

Bénédict Louvat
Pierre Pasquier

Présentation

À l'orée d'une étude sur « la vie dramatique en province au XVII^e siècle », Raymond Lebègue constatait avec regret en 1958 : « C'est une entreprise difficile que d'intéresser un public parisien à la vie provinciale – et surtout à celle du XVII^e siècle¹. » Soixante ans plus tard, on pourrait ajouter : c'est une entreprise difficile que d'intéresser les historiens du théâtre à la vie provinciale, et surtout à celle du XVII^e siècle.

Le théâtre dit provincial reste le parent pauvre de l'histoire littéraire de cette époque, une sorte de face soigneusement cachée de la production dramatique du XVII^e siècle. Généralement, les historiographes n'en soufflent mot ou n'en disent presque rien. Dans le meilleur des cas, telle pièce provinciale sera mentionnée dans la mesure où elle « préfigure » ou « rappelle » telle pièce parisienne, de préférence une œuvre majeure de Corneille ou Racine. Cette mention s'accompagne volontiers d'un jugement de valeur, souvent critique, rarement élogieux. Des publications récentes montrent que les historiens n'ont pas encore tous renoncé à distribuer ainsi les bons ou les mauvais points.

Une telle mise à l'écart du théâtre provincial s'explique, d'abord et en majeure partie, par les tendances profondes de l'historiographie théâtrale française. Comme le montre avec acuité Jelle Koopmans dans ce numéro, l'histoire du théâtre du XVII^e siècle s'est en effet constituée, sous la Troisième République, dans une perspective à la fois évolutionniste, progressiste et téléologique en fonction du canon classique nouvellement édifié. Il fallait montrer que toute la production dramatique antérieure au Grand Siècle aboutissait, selon un mouvement aussi continu qu'irrésistible, aux chefs-d'œuvre du théâtre dit classique. Tout élément susceptible de contrecarrer cette évolution, de brouiller un tant soit peu cette belle épure serait donc ignoré ou écarté. Pourquoi les historiens se seraient-ils, par conséquent, aventurés dans le

1 R. Lebègue, *Études sur le théâtre français*, t. II, Paris, Nizet, 1978, p. 74.

maquis d'une production provinciale où ne pouvait les attendre que mécomptes et contrariétés ? Le plus simple était encore d'ignorer le théâtre provincial dans son ensemble.

Une mise à l'écart aussi constante et aussi nette du théâtre provincial s'explique ensuite par le mépris dont pâtit traditionnellement le provincial en général quand il est opposé au parisien. Comme le montre brillamment Philippe Martel dans ce numéro en retraçant la genèse du phénomène, ce mépris ne date pas d'aujourd'hui, ni même d'hier. Il remonte, au moins, au XVII^e siècle qui produit sur le théâtre un certain nombre de figures grotesques de provinciaux appelées à durablement marquer l'imaginaire culturel. *Provincial* devient alors presque synonyme de *brutal*. On songe évidemment à Monsieur de Pourceaugnac arrivé du Limousin ou encore à la comtesse d'Escarbagnas recevant dans son salon d'Angoulême, voire à quelques silhouettes de provinciaux érigés en objet de spectacle et de risée tant ils baragouinent le français, tels le Gascon, le Normand et le Flamand dans *L'Après-souper des auberges* de Raymond Poisson (1665). Mais il faut songer aussi au Baron de la Crasse, nobliau languedocien, et au Poète basque, héros des deux petites comédies éponymes du même Poisson (1662 et 1669), personnages plus significatifs encore dans la mesure où le premier prétend représenter un spectateur provincial et le second un dramaturge provincial. Devrait-on dire *le* spectateur provincial et *le* dramaturge provincial, tant la volonté de typification et de caricature est évidente ? La production de ces figures burlesques, très à la mode dans les années 1660², est bien davantage qu'un procédé facile pour susciter la connivence entre le dramaturge et le public cultivé : c'est une procédure de distinction culturelle. Il s'agit d'exalter la finesse de son propre goût en lui opposant un goût particulièrement grossier. La définition de l'adjectif *provincial* par Furetière éclaire parfaitement le mécanisme de l'opération : « Se dit souvent en mauvaise part. Un *Provincial*, c'est un homme qui n'a pas l'air et les manières de vivre qu'on a à la Cour et dans la Capitale. » Définissant le nom *province*, le lexicographe ajoute : « Se dit aussi des pays éloignés de la Cour [...] C'est une homme de *Province*, qui n'a pas l'air du beau monde. » Dans ces définitions et ces exemples, s'esquisse une véritable géographie du goût, une sorte de *Carte du Beau*. Cette géographie trace une série de cercles concentriques. Au centre du dispositif, le premier cercle, le plus étroit au double sens du terme, est occupé par le goût de la Cour. Le deuxième cercle, un peu plus large, par le goût de la Ville. Dans les cercles suivants, de plus en plus larges, s'ordonnent, des provinces les plus proches de la capitale ou les plus prestigieuses aux provinces les plus lointaines ou les plus obscures, les divers goûts provinciaux. Plus on se rapproche du centre du dispositif, plus le goût s'affine et devient excellent et plus on s'en éloigne, plus le goût s'alourdit et devient grossier. Le goût de la cour, par

2 Voir B. Louvat, C. Bourqui et A. Piéjus, « Notice » de *Monsieur de Pourceaugnac*, dans Molière, *Œuvres complètes*, éd. dir. par G. Forestier et C. Bourqui, Paris, Gallimard, 2010, t. II, p. 1413-1414.

essence, est le meilleur et celui des provinces, par essence aussi, est le pire, certes avec des degrés : le goût d'un Breton ou d'un Limousin est nécessairement pire que celui d'un Angevin ou d'un Bourguignon. À voir le sort réservé par Philibert Papillon dans sa *Bibliothèque des auteurs de Bourgogne* aux auteurs de tragédies relatives à sainte Reine d'Alise, il y a d'ailleurs fort à parier que les élites des capitales de provinces ou de généralités ne manquaient pas de déployer, à leur niveau, des stratégies de distinction similaires. La logique d'une telle hiérarchisation des goûts est implacable et les historiens du théâtre du XVII^e siècle en tireront une conclusion redoutable pour le théâtre provincial. Pourquoi s'intéresser à un goût qui ne peut être que grossier ? Pourquoi s'intéresser à une production qui ne peut être qu'exécration ? Ce mépris insondable pour le théâtre provincial a eu la vie dure, au point qu'on le retrouve même là où on l'attendrait le moins. Ainsi dans l'introduction de son article déjà cité, Raymond Lebègue, après avoir déploré qu'il soit si difficile « d'intéresser un public parisien à la vie provinciale – et surtout à celle du XVII^e siècle », écrit paradoxalement, au moment de justifier le choix de son objet d'étude³ : « Aussi les pièces qui, à cette époque, sont jouées et imprimées seulement en province sont les œuvres d'amateurs de médiocre talent ; elles n'ont presque jamais été rééditées⁴, et elles ne méritent pas d'être lues. Mais si leur valeur esthétique est très faible, leur intérêt historique et sociologique ne doit pas être méconnu. » On retrouverait de semblables affirmations, voire des jugements encore plus sévères, sous la plume de bon nombre d'historiens du théâtre du XVII^e siècle, sans nécessairement remonter bien loin.

L'éviction du théâtre provincial s'explique, enfin, par un autre facteur, d'ordre linguistique celui-là. Méprisé, dédaigné, le théâtre provincial avait de surcroît le tort, aux yeux des élites parisiennes de l'époque comme à ceux des historiens de la littérature, d'être illisible non seulement au sens figuré, mais encore au sens propre du terme. Une part de sa production, probablement conséquente, mais dont l'ampleur exacte reste à estimer, était en effet rédigée dans les langues régionales de la France du XVII^e siècle. Ce particularisme linguistique n'arrangeait rien et condamnait les pièces concernées à rester confinées dans leurs régions d'origine et à ne retenir l'attention que des érudits locaux. Quand bien même les historiens du théâtre auraient consenti à s'intéresser aux pièces provinciales, il n'auraient pu lire un certain nombre d'entre elles, faute de connaître le breton, l'occitan ou encore le basque.

Heureusement, les choses ont changé grâce à l'action de quelques pionniers qui ont su braver les préventions et renoncer à tout jugement de valeur et qui méritent, à ce titre, d'être salués. Sans remonter à certains érudits locaux du XIX^e siècle, à Georges Hérelle ou à Anatole Le Braz⁵, mentionnons d'abord ce

3 R. Lebègue, *op. cit.*, p. 75.

4 Ce qui est largement faux.

5 Le premier a redécouvert la pastorale basque à la fin des années 1620 et il est en outre l'auteur de l'étude *Les Théâtres ruraux en France depuis le XIV^e siècle jusqu'à nos jours : langue d'oïl et langue d'oc* :

même Raymond Lebègue qui, en dépit des préjugés qu'il partageait avec son époque, a manifesté tout au long de sa carrière une vive curiosité pour le théâtre provincial dont témoignent, outre son édition du *Mystère des Actes des Apôtres* (1929)⁶, les articles réunis dans le chapitre VII du tome second de ses *Études sur le théâtre français* (1978). Il y considère aussi bien « La vie dramatique à Rouen de François I^{er} à Louis XIII » que « Le théâtre religieux dans les Alpes françaises » ou encore « L'évolution du théâtre dans les provinces du Nord ». Dans une large mesure, c'est Raymond Lebègue qui a rouvert le champ du théâtre provincial au regard de l'historien. Il faut citer ensuite Jacques Chocheyras et ses deux belles études sur *Le Théâtre religieux en Savoie au XVI^e siècle* et *Le Théâtre religieux en Dauphiné du moyen-âge au XVIII^e siècle (domaine français et provençal)*. Dans ces monographies, publiées respectivement en 1971 et 1975, s'applique en effet une méthode simple, efficace et de surcroît exemplaire par sa rigueur et son absence de préjugés : il s'agit de décrire une production provinciale pour elle-même et telle qu'en elle-même. Forts de leur maîtrise de langues de France autres que le français, d'autres pionniers ont pu redécouvrir des pans entiers de l'histoire du théâtre des provinces. La cartographie du théâtre de langue occitane a été accomplie en partie par Philippe Gardy, qui s'est penché sur le théâtre d'inspiration carnavalesque, attelé à la première édition, en fac-similé, du plus important corpus de langue occitane, le Théâtre de Béziers (Béziers, CIDO, 1981) et a élargi l'empan chronologique de son champ de recherche par une thèse consacrée à *L'Écriture occitane aux XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles : origines et développement d'un théâtre occitan à Aix-en-Provence (1580-1730). L'œuvre de Jean de Cabanes* (Béziers, CIDO, 1985). Pendant la même période, les domaines breton et basque continuaient à être étudiés par Yves Le Berre⁷ pour le premier, Bernard Oyharçabal⁸ et Patricio Urquizu⁹ pour le second. La méthode appliquée par Yves Le Berre n'est d'ailleurs pas sans rappeler celle de Jacques Chocheyras : il se livre à une sorte de description raisonnée de l'ancien théâtre breton pour le dégager des préjugés culturels, sociaux ou politiques qui en avaient auparavant déformé l'image et lui rendre une pleine légitimité esthétique. Ces travaux se poursuivent aujourd'hui dans ces différents

annexe aux études sur le théâtre basque (Paris, Champion, 1930) ; on doit au second un ouvrage intitulé *Le Théâtre celtique* (Paris, Calmann-Lévy, 1905 ; rééd. avec une préface d'Y. Le Berre, Paris, Slatkine, 1981).

6 Représenté à Bourges en 1536.

7 Éditeur, entre autres, de *Buez Santez Nonn – La Vie de sainte Nonne, mystère breton du seizième siècle* (Brest, CRBC-Minihi Levenez, 1999) et de *La Passion et la Résurrection bretonnes de 1530* (Brest, CRBC-UBO, 2011). Il faut également mentionner les thèses, qui prirent la forme d'éditions critiques, de Gwenaél Le Duc (*La Vie de Geneviève de Brabant*, Université de Dublin, 1983) et d'Alan Botrel (*Études sur la vie de Sainte Nonne*, Université de Rennes 2, 1994).

8 Auteur notamment de *La Pastorale souletine. Édition critique de Charlemagne*, Donostia, Anuario del Seminario de Filología Julio de Urquijo, 1991.

9 Depuis une *Euskal teatroaren historia* (1975) jusqu'à un *Teatro vasco. Historia, reseñas y entrevistas, antología bilingüe, catálogo e ilustraciones* (Madrid, UNED, 2007).

domaines : les spécialistes du théâtre occitan disposent désormais d'un outil de travail irremplaçable, le *Repertòri deu teatre occitan (1550-1800)* de Jean Eygun¹⁰ ; on connaît mieux, grâce à la synthèse de Philippe Gardy¹¹, le théâtre occitan du XVIII^e siècle, tandis qu'une édition complète des vingt-quatre pièces du Théâtre de Béziers est en cours de préparation aux Classiques Garnier ; après la *Vie de sainte Nonne*, deux versions de la *Vie de sainte Barbe*, l'une datant de 1557, l'autre de 1608, ont fait, pour le domaine breton, l'objet de toutes récentes éditions critiques¹².

Pour le théâtre de langue française, un tournant décisif a été pris depuis une dizaine d'années. On a commencé à rééditer des pièces provinciales avec toutes les garanties scientifiques désormais d'usage. Il faut citer, en particulier, les deux copieuses anthologies publiées sous la direction de Christian Biet et Marie-Madeleine Fragonard : *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVI^e-XVII^e siècle)*, en 2006, et *Tragédies et récits de martyres en France (fin XVI^e-début XVII^e siècle)*, en 2009 (réédition en 2012). Ces volumes qui constituent une véritable mine d'informations sur le théâtre provincial, ont permis de découvrir d'étonnantes tragédies sanglantes comme *Le More cruel*, pièce anonyme publiée à Rouen dans les années 1600, ou *Les Portugais infortunés* de Nicolas Chrétien des Croix, publiée aussi à Rouen en 1608, mais aussi de remarquables tragédies de dévotion telles *Le Martyre de Saint Vincent* de Jean Boissin de Gallardon, publiée à Lyon en 1618, ou *Le Martyre de la glorieuse Sainte Reine d'Alise* de Claude Ternet, publiée à Autun en 1671. On a en outre mené, souvent sous la houlette de Christian Biet, des recherches sur des pans entiers du théâtre provincial. Citons, en particulier, la thèse de Charlotte Bouteille-Meister sur le théâtre d'actualité à l'époque des conflits religieux (1540-1629), soutenue en 2011, et celle de Sybille Chevalier-Micki sur les tragédies rouennaises (1566-1640), soutenue en 2013 – on trouvera d'ailleurs dans le présent volume un aperçu de ces deux études sous la plume de leurs auteurs. Enfin, le récent renouveau des études sur le théâtre de dévotion, dont témoignent tant les thèses de Paul A. Scott¹³ ou de Barbara Selmecci-Castioni¹⁴ que les éditions de Claude Bourqui et Simone de Reyff¹⁵ ou la

10 Numéro spécial de la revue *Textes Occitans*, 2003.

11 Dans J.-Fr. Courouau (dir.), *La Langue partagée. Écrits et paroles d'oc (1700-1789)*, Genève, Droz, « Bibliothèque des Lumières », 2015.

12 *Buhez sante Barba « Vie de sainte Barbe » de 1608*, éd. Paul Widmer avec la collaboration de Christina Fischer et Ricarda Scherschel, Rennes, Tir, 2013 et *La Vie bretonne de sainte Barbe. Aman ez dezrou buhez sante Barba dre rym*, Texte établi, traduit et présenté par Yves Le Berre d'après l'édition de 1557, Brest, CRBC, 2018. Le théâtre breton du XVIII^e siècle a bénéficié également de récentes études, parmi lesquelles les éditions d'*Ar Varn divvezhañ. Le Jugement dernier, pièce de théâtre bretonne, trégorois, XVIII^e siècle* par Roparz Hemon, avec la collaboration de Gwenaél Le Duc et Gwennole Le Menn, Saint-Brieuc, Skol, 1998 et celle d'*Ar farvel göapaër. Le bouffon moqueur* de Kerenveyer, traduit et présenté par Ronan Calvez, Brest, CRBC-UBO, 2005.

13 *The Martyr-figure in French Theatre (1596-1675)*, Durham, 2001.

14 *La Tentation littéraire. Littérature et sainteté en France au XVII^e siècle*, Neuchâtel, 2009.

synthèse d'Anne Teulade, fruit de recherches comparatistes sur les théâtres espagnol et français¹⁶, a permis de remettre en lumière une composante essentielle du théâtre provincial.

Le temps semblait donc venu d'ouvrir le dossier du théâtre provincial du XVII^e siècle le plus largement possible, sans *a priori* ni exclusive, en essayant de le considérer sous ses multiples aspects (thématiques, génériques, dramaturgiques et linguistiques), en adoptant une chronologie ouverte sur l'amont (pratiques médiévales et renaissantes) comme sur l'aval (prolongements au XVIII^e siècle) et en esquissant quelques comparaisons avec les pratiques musicales provinciales. Cette entreprise a d'abord fait l'objet d'un programme de recherche mené conjointement au CESR de Tours (UMR 7323) et à l'IRCL de Montpellier (UMR 5186), qui a donné en particulier lieu à deux journées d'études tenues à Tours en mai 2014 et juin 2017 et à un colloque tenu à Montpellier en mars 2015. Elle fait maintenant l'objet de cette nouvelle livraison de *Littératures classiques*, qui prend à bien des égards la suite du n° 87 (2015), dont le titre était *Français et langues de France dans le théâtre du XVII^e siècle* et auquel avaient contribué plusieurs des auteurs sollicités pour le présent volume.

Définition et chronologie

Mais que faut-il donc entendre par théâtre provincial du XVII^e siècle ? On en proposera la définition la plus simple, et aussi la moins compromettante, qui soit : le théâtre provincial, c'est le théâtre tel qu'il se pratique et se publie dans les provinces du royaume à cette époque. Naturellement, cette première définition appelle un complément : on parlera de théâtre provincial par opposition au théâtre parisien. Mais une telle distinction ne vaut pas pour l'ensemble du siècle, loin s'en faut. Elle ne prend sens qu'à partir d'une certaine date. Avant cette date, il est bien difficile de distinguer le théâtre pratiqué dans les provinces du théâtre pratiqué à Paris. Comme le montrent les contributions de Jean-Pierre Bordier, Jelle Koopmans ou Estelle Doudet et le confirment des pièces comme *La Céciliade* de Nicolas Soret, tragédie jouée à Paris en novembre 1606 par les enfants de la maîtrise de Notre-Dame¹⁷, les pratiques théâtrales de la capitale du royaume ne différaient pas fondamentalement, depuis le Moyen Âge, de celles qui avaient cours dans les provinces. À deux réserves près cependant : une confrérie à vocation dramatique et caritative, celle de la Passion, jouissait depuis 1402 du privilège des représentations théâtrales dans le ressort du parlement de Paris ; cette confrérie disposait depuis 1548, pour ses représentations dans la capitale, de la seule salle expressément conçue pour la

15 P. Corneille, *Polyeucte*, Paris, Le Livre de Poche, 2002. N. Desfontaines, *Tragédies hagiographiques*, Paris, STFM, 2004.

16 *Le Saint mis en scène*, Paris, Éd. du Cerf, 2012. Il faut mentionner aussi l'ouvrage, plus ancien, de J. E. Street : *French Sacred Drama from Bèze to Corneille*, Cambridge University Press, 1983.

17 Publiée la même année par le libraire parisien Pierre Rezé et rééditée par Charlotte Bouteille-Meister et Jean-Charles Léon en 2009 dans l'anthologie *Tragédies et récits de martyres*.

pratique du théâtre existant dans tout le royaume, celle de l'Hôtel de Bourgogne. Ces deux éléments non négligeables mis à part, on faisait du théâtre à Paris à peu près comme on en faisait à Lyon, à Valenciennes, à Angers ou à Saint-Jean de Maurienne, même si, comme le souligne Jean-Pierre Bordier, les représentations dans la capitale étaient plus fréquentes, prenaient des proportions plus importantes et réunissaient des spectateurs plus nombreux que dans les autres villes. La politique théâtrale de Richelieu va rompre cette remarquable unité du champ théâtral français en une décennie.

À partir de la fin des années 1620 et tout au long des années 1630, de profondes mutations vont en effet affecter, comme on le sait, l'activité théâtrale dans la capitale à l'instigation du principal ministre de Louis XIII. Le Cardinal favorise l'installation à Paris de deux troupes permanentes. Il protège ensuite ces troupes, les fait pensionner par l'administration royale et organise leur recrutement. Il protège aussi un certain nombre de dramaturges et favorise leur carrière. Il fonde en outre une académie appelée à exercer un magistère esthétique, l'invite à trancher la querelle du *Cid*, puis propose à La Mesnardière et d'Aubignac de constituer un nouveau modèle dramatique. Il commande enfin une campagne d'opinion visant à réhabiliter le théâtre et les comédiens et invite le roi à publier une ordonnance proclamant la dignité morale et sociale de la pratique du théâtre et de l'exercice du métier de comédien. Grâce à ces initiatives, le théâtre devient, à Paris, une activité rentable pour les comédiens professionnels, une voie de réussite prometteuse pour les poètes et un commerce lucratif pour les libraires. En une décennie, la face du théâtre change presque complètement dans la capitale. L'activité dramatique, auparavant ambulante, informelle, livrée à elle-même ou au bon vouloir de quelques grands, dédaignée du roi hormis pour les divertissements curiaux, se sédentarise, s'institutionnalise, reçoit la plus haute des protections. L'offre de spectacles, d'occasionnelle, en devient régulière. La création dramatique, l'activité des troupes, la réussite des dramaturges, la prospérité de l'édition théâtrale, tout semble vouloir se concentrer à Paris qui exercera désormais une sorte d'attraction irrésistible sur les comédiens et les dramaturges. Ce que Chappuzeau écrit en 1674 à propos des comédiens de campagne, pourrait s'appliquer à l'ensemble des protagonistes de la vie théâtrale : les murs de la capitale « sont leurs Colonnes d'Hercule, où ils bornent leurs courses et leur fortune¹⁸ ». Alors même que l'exercice du pouvoir royal tend à s'absolutiser, celui du théâtre tend à se centraliser.

Mais tandis que les pratiques théâtrales parisiennes changent radicalement, les pratiques provinciales, elles, quelle que soit l'attraction désormais exercée par la capitale, ne changent guère. Après les années 1630, on fait du théâtre dans les provinces à peu près comme on en faisait auparavant et comme on en faisait

18 S. Chappuzeau, *Le Théâtre français*, éd. par Georges Monval, Paris, Jules Bonnessies, 1875, p. 96.

depuis des siècles. Pour reprendre une formule de Jean-Pierre Bordier, « le théâtre provincial continue sans rupture ce qui était depuis longtemps le théâtre tout court ». La politique de Richelieu a donc opéré, dans le champ théâtral français, une scission, qui s'avérera irrémédiable, entre deux pratiques théâtrales devenues différentes : celle de la capitale du royaume, largement nouvelle, et celle des provinces, beaucoup plus traditionnelle. Et les importantes mutations qui affecteront à nouveau la vie théâtrale parisienne dans la seconde moitié du XVII^e siècle, telles la formalisation du modèle dramatique régulier et sa progressive mise en application, l'installation dans la capitale d'une troisième troupe permanente, la politique colbertienne des pensions ou encore, plus tard, la fondation des trois troupes privilégiées, ne feront qu'accentuer encore cette différence. C'est donc Richelieu qui a créé, sans le savoir, ce que nous appelons aujourd'hui le théâtre provincial, en créant, en le sachant, le théâtre parisien.

Mais les réformes du Cardinal n'ont pas seulement scindé le champ théâtral français. Elles ont aussi provoqué ultérieurement une éclipse pour le moins fâcheuse. Il est frappant de constater en effet qu'à partir des années 1650, les thuriféraires de la politique théâtrale de Richelieu (d'Aubignac bien sûr, mais aussi Sorel, Chappuzeau ou Rapin, plus tard Perrault) ne représentent jamais son action réformatrice comme une transformation du seul théâtre parisien, mais toujours comme une transformation du théâtre français dans son ensemble. Car pour les élites parisiennes, il ne peut y avoir désormais de véritable théâtre qu'à Paris et le théâtre parisien *est* le théâtre français à lui seul¹⁹. En réformant l'activité dramatique dans la capitale, le Cardinal a donc instauré l'hégémonie du théâtre parisien sur le champ théâtral français. Le théâtre provincial se trouvait ainsi rejeté dans les ténèbres extérieures ou relégué dans un passé aussi lointain qu'obscur, quasiment « gothique », comme aurait dit Chapelain.

Grandes tendances

De l'ensemble des articles réunis dans ce numéro se dégagent plusieurs lignes de force qui pourraient bien constituer autant de caractères majeurs du théâtre provincial. On constate d'abord que l'exercice du théâtre est souvent, dans les provinces, une pratique territoriale et communautaire. Le spectacle s'y inscrit étroitement dans une communauté et dans un lieu. Une communauté donnée commande une pièce à un dramaturge, souvent occasionnel, et celle-ci sera représentée par des membres de la communauté se faisant comédiens amateurs, devant la communauté virtuellement réunie. Cette représentation aura lieu à date fixe et dans un cadre festif, pour honorer un saint local, commémorer un événement déterminant de l'histoire locale, célébrer une identité culturelle ou

19 L'attitude de Chappuzeau est plus nuancée que celle des autres. S'il présente, dans le premier livre du *Théâtre français* (1674), la réforme de Richelieu comme une réforme du théâtre français, il n'en ménage pas moins, dans les deux autres livres, une certaine place au théâtre provincial en décrivant les usages des troupes de campagne.