

## Vertus mnémoniques du théâtre 14-2023

### *Le théâtre, machine mnémonique ?*

Le théâtre est un art éphémère. La fiction scénique s'actualise le temps d'une représentation vouée à la disparition : chaque expérience du spectacle est unique et s'éprouve dans un moment spécifique. Toutefois, l'exceptionnalité de cet art actualisé dans des performances temporellement circonscrites suscite plutôt qu'elle n'empêche son ancrage dans le temps. Précisément parce qu'il n'éprouve la mémoire que sur le mode de l'absence et de la lacune, le théâtre noue avec elle des rapports particulièrement forts.

Si l'on excepte les captations audiovisuelles qui concernent seulement les performances les plus récentes, les traces qui demeurent, photographies ou articles critiques, ne proposent que des expressions fragmentées et sélectives de ce que furent les pièces. Pour pallier les oublis et les lacunes inhérentes à l'évanouissement de la représentation, les recherches récentes proposent des réflexions méthodologiques fort stimulantes. Elles s'attachent à croiser les approches pour élaborer une historiographie du théâtre adossée à des matériaux aussi diversifiés et complémentaires que possible, et tenter ainsi de prendre en charge et de problématiser la spécificité de l'art vivant<sup>1</sup>. Toutefois, la représentation en tant que telle ne survit que dans la mémoire des spectateurs ; elle renvoie à ce lieu mouvant, éminemment subjectif et soumis à déformation qu'est la mémoire individuelle. Simultanément, cette trace est d'une puissance inégalée pour le sujet qui la détient et l'éprouve.

Toute représentation est un acte de mémoire, d'abord parce qu'elle repose sur la mémorisation du texte par les acteurs, qui fournit une restitution au présent d'un texte extrait du passé. Mais l'acteur porte aussi la mémoire d'autres jeux, d'autres représentations sédimentées en lui : de façon consciente ou inconsciente il revitalise les traces dont il est le dépositaire et qui proposent une mémoire subjective du théâtre. Ainsi que l'affirme Georges Banu : « le théâtre depuis toujours s'immerge dans ce qui remonte d'autrefois et l'acteur accomplit en lui-même les épousailles de l'ancien temps avec celui de maintenant. Il sert de support et de médiateur, de pont et de souricière [...] »<sup>2</sup>. En l'acteur s'actualise une mémoire des représentations anciennes et absentes.

Les souvenirs de représentations antérieures sont tout aussi actifs chez le spectateur qui recèle en lui tout un « musée imaginaire »<sup>3</sup>. Si le théâtre n'est pas objet de mémoire, il est bien acte de mémoire, mais « une mémoire entachée de subjectivité, un peu incorrecte, telle une

---

<sup>1</sup> Voir en particulier : *Mémoires de l'éphémère : quel patrimoine pour les arts vivants ?*, dossier de la *Revue d'Histoire du Théâtre*, Catherine Guillot et Martial Poirson (dir.) ; *L'Écriture de l'histoire du théâtre et ses enjeux mémoriels*, dossier de la *Revue d'Historiographie du théâtre*, Marion Denizot (dir.), 1, 2013 ; *Les Oublis de l'histoire du théâtre*, dossier de la *Revue d'Histoire du Théâtre*, Marion Denizot (dir.), 270, 2016 ; *La Question du répertoire au théâtre*, dossier de *Littératures Classiques*, Christian Biet et alii (dir.), 95, 2018/1. Voir également les travaux menés dans le cadre du projet « Registres de la Comédie Française » (URL : <https://www.cfregisters.org/#/>), consulté le 07/12/2023)

<sup>2</sup> Georges Banu, *Les Mémoires du théâtre. Essai*, Arles, Actes Sud, coll. « Le temps du théâtre », 2005 [1987], p. 13.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 14.

mémoire de la vie<sup>4</sup> » : la mémoire individuelle y est partout, fuyante et mouvante. On peut avec Marvin Carlson considérer la scène comme « une machine à mémoire<sup>5</sup> » hantée par les fantômes de représentations antérieures qui travaillent la psyché de l'acteur comme du spectateur.

Toutefois, la mémoire théâtrale n'est pas seulement mémoire du théâtre : la scène est aussi un lieu privilégié de remémoration du passé collectif. Ainsi le théâtre est, selon Didier Plassard, « un des instruments privilégiés au moyen desquels les sociétés humaines s'efforcent de nouer le présent au passé ». Il est une remémoration d'événements récents ou anciens, inscription dans la longue ou la moyenne durée qui produit un « tressage de la perception temporelle » se manifestant avec une particulière évidence « lorsque l'observe les origines culturelles et religieuses des arts de la scène<sup>6</sup> ». De fait, les œuvres réactivent fréquemment un passé culturel ou factuel : de la tragédie grecque qui « réveille la mémoire des dieux<sup>7</sup> » et celle des guerres récentes contre les Perses jusqu'au théâtre mémoriel contemporain, en passant par les pièces d'histoires récentes de la première modernité qui font état des guerres de religion, des conquêtes coloniales ou des procès de sorcières<sup>8</sup>, le théâtre est hanté par le passé<sup>9</sup>. La vocation mémorielle du théâtre contemporain est d'ailleurs un aspect bien défriché par la recherche actuelle : du théâtre problématisant la notion d'héritage<sup>10</sup> et s'interrogeant sur les possibilités de convoquer la voix des oubliés<sup>11</sup> jusqu'au théâtre documentaire<sup>12</sup>, le corpus consacré notamment aux traumatismes a engendré nombre réflexions qui reflètent la vigueur de la problématique et l'étendue du corpus concerné<sup>13</sup>.

L'objet de ce numéro n'est cependant pas l'examen des « vertus mémorielles » du théâtre : nous ne souhaitons pas revenir sur les capacités de cet art à faire advenir, réactiver ou éclairer d'un jour nouveau la mémoire historique. En explorant les « vertus mnémoniques » du théâtre, nous entendons dégager la capacité du théâtre à représenter la mémoire individuelle ou

---

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> Marvin Carlson, *The Haunted Stage: the Theatre as Memory Machine*, Manchester, Manchester University Press, 2003.

<sup>6</sup> Didier Plassard, « La scène peut-elle être un lieu de mémoire ? », *Mémoire en éveil. Archives en création. Le point de vue du théâtre et du cinéma*, Vincent Amiel et Gérard-Denis Farcy (dir.), Vic La Gardiole, L'Entretemps éditions, 2006, p. 15.

<sup>7</sup> Anne Bouvrier Cavolet (dir.), « Introduction », *Théâtre et mémoire : actes du colloque international organisé par le Laboratoire Théâtre, langages et sociétés, Avignon, les 17, 18 et 19 novembre 1999*, Paris, Ophrys, 2002, p. 6.

<sup>8</sup> Anne Teulade, *Le Théâtre de l'interprétation. L'histoire immédiate en scène*, Paris, Classiques Garnier, 2021.

<sup>9</sup> Joël Beddows et Louise Frappier (dir.), *Histoire et mémoire au théâtre : perspectives contemporaines*, Québec, Presses de l'université Laval, 2016.

<sup>10</sup> Leila Adham, « Mémoire et poétique de la spectralité. Le fantôme comme figure de lutte contre l'oubli », *Culture et mémoire. Représentations contemporaines de la mémoire dans les espaces mémoriels, les arts du visuel, la littérature et le théâtre*, Carola Hähnel-Mesnard, Marie Liénard-Yeterian et Cristina Marinas (dir.), Palaiseau, Les éditions de l'école Polytechnique, 2008. p. 475-481.

<sup>11</sup> Alice Vennemann, « La voix comme voie du souvenir dans les pièces *Requiem. Pour les sans-voix* de Peter Wagner et *Rechnitz (l'ange exterminateur)* d'Elfriede Jelinek », *Les Failles de la mémoire. Théâtre, cinéma, poésie et roman : les mots contre l'oubli*, Françoise Dubasquet Lairys (dir.), Rennes, PUR, coll. « Interférences », 2016, p. 57-81.

<sup>12</sup> Carole Guidicelli, « Le théâtre documentaire. Pour la constitution d'une mémoire commune ? », *Culture et mémoire. Représentations contemporaines de la mémoire dans les espaces mémoriels, les arts du visuel, la littérature et le théâtre*, op. cit., p. 501-509.

<sup>13</sup> Élisabeth Angel-Pérez, *Voyage au bout du possible. Les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*, Paris, Klincksieck, coll. « Angle ouvert », 2006 ; Christiane Page (dir.), *Écritures théâtrales du traumatisme. Écritures de la résistance*, Rennes, PUR, coll. « Le Spectaculaire », 2012 ; Christian Biet et Philippe Mesnard (dir.), *Témoigner entre histoire et mémoire/Testimony between History and Memory*, « Violences radicales en scène », 121, 2015/2, p. 46-107 ; Isabelle Ligier-Degauque et Anne Teulade (dir.), *La Mémoire de la blessure au théâtre. Mise en fiction et interrogation du traumatisme de la Renaissance au XXI<sup>e</sup> siècle*, Rennes, PUR, 2018.

culturelle, à jouer avec elle et à la solliciter, que ce soit dans le processus créatif, dans l'œuvre ou dans le lien noué avec le spectateur. Cette réflexion s'inscrit dans le cadre du programme « Vertus et vanité de la littérature » – mené à l'université Rennes 2 par le groupe comparatiste Phi (Poétique historique et comparée) et piloté par Gaëlle Debeaux, Audrey Giboux, Charline Pluvinet et Anne Teulade<sup>14</sup> – qui s'attache à questionner les modes d'efficiences de la littérature et leurs éventuelles limites.

Le 31 mars 2023, nous avons organisé la journée d'études dont sont issus la plupart des articles de cette livraison, dans une réflexion guidée par le programme d'agrégation *Théâtres de l'amour et de la mémoire* mais n'ayant pas vocation à se limiter aux trois œuvres proposées, *Shakuntala* de Kalidasa, *A Midsummer Night's Dream* de Shakespeare et *Come tu mi vuoi* de Pirandello. Il a semblé que ce programme invitait à une réflexion novatrice sur les liens entre théâtre et mémoire, qui gagnait à être ouverte à d'autres corpus et étendue à la perspective plus large des « vertus mnémoniques », dont les modes d'émergences et les enjeux sont complexes et intriqués. Le programme *Théâtres de l'amour et de la mémoire* présente l'originalité de poser la question de la représentation de la mémoire dans une forme, le théâtre, pour lequel l'exploration de la psyché, de son travail et de ses détours, requiert une inventivité particulière. À la différence du genre romanesque propice à l'exploration de l'intériorité, à l'entrelacement des temporalités et des points de vue, le théâtre doit en effet inventer des formes pour faire surgir la mémoire. Le fantôme<sup>15</sup> n'est que l'une d'elles : le travail mnémonique émerge aussi à partir des scénarisations d'intrigues, des montages narratifs, des superpositions d'images, des recours à la mémoire culturelle et littéraire<sup>16</sup>.

Il ne faudrait pas imaginer que de tels dispositifs sont l'apanage du drame moderne qui, comme l'a montré Jean-Pierre Sarrazac manipule les temporalités, les déplie et les enroule à la manière d'un roman<sup>17</sup>. L'abondante quantité d'études sur la mémoire et le théâtre de Shakespeare<sup>18</sup> signale que les vertus mnémoniques du théâtre ne se manifestent pas seulement à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, à la faveur d'une déliaison de la linéarité de la fable. L'étude la plus féconde dans notre perspective est celle de Lina Perkins Wilder pour qui le théâtre de Shakespeare est un environnement mémoriel (« *a remembrance environment* »), un lieu dont les propriétés physiques et sociales façonnent les souvenirs, un lieu d'instructions et de souvenirs mnémoniques (« *a place of mnemonic instructions and recollections*<sup>19</sup> »). Son étude s'attache aux représentations de la mémoire en action (« *memory at work*<sup>20</sup> »), un objet

---

<sup>14</sup> Je remercie Gaëlle Debeaux, Charline Pluvinet et Audrey Giboux avec qui j'ai préparé la journée d'études dont une partie des articles ici réunis est issue. Mes remerciements sont particulièrement appuyés à l'endroit d'Audrey Giboux qui a aussi aidé à la relecture des articles.

<sup>15</sup> Françoise Lavocat et François Lecercle (dir.), *Dramaturgies de l'ombre*, Rennes, PUR, 2005 et « Scènes de spectres/ *Ghost Scenes* », dossier de la revue *Arrêt sur scène/Scene Focus*, 11, 2022, Pierre Kapitaniak et Andrew Hiscock (dir.). URL : <https://journals.openedition.org/asf/1302> (consulté le 15/12/2023)

<sup>16</sup> Voir Anne Teulade, « Dramaturgies de la psyché, dramaturgies de la discontinuité », *Théâtres de l'amour et de la mémoire*, A. Teulade (dir.), Neuilly, Atlande, 2022, p. 225-252.

<sup>17</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Seuil, 2012, p. 170-171 et *passim*.

<sup>18</sup> Voir par exemple Garrett A. Sullivan, *Memory and Forgetting in English Renaissance Drama. Shakespeare, Marlowe, Webster*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005 ; Peter Holland (dir.), *Shakespeare, Memory and Performance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006 ; Anita Gilman Sherman, *Skepticism and Memory in Shakespeare and Donne*, Londres, Palgrave MacMillan, 2007 ; Isabel Karremann, *The Drama of Memory in Shakespeare's History Play*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015 ; Andrew Hiscock et Lina Perkins Wilder (dir.), *The Routledge Handbook of Shakespeare and Memory*, Londres, Routledge, 2018 ; Peter Holland, *Shakespeare and forgetting*, Londres, The Arden Shakespeare, 2021.

<sup>19</sup> Lina Perkins Wilder, *Shakespeare's Memory Theatre : Recollections, Properties and Characters*, Cambridge University Press, 2010, p. 1.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 13.

massivement présent dans les pièces de Shakespeare et en particulier dans *The Tempest*, si l'on interprète l'île de Prospero comme une île mémorielle « *a memory cell*<sup>21</sup> ».

Les affinités entre dispositif théâtral et activation de la mémoire ne se limitent pas, dans cette période, à l'œuvre de Shakespeare. Elles se manifestent notamment dans les fameux « théâtres de la mémoire » renaissants<sup>22</sup>. La mémoire était conçue depuis l'épisode antique de Simonide de Céos comme liée à la visualisation spatiale<sup>23</sup>. Elle se traduisait dans un ensemble de « lieux mnémoniques<sup>24</sup> » permettant de localiser, et par là de fixer, les souvenirs. On pensait notamment que l'activité mnésique était favorisée par la visualisation d'espaces à compartiments<sup>25</sup>. Ainsi, le théâtre de mémoire de Giulio Camillo (1480-1544), petite maquette d'amphithéâtre symbolisant le monde, comporte des tiroirs recelant des textes anciens. Les souvenirs du passé sont classés dans des espaces de prime abord invisibles. Plus tardif, le théâtre de mémoire de Robert Fludd (1574-1637) se modèle directement sur le théâtre du Globe – sur un espace littéralement, et non plus métaphoriquement, scénique<sup>26</sup>. La subtilité de cette construction réside non seulement dans le potentiel mnémonique dont elle dote l'espace scénique, mais également dans le travail de la mémoire qu'elle suppose, par le lien entre le visible et le caché : les coulisses figurent la mémoire sollicitée et la fiction théâtrale implique plus que les événements mis en scène. Elle en appelle au souvenir du spectateur, à une extension imaginaire de l'action<sup>27</sup>. La tension entre le visible et l'invisible et l'appel à l'imagination du spectateur indiquent toute la fécondité esthétique des représentations mnémoniques

Les articles de ce numéro permettent d'envisager comment les intrigues et les dispositifs théâtraux sont susceptibles de donner forme aux méandres de la mémoire ou de faire advenir le souvenir enfoui, et ils invitent à s'interroger sur la manière dont le texte de théâtre ou sa mise en scène convoquent la mémoire du spectateur et dotent le représenté d'un surplus de sens. En effet, l'activation de certaines images poétiques, la reprise intertextuelle ou la citation sont susceptibles de hanter le spectacle et de faire travailler l'interprétation au-delà même de l'action mise en scène. Il en va ainsi dans *Le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare où les mythes ovidiens font peser une ombre tragique sur les variations amoureuses déployées<sup>28</sup>. Dans cette pièce-florilège, les rappels littéraires projettent une voie alternative et sombre sur l'action ; ils font éprouver au spectateur tout un éventail de possibles qui trouent l'intrigue de virtualités inquiétantes<sup>29</sup>. Le déploiement de ce double niveau de sens découle directement des vertus mnémoniques du théâtre.

La première section de ce volume réunit deux articles dégagant les spécificités d'une poétique théâtrale reposant sur une esthétique de la mémoire, dans la culture indienne et dans

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>22</sup> Voir par exemple, Lina Bolzoni, « Théâtre de mémoire à la renaissance : poèmes et galeries de peinture », *Les Arts de la mémoire et les images mentales*, Alain Berthoz et John Scheid (dir), Paris, Collège de France, 2018, p. 61-74.

<sup>23</sup> Sur l'épisode du banquet remémoré par le poète Simonide de Céos, voir Frances Yates, *L'Art de la mémoire*, trad. de l'anglais (*The Art of Memory*, 1966) par Daniel Arasse, Paris, Gallimard NRF, coll. « Bibliothèque des Histoires », 2008 [1975], p. 13 sq.

<sup>24</sup> Sur les « lieux mnémoniques », voir aussi la notion de « galerie de mémoire » liée à Philostrate (Ruth Webb « *La Galerie de tableaux* de Philostrate : vision, mémoire et espace », *Les Arts de la mémoire et les images mentales*, *op. cit.*, p. 31-43).

<sup>25</sup> Voir Frances Yates, *L'Art de la mémoire*, *op. cit.*, p. 144 sq.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 367 sq.

<sup>27</sup> Voir « Staging Memory », introduction à *Shakespeare's Memory Theatre: Recollections, Properties and Characters*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>28</sup> Yves Peyré, « Les mythes effacés du *Songe d'une nuit d'été* », *Autour du Songe d'une nuit d'été*, Claire Gheerart-Grafeuille et Nathalie Vienne-Guérin, Rennes, PUR, 2003, p. 199-209.

<sup>29</sup> Voir A. Teulade, « Le théâtre comme expérience du possible et de l'ambiguïté de la présence au monde », *Théâtres de la mémoire et de l'amour*, *op. cit.*, p. 300-302.

l'ensemble de l'œuvre de Kalidasa (Claudine Le Blanc) et par le détour des arts musicaux et picturaux dans *Shakuntala*, *A Midsummer Night's Dream* et *Come tu mi vuoi* (Emmanuelle Hénin). Les articles de la deuxième partie s'attachent à des formes théâtrales novatrices associant représentation de la mémoire individuelle des personnages et reviviscence d'un matériau littéraire antérieur : l'opéra-comique, laboratoire du renouvellement de la comédie au XVIII<sup>e</sup> siècle (Marie-Cécile Schang-Norbely) et la comédie hoffmannsthaliennne de la modernité (Audrey Giboux). La troisième section explore plusieurs dispositifs faisant de la scène un espace mnémonique qui accueille soit la psyché du dramaturge pirandellien chez qui création et mémoire se nouent (Paola Ranzini), soit un déploiement fantasmatique de souvenirs autobiographiques et mythiques entrelacés par Bruno Bayen (Claire Lechevalier), soit enfin les spectres et les revenants de Strindberg (Marthe Segrestin). La quatrième et dernière section examine comment les textes sont susceptibles d'alimenter ou de transformer la mémoire du spectateur, en s'attachant aux spectatrices des pièces de la première modernité dont certaines deviennent autrices (Véronique Lochert), et aux jeux de négociation et de remodelage mnémonique d'Hanokh Levin (Zoé Schweitzer).

Anne TEULADE  
Université Rennes 2