

MÉMOIRES DE SPECTATRICES : THÉÂTRE INTÉRIEUR ET CRÉATION LITTÉRAIRE

« J'ai remarqué que les femmes ont la mémoire plus ferme que les hommes ; mais je les crois trop modestes pour vouloir souffrir que j'en dise autant de leur jugement », écrit Samuel Chappuzeau en 1674, dans un passage du *Théâtre français* où il compare le talent des comédiens et celui des comédiennes¹. Ce propos suggère une inégalité de genre face à la mémoire, que les femmes auraient meilleure, comme semblent le confirmer des études récentes de psychologie cognitive². Mais il esquisse aussi une distinction entre la mémoire et le jugement, qui lui permet de valoriser le second par rapport à la première et de rétablir ainsi la supériorité des hommes. Lorsque les textes construisent une association privilégiée entre la mémoire et les femmes, ils s'appuient souvent sur des stéréotypes genrés concernant la facilité de ces dernières à s'émouvoir, leur penchant à imaginer et l'ancrage de leur mémoire dans la vie intime et familiale³. Divertissement collectif, intégré à la vie sociale, le théâtre propose cependant aux spectateurs et aux spectatrices d'élargir et de partager leur mémoire et leur ouvre différentes voies pour s'approprier l'expérience d'autrui et réinvestir leurs souvenirs.

L'expérience des spectatrices, telle qu'elle est décrite dans les textes polémiques et transcrite par des autrices, est moins révélatrice d'une mémoire spécifique qu'elle ne met en lumière la puissance mnémonique du théâtre, qui imprime durablement ses personnages, ses situations et ses formules dans l'esprit du public. Sans cesse ravivée par la performance, la mémoire du théâtre se déploie à travers le temps : ses formes et ses usages se perpétuent et se transforment du XVII^e siècle jusqu'au XX^e siècle. L'expérience mémorielle de la spectatrice met tout particulièrement en valeur le mouvement du passé vers le présent, de l'individuel vers le collectif, de la passivité vers l'activité auquel le théâtre invite.

« *Quae spectasti ad memoriam redeunt* » : la mémoire de la spectatrice dans les controverses sur le théâtre

Une relation privilégiée entre le théâtre, la mémoire et les femmes est établie par les adversaires du théâtre qui font entendre leurs voix à travers sermons et pamphlets dans toute l'Europe aux XVI^e et XVII^e siècles. Pour mieux mettre en garde contre les dangers des spectacles, les théâtrophobes se livrent à une analyse approfondie des mécanismes cognitifs à l'œuvre dans la réception et décrivent les liens qui unissent vision, mémoire, imagination et passage à l'acte.

La puissance avec laquelle les personnages et les actions représentés par le théâtre se gravent dans la mémoire s'explique, selon eux, par le caractère sensible de l'expérience qu'il offre au public : la déclamation de vers travaillés, les corps parés des acteurs et des actrices, les gestes et les attitudes exprimant les passions des personnages « s'impriment » avec force dans

¹ Samuel Chappuzeau, *Le Théâtre français divisé en trois livres*, Paris, R. Guignard, 1674, p. 239-240.

² Voir par exemple Azriel Grysman *et al.*, « The influence of gender and gender typicality on autobiographical memory across event types and age groups », *Memory & cognition*, n° 44, 2016, p. 856-868, dont les résultats ont été relayés dans les médias.

³ Sur les liens entre genre et mémoire, voir *Les Mémoires, une question de genre ?*, *Itinéraires*, 2011, n° 1 [<https://journals.openedition.org/itineraires/1590>], en particulier Anne Coudreuse, « Présentation » et Jean-Louis Jeannelle, « Le sexe des mémoires ».

la mémoire des spectateurs et des spectatrices. À l'efficacité de l'image, qui parle directement aux sens, s'ajoute la force de l'émotion, qui se communique des personnages aux membres du public. Gravées dans la mémoire, les scènes représentées affectent l'imagination, puis contaminent l'entendement et la volonté, influant ainsi sur le comportement. C'est pourquoi le prince de Conti s'alarme de « ces expressions accompagnées d'une représentation réelle » qui ont pour effet « de corrompre l'imagination, de remplir la mémoire, et se répandre après dans l'entendement, dans la volonté, et ensuite dans les mœurs⁴. » Les mécanismes qui transforment les situations observées sur la scène du théâtre en images intérieures, mises à la disposition de l'esprit, sont similaires aux procédés cultivés par l'art de la mémoire : les techniques de mémorisation, utiles aux orateurs antiques, connaissent de nouveaux développements à la Renaissance, invitant à l'édification de théâtres mentaux pour y placer les éléments à retenir⁵. Reprenant une formule de Jean Chrysostome, le jésuite italien Paolo Segneri décrit la manière dont les souvenirs s'activent dans l'esprit du spectateur, qui devient un véritable théâtre portatif :

Quae spectasti ad memoriam redeunt : ricorrono alla mente i motti impuri che udisti, le facezie, le formole, i gesti audaci: e tu a te stesso divieni e teatro portatile e recitante e scena e palco e spettatore e soggetto e ciò che tu vuoi.

Quae spectasti ad memoriam redeunt [Les choses que tu as vues te reviennent à la mémoire] : dans ton esprit reviennent les paroles impures que tu as entendues, les plaisanteries, les expressions, les gestes osés, et tu deviens pour toi-même à la fois théâtre portatif, acteur, scène, loge, spectateur, sujet et tout ce que tu veux.⁶

Les adversaires du théâtre dénoncent l'effet corrompeur de ces images et de ces discours qui introduisent des idées indécentes et font naître des désirs impurs dans les esprits.

L'action pernicieuse du théâtre concerne tous les membres du public, mais s'avère particulièrement dommageable aux femmes. Considérée comme plus encline à céder à l'appel des sens et à l'entraînement des passions, la spectatrice devient dans le discours théâtrophobe la représentante emblématique d'un public caractérisé par sa vulnérabilité et durablement marqué par l'expérience du théâtre⁷. La fiction dramatique remplit la mémoire des femmes d'actions licencieuses qui se substituent à la représentation de leurs devoirs. Là où un harangueur se plaît à vanter en 1634 le succès du théâtre auprès des « femmes les plus chastes et modestes » en affirmant qu'elles « perdent presque la mémoire de leurs logis quand elles ont vu représenter en ce lieu quelque belle pièce⁸ », le père Voisin prend cette menace au sérieux en 1671 et craint que les « femmes voyant sur le théâtre les adorations qu'on y rend à celles de leur sexe, [...] s'impriment tellement dans la fantaisie cette sorte de vie [...] que les petites

⁴ Armand de Bourbon, Prince de Conti, *Traité de la comédie et des spectacles, selon la tradition de l'Église, tirée des conciles et des saints Pères*, Paris, L. Billaine, 1667 [1666], p. 17.

⁵ Voir Lina Bolzoni, *La Chambre de la mémoire. Modèles littéraires et iconographiques à l'âge de l'imprimerie*, trad. M.-F. Merger, Genève, Droz, 2005 [1995] et Diane Robin, « L'imaginaire théâtral selon les arts de mémoire italiens au XVI^e siècle », *Théâtre et imaginaire. Images scéniques et représentations mentales (XVI^e-XVIII^e siècle)*, Véronique Lochert et Jean de Guardia (dir.), Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2012, p. 117-129.

⁶ Paolo Segneri, *Il Cristiano istruito nella sua legge* (1686), dans Ferdinando Taviani, *La Commedia dell'arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, Rome, Bulzoni, 1991 [1969], p. 298.

⁷ Pour plus de précision, je me permets de renvoyer à Véronique Lochert, « “Regarder hardiment et avec plaisir” ou “détourner les yeux” ? Les dangers du théâtre pour les spectatrices (France-Angleterre, XVI^e-XVII^e siècles) », *Littératures classiques*, n° 99, 2019, p. 93-105 et *Les femmes aussi vont au théâtre. Les spectatrices dans l'Europe de la première modernité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2023, chap. 3.

⁸ Anonyme, *L'Ouverture des jours gras, ou l'entretien du Carnaval*, Paris, M. Blageart, 1634 ; éd. John Lough, « L'Ouverture des jours gras », *French Studies*, n° 11, 1957, p. 260-264, ici p. 263.

affaires de leur ménage leur deviennent insupportables⁹ ». Les défenseurs du théâtre mettent eux aussi en avant la figure de la spectatrice pour décrire les effets des œuvres dramatiques sur la mémoire et montrer leur utilité morale. Le discours théâtrophile inverse la valeur des effets produits par le théâtre par rapport aux pamphlets théâtrophobes, mais décrit un processus très similaire d'impression dans l'esprit de l'image sensible, permettant son retour dans la mémoire. Lorsque l'auteur anonyme de la *Lettre sur la comédie de l'Imposteur* démontre ironiquement l'utilité de la comédie de Molière, il explique comment les situations du théâtre s'impriment dans la mémoire d'une spectatrice, où elles deviennent des références capables de guider ses choix. Grâce au ridicule, la scène qui donne à voir l'entreprise de séduction de Panulphe (Tartuffe) à l'égard d'Elmire pénètre l'esprit de la spectatrice et la protège de toute situation similaire dans la vie, car elle sera alors « frappé[e] d'un souvenir de cette première fois, si elle a fait une impression extraordinaire¹⁰ ». La mémoire individuelle s'enrichit ainsi de l'expérience des personnages fictionnels, sans mise en danger et avec un gain moral appréciable.

La proximité des modèles théâtrophile et théâtrophobe apparaît aussi dans la passivité fondamentale qu'ils confèrent à la spectatrice en tant que représentante du public : comme le suggère le vocabulaire de l'impression ou de la contamination, celle qui regarde apparaît comme le réceptacle d'images dont elle ne contrôle pas l'entrée dans son esprit, qu'elle ne peut effacer et dont elle subit ensuite inconsciemment l'influence. Ottonelli souligne la puissance pernicieuse des spectacles à travers l'impuissance des membres du public, qui « restent pleins de pensées immondes, sans pouvoir presque jamais oublier ces espèces laides dans l'entendement et dans l'imagination et sans pouvoir enlever ces fantômes très importuns et sales et ces objets qui restent dans la mémoire¹¹ ». Incapables de débarrasser leur esprit des images imposées par le théâtre, spectateurs et spectatrices apparaissent comme les victimes d'un processus qu'ils ne maîtrisent pas. Même lorsque ce processus s'avère vertueux, il se fait sans le secours de la raison ni de la volonté et ressemble à une forme de conditionnement psychologique, dont l'efficacité repose précisément sur l'absence de réflexion, comme le suggère la *Lettre sur la comédie de l'Imposteur* :

une femme qui sera pressée par les mêmes raisons que Panulphe emploie *ne peut s'empêcher* d'abord de les trouver ridicules, et *n'a garde de faire réflexion* sur la différence qu'il y a entre l'homme qui lui parle et Panulphe, *et de raisonner* sur cette différence, comme il faudrait qu'elle fit pour ne pas trouver ces raisons aussi ridicules qu'elles lui ont semblé quand elles les a vu proposer à Panulphe.¹²

En agissant sur la mémoire, le théâtre semble avoir le pouvoir de manipuler une spectatrice privée de jugement. Mais telle n'est pas l'expérience que font les femmes qui vont au théâtre. Loin d'être soumises à la puissance d'images incontrôlables et indélébiles, les spectatrices savent utiliser les vertus mnémoniques du théâtre à différentes fins. De même que l'art de la mémoire, qui suppose une appropriation active d'images mentales mêlant souvenirs intimes et souvenirs artistiques, le théâtre offre à l'esprit des spectateurs et des spectatrices une

⁹ Voir Joseph Voisin, *Défense du traité de Mgr le Prince de Conti touchant la comédie et les spectacles ou la réfutation d'un livre intitulé Dissertation sur la condamnation des théâtres*, Paris, Coignard, 1671, p. 347.

¹⁰ Anonyme, *Lettre sur la Comédie de l'Imposteur*, s. l., s. n., 1667, p. 105.

¹¹ « [...] *restando pieni di mille pensieri immondi, senza potersi quasi mai scordare di quelle brutte specie restate nell'intelletto e nell'immaginazione, e senza potersi levare d'attorno quelli importunissimi e sozzi fantasmi, et oggetti restati nella memoria* » (Giovanni Domenico Ottonelli, *Della cristiana moderazione del teatro. Libro III, detto Le risoluzioni di alcuni dubbi*, Florence, L. Franceschini et A. Logi, 1649, p. 83).

¹² *Ibid.*, p. 103-104, je souligne.

expérience fictive partagée, susceptible de venir enrichir leur mémoire personnelle, alimenter leurs relations sociales, voire inspirer de nouvelles fictions.

« Le plaisir de n’avoir point de mémoire » : pratiques culturelles de la mémoire au XVII^e siècle

Non seulement Madame de Sévigné déclare à plusieurs reprises dans sa correspondance qu’elle a une mauvaise mémoire, mais elle s’en réjouit. Cette affirmation étonne lorsqu’on connaît l’importance, dans ses lettres, des citations et des allusions à un nombre impressionnant d’œuvres de tout genre. On la comprend mieux si on la rapproche des propos de Montaigne, qui nourrit sa réflexion d’abondantes références textuelles, mais pense être mal placé pour « parler de mémoire », car il « n’en reconnai[t] quasi trace en [s]oi, et ne pense qu’il y en ait au monde une autre si monstrueuse en défaillance¹³ ». En soulignant la faiblesse de sa mémoire, l’auteur s’émancipe du poids de la mémoire pour valoriser le jugement personnel et construire sa propre mémoire subjective à travers l’écriture. À cette mise à distance de l’aspect sérieux et contraignant de la mémoire, s’ajoute chez Mme de Sévigné la mise en valeur du plaisir renouvelé de l’expérience littéraire que permet le défaut de mémoire. À une époque où le rapport aux textes est caractérisé par son intensité¹⁴, où les femmes de l’aristocratie sont amenées à relire les mêmes textes et à revoir les mêmes pièces à plusieurs reprises, la répétition est une dimension essentielle du plaisir esthétique, comme en témoigne la princesse Palatine, belle-sœur de Louis XIV, qui a assisté à vingt-sept représentations des *Femmes savantes* : « Je sais *Les Femmes savantes* presque par cœur ; j’ai vu la pièce plus de cent fois, malgré cela elle me fait rire chaque fois que je la revois¹⁵. »

Une bonne œuvre est une œuvre qu’on ne se lasse pas de relire ou de revoir, à l’image des pièces de Corneille et de Molière : « Nous lisons beaucoup, et je sens le plaisir de n’avoir point de mémoire, car les comédies de Corneille, les ouvrages de Despréaux, celles de Sarasin, celles de Voiture, tout repasse devant moi sans m’ennuyer¹⁶. »

La mémoire s’enrichit et se développe au fil des expériences répétées, comme le souligne la princesse Palatine, qui cite elle aussi de mémoire de nombreux vers de théâtre dans sa vaste correspondance : « Je vois trop souvent des comédies pour n’en rien retenir, ni les appliquer où il est besoin¹⁷ ». Loin de constituer une série d’images obsédantes, influant malgré elles sur leur comportement, les souvenirs de théâtre offrent à Mme de Sévigné et à la princesse Palatine un réservoir de situations et de personnages, dans lequel elles puisent librement pour enrichir leur description de la société et approfondir leur compréhension du monde. L’application consiste précisément à mettre en relation un fait réel observé avec un fait fictif dont il suscite le souvenir et qui rehausse plaisamment sa narration. À propos d’une conversation qui s’envenime entre son fils et M. de La Trousse, Mme de Sévigné note ainsi : « Cela m’a fait souvenir d’Hermione, quand elle demande à Oreste, après qu’il a tué Pyrrhus par son ordre : Qui te l’a dit ? Oreste, à

¹³ Michel de Montaigne, *Essais*, début du chapitre IX.

¹⁴ Le passage de la lecture intensive à la lecture extensive est généralement situé par les historiens de la lecture au milieu du XVIII^e siècle, même s’il importe de nuancer l’opposition entre ces deux pratiques, qui peuvent coexister.

¹⁵ Élisabeth-Charlotte de Bavière, *Lettres de Madame, duchesse d’Orléans, née princesse Palatine*, éd. Olivier Amiel, Paris, Mercure de France, « Le Temps retrouvé », 1999, p. 417 (lettre du 20 octobre 1709).

¹⁶ Marie de Rabutin-Chantal, marquise de Sévigné, *Correspondance* [1646-1696], éd. Roger Duchêne, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972-1978, t. III, p. 27 (lettre du 25 septembre 1680).

¹⁷ Voir Sylvaine Guyot, « La Palatine, une spectatrice paradigmatique ? De l’intérêt du théâtre : usages, goûts, expérience », *Études Épistémè*, n° 42, 2022 [<https://journals.openedition.org/episteme/15413>] : elle a assisté, en l’espace de 51 ans, à 2190 représentations environ, pour un total approximatif de 490 pièces.

cette parole, devint furieux. Ma bonne, je pense que votre petit frère le serait devenu comme lui¹⁸. »

De la même manière, le pédant que lui décrit sa fille la « fait souvenir du docteur de la comédie, qui veut toujours parler », et Mme de Grignan face aux multiples tâches qu'elle doit accomplir la « [fait] souvenir d'Horace, qui sépara ses ennemis pour les combattre séparément¹⁹ ». Ces applications montrent la force des personnages de théâtre qui cristallisent le souvenir de la lectrice-spectatrice et auxquels s'associe une réplique ou une situation. Reposant sur une mémoire partagée, elles constituent un puissant instrument de connivence dans les conversations et les correspondances. Elle permet à Mme de Sévigné de nouer avec sa fille une complicité où se mêlent expérience personnelle et souvenirs littéraires et d'entrer dans un jeu social, où la mémoire intime se configure à travers une mémoire culturelle collective²⁰.

En Angleterre, Margaret Cavendish, duchesse de Newcastle, s'émancipe du statut de spectatrice, porteuse de la mémoire littéraire de son temps, pour se faire pleinement créatrice en substituant la liberté de l'imagination à la fidélité de la mémoire. Dans ses *Sociable Letters*, recueil de lettres publié en 1664 où la fiction se mêle à l'autobiographie, la duchesse revient sur les fortes impressions qu'ont produites sur elles les performances de plusieurs femmes artistes auxquelles elle a assisté lors de son séjour à Anvers dans les années 1650. Elle mentionne d'abord le souvenir obsédant laissé dans son esprit par une femme à barbe, dont l'étrangeté a longtemps habité sa mémoire avant qu'elle ne décide de l'en chasser, par un acte délibéré lui permettant de conserver la maîtrise du théâtre de son esprit :

amongst the rest there was a Woman brought to me, who was like a Shagg-dog, not in Shape, but Hair, as Grown all over her Body, which Sight stay'd in my Memory, not for the Pleasantness, but Strangeness, as she troubled my Mind a Long time, but at last my Mind kick'd her Figure out, bidding it to be gone, as a Dog-like Creature.

Parmi les autres on m'amena une femme qui était comme un chien à poils longs, non par la silhouette, mais par les poils, qui avaient poussé sur tout son corps, et dont la vue demeura dans ma mémoire, non pour son agrément, mais pour son étrangeté, comme elle troubla longtemps mon esprit, mais finalement mon esprit chassa sa figure, lui ordonnant de partir, comme à une créature canine.²¹

Elle commente ensuite son enthousiasme pour les spectacles proposés par des comédiens italiens et en particulier pour les jeux de travestissement où s'illustre une actrice. Elle y prend tant de plaisir qu'elle loue une chambre à proximité du lieu où ils se produisent pour pouvoir aller les voir tous les jours. Lorsque les comédiens sont chassés de la ville, en raison de la menace d'une épidémie de peste, elle se console en recréant leur spectacle sur le théâtre de son esprit :

But they being gone, I was troubled for the Loss of that Pastime which I took in Seeing them Act; wherefore to please me, my Fancy set up a Stage in my Brain.

¹⁸ Mme de Sévigné, *op. cit.*, t. II, p. 1060 (28 août 1680).

¹⁹ *Ibid.*, t. III, p. 483 (24 janvier 1689) et p. 901 (2 juillet 1690).

²⁰ Elle contribue ainsi au passage de la mémoire à la culture, tel que le décrit Éric Méchoulan dans *Le Livre avalé, De la littérature entre mémoire et culture*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2004.

²¹ Margaret Cavendish, duchess of Newcastle, *CCXI Sociable Letters*, Londres, W. Wilson, 1664, lettre 195, p. 405. Sur cet épisode, voir M. G. Katritzky, *Women, Medicine and Theatre, 1500-1750. Literary Mountebanks and Performing Quacks*, Aldershot, Ashgate, 2007, p. 2-4.

Mais lorsqu'ils furent partis, je fus ennuyée de perdre le loisir que je prenais à les regarder jouer, si bien que, pour mon plaisir, mon imagination construisit une scène dans mon esprit.²²

Si elle semble d'abord sous l'emprise des images étonnantes et troublantes produites par le spectacle, elle en reprend à nouveau le contrôle grâce à l'imagination, qui finit par congédier les souvenirs au profit de représentations plus ambitieuses :

the Magistrates of the Mind Commanded the Fancy-Stage to be taken down, & the Thought-Actors to go out, and would not Suffer them to Cheat, or Fool any Longer.

Les magistrats de l'esprit ordonnèrent de démonter la scène imaginaire et de faire sortir les acteurs de la pensée et ne leur permirent pas d'abuser ou de plaisanter plus longtemps.²³

Sollicitant les techniques des arts de la mémoire, les exercices mentaux de Margaret Cavendish établissent une hiérarchie entre la mémoire, qui conserve les images marquantes, l'imagination, qui les évoque et les transforme, et la volonté, qui les dirige. En soulignant la supériorité de l'imagination guidée par la volonté, Cavendish affirme son statut d'autrice. Là où les acteurs se contentent de réciter un texte appris par cœur, la dramaturge crée des personnages originaux à partir des matériaux fournis par sa mémoire. C'est ainsi que le personnage de la Princesse dans *The Convent of Pleasure*, caractérisé par l'ambiguïté et le travestissement, a pu lui être inspiré par le souvenir de l'actrice travestie admirée à Anvers.

Après avoir fréquenté des lieux de spectacle concrets, Cavendish remplace les lieux de la mémoire par ceux que bâtit librement son imagination créatrice : dans la lettre 199, elle ouvre ainsi « une large pièce de l'imagination » pour y camper un banquet des poètes, auquel elle est la seule autrice conviée parmi de nombreux hommes. Si elle édifie à travers ses œuvres « des châteaux en l'air », selon la formule moqueuse d'une certaine Lady M. L., ces « châteaux poétiques » sont plus durables que les monuments de pierre, car « on s'en souviendra lorsque Lady M. L. sera oubliée²⁴ ». Les espaces littéraires sont aussi plus libres que les théâtres londoniens de la Restauration, où les pièces de la duchesse ne seront jamais jouées, et permettent à l'autrice de veiller à la mémoire de son propre nom. C'est en effet dans cette perspective qu'elle publie en 1662 et en 1668 les deux recueils de ses œuvres dramatiques : « *But all that I desire when as I die, / My memory in my own works may lie*²⁵ ».

Le manque de mémoire affiché par Mme de Sévigné et la soumission de la mémoire à l'imagination activement pratiquée par Margaret Cavendish permettent aux autrices de s'émanciper du rôle mémoriel traditionnel attribué aux femmes et d'utiliser les vertus mnémoniques du théâtre pour leurs propres fins : c'est dans l'écriture, nourrie de leurs souvenirs de lectrices et de spectatrices, qu'elles construisent le théâtre de leur subjectivité et la mémoire de leur art.

« Récrire *Le Malade imaginaire*, de mémoire » aux XIX^e et XX^e siècles

Le théâtre de Margaret Cavendish a néanmoins sombré dans l'oubli pendant trois siècles, contrairement au théâtre de Molière qui habite la mémoire des spectateurs et des spectatrices depuis le XVII^e siècle. À l'époque contemporaine, la mémoire des classiques court certes le

²² *Ibid.*, p. 408.

²³ *Id.*

²⁴ *Ibid.*, lettre 113, p. 226-227.

²⁵ « Mais tout ce que je désire au moment de mourir / Est que ma mémoire dans mes propres œuvres puisse s'inscrire » (M. Cavendish, *Plays*, Londres, A. Warren, 1662, « General Prologue », n. p.).

risque de se figer dans une répétition convenue. Commentant une énième reprise de *Tartuffe* à l'Odéon en 1837, Delphine de Girardin, qui écrit des chroniques de presse sous le pseudonyme du vicomte de Launay, commente ironiquement le succès assuré de la représentation : « les rôles sont sus par tout le monde, par les acteurs et surtout par les spectateurs²⁶ ». La mémoire du théâtre classique n'est cependant pas vouée à la sclérose de la tradition, comme en témoignent deux expériences singulières de femmes aux XIX^e et XX^e siècles : George Sand et Charlotte Delbo révèlent la puissance créatrice, voire salvatrice, d'une mémoire vivante du théâtre de Molière.

Dans *Histoire de ma vie*, George Sand décrit les deux années qu'elle a passées au couvent des Anglaises à Paris et en particulier la période heureuse – « environ six mois qui sont restés dans ma mémoire comme un rêve²⁷ » – au cours de laquelle elle organisait de petits spectacles avec ses camarades. Sa culture littéraire, qu'elle doit à l'éducation libérale de sa grand-mère, l'impose d'emblée comme « l'auteur de la troupe ». Lorsque la mère supérieure lui confie l'organisation d'une représentation plus importante, à laquelle assistera toute la communauté, Aurore Dupin utilise ses souvenirs du *Malade imaginaire* pour concevoir un spectacle comique qui rencontre un grand succès auprès des nonnes :

Heureusement je connaissais assez bien mon Molière, et en retranchant les amoureux on pouvait trouver encore assez de scènes comiques pour défrayer toute une soirée. *Le Malade imaginaire* m'offrit un scénario complet. Du dialogue et de l'enchaînement des scènes je ne pouvais avoir un souvenir exact. Molière était défendu au couvent [...]. Je me rappelai pourtant assez la donnée principale pour ne pas trop m'écarter de l'original dans mon scénario [...] avec mon scénario bâti de mémoire, notre dialogue improvisé et une répétition pour toute préparation, je pouvais arriver à un fiasco complet. Il n'en fut point ainsi. La gaieté, la verve, le vrai comique de Molière, même récité par bribes et représenté par fragments incomplets, enlevèrent l'auditoire. Jamais de mémoire de nonne on n'avait ri de si bon cœur.²⁸

Dans l'univers clos du couvent, d'où Molière est banni, seule la mémoire de la jeune fille est capable de convoquer le comique du dramaturge ancien. La mémoire du théâtre est ici moins celle des répliques et formules frappantes, citées par les spectatrices du Grand Siècle, que celle du sujet, de l'intrigue, que Sand simplifie en supprimant le fil amoureux pour ne conserver que « la donnée principale » sur laquelle se concentrent les effets comiques : la maladie imaginaire d'Argan. En reconstituant de mémoire le scénario du *Malade imaginaire*, George Sand renoue avec l'un des principes originels de la pratique théâtrale comique : l'improvisation à partir d'un canevas, telle que la pratiquaient les comédiens *dell'arte*. La représentation théâtrale laisse dans l'esprit de la jeune Aurore et dans la mémoire vierge des nonnes une forte marque. L'écrivaine en herbe découvre l'efficacité universelle et intemporelle des ressorts théâtraux, mais aussi le poids des préjugés liés à la figure de l'auteur dans la réception des œuvres : « Peut-être qu'elles feraient fermer le théâtre si elles savaient que nous leur donnons du Molière²⁹ ».

C'est dans un contexte à la fois similaire – car marqué par l'enfermement et la rareté des textes – et radicalement différent que Charlotte Delbo convoque de mémoire la même comédie de Molière. Après avoir été la secrétaire de Louis Jouvet de 1937 à 1941, elle s'engage dans la Résistance, avant d'être arrêtée et envoyée en janvier 1943 au camp d'Auschwitz-Birkenau. Tout au long de sa captivité, la littérature, et tout particulièrement le théâtre, jouent un rôle déterminant dans sa survie. Avant d'être déportée, dans la prison de Romainville, Charlotte

²⁶ Delphine de Girardin, *Lettres parisiennes*, dans *Œuvres complètes de Madame Émile de Girardin*, Paris, Henri Plon, 1860, t. IV, p. 216.

²⁷ George Sand, *Histoire de ma vie*, Paris, Michel Lévy, 1856, t. VII, p. 65.

²⁸ *Ibid.*, p. 69-70.

²⁹ *Ibid.*, p. 72.

Delbo s'est fait envoyer des pièces par sa sœur et entreprend de monter *Un Caprice* de Musset avec ses codétenues. Plus tard, dans le petit camp agricole de Raïsko, où elle a été transférée avec plusieurs de ses camarades en juillet 1943, elle participe à une représentation du *Malade imaginaire*. À Ravensbrück, elle échange sa ration de pain contre *Le Misanthrope* qu'elle apprend par cœur et qui l'aide à tenir dans la dernière année de sa captivité³⁰. Après la guerre, c'est le goût retrouvé du théâtre qui signe son retour à la vie. Les personnages de fiction sont les seuls à l'avoir accompagnée à travers toutes les épreuves traversées et c'est Alceste, apparaissant au pied de son lit, qui lui permet de recoller les fragments éclatés de sa mémoire : « Je le retrouvais tout entier, avec sa voix, ses gestes, sa timidité, son amitié pour moi. Quel bonheur ! Tout me revenait, les mots et la faculté de les dire, les gestes et la force de les faire³¹ ». Le retour des mots lui permet cultiver « la mémoire de la pensée » susceptible d'être exprimée et partagée, à la différence de la « mémoire profonde », ancrée dans le corps et les sens³². Elle écrit alors de nombreux textes, dont neuf pièces de théâtre, pour témoigner de l'expérience des camps, mais aussi pour honorer la mémoire des disparu.e.s et entretenir celle de son amour pour Georges Dudach, fusillé en mai 1942. Associant les mots et les sens, le théâtre incarne les spectres du passé avec une force que le public n'est pas toujours capable de supporter³³. Le théâtre comme instrument de mémoire fonctionne mieux à travers la distance, comme Charlotte Delbo en fait elle-même l'expérience pendant sa captivité. Dans *Les hommes*, pièce située dans la prison de Romainville, Françoise se dit incapable d'« inventer quoi que ce soit qui s'écarte de notre réalité », tout en ayant conscience qu'il serait insupportable de jouer une pièce sur le présent³⁴. Il apparaît alors « plus facile » d'avoir recours à « une pièce du répertoire », « une pièce qui rompe avec notre vie ici et notre vie avant³⁵ ».

C'est ainsi vers Molière que se tournent les détenues dans le camp de Raïsko, lorsqu'elles jouissent d'un relatif répit, qui réveille leurs souvenirs et leur désir de culture : « nous revenions à la vie et tout nous revenait. Nous aurions voulu lire, entendre de la musique, aller au théâtre³⁶ ». Charlotte Delbo raconte dans *Une connaissance inutile* (1970) comme elle décide avec ses compagnes de monter une pièce de théâtre, qu'elles joueront en 1943, une semaine après Noël, devant les détenues polonaises. Claudette, « qui travaillait au laboratoire où elle avait table, crayon et papier », est donc celle qui « entreprend de récrire *Le Malade imaginaire*, de mémoire », tandis que Charlotte se charge de la mise en scène. Ce projet théâtral est une manière de faire revenir « la vie » et de conjurer les souffrances du présent : « On a beau avoir une pièce bien en tête, en voir et en entendre les personnages, c'est une tâche difficile à qui relève du typhus, est constamment habité par la faim. Celles qui pouvaient aider. Une réplique était souvent la victoire d'une journée³⁷. »

³⁰ Voir Ghislaine Dunant, *Charlotte Delbo - La vie retrouvée*, Paris, Grasset, 2016, p. 370 : « Elle a appris le texte fragment par fragment, le soir dans la baraque de Ravensbrück, elle se le récitait le matin pendant l'appel. Elle a appris la pièce par cœur et pouvait la dire presque en entier pendant l'appel du matin tant il était long. Étrange théâtre intérieur. »

³¹ Charlotte Delbo, *Spectres, mes compagnons* (1970), cité par G. Dunant, *op. cit.*, p. 387.

³² Charlotte Delbo développe cette distinction au début de *La Mémoire et les jours*, Paris, Berg international, 1985.

³³ La pièce *Qui rapportera ces paroles ?*, qui représente la vie des détenues à Auschwitz, ne connaît qu'un petit nombre de représentations au Théâtre Cyrano en 1974. Sur le théâtre de Charlotte Delbo, voir notamment Magali Chiappone-Lucchesi, « Le témoignage théâtral de Charlotte Delbo : du double au testament », *Études théâtrales*, n° 51-52, 2011, p. 33-39 et Marianne Closson, « Représenter pour penser : le théâtre politique de Charlotte Delbo », *Charlotte Delbo : Œuvre et engagements*, Christiane Page (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 225-236.

³⁴ C. Delbo, *Les hommes*, pièce en 2 actes (1978), dans *Qui rapportera ces paroles ? et autres écrits inédits*, Paris, Fayard, 2013, p. 531.

³⁵ *Ibid.*, p. 534 et 537.

³⁶ C. Delbo, *Une connaissance inutile*, Paris, Éditions de Minuit, 1970, p. 89.

³⁷ *Id.*

Malgré la souffrance du corps, la mémoire parvient à redonner vie aux personnages, à retrouver certaines répliques frappantes, même si la structure de la pièce lui échappe : « notre pièce était en quatre actes. Nous n'étions pas arrivées à retrouver la coupe de Molière. Pourtant, autant que je me souviens, tout y était³⁸ ». L'investissement des actrices pallie le manque de décor et de costumes et la magie opère dans le présent de la représentation :

C'est magnifique parce que quelques répliques de Molière, ressurgies intactes de notre mémoire, revivent inaltérées, chargées de leur pouvoir magique et inexplicable.

C'est magnifique parce que chacune, avec humilité, joue la pièce sans songer à se mettre en valeur dans son rôle. Miracle des comédiens sans vanité. Miracle du public qui retrouve soudain l'enfance et la pureté, qui ressuscite à l'imaginaire.

C'est magnifique parce que, pendant deux heures, sans que les cheminées aient cessé de fumer leur fumée de chair humaine, pendant deux heures, nous y avons cru.³⁹

En retissant des liens avec un passé qui pouvait alors paraître définitivement perdu – le siècle de Louis XIV, l'enfance, la vie d'avant –, en rouvrant l'espace de gratuité et de liberté de la pratique artistique, la mémoire du théâtre replace les actrices et les spectatrices dans le cours d'un temps humain, dans la transmission d'une tradition, dans le partage d'une expérience qui réintroduit la vie au cœur du présent insupportable du camp, qui semble hors de l'histoire et au-delà de l'imaginable.

Après la guerre, l'écriture donne à Delbo le moyen de participer à la construction d'une mémoire collective qui se doit désormais d'intégrer l'inimaginable, mais aussi de se reconstruire une mémoire personnelle pour parvenir à reprendre le cours de son existence. À la mémoire des fictions dramatiques anciennes, convoquée pour résister à la brisure temporelle et à la destruction d'une mémoire « qui s'en va par lambeaux, comme des lambeaux de peau brûlée⁴⁰ », succède alors l'édification d'un « théâtre de la mémoire », qui permet de reconquérir ses souvenirs et de perpétuer ceux des êtres chers. La pièce *Ceux qui avaient choisi*, écrite en 1967, représente la conversation de l'autrice avec un universitaire allemand à la terrasse d'un café à Athènes : au sein de ce dialogue policé fait irruption « une scène jouée dans la mémoire », celle de la dernière entrevue entre Charlotte Delbo et son mari en 1942⁴¹. Au récit fait par Delbo à son interlocuteur, le théâtre substitue la scène même, qui rend soudain présents les adieux des époux en faisant pénétrer le public dans la mémoire de Delbo. C'est cette mémoire de l'amour, dont le théâtre offre la réalisation la plus émouvante, qui donne son sens à la survie de l'autrice : « Avoir vécu l'amour absolu valait de tout souffrir pour en rapporter la mémoire⁴² ».

Mémoire du théâtre et théâtre de la mémoire sont étroitement liés dans l'expérience des spectatrices et autrices du XVII^e au XX^e siècle. Qu'il s'agisse d'enrichir la perception du présent ou au contraire d'échapper à un présent insupportable, la mémoire des œuvres dramatiques nourrit l'imagination et invite à l'échange à travers un jeu de souvenirs partagés. Les quelques exemples considérés ici ont permis de mettre en valeur l'art développé par certaines femmes pour cultiver les vertus mnémoniques du théâtre. La puissance des impressions produites au spectacle sur les spectatrices contribue au développement d'un théâtre intérieur, où

³⁸ *Ibid.*, p. 90.

³⁹ *Ibid.*, p. 93.

⁴⁰ C. Delbo, *Mesure de nos jours*, cité par G. Dunant, *op. cit.*, p. 413.

⁴¹ C. Delbo, *Ceux qui avaient choisi. Théâtre*, [Saint-Victor-de-Morestel], Les provinciales, 2011.

⁴² C. Delbo, *Spectres, mes compagnons*, cité par G. Dunant, *op. cit.*, p. 469.

l'imagination s'empare des matériaux fournis par la mémoire, et à la construction d'un théâtre social, où le souvenir littéraire entretient les liens de la sociabilité et de la solidarité, qui peuvent constituer des fondements pour l'édification d'une œuvre littéraire. On ne peut évoquer les liens entre les femmes et la mémoire sans songer à l'oubli dans lequel ces spectatrices et ces autrices sont tombées. Pendant longtemps, la mémoire au féminin a été décrite comme passive, domestique, cantonnée aux genres intimes de l'écriture de soi. Aujourd'hui encore, une certaine distribution genrée s'observe dans l'association des femmes à la mémoire et des hommes à l'histoire⁴³. Érigées en gardiennes de la mémoire, les femmes sont souvent cantonnées à un rôle peu créatif, de conservation et de transmission. Néanmoins, si on ne considère pas la mémoire comme une tablette de cire où s'impriment directement les objets vus, mais comme un théâtre construit et animé avec l'aide de l'imagination et de la volonté, la mémoire des femmes apparaît sous un autre jour : active et chargée d'enjeux culturels et politiques. Les vertus mnémoniques du théâtre – genre noble, art public, longtemps perçu comme le domaine réservé des hommes – peuvent alors bénéficier aussi aux femmes : spectatrices se pressant dans les salles de spectacle, actrices marquant la mémoire du public, autrices d'œuvres dramatiques méritent aujourd'hui d'avoir toute leur place dans l'histoire du théâtre.

Véronique LOCHERT
Université de Haute-Alsace

⁴³ Voir Marion Charpenel, « La mémoire est-elle une affaire de femmes et l'histoire une affaire d'hommes ? », *La Mémoire collective en question(s)*, Sarah Gensburger, Sandrine Lefranc (dir.), Paris, PUF, 2023, p. 197-206.