

Guadalupe SORIA TOMÁS, *La formación actoral en España. La Real Escuela Superior de Arte Dramático (1831-1857)*, Presentación de Ángel Martínez Roger, Prólogo de Luciano García Lorenzo, Madrid, Editorial Fundamentos, 2010. Colección Arte, serie "Monografías Resad", n° 187.

Cet ouvrage imposant est issu de la première partie de la thèse de Guadalupe Soria Tomás et constitue une somme au sens livresque et ancien du terme : ses 445 pages font défiler sous nos yeux, avec une minutie de chercheur perfectionniste, la naissance puis le premier quart de siècle d'existence de l'actuelle École Royale Supérieure d'Art Dramatique, anciennement École de Déclamation Espagnole. L'auteur montre tout d'abord (Introduction et chapitre I) que la naissance de cette école, si elle est favorisée par des individualités fortes (la volonté royale de María Cristina et l'influence très marquée de Piermarini, alors directeur du Conservatoire également créé par la reine), s'inscrit dans une dynamique de longue durée qui accompagne la légitimité grandissante qu'acquiert le théâtre dans l'Espagne moderne. Quand, derrière ses oripeaux de divertissement païen, vil parfois, il laisse entrevoir ses possibilités pédagogiques, il devient un cheval de bataille pour les hommes des Lumières qui ont alors à cœur de l'ennoblir, d'en rehausser le niveau et, partant, le potentiel didactique. La très récente création du Conservatoire constitue, par ailleurs, un antécédent intéressant, même s'il semble que ce soit dans des pays étrangers que Piermarini aille puiser le modèle de son école de déclamation ; son expérience à la direction de l'institution royale lui en a toutefois signalé les avantages et les limites.

Le chapitre II détaille l'ouverture de l'école, en octobre 1831, ses débuts hésitants et parfois maladroits qui mènent, au terme de quatre années de fonctionnement, à un déficit abyssal et à la nécessité d'une réforme de grande envergure. Si certaines modalités de son organisation pouvaient manquer de précision (ce n'est qu'en 1832 qu'est imposée l'obligation d'un examen de sortie qui sanctionne les études suivies ; il faut attendre 1834 pour que soit établie la durée des études...), la conjoncture politique de guerre civile n'arrange pas les choses et oblige à une forte diminution du budget de fonctionnement, qui induit, elle aussi, des modifications structurelles. La réforme de 1838 pose de nouvelles bases. En partie de ce fait, sans doute aussi pour s'adapter aux temps nouveaux qui sont en train de poindre et parce que les comédiens sont de moins en moins perçus comme des êtres diaboliques aux mœurs débridées, le curé chargé d'enseigner le dogme aux élèves et de les confesser une fois par mois disparaît, de même que le maître de danse et celui d'escrime, mais pour des raisons plus strictement pédagogiques et financières. L'enseignement de la déclamation est restructuré, le bon déroulement des cours et l'assiduité des élèves surveillés de plus près.

Le chapitre III est consacré aux premières promotions de l'école, depuis son ouverture jusqu'à 1838. On y suit le quotidien des élèves, les normes strictes auxquelles ils sont soumis, qu'ils soient boursiers ou non, et l'évaluation qui vient clore leurs études. Au cours de celles-ci, ils ont l'occasion, à de nombreuses reprises, de participer à des représentations, qu'elles soient publiques ou privées, qu'elles aient lieu dans un grand théâtre madrilène ou à l'école. L'auteur replace avec soin le répertoire de ces premiers pas de comédiens dans l'ensemble de ce qui est joué à l'époque, faisant apparaître ainsi un fort mimétisme et l'influence exercée par la propre trajectoire dramatique des enseignants de l'école dans le choix des pièces. Parmi les premiers aspirants, Julián Romea, sans aucun doute le plus doué d'entre eux, se distingue ; son passage précoce à la scène professionnelle oblige d'ailleurs les dirigeants de l'école à définir plus précisément les conditions d'obtention du diplôme. Les premiers élèves sont, pour une large part, engagés dans les théâtres de Madrid – ce qui est vécu comme une preuve de succès de la formation – et une endogamie assez forte se développe, de même qu'une solidarité entre eux ; devenu directeur de théâtre, Romea embauche nombre de ses anciens condisciples.

Le chapitre IV embrasse la seconde période de l'école, de 1838 à la Loi Moyano de 1857 sur l'enseignement. La mise en place de la réforme et d'un nouveau règlement augmente l'âge moyen des élèves, supprime l'enseignement des pré-requis culturels – qui continuent néanmoins à être jugés nécessaires –, assouplit la règle de non mixité dans les cours ainsi que la frontière de démarcation entre les rôles comiques et ceux dits sérieux. Au fur et à mesure que l'école prend de l'importance, la conscience de la nécessité d'une véritable formation croît et pousse ses dirigeants à chercher une salle véritablement adaptée aux répétitions ; ils obtiendront finalement des annexes du Teatro Real. C'est dans ce cadre et dans celui, plus large, de la réflexion sur la pertinence de créer un théâtre national – préoccupation récurrente dans la seconde moitié du XIXe même si elle n'aboutira pas – que se nouent des liens privilégiés entre l'école et le Teatro Español. A l'initiative du grand dramaturge Ventura de la Vega, des accords sont passés en 1849 pour que les élèves diplômés trouvent, en sortant, une place dans la compagnie de ce théâtre. On ignore combien de temps ces accords restent en vigueur mais ils témoignent du prestige croissant de l'école comme lieu de formation, intimement lié à la considération, croissante elle aussi, dont jouissent le théâtre et, surtout, ses comédiens. Ce spectacle vivant reçoit ses lettres de noblesse, notamment, à l'occasion de la publication d'un encart officiel, en 1856, dans la *Gaceta de Madrid* au sujet du Conservatoire de Musique et Déclamation, où l'on réitère le "profundo interés que le inspira [a la Reina] el progreso de las artes liberales, uno de los más poderosos elementos de civilización" (cité p. 251). Cette tendance est confirmée par la Loi Moyano qui, en 1857, confère aux études suivies dans l'école de déclamation un traitement parallèle à celui dévolu aux enseignements universitaires.

Délaissant les élèves, dans le chapitre suivant, pour s'intéresser à leurs maîtres, Guadalupe Soria Tomás dresse un tableau méticuleux et exhaustif des acteurs et auteurs de premier plan qui occupent successivement des postes de professeurs, principalement dans les domaines de la déclamation et de la littérature. Depuis Félix Enciso Castrillón, jusqu'à Romea, en passant par Juan Lombía, les plus grands sont nommés pour dispenser leur savoir. Cette sélection prestigieuse a aussi ses revers, notamment l'absentéisme, puisque, s'agissant de comédiens en activité, ils écouteront parfois les sirènes de la scène, se refusant à renoncer à des représentations ou des tournées lucratives. Pour ce faire, certains titulaires n'ont de cesse de contourner les devoirs stricts afférant à ces postes salariés sur désignation royale.

L'avant-dernier chapitre est consacré à l'enseignement stricto sensu : aux traités de déclamation qui le fondent, très largement inspirés de traités français, quand ils n'en sont pas de simples copies, et à la place parfois pesante qu'occupent les monstres sacrés de la scène d'alors dont les élèves, bien souvent, ne font qu'imiter la technique. On y trouve les bases théoriques qui sous-tendent la pratique quotidienne d'un enseignement dont le chapitre 3 avait décrit les exercices, concerts et examens auxquels prenaient part les élèves. L'ouvrage se referme sur la question de la considération sociale du comédien, très largement tributaire de ce qu'une formation institutionnalisée, cautionnée par les autorités centrales, a pu lui apporter en termes de prestige. La professionnalisation, intrinsèque à toute formation reconnue, joue un rôle prépondérant dans la reconnaissance et l'amélioration du statut des comédiens, que le XXe siècle ne peut plus mettre au ban de la société en termes aussi radicaux que cela pouvait être fait auparavant.

Au terme de ce parcours, on l'aura compris, la somme de Guadalupe Soria Tomás est monumentale, ne serait-ce qu'en termes d'informations. Le moindre document en rapport avec l'école, ses élèves ou ses maîtres y est traqué, exposé, disséqué. L'auteur a même consulté les extraits de naissance ou de mariage du personnel qu'elle nomme, rectifiant au passage des dates erronées que colportait l'historiographie théâtrale. L'ouvrage fait donc œuvre de source et, si ce n'est là son moindre mérite, ce n'est pas le seul. En effet, l'abondance des données permet de dépasser le cadre de l'école, au cœur du livre, pour ouvrir beaucoup plus

amplement sur le monde théâtral de l'époque, encore largement méconnu. Grâce à la mise au jour des liens qui se tissent au sein de l'école, on est à même de reconstituer d'importants réseaux de sociabilité et de solidarité de l'époque ; on comprend mieux la rudesse, parfois, d'un monde des planches impitoyable où Enciso Castrillón, dramaturge, traducteur, adaptateur, travaille comme enseignant au séminaire des nobles de Vergara, puis dans un collège privé ayant reçu l'approbation royale, à San Fernando, avant de solliciter, par le biais d'un de ses anciens élèves de Vergara, "cualquiera colocación" (cité p. 55) qui le rapproche de la capitale et, en l'occurrence, la place de maître de littérature à l'ouverture de l'école. Cet exemple voudrait montrer à quel point l'ouvrage de Guadalupe Soria Tomás a sa place dans la bibliothèque de tous les chercheurs qui s'intéressent au théâtre espagnol du XIXe. Pour la période ici considérée, il prend en compte toute la bibliographie disponible, la resitue très précisément dans des notes de bas de page extrêmement détaillées et qui viennent s'ajouter à la bibliographie récapitulative en fin d'ouvrage.

Si les heureux élus qui passent par l'école de déclamation ne représentent, au vu de la masse totale des comédiens, qu'un faible pourcentage – ce qui invite à nuancer les conclusions que l'on peut en tirer sur l'accueil très favorable qui leur est fait, et qui concerne donc une élite – appréhender de façon très concrète la formation qu'ils recevaient, pouvoir dresser la liste des élèves, établir un tableau précis des sociabilités qui se nouent là, permet de démontrer un certain nombre de clichés sur le monde théâtral. Comme le rappelle l'historien Christophe Charle, la littérature, biographique notamment, n'a bien souvent sauvé de l'oubli que les récits de vie de quelques comédiens extrêmement prestigieux, dont l'itinéraire peut être jugé peu représentatif ou a pu être parfois "arrangé" pour correspondre à l'image finale laissée par tel ou tel homme de théâtre. Il en ressort l'idée diffuse d'une double possibilité : les comédiens sont soit des "enfants de la balle", avec des parents, parfois des grands-parents, comédiens et ils n'ont connu que cet univers dès leur plus tendre enfance ; soit, cas presque contraire, rien ne les prédisposait au monde des planches. Ils en étaient éloignés au point d'avoir un tout autre métier mais le hasard d'une rencontre les fait monter sur scène où ils se révèlent être des comédiens hors pair, doués d'un talent inné¹.

Plus largement, en resituant toutes les informations que nous livre l'auteur dans un contexte européen, on est à même de souligner que les spécificités espagnoles, indéniables certes, ne conduisent nullement à une exception ibérique comme une certaine historiographie a parfois voulu le démontrer. La trajectoire de l'école, les vicissitudes de sa création, les interrogations qu'elle soulève, le mouvement général de mutation du statut des comédiens auquel elle participe, trouvent leur écho dans ce qui se passe, plus ou moins à la même époque, dans les autres capitales européennes. Christophe Charle a dressé un très riche panorama des théâtres à Paris, Londres, Berlin et Vienne dans la deuxième moitié du XIXe et au début du XXe² où l'on assiste à l'importance croissante que prend la formation dans le parcours des comédiens. Sous sa forme institutionnalisée (le Conservatoire en France) ou dans des circuits privés (cours auprès de grands acteurs en Angleterre), dans un cadre très fortement (France et Angleterre) ou faiblement (Allemagne) centralisé, la formation répond à une évolution de la société. La multiplication des théâtres, le développement des moyens de communications, facilitant les déplacements des spectateurs potentiels et les tournées des troupes, rendent possibles les comparaisons et élèvent le niveau d'exigence du public. L'amélioration de la condition et de la considération des comédiens au sein de la société, la diversification du monde théâtral qui ne se restreint plus aux seuls théâtres subventionnés, en France par exemple, élargissent le champ des possibles, permettent une (très relative mais patente)

¹ Christophe CHARLE, *Théâtres en capitales. Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne. 1860-1914*, Paris, Albin Michel, 2008. Collection "Bibliothèque Histoire". Cf, en particulier, le chapitre consacré aux comédiens: "Chapitre 3 (Acte II): Acteurs et actrices en quête de personnages", p. 102-154.

² Op. cit.

ouverture de ce petit monde où le poids de l'hérédité recule. Les mêmes mécanismes se mettent en place, par exemple cette volonté de donner une application immédiate à la formation reçue, en liant école institutionnelle et théâtre : Escuela de Declamación Española et Teatro Español d'un côté des Pyrénées, Conservatoire et Comédie Française de l'autre. En Espagne comme dans ces quatre autres capitales européennes, on assiste également à une progression du salaire des comédiens ou, pour le moins, de celui des plus connus d'entre eux. Le *star system* est en train d'émerger qui, bientôt, consacrera des vedettes absolues : l'énorme popularité de Julián Romea anticipe le sort que connaîtront les Fernando Díaz de Mendoza, María Guerrero, Margarita Xirgu qui, s'ils n'atteindront pas tous la renommée (ni la fortune) d'une Sarah Bernhardt et alors même que beaucoup s'accordent à dire qu'ils n'étaient pas si bons acteurs que cela, seront portés aux nues du monde théâtral. Stade ultime de cette professionnalisation à laquelle aspiraient les philosophes des Lumières en particulier, ce vedettariat a sans doute contribué, en partie, au déclin d'un théâtre dont les coûts de fonctionnement deviennent, notamment à cause de cachets pharamineux, intenable au XXe siècle. C'est, là aussi, une évolution dont le livre de Guadalupe Soria Tomás nous livre certaines clés, se révélant, une fois encore, précieux à plus d'un titre.

Marie SALGUES,
Université de Paris 8, CREC (Paris 3)