Line@editoriale
ISSN : 2107-7118

| 2026
Numero 18|2026

La mise en scène de textes anciens à l'Université : entre clichés et juvénilisation

Stéphane Miglierina

http://interfas.univ-tlse2.fr/lineaeditoriale/2891

Stéphane Miglierina, « La mise en scène de textes anciens à l'Université : entre clichés et juvénilisation », *Line@editoriale* [], | 2026, 04 septembre 2026, 04 septembre 2026. URL : http://interfas.univ-tlse2.fr/lineaeditoriale/2891

La mise en scène de textes anciens à l'Université : entre clichés et juvénilisation

Stéphane Miglierina

---

p. 1-12

> Le théâtre universitaire magnétise les névroses les plus intéressantes du campus. On pense y trouver un ramassis d'étudiants clochards en sciences humaines première année, on découvre un étincelant vivier d'intellectuelles comptant des héroïnes raciniennes de carrière, des impudiques, des folles de Pasolini, toujours à moitié à poil sur le plateau, des exaltées biberonnées à Claudel, jouant pieds nus. Les plus intéressantes restant les asociales qui, d'aucune fête et impuissantes à flirter dans les amphithéâtres, espèrent, au gré d'une scène entre Camille et Perdican, la rencontre du trimestre. Du théâtre Alexis découvre d'abord la température. C'est chaud. Il découvre que le théâtre appartient à ceux qui l'occupent aussi longtemps qu'on est nombreux, comme les entrailles d'une bête appartiennent à ce qui les colonise [1].

1 Cette description désabusée et sexiste du théâtre universitaire, tirée du roman *Western* de Maria Pourchet, où Alexis Zagner, le protagoniste exécrable et prétentieux voit les répétitions des cours de théâtre comme une vivier de conquêtes potentielles, permet de mettre en avant plusieurs points cruciaux du théâtre universitaire, dont l'un d'entre eux, et non des moindres, est l'extrême hétérogénéité des troupes, composées en majorité d'étudiantes, ayant des attentes et des idées préconçues très variées sur le théâtre. La figure masculine, incarnée ici par Alexis, représente le peu de jeunes gens présents dans les troupes universitaires ; l'étudiant acquiert de fait une unicité, une autorité, face au groupe, une place d'honneur du masculin, rare, qu'il faut sans cesse interroger voire remettre en question : lorsqu'un jeune homme arrive dans une troupe de théâtre universitaire, il est pratiquement automatiquement assuré de se voir confier un rôle important, du fait-même de son genre. Et lorsque l'on choisit des textes exclusivement féminins, comme nous l'avons fait avec *Blessées à Mort* de Serena Dandini puis avec *Orgasmes sauvages*

échappés du zoo d'après Franca Rame, la place du corps masculin sur scène doit être repensée, autant que la voix masculine, habituée à être centrale, doit apprendre à devenir périphérique, ce qui ne se fait pas sans friction [2]. Ensuite, l'exemple de *Western* et ses références à Racine, Pasolini, Claudel et Marivaux mettent en avant la question du répertoire du théâtre universitaire, qui est considéré ici, cyniquement, entre deux pôles : le répertoire classique d'une part, qui mènerait à la rencontre amoureuse et mièvre, et le répertoire du XXe siècle, en particulier Pasolini, qui attirerait celles que le misogyne Alexis appelle les « folles ».

2 Dans le contexte du théâtre italien dans l'université française cette question est fondamentale : quel est le positionnement du théâtre universitaire face au choix du répertoire et quelles en sont les conséquences ? Que faire, pour l'Italie, du poids historique de la *commedia dell'arte* et du mastodonte Goldoni ? D'autant qu'un dernier élément brille par son absence dans la description d'Alexis Zagner : l'enseignant·e de théâtre. Quel est le rôle de l'enseignant·e de théâtre ? Doit-iel choisir des textes classiques ayant une portée pédagogique et didactique pour les étudiant·e·s (on choisirait de jouer des classiques pour que les étudiant·e·s les lisent ou les relisent par le biais de la scène et en améliorent ainsi leur connaissance académique) ou bien au contraire doit-on choisir des textes moins connus, peut-être fruits de notre recherche personnelle, pour les expérimenter sur scène ? Cela pose, en filigrane, la question de la fonction du théâtre universitaire, qui anime les débats depuis sa création.

3 Lorsqu'en 1984, la revue *Théâtre/Public* consacre un numéro hors-série au théâtre universitaire, cette question est centrale dans les entretiens qui y figurent. La plupart des intervenant·e·s affirme la nécessité de sortir de la binarité entre théâtre professionnel et théâtre amateur quand on envisage le théâtre universitaire. Ainsi, Jacques Lassalle réaffirme les lettres de noblesses d'un théâtre amateur face auquel le théâtre universitaire n'aurait plus à se poser la question de son identité :

> Il faudrait peut-être que le théâtre universitaire accepte d'être d'abord et à part entière un véritable théâtre amateur, à condition que l'on rende au théâtre amateur une sorte de dignité. Parce qu'autrement, dire que le théâtre universitaire est autre chose qu'une

> « simple » pratique amateur, c'est le placer déjà dans une situation de bâtardise et de mauvaise conscience. […] À partir du moment où le théâtre universitaire ne se veut pas l'un des secteurs, l'un des moments du théâtre amateur, il entre incontestablement dans une autre dynamique. Il souffre de ses incertitudes de statut et aspire à passer de l'autre côté [3].

4 Mais plus encore, Lassalle insiste sur la nécessité de trouver une « véritable raison d'être pour la pratique du théâtre universitaire [4] » qui passerait par l'introduction d'une nouvelle binarité, fondée non plus sur l'opposition mais sur l'enrichissement mutuel de la *formation* et de l'*expérimentation* :

> Le jour où le théâtre universitaire n'aurait plus à se poser ces fatales questions d'identité, à se démarquer du théâtre amateur […], le jour où il n'aura plus à vivre dans la culpabilité, dans la mauvaise conscience, dans la volonté de ne pas s'amalgamer ou s'identifier au théâtre amateur, et de ne pas non plus être soumis aux mêmes échéances, aux mêmes contraintes, sinon aux mêmes gratifications que le théâtre professionnel, alors le théâtre universitaire pourrait dévoiler son véritable espace : espace d'acquisition de connaissances, d'entrainement et de formation, mais aussi et d'abord espace d'exploration, de découverte et d'expérimentation [5].

5 Ces réflexions, développées ultérieurement en 2013 dans l'ouvrage *Le théâtre universitaire. Pratiques et expériences* sous la direction de Robert Germay et Philippe Poirier [6], sont liées à une autre caractéristique fondamentale de ce type de théâtre, qui échappe totalement à ce pauvre Alexis qui ne vient au théâtre que pour trouver des filles : la dimension *engagée* du théâtre universitaire. Les expériences d'Arianne Mnouchkine, du Festival de Théâtre de Nancy (1963-1984) autant que de l'Université Paris 8, à Vincennes puis à Saint-Denis, sont profondément liées à la réflexion politique, à la contestation face aux institutions, et plus généralement à la revendication d'une plus grande liberté de création et de pensée [7]. Délivré des contraintes matérielles du théâtre professionnel, et même de l'exigence de qualité du spectacle final, le théâtre universitaire, privilégie le chemin qui mène à la représentation :

> Le théâtre universitaire a survécu à travers les époques parce que c'est un théâtre libre : le seul théâtre libre actuellement possible. Sur lui ne pèsent pas le carcan des puissances financières, la peur de l'échec commercial, l'exploitation des modes, les contraintes des horaires, les limitations du nombre de comédiens, les habitudes d'un directeur ou d'un metteur en scène. Les étudiants sont libres d'user de leur liberté… en bien ou en mal. Ils sont tout aussi libres de se réunir pour se faire plaisir, pour ne pas travailler, d'imiter platement les entreprises ou le répertoire des professionnels, de cabotiner, une ou deux fois l'an, devant la camarilla d'amis et de parents en extase. En revanche, si les comédiens ne s'abandonnent pas à cette difficile liberté, ils apportent au théâtre une force rare et nouvelle [8].

6 Ces réflexions théoriques peuvent s'appliquer à l'objet de notre réflexion, objet qui se situe à la marge d'une pratique déjà marginale : en effet, nous n'exerçons pas dans le contexte de ce que ces théoriciens appellent à proprement parler le « théâtre universitaire » c'est-à-dire la formation à la pratique scénique et l'enseignement du jeu de l'acteur au sein des département/section/unités d'Études Théâtrales. Nos travaux se font dans le cadre des enseignements de langue sans avoir a priori de vocation à la formation d'acteur·rices, même s'ils peuvent parfois être découvreurs sinon de talents, du moins de vocations. Néanmoins nos ateliers sont confrontés aux mêmes tensions que ceux des études théâtrales : l'ambiguïté du statut, le manque de moyens, le manque d'infrastructure (une université sans formation aux Études Théâtrales de dispose souvent pas de salle de théâtre), l'indifférence de l'institution face aux résultats de nos travaux, l'absence de reconnaissance de longues heures de travail souvent non rémunérées. Mais nous avons également une responsabilité supplémentaire par rapport aux Études Théâtrales, celle de transmettre une culture autre, étrangère, en langue originale ou sous forme de traduction, et, en cela, les choix que nous opérons sont cruciaux dans la perception qu'ont les étudiant·e·s de cette culture.

7 L'atelier de théâtre italien existe à l'UFR d'Études Italiennes de Sorbonne Université depuis 2007 sous le nom de *La Mascareta*. Il s'est scindé en 2011 entre deux ateliers distincts, la *Mascareta* italophone, sous la direction d'Isabella Montersino qui est ouverte aux étudiant·e·s parlant italien et la *Mascareta* francophone, ou « Atelier de théâtre italien en langue française ». C'est dans ce cadre que je mets

en scène, avec l'aide de Lucie Comparini et de Mattia Pastore, des textes italiens souvent traduits par nos étudiant·e·s des parcours Traduction.

8 Lorsque s'ouvrent les séances de l'atelier, nous sommes confrontés à deux types de visions préconçues sur le théâtre italien : d'une part le cliché du théâtre petit bourgeois vu à la télévision, celui au quatrième mur infranchissable, au décor réaliste d'intérieur meublé et son lot de fleurs en plastique, et que l'on représente avec les deux masques de la comédie et de la tragédie sur fond d'un rideau rouge. Si cette vision n'est pas explicitée par les étudiant·e·s présent·e·s, elle apparaît dans les devoirs qu'iels nous remettent à la fin du semestre. Ces carnets de bord, visant à résumer chacune des séances, comportent souvent en couverture l'image d'Épinal du duo de masques dont l'un rit et l'autre pleure [9]. Galvaudé dans l'imaginaire collectif, un tel cliché sur le théâtre, vague réminiscence de l'origine antique des masques, offre une vision binaire d'un lieu où seuls deux types d'émotions, voire deux types de théâtre (comédie ou tragédie) existeraient. Ces deux masques s'inscrivent dans un imaginaire visuel sur le théâtre marqué par plusieurs autres symboles-clichés, utilisés dans les devoirs, indépendamment de leur origine géographique ou historique : le rideau rouge ouvert à grand renfort de passementerie dorée, les planches de la scène couleur bois clair, le texte de théâtre sous la forme d'un parchemin roulé ou bien encore la lyre, voire le crâne d'Hamlet. À cette vision générale et générique du théâtre s'ajoute un cliché proprement centré sur l'Italie : celui de la *commedia dell'arte*, là aussi lié aux masques, comme si le théâtre italien se réduisait au théâtre des *zanni*, véhiculé par un imaginaire français depuis la seconde moitié du XVIIe siècle [10]. Pour être tout à fait honnête, ce cliché tend à disparaître ces dernières années, laissant place simplement à une absence totale de connaissance du théâtre italien, peut-être dû à des changements de programmes au lycée ou simplement à un effacement de l'image d'Arlequin et de ces compères dans l'imagerie et la culture populaire françaises [11].

9 Dans un tel contexte la responsabilité face au choix du texte, évoquée plus haut, est fondamentale : il s'agit de participant·e·s qui n'étudient pas l'italien, qui ne le parlent pas non plus et pour qui le texte que nous choisirons sera probablement le seul pied qu'ils mettront dans la littérature italienne. Faut-il innover ou leur faire rencontrer les

grands classiques ? La responsabilité pédagogique de l'enseignant-metteur en scène, dans son rôle effectif de passeur de la culture italienne, doit-elle prévaloir sur la réflexion dramaturgique et le choix des pièces ? En cela, nous sommes tout-puissants puisque nous jouissons de la grande liberté plus haut évoquée par Jacques Nichet : celle d'une option universitaire qui donne lieu à des crédits ECTS, sans être liée à un programme de littérature ou de concours, et pour laquelle l'indifférence de l'Institution offre au moins le bénéfice de laisser le champ libre au choix individuel de l'enseignant.

10 Une constante dans notre pratique du théâtre universitaire depuis vingt ans apporte une réponse à toutes ces questions : la nécessité de l'*engagement*. Il faut que le spectacle ait un sens, il faut une implication éthique forte pour que les étudiant·e·s s'investissent réellement et défendent le spectacle, y compris dans ses formes dramaturgiques les plus expérimentales. C'est ce critère qui prime avant tout dans le choix des textes. La quête de sens est évidente dans les pièces les plus récentes : ainsi les spectacles déjà cités, *Blessées à mort* de Serena Dandini en 2016 (repris en juin 2026), portant sur la violence faite aux femmes et le féminicide, *Orgasmes sauvages échappés du zoo* d'après Franca Rame en 2023, sur l'empouvoirement des femmes par la sexualité, mais également *Effet Papillon* de Chiara Boscaro et Marco di Stefano en 2024, qui décrit l'instrumentalisation de l'écologie par les pouvoirs financiers abordent des thèmes qui entrent en résonnance directe avec les préoccupations des jeunes étudiant·e·s qui forment nos troupes (et en cela ces spectacles s'insèrent volontairement dans toute la tradition du théâtre universitaire de la contestation depuis 1968).

11 La question de l'engagement se pose toutefois différemment dès lors que le choix se porte sur des textes anciens. Nous touchons alors à une autre fonction du théâtre universitaire, celle qui, à nos yeux, est la plus fondamentale, la plus particulière et qui répond directement à la question de sa spécificité et de son sens : le théâtre universitaire, bien avant d'être passeur, devient découvreur de textes. En 1984, Jean-Pierre Sarrazac écrivait à ce sujet :

> Il y a peut-être une fonction plus strictement universitaire mais également très nourrissante pour l'institution théâtrale : c'est l'étude du répertoire des œuvres théâtrales. Or, même au sein des institutions

> théâtrales les plus renommées, on dénote une flemme systématique à l'égard de cette étude. L'université ne joue pas assez son rôle qui consiste aussi à extraire des oubliettes des œuvres ou des auteurs importants. Elle pourrait avoir ce rôle propositionnel, ce rôle d'inventaire et d'éventaire du répertoire théâtral français et étranger, en s'assurant par exemple la collaboration des départements des langues. […] Il faut développer cet effort : les expériences d'enrichissement du répertoire sont très importantes[12].

12 Jean-Pierre Sarrazac affirme que « le théâtre universitaire a cette vocation de monter des pièces oubliées par les professionnels[13] ». La maxime s'applique d'autant plus dans l'italianisme où les textes anciens sont à l'origine du théâtre européen tel que nous le connaissons aujourd'hui. Le théâtre universitaire au sein des départements de langue, lié à l'activité de recherche, permet de faire sortir de l'ombre les textes des origines de la comédie italienne et, surtout, de prouver leur caractère dramatique, leur efficacité théâtrale. Il réhabilite des textes réputés impossibles à mettre en scène aujourd'hui. En permettant de montrer que ces textes oubliés par le théâtre professionnel passent la rampe, le théâtre universitaire devient un théâtre engagé – si par engagement on entend la réflexion sur la littérature canonique et sur le patrimoine littéraire établi qu'il s'agit sans cesse de remettre en question.

13 Ainsi, *La Mascareta* francophone a monté plusieurs textes anciens, en particulier la *Parlerie* de Ruzante, à partir des traductions de Claude Perrus et plus récemment, *La Vénitienne*, cette comédie anonyme de 1536, traduite par les étudiant·e·s de L3 du parcours traduction de l'UFR d'Études Italiennes de Sorbonne Université sous la direction de Lucie Comparini et mise en scène en 2017 dans le cadre du Festival *Malesherbes en scène*[14] !

14 Ce texte a permis de s'interroger sur le rapport d'une troupe de jeunes étudiant·e·s avec les textes anciens et de se confronter à la vision qu'iels peuvent avoir de la littérature ancienne. La pièce narre les aventures de deux femmes rivales, la veuve Angela, aidée de sa servante Nena et la jeune épouse délaissée Valeria, servie par Orìa. Toutes deux s'enflamment pour un jeune milanais de passage à Venise, Giulio, venu pour prendre du bon temps. À la faveur de plusieurs nuits de carnaval où, mené par le portefaix Bernardo, il finit par pas-

ser du lit de l'une à celui de l'autre, Guido se soumet au désir des deux femmes qui utilisent la fougue et l'absence d'expérience du jeune homme pour satisfaire leur désir, et cela, sans conséquence, puisqu'il doit quitter Venise au petit matin. Ce résumé, même succinct et incomplet, montre la modernité de la *Vénitienne* qui réside dans une agentivité féminine prenant le pouvoir par l'affirmation du désir sexuel[15]. Si la bienséance impose que l'on y parle d'« amour », on aurait tort d'être dupe des mots : c'est bien de désir charnel qu'il s'agit et, si douleur d'amour il y a, c'est de ne pouvoir posséder l'autre totalement.

15 La rencontre d'un tel texte avec une troupe de jeunes comédien.e.s provoque d'abord la stupeur face aux thématiques abordées par la pièce, qui semblent trop modernes (« Mais Monsieur, on écrivait vraiment cela au XVIe siècle ? »). Ainsi, l'on se rend compte de la vision préconçue que certain·e·s étudiant·e·s peuvent avoir des textes anciens qui seraient forcément bienséants, pudiques voire prudes. D'autant que dans une des premières scènes de la pièce, Angela, se réveillant en proie à son désir pour Giulio, demande à sa servante de la caresser, de la serrer contre elle et de jurer comme le font les hommes. Cette scène de sensualité entre femmes, une fois évacués les rires gênés, provoque l'étonnement et la fascination. Il en va de même de la résolution finale, qui n'est pas traditionnelle : pas de mariage mais un Giulio qui finit dans le lit de Valeria, avant de quitter Venise le lendemain. La surprise lors de la première lecture est telle que certain·e·s étudiant·e·s pensent qu'il manque la fin du texte. Mais la ronde du carnaval continue, et aucune morale ne vient faire la leçon au public, si ce n'est celle de l'hédonisme[16] : « [L'amour] pénètre jusqu'aux entrailles tous les êtres humains et brouille leur entendement au point de les rendre comme des enfants revenus à leur faiblesse primitive[17]. »

16 Commence alors un processus d'appropriation du texte ancien par une troupe d'étudiant·e·s vingtenaires dans un mouvement qu'avec Lucie Comparini nous avons appelé la *juvénilisation* du texte[18]. Il ne s'agit pas de moderniser le texte (tant dans la phase de traduction à la table que dans le travail au plateau), ni d'en faire une adaptation artificielle hyper-moderne susceptible de le rendre plus digeste pour les jeunes gens de la troupe ou du public. Plus qu'une réactivation, la juvénilisation préserve les traits historiques du texte ancien, en cher-

chant à transposer à l'époque actuelle la vitalité et l'énergie dramatique originelles du texte, souvent en les accentuant, grâce à une troupe de jeunes personnes. Le travail au plateau avec les jeunes de la troupe permet de mettre en avant et de souligner les éléments de résonnance entre les deux époques, de tirer du texte les enjeux modernes qu'il peut contenir en filigrane. Le metteur en scène se retrouve face à un groupe générationnel, uni culturellement par un réseau de références et de pratiques sociales qu'il ne maîtrise pas forcément, et la troupe quant à elle doit se familiariser avec un texte aux valeurs et à la langue qui pourraient lui sembler étrangères.

17 Le procédé de juvénilisation consiste alors à s'appuyer sur l'ardeur et le bouillonnement des jeunes gens de la troupe pour célébrer un texte et créer une rencontre entre un époque lointaine et des jeunes comédien·ne·s. Celle-ci se fait parfois même à leur corps défendant. En effet, l'interprétation d'un texte ancien semble impliquer pour elleux la verticalité et la rigidité du corps, qu'il faut, au contraire, lors des répétitions, assouplir et déformer pour inscrire la mise en scène dans une tradition propre à la comédie italienne de la Renaissance où le corps s'invite dans sa globalité, pour obscène, sensuelle ou parodique qu'elle soit. Mais plus encore, c'est la prononciation qu'il faut sans cesse corriger : alors même qu'il s'agit d'un texte traduit et qu'il vient de l'être par un groupe d'étudiant·e·s, il semble s'être cristallisé en un texte figé, dès lors qu'il est distribué à la troupe. Pour l'étudiant.e, puisque le texte est ancien, il faudrait prononcer chaque syllabe et chaque « e » muet comme si on lisait des vers classiques. Il convient alors d'enseigner un parler fluide et une adresse claire des répliques, au-delà de l'image poussiéreuse que peut avoir à leurs yeux le texte de la Renaissance.

18 Il faut aussi dépasser les résistances culturelles du français face à l'import de mots italiens : la version française de *La Vénitienne*, suivant les tendances actuelles de la traduction, a conservé en partie l'italianité du texte, par exemple en choisissant de ne pas traduire les noms propres, les noms de lieux ou encore en insérant des parties chantées en italien lors de la mise en scène. Le rôle du metteur en scène est alors de rassurer les étudiant·e·s qui se braquent dans un « je-ne-sais-pas-parler-italien » en leur apprenant à déplacer l'accent tonique français de la dernière syllabe pour que Àngela et Valèria ne deviennent pas Angelà et Valérià, ou pire, Madònna ne devienne pas

la reine de la pop Madonnà. Un dialogue culturel franco-italien s'instaure ainsi par un texte dont l'italianité sonore rencontre la francité vocale des jeunes gens, conduisant à une réécriture fréquente de la traduction qui s'enrichit de l'expérience sur le plateau. Le texte est sans cesse éprouvé par le corps et la voix, tout en s'enrichissant des apports culturels et des jeux scéniques, parfois gaguesques, qu'ils proposent.

19 Sur le plan diégétique, la juvénilisation passe par la mise en avant scénographique de la place des femmes dans la pièce : en effet, si d'un point de vue académique parler de féminisme pour *La Vénitienne* serait anachronique et déplacé (d'autant que les conditions de représentations originelles étaient exclusivement masculines [19]), d'un point de vue de l'expérimentation scénique contemporaine, il est possible de tirer la pièce vers la revendication d'une sexualité féminine ayant les pleins pouvoirs sur son propre corps et sur celui des hommes. Les femmes deviennent les agentes de leur propre satisfaction sexuelle, en tirant le corps de Giulio tantôt d'un côté tantôt de l'autre de l'espace scénique, par le biais d'un grand drap, seul élément scénographique de notre mise en scène. Est-ce là forcer le texte ? Ou n'est-ce pas plutôt lui donner une vitalité et une modernité qui lui permettent de passer la rampe et de résonner au plus profond des consciences d'une troupe de jeunes gens et de jeunes femmes de vingt ans ? L'expérimentation, engagée et politique, d'une troupe de théâtre universitaire permet de prendre quelques libertés avec la révérence académique en donnant un nouveau souffle à un texte ancien par une revalorisation du canon littéraire à travers une grille de lecture qui soit propre à notre époque.

20 Cette rencontre d'abord timide puis enjouée avec un texte ancien ne se fait pas de façon linéaire et porte son lot d'hésitations et de doutes parfois, mais nous gardons en tête l'affirmation de Jacques Lassalle : « Le théâtre universitaire c'est autre chose. Savant ou pas, doté ou pas, il sera primitif, gauche, lunatique, fureteur, bricoleur, insolent, iconoclaste, donc encombrant et nécessaire parce que différent, ou il ne sera pas [20]. »

21 Mais quels sont les risques d'une telle expérimentation dramaturgique sur les textes anciens ? L'Universitaire d'un autre temps brandirait le risque du contre-sens et de l'anachronisme : le rôle de Giulio

est réduit à un pantin ridicule au langage ampoulé et les quatre femmes, dont l'éducation sentimentale et sexuelle se fait au fil des scènes, deviennent les meneuses de l'intrigue. Mais le Théâtreux du XXIe siècle lui répondrait que l'effet sur le public de 2017, les ressorts du comique, de la surprise, du choc face à l'inattendu des situations ainsi que l'engouement devant l'énergie communicative de la troupe ne font que transposer la réalité de l'effet sur le public de 1536 lors de la lecture-performance de la pièce par la *Compagnia della Calza* à Venise[21]. Sans prétendre à la mission qui viserait à reconstituer les conditions de réception de la pièce en 1536, il s'agit de trouver les moyens d'un effet sur le public propice à le faire réagir de manière similaire aujourd'hui.

22 Ainsi devient-on les passeurs non pas d'une tradition figée mais d'un canon sans cesse en mouvement. Le répertoire de la troupe se forme au fils des ans, s'enrichissant de textes engagés et construisant ainsi ce qu'Aurore Evain appelle un *matrimoine*, un ensemble de textes qui « permet[te] de déconstruire la fabrique de l'Histoire, et d'agir aux racines de l'inégalité[22] ». Cette forme d'engagement contribue à fédérer la troupe jusqu'à la représentation finale. Catherine Monnot, metteuse en scène et enseignante de l'après-68 à Vincennes écrivait : « Le théâtre universitaire se doit d'être *manifeste*. Spectacles d'écriture ou d'improvisation, ils marquent la mémoire des Temps, ils renforcent et sans doute révèlent les images du présent ; à nous de réveiller, d'interpeler et peut-être de réinventer[23].»

23 Il existe cependant un vrai risque : en privilégiant les textes, contemporains ou anciens, qui s'inscrivent plus ou moins directement dans une forme d'engagement et dans un discours politique sur la société, le danger est d'offrir à ces étudiant·e·s, et au public des proches qui viennent les voir, une vision déformée de la littérature italienne, celle d'une tradition de théâtre exclusivement engagé et politique. C'est un risque éclairé que nous prenons bien volontiers en ces temps obscurs, tant en Italie qu'en France, de montée des fascismes et l'intensification des guerres culturelles[24]. Nous inscrivons résolument notre action théâtrale dans la *joie militante* telle que la définissent Carla Bergman et Nick Montgomery : « La créativité et l'expérimentation sont vitales face aux forces qui non seulement écrasent la désobéissance mais diluent également les désirs. […] Le militantisme joyeux

est ce processus dangereux, transformateur et expérimental, fabriqué collectivement et mené délicatement [25]. »

---

1 Maria Pourchet, *Western*, Paris, Stock, 2023, [ebook s.p.]

2 En 2023, un étudiant a choisi de quitter l'atelier car, selon lui, les monologues féministes de Franca Rame ne laissaient pas suffisamment la parole aux hommes, voire était un réquisitoire contre le genre masculin. L'essai « *Pas tous les hommes quand même* ». *#notallmen, une mise au point salutaire* de Giulia Foïs (Paris, La Meute, 2025) n'était pas encore publié à l'époque, sinon nous lui en aurions conseillé la lecture.

3 Jacques Lassalle, « Un vivier », in *Théâtre Public*, hors-série 5, janvier-mars 1984, p. 24.

4 *Ibid.*, p. 26.

5 *Ibid.*, p. 27.

6 *Le Théâtre universitaire. Pratiques et expériences. The University Theatre. Practice and Experience*, Robert Germay et Philippe Poirrier (dir.), Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2013. Voir également Robert Germay, « Le théâtre universitaire : jeux et enjeux », in *Coulisses, revue de théâtre*, Varia, Eté 1993, p. 32-39.

7 Pour une précieuse chronologie du théâtre universitaire, voir Marcel Freydefont, « Eléments d'histoire », in *Théâtre Public*, *op. cit.*, p. 8-12.

8 Jacques Nichet, « Grandeur et misère du théâtre universitaire », in *Études*, mars 1968, 3, p. 403.

9 Sur l'origine antique des masques et leur utilisation dans le théâtre moderne, voir Cesare Molinari, *Storia del Teatro*, Milan, Laterza, 2007 (1972) p. 37 puis p. 51-52, et p. 104-105. Voir également *Le Masque scénique dans l'Antiquité*, sous la direction de Giulia Filacanapa, Guy Freixe, Brigitte Le Guen, Montpellier, Deuxième époque, 2022.

10 Voir à ce sujet, Siro Ferrone, *La Commedia dell'arte. Attrici e attori italiani in Europa* (XVI-XVIII *secolo*), Turin, Einaudi, 2014, qui rappelle que le théâtre *dell'arte* était loin de n'être que le théâtre comique des *zanni*. La comédie professionnelle des origines se caractérise précisément par la grande variété des genres. Siro Ferrone affirme que c'est avant tout le contexte français qui a réduit l'image italienne au genre comique : « Atti amministrativi

contribuirono drasticamente all'impoverimento della Commedia dell'Arte in terra di Francia » (p. 17). Voir également la traduction récente de Françoise Decroisette de l'ouvrage de Siro Ferrone (*La Commedia dell'arte. Actrices et acteurs italiens en Europe* (XVIe-XVIIIe *siècle*), Sorbonne Université Presses, 2024).

11 Une simple observation empirique des costumes d'enfants dans les écoles au Carnaval en France ne peut que constater l'effacement progressif des costumes d'Arlequin, méconnu des jeunes générations et n'ayant d'attrait que les couleurs très vives des losanges. Cela pourrait être dû à la disparition en France des théâtres de marionnettes dans les parcs publics, qui étaient, au moins jusque dans les années 1980, le lieu où les enfants pouvaient rencontrer Arlequin et s'en inspirer pour leurs costumes de Carnaval.

12 Jacqueline Jomaron et Jean-Pierre Sarrazac, « Le théâtre comme art et le théâtre comme activité », in *Théâtre public*, *op. cit.*, p.37.

13 *Ibid.*, p. 38

14 Ce travail de traduction et de mise en scène a abouti à la publication du texte, fruit du travail au plateau, et d'un dossier dramaturgique : La Vénitienne *pour la scène*, édition, traduction et dossier dramaturgique de Lucie Comparini et Stéphane Miglierina, Paris, Sorbonne Université Presses, 2024. Un nouveau chantier sur la *Calandria* de Dovizi da Bibbiena est en cours au moment de la rédaction du présent texte.

15 Sur l'agentivité des femmes dans *La Vénitienne*, voir Lucie Comparini et Stéphane Miglierina, « Introduction » in La Vénitienne *pour la scène*, *op. cit.*, p. 9-27. Voir également à ce sujet : Laura Gianetti Ruggiero, « Feminae ludentes nella commedia rinascimentale italiana: gli esempi di *Calandria* e *Veniexiana* », in *Italian Culture*, 18/2, 2000, p. 47-71, en particulier p. 52.

16 Sur l'hédonisme dans *La Vénitienne*, voir *La Venexiana*, éd. Giorgio Padoan, Venise, Marsilio Editore, 1994, p.12.

17 *Ibid.*, p. 37.

18 Pour un développement du concept de juvénilisation, voir Lucie Comparini et Stéphane Miglierina, « Désir de *Vénitienne* : traduction et mise en scène universitaires d'une comédie anonyme de la Renaissance », in *Mettre en scène par la traduction*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, publication en cours.

19 Sur les conditions de la première représentation de *La Vénitienne*, outre l'édition française pour la scène citée plus haut, voir Piermario Vescovo,

« Oggi d'i nostri mimi senza vergogna serà publicato. Noterella per la *Veniexiana* » in Vittorio Fromenti, Silvia Contarini, Francesco Rognoni, Milana Romero Allué, Rodolfo Zucco, *Lingua, letteratura e umanità. Studi offerti dagli amici ad Antonio Daniele*, Padoue, CLEUP, 2016, p. 167-177.

20 Jacques Lassalle, *op. cit.*, p. 28.

21 Sur les *Compagnie della Calza* à Venise, voir Edward Muir, *The Culture Wars of the Late Renaissance. Skeptics, Libertines and Opera*, Cambridge/London, Harvard UP, 2007, p. 127.

22 Aurore Évain, « #Metoothéâtre : se souvenir pour mieux combattre », in *#Metoothéâtre*, Paris, Libertalia, 2022, p. 75.

23 Catherine Monnot, *Viengt'en à Vincennes*, Programme de salle, [s.p], [s.e], 12 mars 1989.

24 Bien que cette expression naisse à la fin du XXe siècle pour la société étatsunienne, l'évolution récente des polarisations en Europe permet de lui appliquer une grande partie de la réflexion de James Davison Hunter (James Davison Hunter, *Culture Wars: the Struggle to Define America*, New York, Basic Books, 1991).

25 Carla Bergman et Nick Montgomery, *Joie militante. Construire des luttes en prise avec leurs mondes* (*Joyful militancy. Building Thriving Resistance in Toxic Times*, 2017), Rennes, Éditions du commun, p. 38.

Français

Cet article analyse le théâtre universitaire comme espace de transmission et de réélaboration de l'italianité dans le contexte de l'université française. À partir de l'expérience de l'atelier *La Mascareta* à Sorbonne Université, il interroge le rôle de l'enseignant-metteur en scène dans le choix du répertoire italien, de la Renaissance aux écritures contemporaines, et ses enjeux pédagogiques, culturels et politiques. La notion de *juvénilisation* des textes anciens est développée comme un processus de réactivation scénique fondé sur la traduction, le corps et la voix, et l'attention aux effets sur le public, faisant du théâtre universitaire un lieu d'expérimentation et d'engagement politique.

Italiano

Questo articolo analizza il teatro universitario come spazio di trasmissione e rielaborazione dell'italianità nel contesto dell'università francese. A partire dall'esperienza del laboratorio *La Mascareta* presso Sorbonne Université, interroga il ruolo dell'insegnante-regista nella scelta del repertorio italiano, dal Rinascimento alle scritture contemporanee, e i relativi risvolti pedagogi-

ci, culturali e politici. La nozione di *giovanilizzazione* dei testi antichi è sviluppata come processo di riattivazione scenica fondato sulla traduzione, sul corpo e sulla voce, e sull'attenzione agli effetti sul pubblico, facendo del teatro universitario un luogo di sperimentazione e di impegno politico.

English

This article analyses university theatre as a space for the transmission and reworking of *Italianità* within the French university context. Drawing on the experience of *La Mascareta* workshop at Sorbonne Université, it examines the role of the teacher-director in the selection of Italian dramatic repertoire, from the Renaissance to contemporary writing, and its pedagogical, cultural, and political implications. The concept of *juvenilization* of early texts is developed as a process of scenic reactivation grounded in translation, body and voice, and attention to effects on the audience, positioning university theatre as a site of experimentation and political commitment.

Mots-clés

théâtre universitaire, théâtre italien, Renaissance, juvénilisation, italianité, traduction théâtrale, engagement

Keywords

university theatre, Italian drama, Renaissance, juvenilization, Italianità, Italian identity, translation for the stage, political engagement

Rubriques

Sipario : arti dello spettacolo Italia-Francia

Parole chiave

teatro universitario, teatro italiano, Rinascimento, giovanilizzazione, italianità, traduzione teatrale, impegno

---

Stéphane Miglierina

ELCI - Sorbonne Universitéstephane.miglierina@sorbonne-universite.frSorbonne Université / ELCI (EA 1496)