



HAL
open science

**“ Le Théâtre baroque aujourd’hui en France : la
musique pour modèle ”**

Céline Candiard

► **To cite this version:**

Céline Candiard. “ Le Théâtre baroque aujourd’hui en France : la musique pour modèle ”. *Litté-
ratures classiques*, 2016, 3 (91), p. 153-161. 10.3917/licla1.091.0153 . halshs-01998911

HAL Id: halshs-01998911

<https://shs.hal.science/halshs-01998911>

Submitted on 11 Apr 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Céline Candiard

« Le Théâtre baroque aujourd'hui en France : la musique pour modèle », *Littératures classiques*, 2016/3, n° 91, pp. 153-161

L'expression « théâtre baroque », aujourd'hui, a deux sens en français : si elle peut désigner, au moins depuis les travaux de Jean Rousset, le théâtre du premier XVII^e siècle, dont on a coutume d'opposer l'esthétique à celle du classicisme, imposé dans la seconde moitié du siècle, elle s'applique également à un ensemble de codes de jeu (déclamation, gestuelle, attitude physique) utilisés sur la scène française de la fin du XVI^e siècle au XVIII^e siècle, et qui font l'objet depuis plusieurs décennies d'une redécouverte par des chercheurs et des artistes de théâtre. C'est à ce second objet que je m'intéresserai ici, et plus précisément à ce mouvement de redécouverte engagé depuis une quarantaine d'années, mais qui ne s'est imposé que relativement récemment (une petite dizaine d'années à peine) à l'intérêt du public français.

En effet, pour la presse, le grand public et les institutions du spectacle vivant, il semble que l'émergence du jeu dramatique baroque dans le paysage théâtral français se soit produite en novembre 2004, avec les premières représentations du *Bourgeois gentilhomme* mis en scène par Benjamin Lazar au Théâtre du Trianon à Paris, spectacle qui a été pour le théâtre baroque l'équivalent de l'*Atys* de Christie et Villégier pour l'opéra. Les travaux d'Eugène Green et les recherches menées depuis les années 1970 sur la déclamation et le jeu baroque étaient bien sûr connus du public intellectuel, mais volontiers identifiés par le monde du spectacle vivant à une démarche un peu vaine d'archéologie théâtrale, de reconstitution historique. De manière significative, en 1999, Eugène Green avait dû annoncer la fin des activités de son Théâtre de la Sapience, faute de moyens financiers, après plus de vingt ans de recherches artistiques. Si son *Mithridate*, présenté la même année à la chapelle de la Sorbonne, avait suscité les curiosités et donné lieu à quelques articles dans la presse nationale, l'impact de ses découvertes n'avait alors touché durablement que la sphère universitaire. Après 2004, en revanche, la mise en scène baroque change radicalement de statut économique et institutionnel, s'imposant solidement dans la sphère médiatique et sur les scènes subventionnées à travers de nouvelles figures de metteurs en scène *bankable* comme Benjamin Lazar ou Jean-Denis Monory.

Cette renaissance à retardement du théâtre baroque constituera le point de départ de ma réflexion, qui en retracera les grandes étapes : pourquoi a-t-il mis tant de temps à s'imposer, alors même que la musique baroque, avec ses instruments anciens et ses principes spécifiques d'interprétation, était déjà connue et applaudie du grand public depuis les années 80 ? La référence à la musique baroque s'est rapidement imposée à moi, d'abord en raison de ses nombreux points de rencontre avec le jeu dramatique baroque, et aussi parce qu'elle est constamment revendiquée par les chercheurs et les artistes travaillant sur ce théâtre. Il m'est clairement apparu au cours de mes recherches que la référence à la musique constituait pour ces travaux non seulement un modèle et un point d'appui essentiel, mais également la clé des oppositions parfois étonnamment violentes qu'ils ont soulevées chez de nombreux praticiens et spécialistes du théâtre du XVII^e siècle en France : c'est parce que les tenants du jeu baroque revendiquent pour ce théâtre un statut comparable à celui de la musique de Lully ou de Charpentier que leur démarche s'est révélée, contre toute attente, éminemment problématique.

Le modèle de la musique ancienne

Modèle premier de la redécouverte du jeu théâtral du XVII^e s., la musique ancienne lui prête en premier lieu sa terminologie : l'extension chronologique que l'on donne aux codes de jeu dits « baroques » correspond en effet à celle que les musicologues, suivant en cela l'école allemande, appliquent à la musique européenne de la fin de la Renaissance jusqu'à la naissance de Mozart, c'est-à-dire des années 1580 au milieu du XVIII^e s. Si un Eugène Green la restreint quelque peu, situant la fin

de la période baroque dans les années 1680¹, il n'en demeure pas moins que cette extension chronologique excède assez largement la durée traditionnellement attribuée à l'âge baroque français par les spécialistes de littérature, qui en général le font s'achever dans les années 1660². Le choix de cette terminologie et de cette acception a pour conséquence la plus notable d'englober dans la période baroque ce que l'on désigne traditionnellement comme l'âge classique, c'est-à-dire l'époque du Corneille tragédien de l'Hôtel de Bourgogne, de Molière et de Racine. C'est l'une des raisons des fortes résistances suscitées par cette démarche – mais nous y reviendrons.

De fait, l'histoire de la redécouverte des codes de jeu baroques est indissociable de celle de la résurrection, dans les dernières décennies du XX^e s., de la musique dite « ancienne ». De manière significative, Eugène Green fonde son Théâtre de la Sapience en 1977, la même année que William Christie crée sa compagnie des Arts Florissants. Ce n'est pas par hasard que le premier devint par la suite, pendant un temps, le secrétaire particulier du second, avant que divers désaccords ne les fâchent de manière définitive. Eugène Green a toujours revendiqué explicitement pour son travail le modèle de la musique ancienne³, et le quatrième de couverture de son ouvrage *La Parole baroque*, paru en 2001, commence par ces mots : « Eugène Green est le seul écrivain et metteur en scène français à avoir fait pour le théâtre baroque ce que les musiciens ont fait pour la musique du Grand Siècle. »⁴ Dans les deux cas, c'est la même ambition qui est assumée, celle de faire entendre les œuvres du XVII^e s. avec les voix et les instruments pour lesquels elles ont été composées, en les débarrassant des sédiments laissés par la traversée des siècles. Et dans les deux cas, il s'agit (dans les premiers temps du moins) de démarches marginales, alternatives, très critiques à l'égard des courants majoritaires et se constituant comme des formes de contre-culture, bien loin de l'institutionnalisation à laquelle elles sont parvenues aujourd'hui.

De leur côté, les tenants de la musique baroque ne se sont pas arrêtés à la facture et aux techniques de jeu des instruments anciens : la découverte des opéras de Lully ou de Rameau en a très tôt amené certains à s'interroger sur l'expressivité et la gestuelle de ses interprètes, d'autant plus que Francine Lancelot, toujours dans les années 1970 et 1980, exhumait à partir des traités de danse anciens les principes de base de ce qu'on appellera la danse baroque. Cherchant à développer une démarche équivalente pour guider les attitudes physiques des chanteurs, Philippe Beussant, le fondateur de l'Institut de Musique et de Danse anciennes (futur Centre de Musique Baroque de Versailles), sollicite au début des années 80 l'universitaire australien Dene Barnett, qui fut l'un des premiers à explorer les traités anciens pour reconstituer la gestuelle et la déclamation des acteurs et des chanteurs du XVIII^e siècle. Barnett forme au début des années 80 le metteur en scène français Philippe Lénaël, qui se spécialise alors dans la mise en scène d'opéras du XVII^e et du XVIII^e s. selon les principes de ce qu'on appelle alors la « gestic » baroque. Ainsi, les premières mises en scène françaises se réclamant du jeu baroque furent des mises en scène d'opéra, genre que privilégiera par la suite Philippe Lénaël, au moment où la musique baroque commence à trouver son public et sa place dans l'institution musicale.

Au théâtre, cependant, le jeu baroque tardait à s'imposer. Comme cela avait été le cas dans les années 1960 lors des débuts de la musique baroque, la démarche artistique d'Eugène Green trouve essentiellement sa place au cours des années 1980 sous la forme de sessions de formation, le plus souvent d'ailleurs adressées à des chanteurs : c'est ainsi qu'il enseigne la déclamation et la gestuelle baroques dans d'illustres institutions musicales comme l'Accademia Claudio Monteverdi de Venise ou le Centre de Musique ancienne de Genève. Et, là encore dans une progression similaire à celle

¹ Eugène Green, *La Parole baroque*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001, pp. 28-29.

² 1665 pour Jean Rousset (*La Littérature de l'âge baroque en France*, Paris, José Corti, 1953, p. 233), 1660 pour Victor-Lucien Tapié (*Le Baroque*, Paris, PUF, 2002 [1961], p. 71).

³ Anne Pons, « Corneille dans le texte », *L'Express*, 15 mai 1996 ; « Mes dates-clés, par Eugène Green », *Libération*, 26 novembre 2003 ; Interview d'Eugène Green sur Lexnews, 20 septembre 2011, consultable en ligne sur <http://www.lexnews.fr/litterature.htm#green> [lien consulté le 17/04/14]

⁴ Eugène Green, *op. cit.*

observée deux décennies plus tôt pour la musique, ces codes de jeu nouvellement redécouverts ne finissent par s'imposer au théâtre qu'après avoir permis la formation de plusieurs interprètes suffisamment habiles pour approcher le degré de maîtrise des interprètes originaux. Il est à cet égard particulièrement remarquable que la plupart des metteurs en scène baroques en vue aujourd'hui appartiennent à une génération de trentenaires formés par Green (Benjamin Lazar, Jean-Denis Monory, Alexandra Rubner, Louise Moaty), et que le premier metteur en scène français du style baroque à avoir été massivement salué par le public et l'institution ait été Benjamin Lazar, qui non seulement avait une formation de comédien professionnel, mais aussi avait été initié au jeu baroque dès le collège, et pendant toute sa scolarité secondaire, dans le cadre d'un atelier dirigé par Eugène Green au lycée Montaigne. C'est une évolution de ce type que semblait espérer Christophe Deshoulières en 2000 dans son ouvrage *L'Opéra baroque et la scène moderne*, lorsqu'il évoquait la mise en scène de *Mithridate* par Eugène Green représentée à la Chapelle de la Sorbonne l'année précédente : « En 1999, la tragédie française selon Eugène Green nous semble donc insupportable, comme les premiers raclements que les pionniers de la musique baroque, vers 1950, ont tirés des violes désaccordées sorties des vitrines des musées. On ne pouvait pas imaginer alors que Jordi Savall, une génération plus tard, en ferait quelque chose de musical, de beau, d'intemporel. »⁵ Nées selon des principes similaires, ayant suivi le même chemin de perfectionnement technique, s'étant heurtées aux mêmes querelles des Modernes contre les Anciens, musique et théâtre baroques donnent donc à voir des destinées étroitement liées.

Il semble significatif que, quelques années plus tard, l'intronisation du jeu dramatique baroque dans la sphère institutionnelle du spectacle vivant français se soit opérée par le biais d'une pièce musicale, la comédie-ballet du *Bourgeois gentilhomme* : le public, les journalistes et l'institution ont accueilli la déclamation et la gestuelle de la troupe de Benjamin Lazar d'autant plus favorablement que leur oreille était par ailleurs comme disposée par l'orchestre de Vincent Dumestre à recevoir un son insolite, associé à des codes anciens. Apprécier l'un entraînait plus aisément d'admettre les autres, particulièrement dans un spectacle qui les mêlait si étroitement. En cela, le *Bourgeois gentilhomme* de Lazar réussit là où le *Malade imaginaire* de Christie et Villégier avait déçu en 1990, faute d'avoir adapté le jeu des comédiens à celui des musiciens et des danseurs⁶. La sensibilité musicale particulière de Benjamin Lazar, qui chante et joue du violon, n'est sans doute pas étrangère à la réussite de ce mélange, comme le confirme d'ailleurs la suite de sa carrière, où il poursuit sa collaboration opératique avec Vincent Dumestre et s'associe ponctuellement avec d'autres chefs d'orchestre comme William Christie, Marc Minkowski ou Sébastien d'Hérin⁷ ; mais il semble également que le public reconnaisse dans le principe même du jeu baroque une démarche qui rapproche les textes dramatiques d'une partition musicale.

Musique du texte contre dramaturgie

De fait, le parallélisme entre théâtre et musique baroques n'est pas uniquement circonstanciel : il est encouragé par de nombreuses sources du Grand Siècle, qui comparent volontiers déclamation et chant, voire les englobent dans une même catégorie de parole proférée en public. Ainsi, les tenants du jeu baroque empruntent au chant certains de ses principaux traités, en premier lieu les *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*, de Bertrand de Bacilly (1668), source majeure de Green sur la déclamation. Cet emprunt, rendu nécessaire par l'absence en France de traités sur l'art de l'acteur avant le XVIII^e s., est explicitement appuyé par les auteurs de ces traités eux-mêmes, à l'exemple de Bacilly qui explique ainsi dans un passage fréquemment cité : « Il y a deux sortes de prononciations en

⁵ Christophe Deshoulières, *L'Opéra baroque et la scène moderne*, Paris, Fayard, 2000, p. 480.

⁶ Philippe Beaussant évoque ce rendez-vous manqué dans *Vous avez dit classique ?*, Paris, Actes Sud, 1992, pp. 45-47.

⁷ Avec Vincent Dumestre, Benjamin Lazar avait déjà monté en 2002 un spectacle autour de la musique de Fasolo (*Il Fasolo ?*) ; après Le Bourgeois gentilhomme, ils travaillent de nouveau ensemble sur *Cadmus et Hermione* de Lully et Quinault (2008) et *Egisto* de Cavalli (2012). Avec William Christie, Lazar monte le *Sant'Alessio* de Landi et Rospigliosi (2007), avec Minkowski le *Cendrillon* de Massenet (2011) – bien qu'il ne s'agisse pas là d'un opéra baroque – et avec Sébastien d'Hérin le *Didon et Enée* de Purcell et l'*Enée et Lavinie* de Colasse et Fontenelle (2006).

général qui font naître bien des doutes et des difficultés dans le chant. Il y a une prononciation simple qui est pour faire entendre nettement les paroles, en sorte que l'auditeur les puisse comprendre distinctement et sans peine ; mais il y en a une autre plus forte et plus énergique, qui consiste à donner le poids aux paroles que l'on récite, et qui a un grand rapport avec celle qui se fait sur le théâtre et lorsqu'il est question de parler en public, que l'on nomme d'ordinaire « déclamation ». »⁸ Ainsi, parce que la musique comme le théâtre fonctionnent alors sous le régime de la rhétorique, qu'ils obéissent l'un et l'autre aux mêmes principes d'élocution et de diction, les traités de chant constituent des sources précieuses sur la déclamation des acteurs.

Le rapprochement entre musique et théâtre ne se limite pas à ces traités, mais ressurgit régulièrement dans les témoignages des contemporains : ainsi l'auteur anonyme des *Entretiens galants* (1681) compare la déclamation des comédiens à « une espèce de chant »⁹, et l'abbé Du Bos raconte une anecdote célèbre selon laquelle Racine aurait demandé à la Champmeslé de baisser sa voix d'une octave sur un début de vers de *Mithridate* afin de pouvoir prononcer la suite du vers (« Seigneur, vous changez de visage ! ») une octave plus haut¹⁰. Plusieurs travaux de chercheurs tendent aujourd'hui à les appuyer, comme ceux de Georges Forestier sur la ponctuation originale des dramaturges du XVII^e s., en particulier Racine, qui ont montré que celle-ci fonctionnait comme les signes d'une partition, servant non pas à souligner la construction logique de la phrase, mais avant tout à indiquer au comédien avec quelles pauses et quels accents il devait déclamer le texte¹¹. Si la déclamation ne se confond pas avec le chant comme on l'a parfois abusivement prétendu¹², elle règle cependant le souffle, la voix et le débit de l'acteur avec une précision technique qui la rapproche plutôt d'un travail de musicien que d'une étude psychologique ou même dramaturgique du texte et des personnages. Retrouver les grands principes de la déclamation du XVII^e s., c'est donc explorer une conception de l'art de l'acteur très étrangère à celles des XX^e et XXI^e s.

Nous en arrivons alors, à travers cette opposition d'un acteur musicien et d'un acteur psychologue ou dramaturge, à un reproche formulé de manière récurrente à l'encontre du jeu dramatique baroque : trop focalisé sur la forme (la gestuelle, la déclamation, l'éclairage à la bougie), il en laisserait au second plan le sens, le propos du texte dramatique. Pierre-Alain Clerc, pourtant organiste et professeur de déclamation à l'université de Lausanne, déplore avoir été, pendant la représentation du *Mithridate* d'Eugène Green, « incapable de saisir le sens de la pièce, tant la manière de présenter la forme [l']empêchait de saisir le fond »¹³. Le reproche n'est alors que partiel, portant sur un effet involontaire des codes de jeu baroques sur le spectateur : la surprise devant les caractéristiques insolites du spectacle ferait écran à son interprétation sémantique de la pièce. Mais l'universitaire Patrice Pavis, quant à lui, va plus loin, puisque tout en célébrant l'admirable beauté des spectacles baroques de Green ou de Monory, il n'y voit qu'une « lecture en relief » : « habitués à une manifestation de la situation dramatique et de l'option herméneutique choisie, nous sommes « en manque », privés du plaisir de la relecture. (...) L'interprétation de l'œuvre, le sens, l'imaginaire scénique nous manquent cruellement. N'est-ce pas pourtant l'essentiel ? »¹⁴. Dans le contexte français du théâtre d'art contemporain, où la mise en scène d'une pièce classique suppose généralement de lui assigner un

⁸ Bertrand de Bacilly, *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*, Paris, Guillaume de Luyne, 1671, pp. 248-249.

⁹ Anonyme, « Sur la musique », *Entretiens galants*, Paris, Barbin, 1681, p. 90. Voir aussi D'Aubignac : « quand il s'agit de poésie, on dit communément chanter pour réciter », p. 245.

¹⁰ Anecdote citée par Eugène Green dans un entretien mené par Bénédicte Louvat et Dominique Moncond'huy dans *La Licorne*, 50 (1999), pp. 257-267.

¹¹ Georges Forestier, « Lire Racine », in Racine, *Œuvres complètes*, vol. I, éd. Georges Forestier, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, pp. LIX-LXVIII, en particulier note 3, p. LXVII.

¹² À telle enseigne que Sabine Chaouche a jugé nécessaire de clarifier la distinction dans son article « La poésie racinienne : chant ou déclamation ? », *La Licorne*, 50 (1999), p. 235-256.

¹³ Pierre-Alain Clerc, « Peut-on restituer une comédie de Molière ? », p. 196 des actes du colloque *Restitution et création dans la remise en spectacle des œuvres des XVII^e et XVIII^e s.*, Annales de l'Association pour un Centre de Recherche sur les Arts du Spectacle aux XVII^e et XVIII^e siècles, juin 2010, n° 4, p. 196. Article consultable en ligne sur http://acras17-18.org/Fichiers/ACRAS_annales04.pdf [lien consulté le 20/03/2013].

¹⁴ Patrice Pavis, *La Mise en scène contemporaine*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 212.

nouveau sens, soit en faisant émerger des aspects du texte jusque là négligés, soit en la mettant en résonnance avec des problématiques contemporaines, ce reproche est particulièrement lourd, et permet d'expliquer en partie la longue réticence du milieu théâtral à accueillir en son sein l'entreprise baroque. Le reproche est en partie injuste : s'ils sont insolites et donc accaparent l'attention du spectateur, les codes de jeu et de déclamation baroques sont d'abord mis au service d'une clarification du sens, dans une logique avant tout rhétorique. Bien loin de passer au second plan, le sens du texte est donc valorisé ; mais cette valorisation, il est vrai, suit une logique très éloignée de celle de la mise en scène contemporaine, qui revendique davantage de place pour la créativité personnelle de l'artiste.

À l'inverse, les tenants d'un art dramatique baroque partagent pour la plupart une méfiance explicite à l'égard de la démarche « signifiante » de la mise en scène contemporaine. Eugène Green, lui opposant la mise en valeur de la « *matière sonore* » du texte, écrit ainsi dans *La Parole baroque* : « concevoir un texte comme un « signifié », pour lequel les mots sont simplement des signes, à « livrer » sous la forme la plus familière aux auditeurs, c'est réduire toute littérature, et en particulier toute poésie dramatique, à une traduction »¹⁵. D'autres, en particulier dans le champ de la musique baroque, vont jusqu'à définir leur entreprise artistique comme explicitement dirigée contre la mise en scène contemporaine : ainsi dans son ouvrage polémique *Vous avez dit classique ?*, Philippe Beaussant oppose l'humilité du musicien à l'arrogance conquérante du metteur en scène cherchant à « déstabiliser l'auditeur, décevoir son attente, désarticuler le vers pour faire surgir le sens autrement »¹⁶. De manière plus radicale encore, dans sa préface au *Traité de chant et de mise en scène baroques* de Michel Verschaeve, l'illustre chef d'orchestre Gustav Leonhardt espère le jour où le chanteur, ayant intégré les principes de déclamation et de gestuelle détaillés dans l'ouvrage, sera en mesure de « chasser les metteurs en scène du plateau »¹⁷. Il y a donc bien un antagonisme, assumé de part et d'autre, entre la démarche de la mise en scène baroque et une partie non négligeable des artistes les plus établis de la scène française.

L'obstacle « classique »

On remarque cependant que cet antagonisme n'a de véritable force que s'agissant des pièces dites « du répertoire », c'est-à-dire cette fraction minoritaire des pièces du XVII^e s. que les metteurs en scène reprennent régulièrement et que l'on appelle aujourd'hui les « classiques ». Le succès de la musique ancienne à la fin du XX^e s. a été d'autant plus rapide que les répertoires qu'elle redécouvrait avaient à peu près disparu des salles de concert françaises, et donc qu'elles ne charriaient pas avec elles de longues traditions d'interprétation¹⁸ : l'engouement du public pour les versions de Christie ou d'Harnoncourt a été paradoxalement stimulé par ce silence qui les avait précédées, par la quasi absence, avant elles, d'interprétations de référence. À l'inverse, les grands classiques du théâtre du XVII^e s., que l'on n'a jamais cessé de jouer depuis leur création, sont aujourd'hui difficilement séparables des grandes propositions artistiques qu'elles ont suscitées. Les mises en scène baroques d'Eugène Green ont soulevé d'autant plus d'hostilité dans le monde du théâtre qu'il s'attaquait à de grandes pièces du répertoire, comme *Le Cid* (1995) ou *Mithridate* (1999), dont il prétendait non pas proposer une réinterprétation de plus mais donner à entendre les accents d'origine.

À cet obstacle des traditions théâtrales s'ajoute celui des traditions littéraires. Comme je l'ai mentionné tout à l'heure, l'emploi même du terme « baroque » pour désigner les codes de jeu d'un théâtre qui englobe celui du second XVII^e s. se heurte à la notion de « classicisme » généralement admise pour désigner cette période et l'opposer à la précédente. La polémique est d'autant plus vive que les tenants des codes de jeu baroques revendiquent, sinon une véritable remise en question de cette notion¹⁹, du moins sa relativisation comme courant particulier du baroque en France²⁰. L'idée

¹⁵ Eugène Green, *op. cit.*, p. 88.

¹⁶ Philippe Beaussant, *op. cit.*, p. 20.

¹⁷ Gustav Leonhardt, préface de l'ouvrage de Michel Verschaeve, *Traité de chant et de mise en scène baroques*, Paris, Zurfluh, 1997, p. 6.

¹⁸ Voir à ce propos Philippe Beaussant, *op. cit.*, pp. 49-51.

¹⁹ Eugène Green, *op. cit.*, pp. 33-37.

suscite des réactions vives et passionnées, dont l'exemple le plus violent fut celle de François Regnault, qui consacra à la question un article au titre significatif, « Que me parlez-vous de la musique ? Polémique autour de la représentation des classiques »²¹. Défendant l'idée du classicisme comme d'une époque miraculeuse et éphémère de perfection artistique, où l'écriture des pièces obéirait à des principes stricts d'économie et de clarté, Regnault balaye d'un revers de main toute l'entreprise baroque, des musiciens aux hommes de théâtre, comme le fruit de l'ignorance et de « fantasmes » extravagants. Il écrit notamment : « À la différence de la musique, où existent encore les instruments d'époque et les partitions, il n'y a aucune manière de retrouver les voix d'acteurs, leurs diction. Et que le théâtre doit être un art de la chose même : passion, désir, culpabilité, voilà ce qui nous intéresse et non point le décoratif, l'ornemental, et ce que Brecht eût appelé le culinaire. »²² Si l'on passe sur le premier argument de l'absence de sources solides, aujourd'hui largement démenti par les travaux de nombreux chercheurs²³, sa profession de foi d'un théâtre centré sur « la chose même » est significative, non seulement de ses préoccupations de psychanalyste, mais aussi d'une conception extrême du classicisme comme d'une forme dont l'idéal serait de se rendre invisible, de s'effacer au profit du seul propos. L'opposition, quelque peu forcée ici, entre musique et sens, entre forme insolite et propos signifiant, construit un classicisme radical qui ne laisse aucune place aux propositions exotiques du théâtre baroque.

Il est compréhensible, dans ces conditions, que le metteur en scène baroque établi qu'est aujourd'hui Lazar évite soigneusement le répertoire consacré et préfère privilégier, outre les opéras, les ouvrages traditionnellement considérés comme « préclassiques », qu'ils soient oubliés de la scène comme *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé* de Théophile de Viau (2009) ou non dramatiques comme *L'Autre monde ou les états et empires de la Lune* de Cyrano de Bergerac (2008) et *Pantagruel* de Rabelais (2013). Assimilée au travail de redécouverte assumé par les chefs d'orchestre, sa démarche est alors mieux admise, car l'exotisme du jeu baroque s'harmonise avec celui des textes choisis. Mais il nous reste encore à découvrir, sur une scène subventionnée, un *Tartuffe* ou une *Bérénice* baroques qui recueilleraient l'assentiment du public sans provoquer de grandes indignations. Alors les « Guerres baroques », comme les appelle avec humour Eugène Green, appartiendraient une fois pour toutes au passé.

²⁰ Philippe Beaussant, *op. cit.*, p. 83.

²¹ Publié d'abord dans le n° 17 des *Cahiers de la Comédie-Française* en 1995, il est reproduit et légèrement augmenté dans le volume *Théâtre-solstices, Ecrits sur le théâtre*, vol. 2, Arles, Actes Sud, 2002, pp. 136-169.

²² Cité par Mathilde La Bardonnie dans un article paru dans *Libération* le 28 septembre 1999, « Racine en vers et contre tous. Eugène Green propose une version baroque de Mithridate ».

²³ En particulier Julia Gros de Gasquet (Université Sorbonne Nouvelle Paris 3), Jeanne Bovet (Université de Montréal, Canada), Bénédicte Louvat-Molozay (Université de Montpellier).