant l'immobilisme de ces formes, Pierre Voltz signale ainsi que « Sarcey reste, en 1960, le meilleur théoricien d'un certain idéal de comédie bourgeoise traditionnelle[6] ». Comment les formes, les genres et les pratiques des théâtres des boulevards ont-ils/elles évolué depuis les années 1960 ? Les affirmations de Pierre Voltz et de Michel Corvin sont-elles encore pertinentes pour caractériser ces pièces aujourd'hui ?

Un des axes choisis pour cette parution est l'interrogation des modalités des maintiens et des contestations des formes et des représentations dominantes. Michel Corvin et Brigitte Brunet notent tous deux à quel point le théâtre de boulevard est, le plus souvent, un théâtre dit « bourgeois », entendant par là que le répertoire va dans le sens des principes et des idéaux politiques et moraux de ses spectateurs. C'est dans cette réflexion que se situe l'article de Marion Brun qui revient sur l'appréhension des pièces de Marcel Pagnol en s'appuyant sur les critiques dramatiques parues lors de création comme le *Topaze*. Elle interroge les (re)définitions des critères boulevardiers non pas tant d'après une grille de lecture esthétique plus que topographique. Ce faisant elle s'intéresse aux tenants et aux aboutissants des cadres d'interprétation du théâtre de boulevard par les spectateur.trices et les critiques dramatiques. C'est également dans ce cadre que se situe Johanna Krawczyk dans son article sur *Vie et Mort de H* et *Funérailles d'Hiver* d'Hanokh Levin. Elle interroge la dimension boulevardière en lien avec l'héritage brechtien et la réactivation et reconfiguration de l'impact dialectique de ses deux pièces.

Il est aussi à remarquer que les auteurs de boulevard aiment à jouer sur les limites de ce qui est jugé représentable. Quelles sont ces limites aujourd'hui ? Quelles formes prennent le maintien d'une culture dominante qui est la marque « des idées de la classe dominante[7] » comme l'écrit Karl Marx ? C'est dans cette démarche que s'inscrit l'article de Thomas Cepitelli qui étudie les représentations des homosexualités masculines dans l'adaptation française par Jean Cau de *Pauvre France* où un père découvre que son fils aime et vit en couple avec un homme. Le lien avec le théâtre comme miroir déformant/reformant du réel est aussi en jeu dans l'article de Cécile Vilvandre, *La saynète d'entreprise : une mise en abîme décalée et humoristique du monde du travail*. Elle y développe une réflexion sur le théâtre d'entreprise où se jouent les tabous et les rites en usage dans le monde du travail. Le

[4] Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, Seuil collection « Liber », 1997.
[5] Michel Corvin, *Le théâtre de boulevard*, *op. cit.*, p. 43.
[6] Pierre Voltz, *La Comédie*, Paris, Armand Colin, 1964, p. 157.
[7] Karl Marx, *Le manifeste du Parti communiste*, Paris, Éditions sociales, 1983, p. 59.

lien avec le spectateur, comme au boulevard, se fait dans la « re-connaissance » de soi et dans les dynamiques qui s'opèrent entre ce « que je suis » et « ce que je vois ».

Les codes du théâtre de boulevard alimentent aujourd'hui les propositions de plusieurs auteur.e.s et metteur.ses en scène, comme Daniel Mesguish (*Boulevard du boulevard du boulevard*, créé au Théâtre du Rond-Point de Paris en 2005), Michel Vinaver (*Bettencourt boulevard ou une histoire de France*, créé au TNP de Villeurbanne en 2015), ou encore Nicole Genovese et Claude Vanessa (*Ciel mon placard*, 2014, La Loge, Paris). Réécriture, transposition, adaptation, motif parodique… ? Les études ici réunies portent sur les évolutions dramaturgiques (jeu, écriture, composition…) des pièces de boulevard, sur les motifs (usage des portes et des placards, traitement des émotions…) ainsi que sur les projets et les pratiques des artistes. Le focus autour de l'œuvre de Françoise Dorin par Elisabeth Le Corre et Benoit Barrut s'inscrit dans cette interrogation des définitions du répertoire boulevardier et des pouvoirs du théâtre au sein même des pièces de la dramaturge. C'est aussi ce qui motive les réflexions de Céline Candiard dans son article sur l'un des plus gros succès de ce répertoire, *Boeing Boeing.* Elle analyse le paradoxe que pose le succès phénoménal de la pièce de Camoletti et interroge les raisons de l'intérêt qu'elle suscite encore. Enfin, Claire Poirson, en écho à son entretien avec Pierre Barillet, étudie chez ce dernier les figurations du temps dans ses œuvres dramatiques. Ce faisant, elle s'intéresse aux liens entre l'instantanéité du théâtre et le passé.

Une autre caractéristique du théâtre de Boulevard concerne son mode de production. *A priori* éloigné du réseau des théâtres subventionnés et de leur obligation de produire, et des subventions directes allouées par les DRAC, les DAC ou encore le Ministère de la Culture et de la Communication, les artistes s'appuient sur une économie capitaliste où des sociétés investissent en pariant sur tel ou tel spectacle. Daniel Urrutiaguer interroge ici les modalités d'appropriation par les spectateurs des théâtres privés parisiens où il est autant question d'économie de marché que d'attractivité artistique des spectacles.

Pour lier les apports d'universitaires aux paroles d'artistes, ce numéro comporte également deux entretiens : l'un accordé par l'auteur Pierre Barillet à Claire Poirson, l'autre par la comédienne Valérie Mairesse à Marie Duret-Pujol.

Dans ce numéro, nous entendons « théâtre de boulevard » dans un sens large, en prenant en considération les spectacles inscrits dans cette catégorie ou qui s'en réclament ainsi que les lieux où ces spectacles sont joués. Les études ici réunies portent sur tous les genres et les formes de spectacles. Christophe Charle l'indique en introduction de son ouvrage *Théâtres en capitales*[8], lorsqu'il s'attache à ce type d'étude, le/la chercheur.se doit prêter attention à ne pas s'appuyer seulement sur les œuvres canoniques, à ne pas hiérarchiser les œuvres et à ne pas oublier sa propre culture scolaire, pour prendre en compte les spectacles, les auteur.e.s mais aussi les comédien.ne.s qui les jouent, les salles où elles sont présentées, le type de spectateur.trices auxquel.le.s ces spectacles s'adressent, etc. Pour y parvenir, l'approche qui est la nôtre se veut pluridisciplinaire, ouverte aux sciences humaines et sociales, aux études théâtrales, à l'histoire, aux études sur le genre. Des approches

[8] Christophe Charle, *Théâtres en capitales. Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne*, Paris, Albin Michel, 2008.

variées, diverses et complémentaires qui tentent de saisir les complexités d'un genre théâtral qui n'a de cesse de se transformer et de se refuser aux définitions par trop rapides et parcellaires. Un répertoire qui ne demande qu'à être étudié, avec scientificité et sérieux, minutie et respect.