

bardes : ni injonctions idéologiques, ni exaltations mystiques, ni haines vindicatives, et naturellement aucun racisme. Par sa culture, son ouverture, son comportement, c'était, comme me le disait Jean Boussinesq, un humaniste.

Il appartenait à une catégorie disparue, le patron individuel cultivé, et à une espèce qui pourrait bien être menacée de raréfaction, le professeur de l'exigence et de l'excellence.

Tel fut l'archicube Parain, en son vivant fabricant de rubans et maître d'université, en son essence humaniste et libre pensant.

Jean-Paul RIOCREUX (1960 I)

UBERSFELD (Annie, épouse MAILLE), née à Besançon le 4 juin 1918, décédée à Paris le 28 octobre 2010. – Promotion de 1938 I.



Annie Ubersfeld a eu deux vies. Au moins, puisque celle de son cœur, mouvementée, ne sera pas évoquée ici, et que celle de son œuvre dans les effets de la lecture, ou le souvenir de sa parole, reste inaccessible, dispersée qu'elle est en d'innombrables consciences, et n'est de toute manière pas achevée. La première est pleine d'aventures, la seconde de travail ; mais les deux sont émaillées de voyages, encombrées d'élèves et peuplées d'amitiés qui passaient avant tout le reste ; elles sont aussi, toutes deux, empreintes de la même intensité fougueuse, de la même audace. Un collègue lui donnait ce surnom claudélien : « L'Irrépressible ».

Venus de Cracovie, ses parents se sont installés à Besançon aux premières années du siècle. Sa mère est médecin – mais n'exercera jamais –, son père artisan fourreur. D'abord sans autre ressource que son travail, il accède vite à l'aisance, bientôt à la notabilité. Son frère cadet, Jean Ubersfeld fera une belle carrière d'universitaire et de chercheur en physique ; ils resteront inséparables. Une scolarité brillante (prix au Concours général en allemand, mention bien au baccalauréat) s'achève avec son entrée à l'ENS (Ulm lettres) en 1938 et, la même année, elle épouse son condisciple Sacha Feinberg (1915-1998), futur agrégé de philosophie ; éloignés par la guerre et l'Occupation, ils se sépareront à la Libération. Jeunesse classique. Sa première éducation avait pourtant été singulière : jusqu'à la classe de 4^e elle ne va pas à l'école et reçoit l'instruction de sa

mère et de professeurs à domicile. Sa passion d'enseigner est-elle née de cette privation ? à coup sûr du moins lui fit-elle apparaître d'emblée la transmission du savoir non comme un geste institutionnel mais comme une affaire personnelle. Leçon répétée par l'Histoire.

À l'hiver 40, le « statut des Juifs » la radie de la fonction publique et lui interdit de se présenter à l'agrégation à la fin de l'année. Peut-être est-ce à cause de la satisfaction avec laquelle cette réforme fut accueillie par certains (« un poste de plus »), qu'elle ne sera jamais membre de l'Association des anciens élèves. Elle se fit d'autres « camarades ». Après avoir songé à devenir avocate et passé une licence en droit, elle suit son mari, officier, dans la région de la Loire où il participe aux derniers combats, puis à Paris où elle noue contact avec la Résistance qui s'ébauche, enfin à Lyon où elle obtient, à la rentrée 1942, un poste d'enseignant contractuel.

Elle y rejoint la Résistance FFI (groupe animé par le journaliste Pierre Courtade) qui l'emploie comme agent de liaison et de convoiement, tâche particulièrement exposée, pour Paris et toute la région de Lyon-Annecy-Vercors. Elle disait plus tard, avec quelque modestie peut-être, qu'après tout c'était moins dangereux que d'attendre chez soi les gendarmes ; mais, devenue célèbre pour ses travaux, elle fera tourner court toute démarche en vue d'une Légion d'honneur, ne voulant la porter qu'à titre militaire et se contentant, à défaut, de la Croix du combattant volontaire 1939-1945 et de l'ordre des Arts et Lettres.

À la Libération, elle est intégrée dans l'armée française régulière comme membre du « réseau Kasanga » et employée au service de presse du ministère de la Guerre avec le grade d'adjudant-chef, dont elle s'empresse de démissionner ; l'ouverture, en 1944-45, d'une session spéciale de l'agrégation – celle de lettres pour elle – réservée aux candidats empêchés de concourir les années précédentes la rend à sa vocation ; son premier poste est, pour quinze ans, au lycée Jeanne-d'Arc de Rouen, le second, après un bref passage à Enghien, au tout neuf lycée parisien Claude-Monet.

Un agrégé d'alors n'était pas un « petit prof », elle moins que d'autres. Elle avait une certaine idée de son grade dont ses élèves apprenaient sans étonnement qu'il l'égalait dans la fonction publique à un colonel ; et puis ce n'était pas son genre, elle se souciait peu de passer inaperçue ; surtout, dès avant la Libération, elle était au Parti. Elle y fut, jusqu'à la fin des années 70, une militante « de base » tout à la fois disciplinée et dissidente, ne supportant ni l'archaïsme du Parti en matière de morale, ni son inquisition dans les vies privées, ni son autoritarisme doctrinal et moins encore le culte stalinien, mais réservant au débat interne ses désaccords. Lorsque la révolution disparut de l'horizon historique laissant le Parti sans raison d'être, elle lui fut fidèle et le quitta sans bruit et sans renoncer au marxisme bien entendu.

Pour l'heure son engagement la conduit, de conférences et débats publics en réunions et séances de ventes de livres, jusqu'au cœur de cette intelligentsia qui animait en ce temps-là toute la vie intellectuelle et artistique en France. Elle entre en relation avec Elsa Triolet, Clara Malraux, Picasso, Jean Massin, Jean Pérus, Roland Leroy, Salacrou... la Résistance lui avait fait connaître Éluard. Sur fond d'action militante les voies de son avenir s'esquissent et se nouent alors. De ces années date sa collaboration, irrégulière mais continue, à la rubrique théâtrale de la presse communiste – *L'Humanité*, *Les Lettres françaises*, *Révolution* ; elle dirige avec Roland Desné les tomes consacrés au XVIII^e siècle du *Manuel d'Histoire littéraire de la France* aux Éditions sociales (1966) et y publie dans la collection des « Classiques du peuple » les éditions commentées du *Mariage de Figaro* (1956) et d'*Andromaque* (1961) ; elle puise dans sa classe de 4^e dont elle s'éprend – et réciproquement – à son arrivée à Claude-Monet le noyau d'une petite troupe à qui elle fait jouer Molière, Marivaux, Musset et Giraudoux, expérience précédée et suivie d'autres : *La guerre de Troie n'aura pas lieu* au lycée de Rouen, *Protée* de Claudel avec la troupe universitaire de Besançon, avec celle de Paris-III, *Phèdre* de Sénèque, traduite par son élève et amie Florence Dupont. Seule fausse route, et encore, l'inscription, auprès de Pierre Moreau, d'une thèse sur George Sand vite abandonnée, peut-être parce qu'être femme ne lui semblait pas une raison suffisante pour être affectée à un auteur féminin.

En 1962, quoique leader incontestée du corps enseignant de Claude-Monet, qu'elle soit normalienne et qu'elle ait publié, l'Inspection générale lui préfère, pour l'hypokhâgne créée dans le lycée, l'épouse paisible, et sans aucun de ces titres, d'un professeur à la Sorbonne. Elle prend acte et est élue assistante à l'université de sa ville natale. Ici commence la seconde vie d'Annie, celle de l'œuvre. Elle hérite de la première qui avait ignoré toute frontière, aboli toute hiérarchie entre l'existence personnelle, la pensée et l'action collective – l'art, l'amour et la cité si l'on préfère. Le théâtre lui-même est fait de cette fusion, Hugo aussi.

Les voici abordés ensemble dans sa thèse de doctorat, *Le Roi et le Bouffon – Étude du théâtre de Hugo de 1830 à 1839*, publiée en 1974 par José Corti, et soutenue deux ans plus tôt à la Sorbonne sous la direction du professeur Castex qui l'aimait bien. Ce livre reste ouvrage de référence : il mettait fin à la disgrâce qui faisait des drames de Hugo les parents pauvres de son œuvre. Après des décennies de condescendance grosse de contresens, il mesurait la puissance subversive du grotesque, pièce maîtresse du mélange des genres et du mélange social des publics, et renversait le mépris de bon ton envers un Hugo suspect de mélodrame en montrant comment il hérite de l'imaginaire mélodramatique venu des grandes peurs révolutionnaires mais en retourne la morale édifiante par ses dénouements critiques non-providentiels.

De nombreux travaux ensuite élargissent la brèche, consacrés au théâtre de l'époque romantique : à sa forme la plus populaire, le mélodrame, à ses plus grands auteurs, Musset et Dumas, à son principal critique, Théophile Gautier, dont elle écrit une énergique biographie (Stock, 1992), et, bien sûr, à l'œuvre phare, *Hernani*, dont elle procure, avec Noëlle Guibert, une splendide étude illustrée de la fortune scénique tout au long du XIX^e siècle (Comédie-Française/Mercure de France, 1985). *Le Drame romantique* (Belin, 1993) fait le bilan de ces recherches : l'intérêt accordé, pour l'interprétation des œuvres, aux conditions matérielles et socio-économiques de leur création, fait d'elle une pionnière de l'irruption de l'histoire culturelle dans les études littéraires. Elle fut la première à montrer l'importance séminale du romantisme dans l'histoire du théâtre populaire.

Parallèlement, du côté de Hugo, ses travaux s'étendent à l'ensemble de l'œuvre, théâtre, roman et poésie mêlés ; les plus importants sont recueillis dans le volume *Paroles de Hugo* (Messidor, 1985), dont le titre indique l'une des idées centrales : l'affirmation, par le peuple, non seulement de son existence, mais aussi de son droit à une reconnaissance politique que lui refuse encore une société pourtant révolutionnée ; affirmation paradoxale dont la formule emblématique est « Je suis... ».

Débordant le public universitaire, cette vision neuve de Hugo et du romantisme accompagna, encouragea le renouveau du théâtre de Hugo sur les scènes françaises lancé par les mises en scène révolutionnaires de Jean Vilar au TNP, puis par la découverte du *Théâtre en liberté* dans les créations de Chéreau et Gignoux. De Vitez à Christophe Honoré en passant par les Téphany, Benno Besson, Brigitte Jaques, Daniel Mesguich ou Jean-Marie Villégier, pour ne citer que les plus grands, nombreux furent les metteurs en scène qui trouvèrent dans *Le Roi et le Bouffon* des éclairages décisifs pour la psyché allégorique des personnages, le symbolisme onirique des décors nocturnes, ou la fonction critique de la fable. Les metteurs en scène se défient parfois de l'Université qui souvent les ignore ; Annie Ubersfeld allait au théâtre tous les soirs et savait, dans les rencontres, les interviews, les entretiens, exalter chez eux le désir d'échange et d'innutrition.

Car au-delà de sa spécialité romantique, tout le théâtre la captivait. Aux grands auteurs français et étrangers, de l'Antiquité à l'extrême contemporain, elle consacra des dizaines d'articles. Son génie propre y éclate dans la fulgurance d'une intuition conduisant droit à l'essentiel, à une « idée » forte, pénétrante, autour de laquelle tout s'ordonne et qui donne sens aux détails : Dom Juan, féodal archaïque et révolté à la fois, affronte successivement toutes les formes et toutes les forces de la déchéance de la noblesse ; le *Mariage de Figaro*, dénaturé jusqu'à elle en comédie légère, fait résonner les prémisses de la Révolution française – ce

que dit, en une de ces formules dont elle avait le secret, le titre percutant de son article « Un balcon sur la terreur » ; Lorenzaccio trouve son double, humilié mais envié, dans le jeune peintre idéaliste Tebaldeo, figure de l'artiste romantique exposé à prostituer son art au marché du bon goût. Une douzaine de ces articles ont donné leur substance au volume *Le Théâtre et la Cité* ; une vingtaine d'autres reparaitront cette année, aux Presses universitaires de Rennes, sous le titre *Galions engloutis*, choisi en hommage à cette belle métaphore des œuvres du répertoire forgée par Antoine Vitez, avec qui elle entretint une longue relation de confiance et d'admiration réciproque. Sur lui, comme sur Armand Salacrou, Paul Claudel, Michel Vinaver et Bernard-Marie Koltès, elle écrivit des monographies inspirées, où l'on admire sa capacité non seulement à raconter les vies, à cerner les univers et à interpréter les œuvres, mais aussi, surtout peut-être, à formuler l'informulable, l'émotion forte du spectateur, la beauté provocante qui vous empoigne.

C'était assez pour être un « grand professeur », la célébrité vint à Annie Ubersfeld de l'invention de la « théâtrologie », entendons d'une pratique théorisée d'analyse du texte et de la représentation théâtrale. Sa mise au point occupa les trois volumes de *Lire le théâtre* dont les tomes I et II, parus aux Éditions sociales en 1977 et 1981, furent réédités avec le tome III consacré au dialogue de théâtre en 1996 chez Belin. Le premier, où il s'agit du texte, fit révolution dans l'enseignement du théâtre au sein des études littéraires. Il postule ce qui, maintenant, passe pour une évidence : que l'écriture théâtrale est destinée à la scène et à des spectateurs réunis en public. Dès lors, sa lecture consiste à identifier les signes qui appellent à la représentation, et le texte est moins considéré comme un poème dialogué (qu'il est aussi) que comme une partition destinée à l'incarnation, à la profération, au jeu, à la mise en espace, et au partage « en temps réel » avec le public. Ainsi naissait la sémiologie théâtrale, inspirée des théories de la sémiotique greimassienne, de la pragmatique américaine (Austin, Grice) ou française (Kerbrat-Orecchioni), de la psychocritique (Freud, Mannoni), et de la critique littéraire marxiste. C'était rompre radicalement avec l'approche rhétorique, psychologiste et moralisante qui dominait jusque-là l'étude des textes de théâtre, proposés comme des réservoirs intemporels d'exemples oratoires, de « caractères », ou de satire morale.

Avec ses collègues de l'Institut d'études théâtrales de Paris-III (Bernard Dort en particulier, le grand critique qui avait fait découvrir Brecht en France), Annie Ubersfeld fut donc de ceux qui, dans les années 1970, fondèrent une nouvelle discipline : l'étude du théâtre comme phénomène spécifique, relevant à la fois de la sphère des Belles-Lettres et du spectacle vivant. En ce dernier, les études littéraires ne voyaient jusqu'alors qu'une illustration éphémère, conjoncturelle et donc toujours décevante, du texte, considéré, lui, comme un absolu garanti par

l'immuable vouloir-dire de son auteur. Les études théâtrales procèdent du principe inverse, que le théâtre, art du spectacle, trouve son sens dans et par la représentation telle qu'elle résulte de l'interaction entre l'activité des praticiens – comédiens, scénographes et metteurs en scène – et les émotions et réflexions qu'elle suscite chez le spectateur. Aussi le tome II de *Lire le théâtre*, sous-titré *L'École du spectateur* et complétant le premier consacré à la promesse de spectacle contenue dans le texte, fut-il lui aussi une révélation. *Lire le théâtre* s'imposa avec une rapidité sans précédent. Les notions de double énonciation, de modèle actantiel, de traits distinctifs ; l'approche pragmatique du dialogue ; les distinctions entre fiction et performance, ainsi qu'entre les différents types d'espace et les différents régimes de temporalité théâtrale, permettaient enfin de formaliser, de justifier, de comprendre et donc d'approfondir les impressions de spectateur jusque-là cantonnées dans la sphère non-théorisable du « ressenti ». Des générations de critiques de théâtre tirèrent aussi profit de cet enseignement : il leur donnait les moyens de sortir de la critique d'humeur. Plusieurs, qui tiennent aujourd'hui la rubrique théâtrale des quotidiens et magazines, s'en souviennent encore.

D'autant plus que l'invention de la sémiotique théâtrale n'est sans doute pas séparable de cet extraordinaire renouveau de la scène, dans les années 1970-1980, auquel restent attachés les noms de Roger Planchon, Antoine Vitez, Patrice Chéreau, Jean-Pierre Vincent, Bernard Sobel, Ariane Mnouchkine (on ne saurait tous les citer ici), puis de leur brillants disciples, Daniel Mesguich, Jean-Marie Villégier, Denis Llorca, Alain Françon, Philippe Adrien, Brigitte Jaques-Wajeman (qu'on ne saurait non plus citer tous). L'émergence de la mise en scène comme pratique herméneutique des œuvres dramatiques – elle-même nourrie, dans ces années-là, de l'importation des sciences humaines dans la sphère artistique – demandait une méthode de déchiffrement des signes de la représentation que la sémiotique théâtrale a fournie. Elle sut enfin, l'une des premières, percevoir et apprécier cette pluralité artistique qui est devenue le lot des scènes d'aujourd'hui où tout fait également théâtre – opéra, performance, danse et musique.

Annie Ubersfeld était une savante, un penseur, et un écrivain. Elle savait tenir une position médiane entre la rigueur théoriste qui dégrade les œuvres en illustrations de réalités autres qu'elles et l'emploi des concepts importés comme simples métaphores ornementales. De là qu'elle pouvait ne pas se gêner pour user simultanément de savoirs hétérogènes, et exclusifs l'un de l'autre en doctrine pure. Cette conduite n'avait guère de force épistémologique, et n'y prétendait pas, mais elle avait une incomparable puissance compréhensive. À la justesse de l'analyse des œuvres et des mises en scène s'alliait – l'une ne convainc pas sans l'autre – un sens aigu du plaisir esthétique suscité par la présence de l'acteur, la géométrie des lignes, la chorégraphie des corps, le grain de la voix, la chair du texte, bref, la dimension sacrée et politique, parce que collective, de l'émotion théâtrale.

Elle en usait elle-même sur la scène des estrades magistrales. Car ses cours, toutes ses interventions publiques (colloques, jurys de thèse..., conférences), relevaient eux aussi du spectacle vivant. Son savoir immense, allié à son sens de l'improvisation, sidérait l'auditoire dans de fulgurantes démonstrations, des découvertes lumineuses, des formules-choc, ponctuées du plat de la main sur le bureau. Le tout sans affectation, avec un appétit contagieux de comprendre et d'admirer les œuvres pour mieux changer le monde. Elle était très applaudie et le bonheur qu'elle en avait ajoutait encore au bonheur de l'entendre.

Elle avait été nommée professeur à l'Institut d'études théâtrales en 1973. Dès lors, à l'exception des vacances vouées aux lointains voyages, son existence s'était partagée entre les tâches, et les plaisirs, de son travail : écriture, enseignement, conférences et colloques, missions à l'étranger, sur fond d'assistance quotidienne aux spectacles. En 1991, ayant dépassé depuis longtemps la limite d'âge des professeurs des Universités et épuisé toutes les prolongations légales (années de guerre et de Résistance), elle devint professeur émérite de l'université de Paris-III, sans que cela change grand-chose à son activité, sinon d'en déplacer le centre de gravité vers l'étranger pour l'exercice de la parole.

Aux deux dernières années de sa vie, elle résista avec courage, mais sans entrain ni gaieté, à cette vieillesse qu'elle avait longtemps défiée et qui maintenant la malmenait durement.

Une quarantaine d'années auparavant elle avait épousé François Maille, chirurgien-dentiste spéléologue et aviateur, son compagnon depuis déjà quinze ans, devenu auprès d'elle photographe de scène expert et critique de théâtre avisé. Au début, cette union avait surpris ; à tort : elle ajoutait seulement ce qu'il fallait d'anticonformisme aux liens que forment les couples au long cours.

Pierre FRANTZ (professeur à l'université de Paris-IV),
 Isabelle MOINDROT (1982 L), Florence NAUGRETTE (1982 L)
 et Guy ROSA (1965 l)