

*Que
sais-je ?*



HISTOIRE DU THÉÂTRE

Alain Viala

puf

QUE SAIS-JE ?

Histoire du théâtre

ALAIN VIALA



Avertissement

Ce livre souhaite constituer un petit vade-mecum commode pour tous les curieux et amateurs de théâtre.

À sa façon, un livre est une scénographie. Celle qui est proposée ici s'efforce de conserver l'ordre narratif aussi simple que possible. Mais je prie chacun de garder à l'esprit que, si les découpages chronologiques sont des repères nécessaires, l'histoire ne forme pas une progression linéaire.

Le théâtre est un art prolifique, où la matière abonde. Aussi, vouloir embrasser toute l'histoire du théâtre eût été vain. Cet ouvrage se borne donc au théâtre en français (en France principalement, pour des raisons historiques évidentes). Mais le théâtre est aussi un art qui circule volontiers par-delà les frontières : on trouvera donc ici des aperçus sur les théâtres qui, ailleurs en Europe, ont connu des développements importants et ont exercé des influences fortes sur le théâtre en français. Plus encore, l'influence des théâtres grec et latin a été capitale sur d'immenses pans du théâtre européen : il en sera donc donné sinon une histoire à proprement parler, du moins une présentation en leur qualité de sources majeures de l'art dramatique occidental (ce qui amène aussi à considérer quelles modifications de leurs images ont été nécessaires pour qu'ils fussent ainsi adoptés).

Dans ce cadre, les principaux auteurs dramatiques sont situés dans le contexte de leurs créations et, en retour, selon l'influence qu'ils ont pu avoir sur leurs successeurs ; pour plus de détails, chacun peut aisément se reporter à des ouvrages complémentaires. Les travaux sur l'histoire du théâtre sont légion ; la bibliographie mentionne les plus généraux et récents. Ceux-là en indiquent eux-mêmes de plus spécialisés. Qui sont foule : signe que l'histoire du théâtre est active, productive et riche, à proportion de la matière qu'elle étudie.

Parmi tous ces ouvrages, je tiens à faire une mention particulière d'un volume intitulé *Le Théâtre en France*, chez le même éditeur. Le livre que voici lui doit beaucoup en divers de ses passages : que les membres de l'équipe qui avait réalisé ce volume soient remerciés ; ainsi que Paul Aron.

Ainsi défini, cet abrégé a pour but, comme il se doit, de retracer l'essentiel de ce que l'histoire du théâtre connaît aujourd'hui. Mais le lecteur, indéfiniment libre, peut toujours concevoir d'autres scénographies. Par exemple, celle qui consiste à commencer par la fin : il trouvera dans l'Épilogue des indications sur ce que l'histoire du théâtre pourrait être en plus, pourra être, je l'espère,

demain.

Introduction

Trois perspectives sur le théâtre

Tout le monde sait ce que c'est que le théâtre, du moins tout le monde en a une idée. D'autant que, du nô japonais ou du *wayang kulit* indonésien jusqu'aux usages occidentaux, la plupart des sociétés connaissent des pratiques qui correspondent à ce que nous appelons théâtre. Mais sous cette évidence se lovent en fait des réalités complexes. Le théâtre est un ensemble d'œuvres, et c'est aussi une pratique du spectacle, dont les œuvres écrites ne sont qu'une part ; et ce sont également des lieux, plus ou moins spécialisés, et des personnes, elles-mêmes plus ou moins spécialistes ; parfois, enfin, c'est un rituel, qui peut s'inscrire dans des pratiques religieuses et politiques... Cette complexité appelle donc quelques précisions sur les façons de l'envisager.

Le théâtre comme spectacle public

Le *theatron*, c'est d'abord l'« endroit où l'on voit » : le théâtre se caractérise comme une pratique du spectacle public ; il donne lieu avant tout à une perception sensible, et il suppose une réception collective. Il offre ses signes comme présents, comme un spectacle vivant – différent en cela du cinéma, par exemple, qui sollicite les sens avec des signes enregistrés. Sa réception fondamentale est donc celle qui consiste à assister au spectacle.

Mais les spectacles publics sont nombreux et divers : sport, cirque, feux d'artifice... ; et un défilé ou bien un procès, par exemple, sont aussi des spectacles publics. Dans cet ensemble, le spectacle théâtral se distingue en ce qu'il constitue une représentation au sens premier du terme : il donne à voir quelque chose qui est une feinte, une fiction. Dans un procès, il y a un enjeu bien réel ; et même un match sportif est le spectacle d'une compétition effective : on n'y fait pas semblant – en principe – de gagner ou de perdre. Tandis qu'au théâtre on simule toujours : il repose sur la « représentation » d'une réalité (et non pas une réalité qu'on présente). Donc sur une illusion. Du coup, l'action de ce spectacle n'est pas « directe », mais toujours par détour, au second degré. En effet, dans la « vraie » vie, manifester de la colère

ou du chagrin a un but direct : effrayer ou apitoyer ceux et celles qui les voient. Au théâtre, celles et ceux qui regardent quelqu'un feindre la colère ou le chagrin savent bien que ce n'est pas « vrai », que c'est un jeu, dans lequel ils peuvent entrer ou ne pas entrer. Aussi le théâtre a-t-il besoin de capter son public, de susciter son intérêt. Et de le maintenir, car assister au spectacle suppose aussi une durée : à la différence d'un tableau ou d'une sculpture, le théâtre fait partie des arts qui, comme la littérature, le cinéma ou la musique, prennent leur sens dans un déroulement. Il se doit donc de capter son public et de le captiver, car si les spectateurs s'ennuient, ils peuvent dormir ou bavarder au lieu de regarder et écouter, ou ils peuvent siffler, voire carrément quitter la salle. Pour que la simulation ait quelque chance d'agréer, il faut qu'elle puisse être reçue comme crédible. C'est ainsi que le théâtre est un art au sens premier du terme, une *tekhnê*, c'est-à-dire une mise en œuvre de procédés.

Ces procédés peuvent être minimaux : des gestes et des mimiques sans paroles dans le mime, une poupée de ficelles et de chiffons dans les marionnettes... Mais en règle générale, il combine des procédés divers, tels que l'usage de costumes, de décors, parfois de masques, et les façons de construire par des mots une intrigue, des dialogues, etc. : il associe plusieurs langages. La simultanéité des données et la multiplicité des signes sont une forme spécifique de l'illusion théâtrale.

Le théâtre comme texte

Au sein de ces multiples langages, le théâtre est, en grande partie, verbal ; il est texte, il est littérature. Même dans le cas du mime, le jeu est souvent supporté par des prévisions – un canevas – qui constituent un texte (parfois écrit, parfois oral) que les acteurs ont mémorisé. Et, le plus souvent, une pièce inclut un texte entièrement rédigé d'avance, que les acteurs prononcent. Comme tel, le théâtre est un genre littéraire (c'est ainsi qu'on dit « le théâtre de Hugo, de Goethe, de Beckett... »). Il n'y a pas si longtemps, d'ailleurs, un auteur de théâtre était appelé un « poète », et le théâtre considéré comme une partie de la poésie. Et quand on observe les listes des classiques de la littérature, des auteurs comme Corneille, Molière et Racine figurent au premier rang des « écrivains ».

Il est vrai qu'au fil du temps une foule de pièces n'ont pas fait l'objet de publication imprimée – et nombre d'entre elles se sont ainsi perdues ; mais, à l'inverse, chacun peut aussi constater par sa propre expérience que nombre d'auteurs et d'œuvres nous sont connus par la lecture sans qu'il nous ait été possible d'en voir des représentations. En pratique, ces deux modes de

publication, le spectacle et le texte, se complètent donc. D'ailleurs, le texte de théâtre présente des traits qui le distinguent des autres textes ; notamment, il inclut des indications de jeu scénique, les didascalies, soit explicites – alors la typographie les distingue –, soit implicites – alors elles sont données par les répliques mêmes des personnages.

L'histoire du théâtre doit donc envisager à la fois le caractère spectaculaire de cet art et le caractère pleinement littéraire qu'il peut avoir.

Le théâtre comme fait social et comme institution

Mais elle doit aussi inclure ces deux aspects dans une perspective plus large. Ces pratiques du jeu et du texte s'insèrent dans les usages du loisir. Elles relèvent de ce qu'on appelait dans l'Antiquité l'*otium* ; c'est-à-dire qu'elles se réalisent en dehors du travail – qu'il s'agisse du travail au sens usuel ou des affaires ou de la guerre. Le terme de *loisir* ne doit donc pas créer de confusion : tout en se situant en dehors du travail, ces pratiques peuvent prendre place dans des rituels de la religion ou de la politique, ou des deux à la fois comme dans l'Athènes du Vesiècle av. J.-C. ; elles peuvent aussi bien relever du divertissement, comme c'est en général le cas dans les pays occidentaux aujourd'hui : ainsi les festivals de théâtre, si répandus en Europe de nos jours, ont été, à l'origine, instaurés pendant une période – l'été – et dans des lieux – des régions touristiques – qui sont associés aux vacances.

Cette pratique n'a donc pas de caractère de nécessité ni de contrainte : on ne peut vivre sans pain, on peut vivre sans théâtre (plus mal sans doute, mais on le peut). Or justement, puisqu'il relève du loisir, qu'il n'est en rien obligatoire, le théâtre est une pratique où les spectateurs réagissent selon l'intérêt qu'ils éprouvent et le plaisir qu'ils ressentent : il est – au sens premier du terme – un fait esthétique. Du coup, il manifeste les façons dont une culture attache de l'intérêt à certains usages et sujets. Rien d'étonnant donc si à peu près toutes les sociétés, toutes les cultures et toutes les époques lui ont accordé de l'attention et de l'importance ; en un mot, de la valeur : c'est qu'il met les valeurs en jeu. On peut donc dire que le théâtre est – là encore au sens premier du terme – une institution : une pratique érigée en valeur. Certaines sociétés se sont d'ailleurs dotées de structures spécialisées, avec des lieux organisés exprès, des pratiquants professionnels, des budgets pour les entretenir, bref : des institutions au sens dérivé et ordinaire du terme.

Pourquoi une société se donne-t-elle des « feintes » en spectacle ? Quelles

feintes ? Par quels moyens ? À destination de qui ? Toute réflexion sur le théâtre demande que l'on s'interroge ainsi sur la façon dont il révèle quelles formes et quels objets d'intérêt, c'est-à-dire quelles valeurs, parcourent et animent une société. Aussi, l'histoire du théâtre doit prendre en compte les publics qui s'y réunissent, ce qui est représenté, les moyens mis en œuvre et les raisons d'être des spectacles. En un mot, elle doit être une histoire des significations sociales et idéologiques de ce loisir.

Chapitre I

Les héritages antiques

I. – Le théâtre grec antique

Au IV^e siècle av. J.-C., Aristote, dans sa *Poétique*, théorise la poésie imitative, au premier rang de laquelle il range la tragédie, et il évoque (§ 1449 a 2) le temps où « la tragédie et la comédie eurent fait leur apparition... ». Quel temps ? En fait, l'origine de ces genres reste assez énigmatique. On dit que se tenaient parfois des processions religieuses, les *Komoï*, et que le nom de la comédie aurait là son origine. Quant au nom de la tragédie, il viendra de *tragos*, le bouc : mais est-ce parce que des embryons de telles pièces auraient été joués lors de fêtes où l'on sacrifiait un bouc ? Ou bien parce qu'on aurait donné un bouc en récompense à ceux qui offraient de tels spectacles ?... Les hypothèses en ces matières peuvent être d'autant plus séduisantes que le flou persiste. Ce qui semble établi, c'est que le théâtre grec est né de rituels religieux : les formes les plus archaïques seraient liées au dithyrambe, poème chanté et dansé en l'honneur d'un dieu. Sans doute aussi sont-elles liées à l'*agôn*, une forme de dialogue ritualisé, quand celui-ci était déclamé en l'honneur d'un dieu ou d'un défunt (ainsi, l'*Iliade* dit qu'Achille organisa un *agôn* lors des funérailles de son ami Patrocle). En de telles circonstances, les prêtres, et certains des participants, « figuraient » les divinités et les hommes dans leurs chants et danses, à l'aide de masques et de costumes.

1. Un théâtre religieux et citoyen

En 534 av. J.-C., le tyran Pisistrate institue le théâtre dans les rituels collectifs athéniens. À partir de là, l'histoire devient possible, et les faits au moins plausibles. Ce théâtre est resté lié aux festivités à caractère tout à la fois civique et religieux, car, en ce temps, une collectivité se définit notamment par les dieux qu'elle vénère et qui régissent toutes ses pratiques. Ces festivités exprimaient l'unité et la puissance de la cité, et la cité par excellence, c'était Athènes : ce n'est peut-être pas là que les premières manifestations de théâtre

ont débuté, mais c'est là qu'elles se sont affirmées.

L'usage premier était qu'en un lieu symbolique (un autel, un tombeau) un groupe dialoguât avec un célébrant. Le groupe se mouvait en chantant et dansant ; de là le nom d'*orchestre*, en son sens premier : le lieu où l'on danse (d'*orkhetomai* : danser). Ce groupe constitue l'origine du chœur. Et il apparaît que, dès le VII^e siècle av. J.-C., face au chœur, se tenait, non plus un prêtre officiant, mais un *exarque*, celui qui à la fois déclame et dirige les évolutions du chœur. Par la suite, abandonnant les lieux directement religieux, ces rites se tinrent dans des sites choisis pour que les assistants puissent bien voir (de là, *théatron* : le lieu où l'on voit). Bientôt, on y installa des gradins de bois pour les spectateurs. Ces premiers théâtres étaient en forme de fer à cheval autour de l'orchestre. Afin d'améliorer la visibilité, on construisit une zone surélevée derrière l'orchestre : la *skéné*, scène. Et pour favoriser l'acoustique, un mur derrière la *skéné*. La présence du mur incita enfin à modifier la disposition d'ensemble, à passer de la forme en fer à cheval à celle en arc de cercle. Le théâtre antique a alors la structure que nous lui connaissons.

Dans la cité athénienne, les lois obligeaient les citoyens les plus riches à payer des *liturgies* : armement d'un navire de combat ou organisation d'un repas public ou de jeux sportifs ; ou, enfin, *chorégies* : il s'agit alors de financer un chœur pour un spectacle théâtral. Ainsi, au VI^e siècle av. J.-C. figurent dans les fêtes en l'honneur de Dionysos, parmi d'autres cérémonies, des représentations théâtrales. Elles consistaient en un concours. L'*archonte* (magistrat) de la cité désignait les citoyens en charge des chorégies, puis les poètes admis à concourir ; ces derniers étaient des citoyens, et non des auteurs professionnels. Il désignait aussi les acteurs, dont celui qui tenait le premier rôle était appelé *protagoniste* (le premier dans l'*agôn*). Ensuite, un tirage au sort attribuait à chaque poète un chœur et des acteurs. Un tirage au sort désignait également les juges du concours (les *kritai* : d'où le mot « critique », jugement). On le voit, nombre de termes d'usage actuel ont là leur source.

Chaque poète devait donner une tétralogie : trois tragédies et, pour terminer, un drame satyrique (forme apparue au VI^e siècle av. J.-C., et qui relevait du registre comique, les satyres étant des semi-divinités dionysiaques cocasses par leur aspect et leurs contorsions). Les représentations étaient ouvertes à tous les habitants – on discute cependant pour savoir si les femmes y avaient droit d'accès. Le public pouvait manifester fortement ses impressions, mais le jugement et la désignation du vainqueur du concours annuel incombaient aux *kritai*.

2. Les moyens d'un théâtre ritualisé

Les pièces consistaient donc d'abord en évolutions du chœur et en échanges entre celui-ci et le protagoniste (successeur de l'exarque évoqué plus haut). La répartition des tâches était simple dans son principe : à l'acteur la charge de l'histoire que la pièce représente, au chœur celle de commenter les événements. Peu à peu le nombre d'acteurs augmenta. Selon Aristote, c'est avec Sophocle qu'il passe à trois. De même, cet auteur aurait eu l'initiative de faire peindre des éléments de décor sur le mur de scène. Mais les moyens, on le voit, restent globalement assez simples. Ce théâtre est d'abord un théâtre de la voix et du geste (mouvements cadencés du chœur et gestes emblématiques des acteurs).

Les acteurs des tragédies sont juchés sur des chaussures à semelle très haute, les cothurnes, destinées à donner une impression de grandeur du personnage. Les masques figent une expression triste ou gaie du visage. Mais ils ont aussi et peut-être surtout une fonction de caisse de résonance, pour que la voix porte plus loin, comme il en est besoin dans des lieux de plein air et devant des milliers de spectateurs.

Ces pièces obéissent à une structure fixe. Elles débutent par un *prologue* (ce qui précède l'entrée du chœur) qui a fonction d'exposition. Vient ensuite le *parodos* (du nom des entrées latérales du théâtre), l'entrée du chœur. La partie centrale des pièces tragiques se divise en trois *épisodes*, avec dans leurs intervalles des interventions du chœur qui commente l'action, en psalmodiant par moments. Puis le chœur sort ; c'est l'*exodos* (sortie). Ce découpage en cinq temps est source des cinq actes du théâtre moderne. Dans la comédie, le principe de base est le même, mais au lieu des trois épisodes existent un *agôn* entre le coryphée et le protagoniste et une *parabase* où le chœur s'adresse directement aux spectateurs.

À noter que le nombre de personnages peut être supérieur à celui des trois acteurs, les « deuxième » et « troisième rôles » pouvant, par un simple changement de costume et de masque, jouer deux personnages différents pourvu qu'ils ne figurent pas dans le même épisode (d'où le nom de « personnage épisodique » employé dans la critique moderne).

3. Des genres et des auteurs civiques ; l'*hybris*

La période faste du théâtre grec antique fut le Vesiècle av. J.-C., à Athènes. On en a conservé – en intégra- lité ou par fragments – une centaine de pièces ; mais cela signifie que des centaines, peut-être des milliers, ont été perdues. Les idées que l'on peut s'en faire tiennent donc à cette petite partie conservée.

Or, à la fin du V^e siècle av. J.-C., la puissance athénienne diminue, s'épuise dans les guerres puis devant la domination de Philippe de Macédoine et de son fils Alexandre (« le Grand »). La création théâtrale s'étiole et s'éteint en même temps que la puissance politique et la vitalité civique.

Mais la domination d'Alexandre s'étend sur tout le Proche-Orient et y diffuse la civilisation hellénistique. C'est le temps où sont édifiés les théâtres que nous voyons comme des modèles, alors qu'ils sont plus vastes et plus somptueux que celui d'Athènes. C'est aussi le temps où les pièces que l'on représente ne sont plus des créations nouvelles, mais des reprises de celles qui, au V^e siècle, avaient triomphé dans les concours : s'est ainsi créé un *répertoire* – au sens premier de « liste ». C'est aussi le temps où Aristote compose sa *Poétique*. Celle-ci enregistre ce que les pièces ainsi consacrées ont élaboré comme procédés et modèles : il s'agit donc d'un traité technique – *tekhnê*, l'art – sur la manière de composer. Aristote dit bien, dès le début, qu'il ne traite pas de tous les genres, même pas de tous les genres dramatiques (il exclut le mime par exemple), mais de la seule poésie imitative, et il étudie un genre dramatique, la tragédie, et un genre narratif, l'épopée – la partie vouée à la comédie n'a pas été composée ou a été perdue. Les autres genres n'ont pas eu l'honneur d'un traité équivalent. Ainsi, son ouvrage a contribué au prestige des genres qu'il examine, a influencé la réflexion sur le théâtre au long des siècles et a participé à l'élaboration d'un modèle.

Dans le théâtre tragique grec antique, les sujets peuvent relever de l'histoire et de la mythologie : pour les contemporains, il s'agissait de deux aspects du passé collectif. Ainsi, l'une des premières tragédies conservées, *Les Perses* d'Eschyle (472 av. J.-C.), évoque la victoire de Salamine contre les envahisseurs perses (Eschyle avait été lui-même soldat à Salamine). Un tel sujet a une portée citoyenne immédiate. Mais les sujets mythologiques ne sont au fond pas différents : à travers les mythes, il s'agit aussi de porter un regard sur des questions sensibles dans le présent. Ce théâtre est profondément civique, politique en ce sens premier du terme.

On le voit bien à travers les œuvres des trois principaux auteurs. Eschyle (– 525/– 456), de famille noble, fut de nombreuses fois lauréat. Sept de ses tragédies ont été conservées (sur sans doute 90). Il a été le premier ou l'un des premiers à donner un rôle majeur aux dialogues ; mais ses tragédies conservent un aspect fortement lyrique : on y déclame les sentiments des personnages, et les chœurs sont avant tout des déplorations. Outre *Les Perses*, il connut un triomphe avec la trilogie de l'*Orestie* (– 458). Dans celle-ci, *Agamemnon* relate l'assassinat du roi, à son retour de l'expédition contre Troie, par sa femme Clytemnestre et Égisthe, l'amant de celle-ci ; *Les Choéphores* relatent la vengeance de ce crime, par Oreste ; enfin, *Les*

Euménides, le procès d'Oreste. Or, c'est à Athènes qu'Oreste, après son matricide, vient chercher et trouve un tribunal qui ne se plie pas seulement aux « furies de la vengeance » (que représentent les déesses Érynies, appelées par antiphrase Euménides : les bienveillantes), mais fait intervenir une réflexion sur la justice : Athènes apparaît là comme le lieu d'une pensée « moderne » de la *Polis* (cité, et communauté des hommes) face aux archaïsmes. Sophocle (– 496/– 406), qui fut lui-même deux fois stratège, a sans doute composé plus de 120 pièces, dont 72 furent couronnées en concours, mais les répertoires n'en ont conservé que sept pour lui aussi. Son sujet le plus remarquable est celui du mythe d'Œdipe, sur lequel il revint au moins trois fois : encore un sujet qui met face à face les volontés des dieux, qui accablent les hommes, et les volontés humaines désireuses de s'assumer. Sophocle contribua à augmenter la part des dialogues et des péripéties, donc de l'action, et par là à donner plus de nuances dans les réflexions et sentiments des personnages. Euripide (– 480/– 406 env.), qui semble avoir fréquenté Socrate et les philosophes de son cercle, ne connut pas de son vivant autant de succès que ses deux confrères ; mais son œuvre a été davantage reprise et diffusée après sa mort : sur 92 pièces, 18 ont été conservées. On y retrouve des sujets comme *Oreste* (– 408) et *Électre* (– 413), mais il a donné nombre de tragédies autour du mythe de Troie : *Iphigénie à Aulis* (– 405), *Iphigénie en Tauride* (– 414), *Andromaque* (– 426), *Hécube* (– 424). Il manifeste moins de déférence envers les puissances divines, augmente la part des allusions à l'actualité, contribuant ainsi aux interrogations d'une cité qui, dans un temps de troubles et de guerre, doutait de sa suprématie et de ses traditions.

Dans ces tragédies, le héros souffre d'*hybris*, c'est-à-dire d'excès, de démesure. Démesure parce qu'il « ne reste pas à sa place », qu'il entreprend quelque chose qui est au-delà de sa condition. Ainsi, Antigone désobéit aux lois de la Cité en voulant ensevelir son frère rebelle, Agamemnon veut être plus puissant encore que le roi qu'il est... Cet *hybris* entraîne une faute, qu'il faut payer. Mais le héros (ainsi Antigone qui suit les lois de la piété familiale) ne la perçoit pas comme une faute, et sa souffrance vient de là, du conflit entre deux ordres. La dimension idéologique civique de ces pièces est d'abord dans la représentation de tels conflits. Platon, dans *La République*, exprime sa méfiance envers la poésie et le théâtre, coupables à ses yeux d'exciter sans mesure les passions. Aristote, lui, dans sa *Poétique*, mentionne pour la tragédie une fonction de *catharsis* : en suscitant chez les spectateurs des sentiments de pitié (pour les héros souffrants) et de peur (de connaître les mêmes souffrances qu'eux), le théâtre tragique évacuerait (*catharsis* : purgation) ce que de tels sentiments peuvent avoir d'excessif, de façon à ce que le spectateur retrouve la vie courante en meilleur équilibre psychologique.

Cette mention est brève chez Aristote, et la compréhension de la catharsis a donné lieu ensuite à bien des débats.

Certaines interprétations modernes du théâtre tragique grec ont mis en avant une dimension qu'on peut dire « anthropologique » : ces pièces montreraient les pulsions profondes et éternelles de l'homme en général. La psychanalyse, en faisant des mythes qu'elles traitent (notamment Œdipe) les figures exemplaires des structures profondes de la psyché humaine, relève de cette anthropologie. Les recherches des historiens les plus savants ont mis davantage en lumière la dimension politique de telles œuvres. Dans des allusions ou références historiques directes (comme *Les Perses*), mais plus encore peut-être dans la reprise et l'interprétation de mythes, ce théâtre explore les fondements des lois, des rapports entre les humains et les valeurs, et la constitution même des codes de valeurs de la cité. Et, en tout cas, il est manifeste que ce théâtre constituait une célébration de la communauté : il était donc politique dans sa raison sociale même, en son temps. C'est dans la mesure où il a été constitué en répertoire, dans une civilisation hellénistique qui conservait les mythes essentiels de sa souche mais qui ne les intégrait plus dans la logique des cités (organisée qu'elle était en empire et royaumes), que d'autres lectures en sont devenues possibles.

Elles ne le sont guère avec le théâtre comique. Celui-ci s'affirme avec une génération de décalage par rapport à la tragédie. L'auteur principal en est Aristophane (– 450/– 386). Il a composé 44 pièces, dont 11 ont été conservées. Leur dimension satirique et polémique est manifeste contre les magistrats incapables et corrompus, les financiers avides et véreux, contre ses collègues et concurrents, les auteurs tragiques, etc. (*Les Nuées*, *Les Oiseaux*, *L'Assemblée des femmes*...) ; elles datent des années – 420/– 410, le temps de la guerre du Péloponnèse et d'une crise pour Athènes.

Sur la longue durée, le théâtre grec conservé ne représente donc qu'une fraction minime de l'histoire, un siècle à peine, face au temps bien plus long où le répertoire en est repris, où les théâtres les plus beaux sont construits dans tout le bassin méditerranéen, et où les « grammairiens » (philologues) constituent des recueils de ses textes. Qu'il suffise ici de signaler ces relais qui ont assuré sa pérennité et de souligner, pour finir, qu'il peut être ressenti de diverses manières, mais que sa compréhension suppose la prise en compte de sa situation historique et la liaison qu'il constituait entre les cultes et la culture : c'est pourquoi il est « civique », en ce qu'il participe de la vie politique générale, mais aussi « civil », en ce qu'il est constitutif de la perception même d'une appartenance à la collectivité.

II. – Le théâtre antique romain

Dans l'Antiquité latine, il est légitime de parler de « théâtre romain ». En effet, par l'existence même de l'Empire romain, les faits déterminants ont eu lieu dans la capitale, même si des théâtres ont été édifiés dans tout l'Empire. De plus, Rome intégra les formes de spectacles des civilisations qu'elle conquiert et les transforma en se les appropriant. La plus importante de ces appropriations fut d'ailleurs celle du théâtre grec. D'où des similitudes manifestes ; mais les différences entre les deux sont capitales : car la conception du citoyen à Rome n'est pas identique à celle d'Athènes.

1. Un théâtre des jeux (*ludi*)

Comme en Grèce, le théâtre à Rome est lié à des célébrations collectives : il s'y intègre dans les *ludi*, les jeux. À Athènes, le citoyen idéal était quelqu'un qui, à la fois, travaille et subvient à ses besoins, et qui prend part à la vie politique et, au besoin, prend les armes ; mais les mobilisations étaient en principe l'exception. À Rome, du fait de la politique de conquête, le citoyen fut de plus en plus celui qui se dévoue au bien collectif dans les guerres aussi bien que dans les *officii* (prises en charge de responsabilités publiques). Or, lorsque la cité romaine opta pour le régime républicain, il fut décidé, afin d'éviter un coup d'État militaire qui aurait rétabli un monarque, que nul ne devait entrer en armes dans la ville. Durant les six mois de bonne saison, les citoyens étaient censés être en campagne guerrière et, à leur retour, il convenait de les réintégrer dans la cité, de marquer le moment où ils déposaient les armes. L'usage du *ludus* fut d'abord lié à ces rites de passage. Les *ludi* faisaient la transition entre les temps de devoirs (militaire et politique) et le temps de « vacance » des obligations : ils participent donc bien de l'*otium*, le loisir. Et au sein de cet espace, ils constituent un espace de la *licentia ludicra*, la liberté ludique, qui s'oppose à la *libertas*, l'exercice des droits et devoirs civiques.

La société romaine était une société du spectacle. Spectacle du pouvoir par les défilés de triomphe accordés aux généraux vainqueurs, spectacle de la puissance lorsque les grandes familles se déplacent avec une suite nombreuse ou organisent de grandes fêtes de mariage ou de funérailles, spectacles religieux, avec les sacrifices, spectacles de l'éloquence, par les prises de parole au Sénat, les procès au Forum : tous ces spectacles manifestent les hiérarchies entre les chefs, les riches, les prêtres et le petit peuple. Mais il faut aussi des moments où les hiérarchies sont comme effacées, pour exprimer

l'unité de la communauté. Les *ludi*, puisque tout le monde peut y assister (y compris les femmes, les enfants et même leurs esclaves), disent cette unité par le plaisir partagé.

Les premiers *ludi* consistaient en une procession, depuis le Champ de Mars (dieu de la guerre) où l'on prenait les armes pour partir en campagne et les déposait au retour, jusqu'au Capitole, dédié à Jupiter, dieu de la paix et des plaisirs. Puis ils se dirigèrent vers le Grand Cirque : on y donnait des courses de chars et des spectacles de gladiateurs, évoquant la guerre laissée au-dehors de la ville. Au IV^e siècle av. J.-C., à l'occasion d'une peste, pour conjurer la colère des dieux, on donna un spectacle de pantomimes par des acteurs étrusques. Dès lors, l'usage s'établit d'intercaler entre la procession et le Cirque des *ludi scaenici*, des jeux scéniques, du théâtre.

Ce furent d'abord des pantomimes ; jouées en musique, elles relevaient de la danse, et elles instaurent un caractère fondamental du théâtre romain : à partir du III^e siècle av. J.-C., des pièces de genres divers s'ajoutèrent aux pantomimes, mais elles ont toujours été marquées par l'influence déterminante de la musique et de la danse. Ce qui correspond à la fonction des Jeux dans la cité : la guerre exigeait l'effort du corps, les *officii*, celui de l'entendement, de la raison ; les *ludi* sont l'espace de la sensibilité, et le plaisir des sens y passe avant tout par la vue et l'ouïe.

Au fil du temps, la place des Jeux augmenta. Si bien que sous l'Empire, au I^{er} siècle, l'année comptait six périodes de Jeux couvrant un total de cent soixante-dix-sept jours ! Les jeux scéniques occupaient deux ou trois jours dans chaque période. Les Jeux avaient un « éditeur » (un grand aristocrate, puis l'empereur lui-même), qui avait en charge leur organisation et leur financement. Les jeux scéniques débutaient dès le matin ; les spectacles, très longs, incluaient un prologue, puis une pièce principale, et un *exodium*, petite pièce pour la « sortie », toujours du registre comique, car il était dit que les spectateurs devaient partir « contents » (c'était en effet le contentement des spectateurs qui mesurait la réussite du grand qui avait été l'« éditeur » et donc renforçait ou altérait sa puissance politique). Les lieux furent longtemps divers, mais avec la multiplication des jours de *ludi*, on en vint à des lieux fixes, et on construisit des théâtres. Comme opérations d'évergétisme (offrande à la communauté), les jeux appelaient le luxe. Les théâtres offraient des gradins où le public était protégé par un vélum ; parfois même on y diffusait des parfums. La scène et le mur de scène – dispositif repris sur le modèle des théâtres grecs – étaient décorés de peintures, sculptures et moulures d'or, et drapés de velours. Le mur de scène, extrêmement élevé pour donner une sensation de grandeur irréaliste, restait dissimulé avant l'ouverture du spectacle par un rideau.

Les acteurs (*histriones*) employaient comme en Grèce des costumes et des masques. Ils étaient avant tout des mimes et des danseurs dans la comédie, davantage des déclamateurs pour la tragédie. Professionnels, ils se regroupaient en troupes. Le métier était tenu pour infamant, semblable à la prostitution ; mais il payait bien, et les plus célèbres accédaient à un vrai vedettariat : le plus illustre, Roscius, fut considéré comme un modèle de diction éloquente. Les auteurs, en revanche, travaillaient à la commande et n'obtenaient ni gros gain ni grande gloire. Regroupés en une sorte de corporation, ils étaient considérés d'abord comme des scribes. Dans ces conditions, les pièces étaient souvent de simples livrets et n'ont pas fait l'objet de grands soins de conservation ; l'écrasante majorité s'est perdue.

2. Les genres

Apparu au milieu du IV^e siècle av. J.-C., ce théâtre s'est perpétué jusqu'au I^{er} siècle de notre ère. Sur une telle durée, il a connu des variations et des évolutions nombreuses. Aussi, on est contraint de ne dégager que des tendances majeures. Rome distinguait trois sortes de jeux scéniques, en fonction de leurs pays d'origine. Les jeux étrusques consistaient en pantomimes et numéros chantés et dansés. Les jeux osques consistaient en atellanes, sorte de comédie plus ou moins improvisée, source de la *commedia dell'arte*. Les jeux grecs incluaient les tragédies, les comédies et les mimes ; ces pièces étaient toujours associées à un ballet.

Le théâtre à texte débuta en 240 av. J.-C. À cette époque, les élites romaines allaient étudier en Grèce, car celle-ci, passée sous le contrôle politique romain, conservait son prestige intellectuel. Un auteur d'origine grecque, Livius Andronicus, fut le premier qui traduisit une tragédie et une comédie. La comédie connut du succès, avec Plaute (– 254, – 184) et des pièces comme *Amphytrion*, le *Curculio* (– 197 ; *Le Parasite*), l'*Aulularia* (– 194 ; *La Marmite*, source de *L'Avare*) ; le *Miles gloriosus* (– 191, *Le Soldat fanfaron*, source du *Capitan*), *Les Menechmes*. Ces comédies présentent des personnages stéréotypés, comme ceux que montrent plus tard les farces ou la *commedia dell'arte*. L'autre grand auteur comique d'inspiration grecque fut Térence (– 190, – 159). Dans ses comédies (*L'Eunuque*, *La Belle-Mère*, *Phormion*, *L'Andrienne*, et *L'Héautontimorouménos* – *Le bourreau de soi-même*), tout en présentant des personnages et des situations stéréotypés, Térence, très marqué par la culture grecque, utilise moins de jeux et de termes scabreux que Plaute et dessine des personnages un peu plus nuancés. Une variante en vogue de la comédie, la *Néa*, construisait ses sujets en s'inspirant (et en parodiant) des études de cas compliqués qui étaient soumises aux

apprentis juristes dans les écoles d'éloquence. Ce qui donnait des intrigues d'imbroglis, dans un monde que l'on pourrait qualifier d'« opérette », d'autant qu'alternaient bien sûr les passages déclamés et les passages chantés et dansés. Les tragédies « à la grecque », de leur côté, furent légion, même si aucun auteur n'a laissé d'œuvres aussi connues que celle des comiques. Quoique jouées en latin, ces pièces étaient bien perçues comme des « histoires grecques », donc étrangères. Leur exotisme constituait la condition même de leur succès : comme les jeux relevaient de l'*otium*, d'un temps de « vacance » des devoirs civiques, ces pièces « hors temps » convenaient à cette fonction de détente.

En 207 av. J.-C., le théâtre était devenu si actif que la confrérie des auteurs quitta le collège des scribes et s'organisa en celle des poètes. Au même moment était apparue une variante du genre tragique : la « tragédie prétexte » ; elle prend le nom de la toge prétexte qui était le costume des aristocrates romains. Elle conserve les caractéristiques héritées de la tragédie grecque, mais opte pour des sujets tirés de l'histoire archaïque de Rome, donnant ainsi une dimension idéologique plus nationale. L'idée était de créer une tragédie qui aurait eu les mêmes fonctions civiques qu'à Athènes. Cette tentative eut peu de succès. Mais un effort pour un théâtre plus « savant » se dessinait. Dans la même orientation, au début de l'Empire, Horace, dans son *Art poétique* (*Épître aux Pisons*), s'inspire d'Aristote. Là encore, la greffe ne prit guère bien : le public romain voulait avant tout du spectacle, avec une place déterminante pour la musique et la danse, plutôt que du texte, et une tragédie délibérément exotique et irréaliste, tandis qu'Aristote avait envisagé la poésie comme *mimésis*, imitation de la réalité.

Pourtant, une influence nouvelle se faisait sentir : celle de l'éloquence. Sous l'Empire, en effet, l'instauration d'un pouvoir monarchique avait réduit à rien l'éloquence politique du temps de la République, et à peu l'éloquence judiciaire. Le théâtre devint un lieu où, par détour, sous couvert de jeu, il était possible de parler éloquentement de sujets concernant la collectivité. Advint alors un clivage dans la création théâtrale. Les auteurs professionnels écrivaient de préférence des livrets de pantomime, qui payaient bien parce que le grand public les aimait et que donc les « éditeurs » les promouvaient. Mais des aristocrates amateurs de littérature composèrent des pièces qui cherchaient à retrouver la portée idéologique des œuvres grecques, qui privilégiaient le texte et qui étaient non pas jouées, mais lues à haute voix lors de réunions organisées chez des particuliers : les *recitationes*. Ce théâtre de la *recitatio* marque la mise en usage d'une réception double : lecture d'un côté, spectacle de l'autre. Plus écrit, il s'est mieux conservé, et il a exercé par la suite une influence plus grande que l'autre, alors que son importance effective à Rome était bien moindre.

Le principal auteur de cette tendance est Sénèque (4/65). Avocat, philosophe, puis précepteur de Néron, riche, il fut un penseur stoïcien et un auteur de tragédies pour la *recitatio* : *Médée*, *Phèdre*, *Agamemnon*, *Hercule furieux*, *Les Troyennes*. L'influence du modèle grec est flagrante dans son œuvre, mais il l'adapte autant que possible au mode de pensée latin. Ses pièces ont été très lues et imitées par les auteurs occidentaux modernes.

3. Significations du théâtre latin : *furor* et *nefas*

Les comédies latines sont volontiers satiriques, incluant des allusions aux travers de la société romaine. Il ne semble pas qu'elles aient eu pour autant des visées polémiques directes aussi précises que celles d'Aristophane à Athènes. Les tragédies, sauf dans les tentatives de la prétexte, n'ont pas de référence directe à l'histoire de Rome. Leur signification est ailleurs. Le héros tragique latin, plutôt que d'un *hybris*, s'inscrit dans la dynamique d'un *nefas*. Dans le mode de pensée latin, le *nefas* est un crime contre les lois naturelles fondamentales : ainsi, Médée tue ses enfants après avoir mis le feu à la cité qui l'avait accueillie, et, pire encore, en magicienne qu'elle est, elle provoque un incendie que rien ne peut éteindre. Le *nefas* répond à un *dolor*, une souffrance excessive : chez Médée, c'est d'être répudiée par Jason pour qui elle a abandonné et trahi sa cité et sa famille. Le *dolor* provoque un état de *furor*, de folie, de perte de toute mesure ; en ce sens, il ressemble à l'*hybris*. C'est le *furor* qui fait accomplir le *nefas*. Le droit romain connaissait la catégorie juridique du *furor*, le cas de crimes commis pendant une perte de contrôle de soi. Mais il considérait le *furor* comme un état passager, après quoi celui qui en est atteint redevient lui-même ; dans la tragédie, le *nefas* fait que le *furor* est sans retour. De sorte qu'elle offre le spectacle d'êtres qui se coupent de la communauté. Son exotisme tient à cela : les spectateurs peuvent se dire « ce n'est pas nous ». Et les pièces peuvent se complaire d'autant plus à la violence que celle-ci est ainsi vue comme étrangère.

Les autres genres romains, comme la pantomime, sont davantage des pratiques ludiques du plaisir des sens. Lorsque le christianisme prit de l'ampleur et du pouvoir dans l'Empire et à Rome, il s'opposa aux *ludi*, notamment au théâtre. C'est que les *ludi* célébraient une communauté de croyances païennes et une légitimation des plaisirs. Et même les tragédies littéraires étaient condamnables aux yeux des chrétiens : elles montrent des fautifs glorieux dans leur faute même. Le plus célèbre porte-parole de cette condamnation fut, au V^e siècle, saint Augustin. Il semble que, philosophe

platonicien avant sa conversion au christianisme, il ait gardé en mémoire la méfiance de Platon contre le théâtre qui excite les passions. Il influença ensuite tout un courant de la pensée chrétienne rigoriste (notamment le jansénisme), ce qui éclaire l'hostilité de l'Église catholique envers le théâtre à l'époque moderne. Le théâtre latin s'étiola dans le déclin de l'Empire romain, à proportion de la perte de vie civique dans la cité.

Chapitre II

Le théâtre médiéval

Ce que l'on nomme le Moyen Âge représente, du VI^e au XV^e siècle, une période longue et complexe. Et dans cette période, il reste des zones obscures : ainsi, on sait que des usages de Jeux latins se prolongent jusqu'au VI^e siècle et sans doute au-delà, mais on ne dispose pas d'information sur des pratiques théâtrales entre le VI^e et le X^e siècle ; ce qui ne signifie pas qu'il n'y en ait pas eu, mais si elles ont existé, elles n'ont pas laissé de documents. En dépit de ces difficultés, quelques traits majeurs offrent une certaine cohérence. Notamment, le théâtre médiéval est avant tout lié (en dépit des condamnations de saint Augustin : voir chap. I) à des festivités religieuses chrétiennes. Telles sont ses origines, telle est sa dynamique fondamentale sur le long terme, et tels sont ses genres majeurs. Une part de théâtre profane est certes venue s'insérer dans cette tradition ; c'est même elle qui a eu la postérité la plus durable ; mais elle représente plutôt la tendance minoritaire sur la période.

I. – Les origines religieuses

Les premières traces d'usages que l'on peut qualifier de « théâtraux » au Moyen Âge sont repérables en Angleterre. Vers 970, l'évêque de Winchester rédige une « Règle » pour les abbayes ; il insiste sur les moyens de développer la foi, et pour cela il inclut dans le cérémonial des actions qui constituent de fait un « spectacle vivant ». À l'occasion des fêtes de Pâques, on figure dans l'autel de l'église le tombeau où a été déposé le corps de Jésus. Dans la nuit du Vendredi saint, un moine censé représenter un ange s'installe devant ce tombeau. Puis trois autres arrivent, qui figurent les « saintes femmes » venues chercher le corps de Jésus. Le moine-ange leur annonce alors que Jésus est ressuscité et les invite à aller répandre cette nouvelle. Le tout se fait en latin et en chants. C'est l'origine du premier genre théâtral médiéval, la *Visitatio Sepulchri* (*La visite au sépulcre*).

Il y a bien là théâtre : des personnes jouent des personnages avec les attitudes et paroles correspondantes. Le merveilleux est immédiat : on est devant un mystère de la religion chrétienne. Les spectateurs savent que ce qui est donné

à voir est une représentation, mais si les moyens de l'illusion sont limités – ainsi des moines représentent des femmes –, tous « y croient », y voient une image du vrai, d'un vrai qu'ils ne pourront jamais voir « pour de vrai », mais qu'ils reçoivent comme vrai (qui est donc à la semblance du vrai auquel ils croient : vraisemblable). Ni acteurs professionnels ni lieu spécialisé : ces spectacles s'intègrent aux autres pratiques de la fête religieuse. Ils sont orientés non vers le repos et le délassement mais, comme le veut l'Évangile, vers la louange à Dieu. Donnés devant l'assemblée des membres de l'abbaye – moines et novices ; on ne sait si le peuple y était présent à l'origine, il l'a été ensuite –, ils contribuent à la formation des croyants et participent d'une communion de la communauté. La dimension didactique est donc manifeste, et le but est de produire une adhésion forte, de nourrir la croyance par les sensations et les émotions. Ce théâtre joue à la fois sur le texte et sur les images visuelles : lorsque l'auditoire inclut des nobles et des villageois, qui ne savent pas le latin et pour qui la liturgie est donc hors de portée verbale, c'est la vision qui donne le sens.

La *Visitatio Sepulchri* s'est pratiquée dans toute l'Europe. Ce genre de spectacles rituels est appelé dans les livres liturgiques de l'époque *Ludus de Ressurrectione*, jeu de la Résurrection. Le terme de *jeu* devient ainsi, par traduction directe du latin *ludus*, le nom du théâtre au Moyen Âge. En termes plus modernes, on peut appeler cette forme : *le drame liturgique*. L'expansion du genre s'est faite par la création de nouveaux jeux en ajoutant des épisodes à celui de Pâques. Le drame liturgique est aussi passé de la langue latine à la langue vulgaire, au moins dans certains moments chantés, pour se rendre plus accessible à l'ensemble des fidèles.

Parallèlement, et avec la même fonction didactique, les écoles installées dans les abbayes utilisent aussi le théâtre. On y donne des spectacles en latin – le latin est la langue de l'enseignement – inspirés du théâtre religieux. En latin également, des adaptations des comédies de Plaute et de Térence. Apparemment, on quitte là le domaine du théâtre religieux ; mais en fait, ces adaptations modifient les originaux pour en faire des moyens de formation à la morale chrétienne.

En latin toujours, à partir du XII^e siècle où l'abbaye de Monte-Cassino en Italie lance l'initiative, sont organisées des représentations de la Passion de Jésus. Elles donnent naissance au XIII^e siècle à un genre en langue vulgaire, la *passion*, qui prendra de plus en plus d'expansion vers la fin du Moyen Âge.

Et dès la fin du XIII^e et surtout au XIV^e siècle, on voit se dessiner un théâtre religieux et populaire en langue vulgaire. Il est marqué en particulier par le genre du *miracle*. Les « miracles par personnages » (ce qui indique bien que la nature théâtrale était alors explicite) s'appuient souvent sur le récit de

miracles de la Vierge : ainsi, une collection de *40 Miracles de Nostre Dame* du XIV^e siècle a été conservée. Là encore, pas de comédiens professionnels, pas de lieu spécialisé, mais l'intégration à des fêtes religieuses ; le fait que le centre thématique soit la Vierge, objet d'un culte de grande résonance chez les petites gens, atteste que le but était bien la ferveur populaire. Ces pièces suivent un canevas simple : un homme de bien est en proie aux pires malheurs – par suite d'une faute parfois, d'une accusation erronée le plus souvent ; au pire moment pour lui, il se lamente, puis il fait appel à l'intercession de la Vierge Marie, et celle-ci le sauve au moyen d'un miracle. Au besoin, pour un auditoire populaire, les auteurs – inconnus – ajoutent des épisodes tirés du folklore. Le plus célèbre des *miracles* et un des tout premiers du genre est *Le Miracle de Théophile* de Rutebeuf (Paris, vers 1260). Théophile, pieux et sage toute sa vie durant, est un jour spolié de son emploi. Révolté, il passe un pacte avec le diable et lui donne son âme pour l'au-delà en échange de la puissance ici-bas. Mais il se rend compte de son péché, se repent, implore Marie qui le prend en pitié et descend en Enfer pour reprendre au diable le parchemin où a été écrit le pacte. La pièce ne compte que 660 vers ; elle comporte de nombreux monologues de Théophile ; les scènes que nous appellerions « d'action » ne comptent que quelques répliques. C'était donc au jeu et aux attitudes des acteurs qu'incombait la charge de signifier le « caractère » de chaque personnage et l'enchaînement des faits.

Les miracles sont produits par des confréries, associations professionnelles rassemblant les entrepreneurs et artisans d'un même métier, et rattachées à l'église du quartier où se tiennent les boutiques et ateliers de ce métier, en général regroupés à l'époque. À l'occasion de la fête du saint patron de leur profession, les « confrères » organisent des réunions, des messes, des prières, des processions et des spectacles. Le théâtre entre donc là encore dans un rituel de célébration communautaire, d'une communauté particulière au sein de la communauté d'ensemble.

Avec le jeu, le miracle et la passion, catégories mentales largement répandues dans le public citadin dès le XIII^e siècle, le théâtre médiéval en langue commune a trouvé ses assises.

II. – Le théâtre urbain et religieux

1. Les conditions historiques et sociales

Au XIV^e et surtout au XV^e siècle, l'Europe occidentale est marquée par un

essor des villes. D'un côté, le développement du commerce et de l'artisanat fait que la vie sociale et économique ne se limite plus au village et à la seigneurie. Mais, d'un autre côté, les épidémies de peste et les guerres se succèdent (dès le milieu du XIV^e siècle s'enclenche la « guerre de Cent Ans » entre la France et l'Angleterre). Aussi, les communautés urbaines ont à la fois un rôle de lieux de foires et de sièges de tribunaux, mais aussi celui de places fortes. Elles sont aussi de plus en plus sièges des établissements d'enseignement, auparavant implantés surtout dans les couvents et abbayes. Les villes organisent, par les soins de leurs édiles, un certain nombre de manifestations publiques, lors de la fête du saint protecteur de la cité ou des principales fêtes religieuses. Elles comptent aussi des corporations et confréries qui, comme pour les miracles, organisent des festivités incluant souvent des spectacles. Ainsi se constitue un réseau assez ample de groupes sociaux concernés par des réalisations théâtrales. La croyance y est omniprésente, mais l'Église n'est plus seule à y intervenir.

De plus, les villes sont concernées par le mouvement de fondation des universités, amorcé au XIII^e siècle. Les étudiants constituent des groupes, encore peu nombreux mais actifs, de jeunes gens instruits. À Paris, au début du XIV^e siècle, ils fondent une « société » reconnue par le roi, la *Basoche*. Son but est de pourvoir au divertissement des clercs en période de fêtes. Il y a là un réservoir d'intellectuels, spectateurs et potentiels auteurs ou acteurs amateurs. À cela s'ajoute encore le développement des foires. Les chalandes peuvent y souhaiter, à côté du temps des affaires, un espace de divertissement. Des bateleurs de toutes espèces répondent à ce besoin. Si bien qu'un marché du théâtre prend forme : marché « institutionnel » du côté des autorités municipales et religieuses, mais aussi marché « ouvert » en partie, du côté des festivités de la basoche et des foires. Il est possible de dire que le XV^e siècle a été l'âge d'or du théâtre médiéval.

2. Acteurs, auteurs et entrepreneurs de théâtre

Parmi les bateleurs, quelques-uns se font une spécialité de jouer des « personnages ». Tous sont des hommes : les rôles féminins sont tenus par des jeunes gens – pour les personnages de jeunes filles ou de femmes – ou des hommes mûrs – pour les personnages de vieilles et de nourrices. Pas de troupes fixes : quelques acteurs s'associent le temps d'une fête ou d'une foire. Ils jouent en général des pièces brèves, dont ils savent les textes par cœur. Mais le plus souvent, les acteurs sont des amateurs. Ils se recrutent parmi les

clercs, ou bien on sollicite tel artisan ou compagnon qui est réputé habile à jouer. Dans ces cas, il faut leur donner leur texte à apprendre ; écrit sur des rouleaux de parchemin, il constitue le « rôle ».

Lorsqu'une ville ou une confrérie décide d'organiser une représentation, elle passe commande à un entrepreneur qui doit assurer la construction de la scène, toujours provisoire, sur une place ou sur le parvis de la cathédrale, trouver les acteurs, pourvoir aux costumes, aux décors, à la machinerie ; il doit aussi veiller au budget, car tout cela coûte cher (y compris les dédommagements aux artisans qui jouent). Il faut aussi trouver des auteurs. Ceux-ci travaillent à la commande. Quelques-uns sont des poètes renommés qui s'emploient au théâtre, comme Rutebeuf, et plus tard Gringore ou de La Vigne ; mais la plupart sont restés inconnus : ils reprenaient et adaptaient des schémas déjà bien établis.

À Paris, dès le XIV^e siècle, une association se spécialise dans ce rôle d'entrepreneur de spectacles : les Confrères de la Passion. Un privilège royal de 1402 lui assure le monopole des productions. À côté d'elle, outre la Basoche, il existait, comme aussi dans nombre de villes de province, des associations de jeunes gens vouées à l'organisation de réjouissances en période de Carnaval, qui ont été pour partie engagées dans les fonctions de producteurs et entrepreneurs de spectacles. Le théâtre n'est pas devenu une affaire de professionnels pour autant. Mais il n'est plus seulement tributaire des autorités religieuses : il a une place dans le tissu de la vie urbaine.

3. Les grands genres : passions et mystères

Le genre qui sert alors de référence est la passion (d'où le nom des Confrères de la Passion). À l'origine, représentation de la mort de Jésus à l'occasion de Pâques, ce genre héritier des miracles gagne en ampleur : ainsi la *Passion de Semur* du XV^e siècle compte 10 000 vers et se divise en deux journées. Les pièces consistent le plus souvent en reprises de modèles anciens, plus ou moins adaptés et enrichis. Et dès le début du XV^e siècle prend forme une version plus évoluée, issue de la même veine mais offrant plus de richesse : le mystère. On continue d'appeler alors passions les pièces qui ont pour sujet le mystère de la passion de Jésus ; mais on appelle mystères toutes les grandes pièces à sujet religieux tiré des évangiles.

Un mystère est une pièce de très grande ampleur. Ainsi, celui que compose en 1452 à Paris Arnould Gréban compte 34 000 vers et requiert quatre « journées » ou séances de représentation. Ces dimensions atteignent des apogées au début du XVI^e siècle : un *Mystère de la Passion* à Valenciennes se déroulait

en 25 journées et des *Actes des apôtres* (à Paris) occupèrent, en 40 séances, tout un été. Les séances ont lieu l'après-midi. Elles se tiennent en général sur une place de dimensions assez vastes. Le théâtre est installé sur une estrade construite à cette fin ; les spectateurs paient une contribution à l'entrée – il semble qu'il ait existé des billets pour plusieurs jours, sortes d'abonnements ; ils prennent place sur des gradins qui peuvent parfois jauger jusqu'à 5 000 places. Ce théâtre constituait donc un événement urbain de première grandeur.

Parmi les sujets, la Passion du Christ est le plus constant, mais on y trouve aussi des *Mystères de Notre Dame* (on voit là l'héritage des miracles) ou des mystères voués à saint Martin, aux apôtres... Ces pièces sont spectaculaires. La scène est organisée selon le principe du décor multiple simultané : divers « lieux » (ou « mansions », maisons) en forme de loges divisent le décor, et, par convention, lorsqu'un épisode débute dans l'un de ces lieux, tout l'espace de la scène est censé le prolonger. Les deux lieux majeurs sont le Ciel et l'Enfer. Les autres – par exemple, Jérusalem, un palais, un temple, etc. – varient selon le sujet. Les décors sont richement ornés, peints et sculptés. Les personnages sont nombreux, leurs costumes rutilants, et la représentation n'hésite pas à recourir à des effets de machinerie, à faire voler des anges et à représenter l'enfer avec des flammes et de la fumée. Ces effets spéciaux, ou plutôt ces spectacles « à machines », sont une des sources du succès du genre. La mise en scène fait aussi large place aux effets sonores et à la musique : trompettes célestes et tambours cacophoniques de l'Enfer. Le jeu des acteurs est très animé et contrasté : les anges et les saints ont des postures hiératiques, les diables se dé- mènent ; les humains tendent vers l'un ou l'autre.

Dans la longue trame du récit religieux, les auteurs intercalent des saynètes d'un autre registre et ne reculent pas devant des moments comiques ; par exemple André de La Vigne compose en 1496 un *Mystère de saint Martin* dans lequel il insère une farce : pendant que le saint agonise, le public est distrait par une piécette parodique ; il inclut ensuite une *Moralité de l'aveugle et du boiteux* qui montre les miracles qu'opèrent les reliques du saint sur deux mendiants infirmes (mais l'un d'eux se plaint : son infirmité était son gagne-pain...).

Les mystères célèbrent une croyance collective et l'appartenance à une communauté urbaine, qui produit la pièce, dont on reconnaît des membres parmi les acteurs, et qui affirme sa puissance par la réalisation de ces grands spectacles. Les implications idéologiques sont donc multiples. Parfois, elles touchent directement à la politique, par exemple avec le *Mystère du siège d'Orléans* (milieu du XVe siècle), qui exalte la figure de Jeanne d'Arc : la ville s'était placée sous la protection de Notre-Dame – signification religieuse – et affichait par là, aussi, sa fidélité à la monarchie française – signification

politique.

4. Les moralités

Un autre genre, assez proche dans ses formes, connaît alors un grand succès : la moralité. Au Moyen Âge, « moraliser » c'est faire apparaître sous des dehors matériels des significations latentes ; ainsi, l'exégèse biblique s'applique à tirer du sens littéral plusieurs sens spirituels, notamment un sens « moral ». Sur ce modèle, les moralités proposent des spectacles dont les personnages ont pour nom Entendement, Volonté, Raison, ou Maladie et Mort, ou Le Monde, Le Diable, La Chair, ou encore Paresse, Luxure, Colère et autres péchés capitaux... Par exemple, *Bien Avisé Mal Avisé* (env. 1430-1440) offre une scène en forme de V. La pointe inférieure correspond au départ des deux personnages. Bien Avisé suit la branche de droite qui le mène, par les étapes des sacrements, à Bonne Fin, la mort chrétienne ; Mal Avisé suit le chemin de gauche qui passe par les vices et aboutit à Male Fin, qui fait tomber en enfer. Les personnages humains peuvent être très abstraits, mais peuvent aussi bien présenter des caractéristiques sociales faciles à identifier : par exemple le héros de la *Moralité des enfants de maintenant* est un boulanger qui figure ainsi l'homme ordinaire. La visée didactique est patente ; la dimension religieuse ne l'est pas moins, mais, cette fois, plutôt que vers le merveilleux de la foi, elle est tournée vers un appel à la raison : celle-ci est conçue comme la capacité de porter un jugement sur les biens d'ici-bas en se fondant sur l'enjeu de la vie éternelle. La pensée religieuse passe ainsi dans les dimensions pratiques de la vie et dans l'action. Il s'agit bien de spectacles éthiques.

Ce didactisme moral recourt aux moyens du grand spectacle. La production relève des mêmes démarches que celle des mystères, et ces pièces sont elles aussi colossales. Par exemple, *L'Homme juste et l'Homme mondain* (Tarascon, 1476) compte 30 000 vers et lignes de prose et 80 rôles. Et divers genres internes sont convoqués : morceaux d'éloquence, poésies, récits... Dans leur prolixité, les moralités font souvent intervenir, quoique masquées, des sources littéraires savantes. Mais, pour illustrer les vices, elles montrent aussi les personnages au cabaret, ce qui donne lieu à des scènes « réalistes » et parfois comiques. Pour autant, ces pièces n'ont rien de réaliste au sens moderne courant du terme. Elles utilisent des moments de détente et des morceaux de bravoure pour frapper l'attention, mais toujours dans un but d'édification. Au passage, des dimensions satiriques et polémiques sont mises au service de cette visée.

Ce genre est aujourd'hui oublié, mais il connut au XVe siècle un immense

succès. En France mais aussi dans toute l'Europe, notamment en anglais.

III. – Naissance du théâtre français profane

1. Les premières pièces

L'accoutumance à des spectacles « par personnages » a donné assez vite matière à l'apparition de spectacles de nature profane. Le genre archaïque du jeu connaît très tôt, au sein même des activités des confréries, une variation qui l'éloigne de la dimension religieuse. Un exemple illustre et qui d'une certaine façon est à la source de ce courant est le *Jeu de la feuillée*. Il s'agit d'une commande de la confrérie de la ville d'Arras, pour sa réunion de juin 1276. L'auteur est un poète de la ville, Adam de La Halle. La pièce met en scène une soirée organisée par trois jeunes Arrageois. Selon un vieux mythe populaire, ils ont préparé un festin pour trois fées, qui doivent leur faire des dons en échange. Mais une des fées, malcontente des cadeaux qu'on lui a destinés, se venge. Or, un des trois jeunes gens est Adam lui-même, qui veut partir étudier à Paris. La fée mécontente le pousse à oublier tous ses beaux projets dans les bras d'une femme. Dans l'intervalle, la pièce a fait défiler une revue satirique : outre les jeunes écervelés, elle montre les bourgeois d'Arras, cupides, vaniteux et concupiscent, et souvent assez fous ; la « feuillée », c'est une loge de feuillage où la confrérie tient ses rituels, mais aussi, par homophonie, en ancien Picard, la « folie ». Ici, le didactisme chrétien est détourné en satire. La bourgeoisie d'Arras se donne une autocritique ou une critique de certains de ses concitoyens. La caricature est allègre, souvent violente. Mais c'est un « jeu » : c'est un symétrique inversé de celui des fêtes et rituels chrétiens.

Adam de La Halle eut du succès. Il donna aussi un *Jeu de Robin et Marion*. Cette fois, il s'agit de bergers – Robin en était le nom générique populaire traditionnel – et de bergères – Marion (*idem*). Un chevalier veut séduire Marion ; elle se dérobe, ignorante des usages des gens du grand monde, mais aussi méfiante, et retrouve son Robin. Peut-être s'agissait-il là d'un spectacle destiné à accompagner une noce ?

Une autre pièce provenant de la même ville, *Courtois d'Arras* – auteur inconnu – joue des mêmes ressources et des mêmes effets satiriques : las de travailler dans la ferme paternelle, Courtois veut partir vivre sa vie, mais il se

fait duper dès l'auberge la plus proche et finit par rentrer penaud chez lui. C'est donc une reprise de la parabole de l'enfant prodigue. Mais le sens moral et religieux n'est en rien explicité : à charge pour les spectateurs de le discerner, tout en riant des traits de satire.

2. Un théâtre « de carnaval »

Ces premières pièces suggèrent des liens avec un des usages ritualisés de la fête au Moyen Âge. Car les fêtes religieuses sont aussi des fêtes populaires, et une part des traditions populaires s'y glisse dans le calendrier chrétien. Ainsi la fête des Fous. Elle se tenait, selon les endroits et les périodes, le 28 décembre, jour des Saints-Innocents, ou au Nouvel An, ou à l'Épiphanie : de telles dates suggèrent qu'il s'agit en fait de la résurgence de vieux rites populaires liés au solstice d'hiver, donc d'un moyen de défouler la peur de la mauvaise saison au moment où le jour recommence à croître. De même le Carnaval, célébration de la rupture du carême chrétien, est aussi une façon de célébrer les prémisses du printemps. Dans de tels moments, la liesse populaire prenait des formes diverses (dances, défilés, déguisements, cérémonies parodiques...), et des clercs de basoche y introduisirent des pièces de théâtre. Il y a là une situation propice pour un théâtre de plus en plus profane et comique.

Ces pratiques ne sont pas restées confinées aux temps festifs et carnavalesques. Les vastes rassemblements des foires leur ont été propices. Il arrivait aussi que des particuliers fissent réaliser un spectacle joyeux lors de fêtes privées, par exemple pour un mariage. Et même, des bateleurs en proposèrent au hasard de leurs itinéraires, au même titre que d'autres spectacles – montreurs d'animaux, jongleurs... : des tréteaux dressés à un carrefour ou quelques planches rehaussées par des tonneaux dans une salle (de taverne par exemple) ; quatre acteurs-bateleurs, peu d'accessoires ; le public reste debout, la représentation ne dure qu'une demi-heure ou guère davantage. Le but est avant tout de faire rire, sans autre souci manifeste. C'est l'origine du théâtre de divertissement à proprement parler.

3. Le *dit* et la *farce*

Le dit est un genre souple et multiforme ; en fait, un monologue avant tout. Il est la source du monologue dramatique. Ces pièces sont brèves. Des auteurs renommés n'ont pas dédaigné d'en composer. Ainsi, Rutebeuf a écrit un *Dit de l'herberie* qui est construit à partir des cris de camelot des marchands de «

simples » (herbes médicinales), plus ou moins charlatans. De telles pièces se prêtent bien aux effets comiques de satire. Ainsi le dit du *Franc-Archer de Bagnolet* : les francs-archers étaient des gardes recrutés dans la population des villes, des sortes de gardiens de la paix, réputés vantards, pleutres et cupides.

Du monologue, ces pièces peuvent passer au dialogue : un acteur débite sur scène un monologue de fanfaron, puis un comparse sort d'au milieu des spectateurs et vient le contredire et révéler sa couardise. Un dialogue des *Deux archers qui vont à Naples* illustre bien le fait que de tels dialogues ne sont en fait que des variantes du dit.

Il en va un peu autrement avec la farce. Ce qui y importe avant tout, ce sont les gestes, les mimiques, les jeux de scène ; on n'est pas si loin de la pantomime. On peut jouer avec un texte très minime – et parfois en jargons, ce qui le rend difficile à décoder aujourd'hui. L'action de ces pièces consiste en un bon tour joué à un personnage antipathique. Les personnages sont des types, toujours repris : le mari jaloux et borné – et donc berné –, la femme dévergondée, le séducteur impénitent, la vieille entremetteuse... On y distribue volontiers des coups, on s'y soucie de sexe, d'argent, de mangeaille : on est à l'opposé des leçons de la morale chrétienne. On y montre donc volontiers la vie quotidienne ; mais il ne s'agit pas pour autant de représenter la réalité de façon fidèle : c'est un univers de caricature. La vision du monde qu'il offre est inquiétante. Mais le but n'est pas d'inquiéter : ce spectacle joyeux veut avant tout détendre.

L'un des types que la farce privilégie est celui du *badin*, le niais. Parfois, il suscite le doute tant la bêtise affichée peut devenir une ruse efficace. Ainsi, dans la farce du *Cuvier* : un mari en est réduit par sa femme et sa belle-mère à exécuter les tâches dont elles lui imposent une liste ; sa femme tombe dans une cuve, sa liste ne comporte pas de consigne pour ce cas, il l'y laisse ; ce qui a pour effet que les deux femmes abandonnent leur tyrannie. C'est un jeu de « à malin, malin et demi ». De même, dans *La Farce de maître Pathelin*, la plus célèbre de l'époque. Avocat sans cause et sans argent, Pathelin a besoin de drap. Il convainc un marchand de lui en donner à crédit. Lorsque le marchand vient se faire payer, il feint d'être malade et de délirer, ce qui lui permet de l'insulter sans le payer. Lui survient alors un client, le berger Thibaud : il a volé son maître et doit être jugé. Pathelin, fidèle à sa tactique précédente, lui conseille de ne répondre à toutes les questions que par « bêê », et le fait acquitter. Mais quand il veut à son tour lui faire acquitter ses honoraires, Thibaud lui répond « bêê ». Le succès de ce genre fut tel que le nom de « farce » a pu s'appliquer à toute pièce autre que religieuse.

4. La sottie

Entre autres, à un genre voisin, mais un peu plus développé, qui s'affirme au XV^e siècle, la sottie, dont les personnages types sont les sots, cousins du badin de la farce. Ils portent des costumes de « fous » de la fête des Fous. Ce sont des agités : les mimes et acrobaties sont essentiels aux jeux de scène. Ils parlent une sorte de dialecte spécial, semi-délinant, ce qui permet tous les jeux de mots et toutes les équivoques : la fatrasie s'en donne à cœur joie. Ils ont pour reine la Mère Sotte, pour pays « Sottie », royaume de la folie. Les canevas sont souvent sans action proprement dite : le but est de donner libre cours à la fantaisie, et par là à la satire.

Au XV^e siècle et au début du XVI^e, la sottie connaît son apogée, comme genre impliqué dans la satire sociale et politique. Ainsi en 1492, à Rouen, la sottie intitulée *Farce des pattes ointes* fait la critique d'un nouvel impôt que le roi venait d'imposer à l'université de cette ville. Le pouvoir politique eut tôt l'idée de tourner ce genre à son profit. Le roi Louis XII, en conflit avec le pape Jules II, commanda au poète Pierre Gringore, pour le Mardi gras de 1512, *La Sottie du Prince des Sots* : les Sots et leur prince ne veulent plus de guerre ; mais la Mère Sotte s'est déguisée en Sainte Église pour tyranniser les peuples ; les Sots appellent à suivre le Prince (le roi Louis XII) dans sa résistance à la Mère Sotte (Jules II) ; leur triomphe est symbolisé par un jeu de scène : ils arrachent à la Mère Sotte les ornements pontificaux. Bien entendu, l'emprise politique sur ce théâtre ne pouvait plus être simple et directe.

IV. – La fin du théâtre médiéval

On joue des farces et des sotties, mais aussi des moralités et des mystères, et en abondance, au XVI^e siècle. Ils ont un immense succès. Preuve en est que l'Église demande au parlement de Paris de les interdire parce que la population se presse aux représentations et se détourne ainsi des offices religieux. De plus, certaines autorités estimaient qu'il y avait là une source de dépenses et surtout une incitation au loisir, donc à la désertion des ateliers d'artisans et des échoppes de marchands, préjudiciable à la vie économique. En 1548, le parlement de Paris prend un arrêté interdisant les « jeux sacrés ». L'histoire considère habituellement que c'est là la raison et le moment de la fin du théâtre médiéval. De fait, c'est un repère commode.

Cependant, il faut sans doute nuancer et la datation et l'analyse. Il y eut des représentations ailleurs qu'à Paris au-delà de cette date. Il y eut des formes qui subsistèrent bien plus tardivement, la farce notamment. C'est donc plutôt un faisceau de causes qui explique que les pratiques théâtrales médiévales se

soient éteintes. Une raison fondamentale réside sans doute dans la situation religieuse. Les grandes pièces rituelles exhibaient une unité de la communauté des croyants : dès lors que celle-ci a été remise en cause par les querelles théologiques et les conflits religieux, au milieu du XVI^e siècle, la dynamique profonde qui les portait n'était plus présente. En même temps, d'autres formes prenaient alors leur essor. Ainsi, on peut estimer que le théâtre médiéval n'a pas disparu par l'effet d'une décision autoritaire, mais qu'il a perdu de son audience et sa créativité sous l'effet conjugué de nouvelles conditions et de nouveaux modèles.

Chapitre III

L'institution du théâtre dans la première modernité

Comme les pratiques et formes du théâtre médiéval restent présentes jusque tard dans le XVI^e siècle, cela suffit à montrer les inconvénients des découpages conventionnels par siècles : mieux vaut donc recourir à une notion comme celle de « modernité ». C'est une notion endogène, puisqu'elle se manifeste de façon répétée dès le milieu du XVI^e siècle (Du Bellay, *Défense et illustration de la langue française*, 1549) et jusqu'à la querelle des Anciens et des Modernes au tournant des XVII^e et XVIII^e siècles. Et elle correspond à un temps où, à partir du XVI^e siècle, se diffuse largement en Europe une technologie nouvelle, l'imprimerie. Celle-ci constitue un bouleversement culturel considérable : dans la même durée où la copie d'un texte à la main reproduisait un exemplaire, l'imprimerie permet d'en produire des milliers ; il en résulte une véritable explosion du pouvoir de diffusion. Pour le théâtre, cela donne une importance nouvelle au théâtre à texte. Or, les érudits humanistes redécouvrent les textes antiques, donc des modèles prestigieux de genres qui se publient à la fois sur la scène et par l'écrit : la comédie et surtout la tragédie. Et dans ces genres très « écrits », des auteurs se font du théâtre une spécialité, et les acteurs qui les jouent deviennent de plus en plus des professionnels. À ce titre, il est logique de dire qu'advient alors un temps d'institution du théâtre.

Cette modernité se construit donc par opposition à la période antérieure, perçue comme « gothique », et par référence à l'Antiquité. Là se situe un apparent paradoxe : l'humanisme renaissant a hissé les textes antiques sur un piédestal, mais il a aussi suscité une émulation proportionnelle à l'admiration. Car la *translatio studii* (le passage de témoin dans le domaine des savoirs et des arts) est conçue en même temps, surtout en France qui devient alors la principale puissance du continent européen, comme une *translatio imperii* (le centre de la puissance politique passe des cités antiques à la monarchie moderne).

I. – Voir et lire

La technologie nouvelle de l'imprimerie, conjuguée avec les savoirs nouveaux qu'apporte la redécouverte des sources antiques, réveille une configuration qui avait existé au temps de l'Empire romain (voir chap. I) lorsque s'était constitué à côté du théâtre spectaculaire des *ludi* un théâtre de la *recitatio* qui privilégiait le texte. En France au XVI^e siècle, la publication par l'imprimé fait qu'à côté d'un théâtre à voir existe aussi un théâtre à voir et à lire.

1. Les spectacles politiques : entrées royales et ballets de cour

Comme les troubles religieux mettent en péril et l'unité du pays et la monarchie qui doit l'incarner, celle-ci a le souci de manifester sa présence et sa puissance. Ainsi, les rois visitent souvent les provinces du Royaume et leurs villes, notamment lors des troubles de la Ligue, puis de la prise de pouvoir par Henri IV et, au XVII^e siècle, sous le règne de Louis XIII, temps de nombreuses rébellions. À de telles occasions, la pratique des entrées royales prend du relief.

Pour accueillir le souverain, une ville se met en grands frais. On la décore, on dresse des arcs de triomphe, on les orne de sculptures de stuc avec des devises. Les édiles, les corps religieux, les corporations défilent en procession avec la suite royale. Aux principaux carrefours, on dresse des tréteaux où sont représentées des scènes symboliques en l'honneur du roi, sortes de petits théâtres dans la vaste mise en scène de l'entrée. Ces festivités engagent des budgets énormes. Par exemple, l'entrée du roi à Paris en 1571 coûte 49 000 livres (une grande représentation de mystère coûtait dix fois moins). Les échevins paient, les confréries organisent, le peuple est requis de faire foule le long du trajet de l'entrée, sa présence manifestant l'adhésion que le spectacle exprime.

Récitations de poèmes en l'honneur du monarque et scènes des carrefours entrent dans un vaste texte d'éloge. Pour signifier la puissance monarchique, on se tourne volontiers vers des emprunts à la mythologie païenne antique : ainsi Hercule, le destructeur de monstres, est souvent mis à contribution. Des poètes sont engagés pour composer les devises, les poèmes et les scènes, des acteurs pour les réciter ou jouer. Parfois, pour élargir l'audience de l'événement, on en compose des *relations* imprimées ; parfois aussi, des

livrets donnent un programme explicatif. Mais c'est le spectacle qui porte alors l'essentiel du discours.

Différent dans son cadre, mais lui aussi avant tout spectaculaire et politique, un autre genre prend alors de la vogue : le ballet de cour. Cette fois, il s'agit « d'affirmer l'unité de la Cour autour de son roi, c'est-à-dire l'unité de la noblesse avec le monarque » or, c'est alors toujours par des nobles que sont fomentées et dirigées les révoltes – et d'impressionner, par les échos de telles fêtes, et le peuple du pays et les souverains étrangers. Ce genre connaît un grand succès à partir du XVI^e siècle, et entre 1611 et 1643, on dénombre 377 ballets donnés par le roi ou par de hauts seigneurs. Souvent les aristocrates y dansent à côté de danseurs professionnels : de sorte que la Cour est à la fois spectatrice et actrice, en symbole de l'unité politique. Les costumes et les décors sont fastueux ; les sujets, mythologiques et fantaisistes, souvent dans le registre comique. La première grande création est le *Ballet comique de la reine* de 1581 qui reprend le mythe de Circé et exprime le rêve de l'âge d'or ; il combine des parties dansées, chantées et déclamées, dans la recherche d'un spectacle total. Pour les livrets, on fait appel à des auteurs connus (tels que Malherbe, Théophile de Viau, puis Benserade). Les textes en sont d'ailleurs publiés en recueils, parfois avec des gravures. Louis XIV, avant de s'en détourner pour afficher une dévotion plus marquée, danse dans des ballets de son règne, en costume d'Apollon – le dieu-soleil – notamment.

2. L'humanisme et le retour des genres « classiques » : tragédie et comédie

À côté de ce théâtre spectaculaire, les lettrés sont attirés par les grands genres de l'Antiquité qui font davantage appel au texte, et on peut dater du milieu du XVI^e siècle la renaissance en France de la tragédie et de la comédie.

Pour la tragédie, dès le début du XVI^e siècle, les érudits éditent et traduisent Sénèque, puis Sophocle, Euripide, Eschyle. Ces traducteurs sont des savants et écrivains célèbres, comme Érasme, plus tard Baïf, voire Ronsard. On mesure là l'importance du livre imprimé : pour l'Europe lettrée, le théâtre devient aussi texte à lire, et d'abord un texte ancien vénéré. C'est d'ailleurs pour ces éditions que commencent à prendre forme peu à peu la typographie et le vocabulaire qui nous sont familiers aujourd'hui (« acte, scène »...). On publie aussi bien sûr *La Poétique* d'Aristote et l'*Art poétique* d'Horace, ce qui dote le genre d'une référence théorique.

Les premières tragédies françaises apparaissent en 1550, avec *Abraham sacrificiant* de Théodore de Bèze – le sujet est proche de celui des mystères

mais, la forme s'inspire du modèle antique –, et 1553, avec *Cléopâtre captive* de Jodelle. Si la Bible est une des sources, et si parfois on tente des tragédies historiques, ces pièces puisent de plus en plus leurs sujets chez les auteurs grecs. D'où l'existence de « séries » : par exemple *Iphigénie*, de celles de Toutain (1560) ou Brisset (1590) à, plus tard, Rotrou (1641), puis Racine... Sur le modèle antique, on emploie des chœurs, le découpage en cinq actes se dessine peu à peu, comme se pose peu à peu la question de l'unité d'action. Certaines pièces sont jouées, mais non toutes : le souci de l'écriture y est prépondérant. Les auteurs sont des écrivains de talent reconnu, comme Garnier (*La Troade*, 1579, *Les Juives*, 1583), La Taille ou Montchrestien (*Hector*, 1604).

Pour la comédie aussi, on publie et traduit très tôt Plaute, Térence, Aristophane ; et là encore, les années 1550 marquent le début de la comédie en français, avec *Eugène* de Jodelle (1552). Les personnages et le sujet – un abbé qui veut séduire une femme mariée – viennent de la *commedia dell'arte* et de la farce, mais la forme reprend les schémas antiques. *Les Contents* de Odet de Turnèbe (1584) affinent ces emprunts. Quoiqu'elle reste un genre moins estimé, la comédie connaît des succès.

À cet essor du théâtre littéraire, les collèges apportent une contribution. Notamment ceux des jésuites, alors en expansion, qui utilisent à des fins pédagogiques des tragédies en latin sur des sujets moraux. Ces activités participent donc à la formation d'un public. De sorte que la comédie et surtout la tragédie jouissent des possibilités d'une réception double (par le spectacle et par la lecture) et d'une double formation du public (par l'école et par la diffusion du livre).

II. – Un essor européen : Shakespeare

À la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle, l'institution du théâtre est un phénomène européen. L'Italie a été l'initiatrice des redécouvertes humanistes. Les premières éditions des grands dramaturges antiques se font dès la fin du XV^e siècle à Naples et à Venise, et *La Poétique* d'Aristote y a fait très tôt l'objet d'études et de commentaires. L'Italie est aussi la première à amorcer des constructions de salles spécialisées. Elle a donc eu un apport majeur aussi bien dans la reconstitution du théâtre lettré que dans l'invention pour le théâtre de divertissement. Elle a été aussi le lieu d'élaboration des modèles de genres neufs, comme la pastorale et de la *commedia dell'arte*. La pastorale est

d'abord une forme d'églogue à deux voix, mettant en scène des personnages de bergers de convention (*Arcadie* de Sannazar, 1544), qui passe ensuite à l'action dramatique. Ses grands modèles sont l'*Aminta* du Tasse (1573) et le *Pastor fido* de Guarini (1590). En France, dès 1548, on se soucie d'adapter ces « églogues » et, de fait, la production est d'abord faite de transpositions de l'italien. Puis, sous le nom de pastorale ou sous celui de bergeries, cette forme dramatique connaît un large succès jusqu'au milieu du XVII^e siècle, notamment à la cour. Succès tel que la poésie et le roman, comme l'*Astrée* d'Honoré d'Urfé, sont souvent empreints de cette référence à la fantaisie élégante et au merveilleux délicat de la pastorale.

Fantaisie cocasse et pseudoréalisme volontiers scabreux : la *commedia dell'arte* est le versant symétrique inverse. Des comédiens italiens, appelés en France par Catherine de Médicis en 1577, s'installent à demeure à Paris. Ils jouent par improvisation sur des canevas et mettent en vedette grimaces et contorsions – les *lazzis* – de personnages typés (le Capitan, le valet soiffard, le vieillard ridicule...). Ils prennent en partie le relais de la farce médiévale. Molière a subi leur influence, Marivaux aussi.

À la fin du XVI^e siècle, l'essor du théâtre est vif en Espagne et en Angleterre, avant la France. En Espagne, c'est le Siècle d'or, avec notamment Calderón, ou encore Lope de Vega, surnommé *el monstruo*, le phénomène, tant sa création est abondante : le compte exact de ses pièces n'est pas certain, mais elles sont des centaines. Comme le pays n'a pas connu les guerres de Religion, on peut continuer à y produire des célébrations collectives avec inclusion de pièces à sujet religieux, les « autos sacramentales ». En Angleterre, des auteurs de premier plan alimentent des troupes qui se professionnalisent. Ils produisent des textes de livrets pour des *masques*, version anglaise du ballet de cour, où s'illustre notamment Ben Jonson. Mais ils sont surtout liés avec l'apparition de salles spécialisées commerciales. Ainsi le Théâtre du Globe, avec Shakespeare. Celui-ci, homme de théâtre autant qu'auteur, donne une production abondante de tragédies – sans se soucier des « unités » –, de comédies et de tragi-comédies. Ses sujets peuvent être antiques (*Troïlus et Cressida*, *Jules César*), mais davantage encore historiques et modernes, tirés de l'histoire nationale (*Richard III*), archaïques (par ex. *Macbeth*), voire, pour les comédies, tirés du folklore (*Le Songe d'une nuit d'été*). Production exubérante où le texte flamboie comme flamboie aussi le sens du spectaculaire. Il devient dès ce temps un modèle célèbre en Angleterre.

L'un des genres qui parcourent ainsi l'Europe avec succès est la *tragi-comédie*. Sous ce nom, on regroupe alors toutes les pièces à sujet sérieux, non religieux, avec une action qui peut susciter la crainte, mais sans dénouement

mortel – même s’il y a des morts dans le fil de l’action – et incluant de possibles temps de détente, enfin sans souci des unités. Shakespeare incline vers cette veine, et l’Espagne la voit fleurir sous le nom de *Comedia*. En France, le premier grand succès en est la *Bradamante* de Garnier (1582), adaptation de l’épopée italienne de l’Arioste, *Roland furieux*. Le genre est en vogue jusque vers 1630, avec des auteurs célèbres, comme Hardy ou Rotrou ; et, pour partie, il influence le Corneille des débuts.

III. – Vers l’institution nationale du théâtre

Sur ce substrat nouveau, le plus grand essor vient en France dans les années 1630. Il y est de longue durée, de grande ampleur, et le terme d’« institution » trouve là son application concrète pour le théâtre.

1. Les publics, les troupes et les salles professionnelles

Au sortir des guerres de religion, la monarchie a besoin de cadres pour administrer le pays, aussi la scolarisation connaît une expansion massive. Le théâtre trouve alors trois sortes de publics. La Cour et les aristocrates font le succès des ballets et des pastorales. Ce public n’est pas ignorant – contrairement à certaines légendes –, mais il n’est pas non plus adepte d’une culture savante. Il préfère le spectaculaire et les symboles. Il n’est pas très nombreux : quelques milliers de personnes au plus. De plus, les spectacles qui lui sont destinés sont éphémères, joués en principe une seule fois et sur des scènes provisoires. Mais il a pour lui le prestige et le pouvoir, le roi ou les grands aristocrates pouvant jouer le rôle de commanditaires et mécènes, et il contribue ainsi à la renommée des œuvres et des dramaturges. Par ailleurs, dans le groupe social des lettrés (professeurs, traducteurs, juristes) s’est constitué un milieu de « doctes ». En son sein se recrutent les philologues, les auteurs et les critiques. Ils ne sont pas nombreux, quelques centaines, mais ils peuvent influencer sur le jugement des autres publics. Ils sont attachés aux formes imitées de l’antique les plus littéraires : comédie et tragédie. Enfin, il existe un public « de la Ville » (on appelait alors Paris : la Ville). Il se compose de groupes sociaux de position intermédiaire : petits nobles, bourgeois, artisans et marchands, étudiants. À Paris, il est relativement

nombreux : quelques dizaines de milliers de personnes. C'est lui qui constitue la base d'un public « commercial », prêt à payer à l'entrée de salles de spectacle. Public cultivé, mais non savant à proprement parler – le modèle qui y devient dominant est celui de l'« honnête homme », voire, dans la seconde moitié du XVII^e siècle, du « galant homme » –, il peut être attentif au théâtre à texte, et il est aussi le public lecteur, qui peut acheter des livres de poésie et des romans, ainsi que des éditions de pièces ; mais, public en quête de délassement, il est aussi enclin à bien recevoir des pièces spectaculaires et animées.

Ce qui est ici décrit concerne Paris ; de fait, la capitale exerce dès cette époque une emprise forte sur le pays. En province, les mêmes structures de public peuvent se rencontrer, mais à échelle bien moindre ; c'est à Paris que se joue alors l'institution théâtrale.

Elle se manifeste par la professionnalisation. Des acteurs se regroupent en troupes plus ou moins stables, autour d'un acteur-vedette qui en est le chef. Elles comptent en général une dizaine de personnes, autant qu'il y a d'« emplois » usuels dans les pièces. Ces troupes sont ambulantes – comme l'est la première troupe de Molière, l'Illustre Théâtre, dans les années 1640. Elles donnent leurs représentations dans des lieux provisoires : tréteaux de foire, salles d'auberge et jeux de paume. Quelques acteurs-bateleurs exercent aussi leurs talents en plein vent, sur des tréteaux, dans les lieux marchands – notamment à Paris sur le pont Neuf, où se tenaient alors des boutiques. Quand les troupes itinérantes veulent jouer à Paris, où elles trouvent un auditoire potentiel nombreux, elles ont besoin d'une salle assez grande et où elles puissent donner plusieurs fois de suite leur spectacle. Or, depuis la suppression des mystères, les Confrères de la Passion, qui en avaient la charge, ont conservé le privilège des représentations théâtrales dans la capitale. Ils disposent d'une salle, l'hôtel de Bourgogne, où s'instaure, au début du XVII^e siècle, un théâtre permanent à Paris.

L'audience accrue conduit assez vite à la création de salles nouvelles avec des troupes professionnelles permanentes : le Théâtre du Marais (1634), puis celle que Molière partage avec les Italiens (1662). En une génération, on passe ainsi d'un théâtre voué aux structures précaires à un professionnalisme stable, et d'une salle permanente à trois. De plus, ces salles s'équipent de mieux en mieux. En moyens d'accueil du public, par création de galeries et de loges, et d'un fond de salle surélevé ; et en ressources de régie (le Théâtre du Marais se spécialise dans les « pièces à machines »). Le prix des places y est relativement élevé : 5 sols en 1630, 15 en 1660 pour une place au parterre, de 1 F à 3 F pour les galeries, les loges, et pour les sièges qu'à partir du milieu du XVII^e siècle on installe sur la scène même. Pour les créations

exceptionnelles, on double – et parfois triple – ces prix. C'est dire que le petit peuple est exclu : les salaires des ouvriers un peu qualifiés, en ville, étaient de 12 à 20 sols (1 F) par jour. En même temps, une évolution s'opère dans la configuration de la scène et donc des moyens de l'illusion. On passe du décor à compartiments multiples, qui domine encore en 1630, à la scène dite « à l'italienne ». L'idéal en serait que le théâtre figure un salon ou la salle du trône, donc une pièce fermée, dont un mur, du côté du public, serait en quelque sorte « transparent » : les spectateurs ont ainsi l'impression de surprendre les personnages dans leur intimité. L'illusion scénique est rendue plus crédible ; en contrepartie, ce dispositif limite les possibilités de faire intervenir des chants et des danses.

En 1680 est prise la décision, officielle et politique, de regrouper la troupe de Molière et sa rivale de l'hôtel de Bourgogne pour constituer la Comédie-Française : l'institution est confirmée.

Il ne faut pas pour autant considérer qu'il s'agit là d'un phénomène linéaire et sans failles. En particulier, alors même que les jésuites emploient dans leurs collèges le théâtre à des fins pédagogiques, l'Église le condamne souvent. Les acteurs restent frappés d'infamie et longtemps exclus des sacrements. Plus encore, des auteurs croyants orthodoxes, comme Bossuet, ou intransigeants, comme Pascal et Nicole, le condamnent parce qu'il excite et fait aimer les passions que l'Église appelle à réprimer. Des querelles parfois violentes, et des censures, agitent la vie théâtrale.

2. Le rêve d'un théâtre « complet »

Pour les gens de théâtre, aucun des trois publics alors existants n'est suffisant à lui seul pour assurer leur subsistance et leur prestige. De plus, au plan idéologique, la réalisation possible d'une unité du public figurerait une unité de pensée et de sensibilité dans la population. D'autant que les mêmes troupes jouent à la Ville et vont donner des spectacles à la cour. D'où un rêve de réaliser l'« alliance » et idéalement l'« alliage » de ces publics. Mais, cette fois, l'unité n'est plus posée comme un préalable établi, comme dans le théâtre religieux médiéval ou dans les entrées royales : elle est à construire par l'esthétique même des pièces.

Certains genres se prêtent mieux que d'autres à concilier les attentes des différents publics. Les aristocrates et les mondains sont friands de spectaculaire, et le peuple aussi. La création recherche donc volontiers des formes qui associent la qualité littéraire, souhaitée par les doctes, et le spectaculaire. Ainsi, les « pièces à machines » (par exemple *Médée* ou

Andromède de Corneille) et les pièces associant texte, musique – chant et instruments – et danse, notamment la comédie-ballet, attestent du rêve d'un théâtre qui unirait tous les arts, d'un théâtre « complet » ou du moins, comme on disait alors, « orné ». Les plus grands succès de Molière ont été des comédies-ballets conçues pour être données à la cour et ensuite reprises à la Ville, et qui à cette fin combinaient les ressources du visuel, du sonore et du verbal : *Le Bourgeois gentilhomme* en est un exemple typique. Ce rêve, réalisé dans certains spectacles, s'est prolongé ensuite dans d'autres genres, en particulier l'opéra.

L'inconvénient correspondant était que de telles pièces passent moins bien à l'édition imprimée : le texte y subsiste, mais la musique en partition et la danse en gravures perdent l'essentiel de leurs effets. Aussi, ce sont les genres les plus « écrits », la tragédie et la comédie, qui sont devenus les institutions esthétiques les plus reconnues : la Cour et le public de la Ville sont assez instruits pour apprécier ces formes relevant des modèles antiques « doctes ».

IV. – Les genres et les auteurs consacrés

1. Le tragique : Corneille et Racine

La tragédie est active au début du XVII^e siècle, avec des auteurs comme Alexandre Hardy. Elle a abandonné les chœurs. Elle utilise des scènes à compartiments et ne s'astreint pas, ou peu, aux unités de temps et de lieu. Elle est concurrencée par la tragi-comédie : autour de 1630, un débat oppose les « réguliers », partisans de la tragédie conforme au modèle aristotélicien et aux unités, et les « irréguliers », favorables à la multiplicité des lieux, des moments et des intrigues, comme dans la tragi-comédie. Ceux-ci ont pour argument que le réel est fait d'actions qui se déroulent en des moments et des lieux divers. Ils ont aussi pour motif que le public apprécie les pièces spectaculaires et romanesques. Les « réguliers » soutiennent, eux, que l'esprit des spectateurs ne peut bien accepter trop de lieux et de moments différents : il sait bien que tout cela tient en fait en deux ou trois heures de représentation, et si la convention devient trop forte, l'illusion s'effrite. Leurs arguments consistent donc, *via* l'autorité d'Aristote, à faire appel au « bon sens » et à une conception rationnelle du vraisemblable. Une *Lettre* sur la règle des vingt-quatre heures, écrite par Chapelain (1630), développe ces arguments et soutient que cette façon de construire l'illusion correspond au goût des « gens

de bien ». L'évolution des salles vers la scène à l'italienne se conjuguant aux arguments des doctes et à l'élévation de l'instruction amena en fin de compte la suprématie des « règles », des trois unités de temps (des événements censés durer vingt-quatre heures dans la fiction), de lieu et d'action. L'instauration des unités est importante dans l'esthétique dite classique. Il faut pourtant remarquer que nombre de pièces, y compris à succès, ne s'y plient pas sans difficulté (ainsi *Le Cid* de Corneille ou *Dom Juan* de Molière).

Corneille illustre bien cette évolution. Il donne d'abord des comédies, conformes aux règles, puis une tragédie à l'antique, mais avec des machines, *Médée* (1634). Vient ensuite une pièce complexe : l'*Illusion (comique)*, précisa-t-il ensuite ; 1635). Elle fait l'éloge du théâtre par un jeu de théâtre dans le théâtre : un père qui a banni son fils et le regrette consulte un magicien (procédé de pastorale) qui, par ses sortilèges, lui fait voir les diverses aventures du fils (plus ou moins en forme de tragi-comédie) ; à la fin, celui-ci, devenu comédien, joue dans une tragédie. Corneille réussit là le tour de force de montrer divers lieux et divers temps en conservant une illusion d'unité puisque tout est censé être vu dans la grotte du magicien. Il donne ensuite *Le Cid* (1636) qui, à certains égards, relève plutôt de la tragi-comédie. La pièce eut du succès, mais déclencha aussi une querelle. Les doctes, arguant qu'à la lecture on en voit les défauts, même si les spectateurs en ont été enchantés lors du spectacle, lui reprochaient des fautes de morale (que Chimène puisse aimer et surtout épouser un jour le meurtrier de son père ; que le roi puisse vouloir ce mariage) et des fautes de vraisemblance (tant d'événements ne peuvent tenir en vingt-quatre heures). Corneille eut davantage soin de rendre ses pièces suivantes conformes aux règles, avec *Horace* (1640), *Cinna ou la Clémence d'Auguste* (1640), *Polyeucte* (1643). Les passions politiques ou idéologiques y sont en conflit avec les inclinations sentimentales. Au fil d'une carrière longue et d'une production abondante, il ne cesse de chercher à renouveler le genre tragique et d'en trouver des effets diversifiés. En même temps, il donne dès 1660 une édition complète de ses *Œuvres*, avec des corrections, des commentaires et des *Discours* théoriques sur le théâtre, la tragédie, la comédie, affirmant ainsi sa propre consécration comme auteur, et celle de son art.

La tragédie connaît un essor sensible à partir des années 1630-1640 ; une génération d'auteurs l'illustre : outre Corneille, Mairet, Georges de Scudéry, Rotrou. Une autre génération entre en activité après la guerre civile de la Fronde (1648-1652), alors que Corneille, lui, est toujours productif. Elle obtient de grands succès. Soit avec des tragédies romanesques, comme le *Timocrate* de Thomas Corneille (1657), soit avec des tragédies à coloration galante, comme celles de Quinault.

Dans les années 1660 et 1670, Racine aussi a du succès, avec des tragédies tout à fait ancrées dans les règles : ainsi *Andromaque* (1667) ou *Bérénice* (1670). Mais il subit aussi des polémiques virulentes, pour ces pièces et pour *Britannicus* (1669) ou même *Phèdre* (1676). Le débat ne porte plus sur les unités, mais certains accusent Racine d'abuser de la sentimentalité et souhaitent une tragédie plus politique, comme celle de Corneille. En fait, Racine intériorise le plus possible les conflits tragiques, il donne à voir le jeu des « passions » au sens premier : les inclinations profondes et les troubles de chaque personnalité ; ainsi, sa *Phèdre* est emportée par le désir et la jalousie alors même qu'elle tente de leur résister par un effort de sa raison.

2. Le comique : Molière

La comédie, quoique à un moindre degré, accède aussi à la consécration. Corneille a commencé sa carrière par des comédies et y a introduit le souci des unités, de la vraisemblance et de la bienséance. Molière devient, de 1659 à 1673, l'auteur comique majeur. Les orientations de son œuvre sont complexes. Il propose des farces, comme *La Jalousie du barbouillé*, *Les Précieuses ridicules*, *Le Médecin malgré lui* ou *Les Fourberies de Scapin*. On y sent l'influence des comédiens italiens, avec qui il cohabitait. À l'opposé, si on peut dire, il compose de « grandes comédies », comme *L'École des femmes*, *Le Tartuffe*, *Le Misanthrope* : en cinq actes en vers et conformes aux unités, elles sont construites autour d'un « caractère », un type social, et font la satire des ridicules. Mais il donne aussi des comédies enjouées, imitées directement des modèles latins : *Amphitryon*, *L'Avare*. Et une quasi-moitié de son œuvre, des *Fâcheux* et *La Princesse d'Élide* aux *Bourgeois gentilhomme*, *Georges Dandin*, *Le Malade imaginaire*, est faite de comédies-ballets, souvent conçues pour des fêtes de cour et qui associent le texte comique avec les ressources de la danse, de la musique et du chant. La dimension satirique est indéniable chez Molière. Il semble répondre aux attentes d'un public attaché à l'idéal de l'honnête, voire galant, homme ; il tourne en ridicule les inadéquations sociales (ainsi les précieuses ou les prétentions nobiliaires des bourgeois). Mais il s'attaque aussi à l'hypocrisie religieuse avec *Le Tartuffe*, puis avec *Dom Juan*, pièce étrange, où il réutilise les ressources du théâtre à machines.

À la fois acteur, auteur et chef de troupe, Molière est un homme de théâtre par excellence. Son œuvre, très spectaculaire mais très écrite, inclut le rêve du théâtre complet. Elle inclut aussi une réflexion « en acte » sur son art : *La Critique de l'École des femmes*, puis *L'Impromptu de Versailles*, qui emploie la structure du théâtre dans le théâtre, mettent en scène les fonctions des

acteurs, des auteurs et des spectacles auprès des honnêtes gens et de la Cour. Pour lui, la joie et le plaisir se conjuguent avec non tant des prises de parti que des interrogations : la posture idéologique s'inscrit dans les choix esthétiques plus que dans des déclarations explicites.

Molière connut un succès immense ; fournisseur de spectacles pour les divertissements royaux, il fut ainsi en mesure de réaliser l'alliage des publics de la cour et de la Ville. Il subit des critiques à proportion. *Tartuffe* et *Dom Juan* furent censurés du fait de l'hostilité des autorités religieuses. Mais il subit aussi des attaques – en partie dues aux rivalités avec les autres troupes, l'hôtel de Bourgogne en particulier, contre l'allégresse de son comique (querelle de *L'École des femmes*). Par cette conjonction des conflits entre théâtre et religion et des débats sur les canons esthétiques, le théâtre de Molière représente une sorte de point focal des débats sur le rôle de l'art dramatique en ce temps.

Ses contemporains confrères et rivaux n'ont pas réalisé une œuvre de même ampleur : Racine ne fait qu'une incursion dans le comique avec *Les Plaideurs*, et les créations d'autres auteurs (comme Poisson, lui-même acteur de l'hôtel de Bourgogne) sont manifestement très liées au souci d'alimenter le répertoire d'une troupe. Dans les décennies suivant sa mort, Dancourt ou, davantage encore, Regnard composent des comédies où l'on sent son influence.

V. – Un genre nouveau : l'opéra

En 1669 est créée une Académie de musique et de danse, qui est en 1672 prise en main par Lully. Elle est le creuset d'un genre nouveau en France, l'opéra. Il était apparu en Italie où la première salle commerciale consacrée à l'opéra avait ouvert en 1637 à Venise, et où il a trouvé son premier grand auteur avec Monteverdi (*L'Incoronazione di Poppea*, 1642). Il se pose en héritier de l'antique, reprenant notamment l'usage des chœurs chantés et, en associant texte, musique, chœurs, mouvement de ballets et effets de « machines » dans des décors et costumes somptueux, il constitue une forme du « théâtre complet ». Importé en France d'abord comme spectacle de cour, il s'impose à la fin du XVII^e siècle. Des auteurs de renommée bien établie dans la tragédie travaillent pour le nouveau genre, comme Quinault et Thomas Corneille, et Lully en est le grand compositeur (*Alceste*, 1674). L'opéra est en quelque sorte héritier des tragédies à machines ; il l'est aussi de la comédie-ballet : ainsi Molière et Lully avaient d'abord collaboré puis se trouvent en concurrence, ce qui indique bien quelle scission structure alors le champ du

spectacle. On peut noter que, dans les dernières années du règne de Louis XIV, le roi affiche une dévotion qui freine l'attention pour le théâtre, mais son goût pour la musique subsiste : ainsi, si on reprend toujours à la cour des pièces « à texte » du répertoire, pour ce qui est des créations, on y privilégie l'opéra. Et lorsqu'on y commande à Racine des tragédies nouvelles, il les conçoit avec des chœurs chantés, en concurrence avec le nouveau genre (*Esther*, *Athalie*).

Il est d'usage de considérer que l'opéra relève de l'histoire de la musique plus que de celle du théâtre. Et il est certain que cette part de ses langages exige une analyse spécifique. Reste cependant qu'il est nécessaire de prendre en compte le contraste et les complémentarités qui se sont ainsi progressivement dessinés pour structurer les arts de la scène.

Chapitre IV

Continuités et variations, des lumières à la révolution

La première modernité s'étend jusqu'au XVIII^e siècle : les modèles élaborés au XVII^e siècle persistent au long de celui-ci et y deviennent déjà des « classiques ». Mais il apparaît aussi que, sans qu'il y ait de rupture, quelque chose bouge au cours du XVIII^e siècle. L'espace social de la littérature et du spectacle s'élargit : les salles de théâtre se multiplient, et les périodiques et l'édition offrent des supports plus nombreux. La philosophie des Lumières développe l'idée que le théâtre doit être, au-delà d'un divertissement, une « école du peuple » ; c'est notamment la position de *l'Encyclopédie*, diffusée durant un quart de siècle à partir des années 1750. Mais, en même temps, les discussions sur l'utilité du théâtre rebondissent : ainsi, Rousseau l'attaque dans sa *Lettre à d'Alembert* (1758). Il s'agit donc d'un temps de continuités et de variations, où tout à la fois l'art dramatique affirme ses acquis et cherche des voies nouvelles.

I. – La querelle des Anciens et des Modernes et la consécration des classiques français

1. La querelle et l'école

La politique royale, si elle inclut contrôle et censure (ainsi, les Italiens sont chassés de 1697 pour cause de non-conformité idéologique), offre un soutien aux théâtres officiels. Ils deviennent alors un élément déterminant. La fondation de la Comédie-Française a en effet donné un substrat nouveau à une question ancienne : celle du répertoire. La nouvelle institution, privilégiée et subventionnée, a un cahier des charges. Elle a le monopole des pièces en

langue française, mais elle se doit de reprendre les œuvres des auteurs français du XVII^e siècle. Dans le même temps, la critique et l'histoire littéraires se développent et construisent une histoire nationale de la littérature dans laquelle le théâtre se trouve en bonne place. Aussi, les auteurs du temps de Louis XIV commencent à accéder au rang de « classiques » de fait, c'est-à-dire d'auteurs considérés comme des modèles.

Or, à la fin des années 1680, la querelle des Anciens et des Modernes agite la question de savoir qui, des auteurs grecs et latins ou des auteurs français, sont les modèles les plus grands. Cette querelle a en fait des origines lointaines : elle est sensible dès les années 1620, forte dans les années 1660 et 1670, virulente autour de 1690, et elle se prolonge au cours des premières décennies du XVIII^e siècle. Pour le domaine théâtral, l'idée que les grands genres antiques et les unités sont des modèles majeurs est généralement admise ; le débat porte donc sur le classement des auteurs et l'acceptation de genres nouveaux. Pour ces derniers, il s'agit surtout de l'opéra. Pour ce qui concerne les auteurs, en une configuration quelque peu paradoxale, les Modernes estiment que Racine, Corneille et Molière surpassent leurs homologues grecs ou latins, alors même que Racine se range dans le parti des Anciens...

En pratique, la querelle aboutit à favoriser l'institution du théâtre en France, en partie par une autre voie, l'enseignement. Jusque-là, on n'enseignait qu'en latin et donc seuls les Anciens y avaient place. Les premiers essais d'enseignement littéraire incluant la littérature française ne sont encore que des amorces, mais elles sont significatives des résultats de l'évolution. Ainsi, le *Cours de Belles-Lettres* de l'abbé Batteux (1747) passe en revue les genres, en retrace l'histoire depuis l'Antiquité, et à chaque fois présente les Modernes – les auteurs du temps de Louis XIV – comme ceux qui les ont portés au plus haut degré de perfection. De sorte que ces auteurs sont aussi érigés en « classiques français » en ce qu'ils peuvent être enseignés en classe.

2. Tragédie et comédie : Voltaire, Marivaux

De fait, ils ont été imités par les auteurs qui leur succédaient. La création de tragédies est extrêmement active dans le premier XVIII^e siècle. Voltaire, qui est d'ailleurs aussi l'historien du *Siècle de Louis XIV*, compose des pièces conformes aux unités et sur le modèle de celles de Racine (*Brutus*, *Sémiramis*, *Zaïre*, *Mahomet*), et il conquiert là sa gloire en son temps – bien plus que dans ses contes philosophiques. Il est aussi auteur de pièces destinées à la Cour et, dans ce cas, avec *La Princesse de Navarre* notamment, il reprend le modèle de la comédie-ballet. Cependant, comme le théâtre peut être une « école », il opte parfois pour des sujets plus récents et d'une portée philosophique plus

manifeste : ainsi, *Mahomet* (1741) est une attaque contre le fanatisme religieux. Ses pièces connurent des triomphes à la Comédie-Française ; puis, lorsqu'il fut contraint de s'exiler, il fit construire dans sa retraite de Ferney son propre théâtre où ses œuvres étaient jouées avec des acteurs, mais aussi devant des spectateurs, qui y venaient parfois de Paris. Dans le genre tragique, Crébillon père est l'autre dramaturge alors le plus célèbre, et lui aussi s'inscrit dans cette lignée.

Dans le comique, Regnard (*Le Légataire universel*, 1708) et Lesage (*Turcaret*, 1709) poursuivent dans la voie de la comédie de critique sociale. Eux aussi se conforment au modèle désormais classique. De même, Marivaux (qui donne ses comédies aussi bien à la Comédie-italienne qu'à la Comédie-Française) en garde l'essentiel. La critique sociale « philosophique » n'est pas absente de son œuvre (par exemple, *L'Île des esclaves*), mais il privilégie l'intrigue sentimentale et les méandres du sentiment amoureux, comme dans *Le Jeu de l'amour et du hasard* (1730).

II. – Reprise de l'expansion commerciale : la Foire et l'Opéra-Comique

À l'opposé de cette partie institutionnelle du monde du spectacle, le comique populaire connaît un regain après la mort de Louis XIV. Le retour des comédiens italiens en 1716 fait que la commedia dell'arte retrouve son audience (et plus tard un auteur comme Goldoni vient d'Italie pour s'installer à Paris). Et se développe aussi une pratique jusque-là en second plan : le théâtre de la Foire. Les grandes foires parisiennes de Saint-Laurent et de Saint-Germain, établies de longue date, duraient plusieurs mois et, au milieu de leurs activités commerciales, elles offraient toute sorte de divertissements : montreurs d'animaux et illusionnistes, jongleurs, acrobates et comédiens. Là naquit une première forme, simple, la parade, qui correspond en fait aux boniments par lesquels on attirait les badauds pour les convaincre d'entrer voir les spectacles ou les acrobates. L'engouement populaire fit que des personnes de milieux plus relevés, qui pouvaient fréquenter aussi les théâtres officiels, allèrent « s'encanailler » à la Foire ; les théâtres s'y multiplièrent et furent de plus en plus de vrais théâtres. On y donnait surtout des spectacles comiques ; et on y parodiait volontiers les pièces des salles officielles. Ces dernières défendaient leurs privilèges. Comme la Comédie-Française avait l'exclusivité des pièces parlées en français, il fut interdit aux comédiens de

Foire de donner des pièces à texte. Ils privilégièrent la pantomime. Ou bien ils eurent recours aux pièces chantées, notamment des vaudevilles. Ce fut alors l'opéra qui les fit condamner. Ils inventèrent en riposte une forme originale, la pièce en écriteaux : elle consistait en une pantomime où, aux moments clés, des panneaux descendaient des cintres, portant le texte d'une chanson sur un air connu, et le public la chantait. Dès 1715, une troupe se fit une spécialité de pièces qui mêlaient texte et chants et prit le nom d'Opéra-Comique. Elle fusionna en 1762 avec le Théâtre-italien et donna ainsi naissance à une nouvelle troupe officiellement reconnue, spécialisée dans ce nouveau genre. Mais 1762 est aussi l'année où un incendie ravage la Foire Saint-Germain, et dès lors nombre de forains quittent Paris.

III. – La « théâtremanie »

Mais même si la Foire décline et ferme, Paris voit se créer de nouvelles salles commerciales. C'est, en 1759, le théâtre Nicolet (plus tard théâtre de la Gaîté), en 1769, l'Ambigu-comique, en 1779, les Variétés... Dans le même temps, nombre de villes de province, ou encore Bruxelles, se dotent de théâtres, construits en général sur le modèle des salles à l'italienne ; on peut encore en voir aujourd'hui bon nombre en activité. De sorte que si l'État dispose des moyens puissants que constituent les privilèges (pour les salles officielles) et la censure (sur tous les théâtres comme sur tous les livres), il laisse une part de la dynamique de cet art s'exercer à travers le pays. Les salles officielles n'ont pas été en reste dans l'effort pour capter le public. Ainsi, la Comédie-Française améliore les conditions de l'audience en installant des sièges au parterre (où jusque-là on restait debout), puis, en 1759, en supprimant les fauteuils installés sur la scène pour les spectateurs riches et snobs qui gênaient et le jeu des acteurs et la visibilité. Par ailleurs, elle joint volontiers aux pièces à texte des ornements de musique et de ballets. En bref, on a pu à juste titre dire que le temps des Lumières fut un temps de « théâtremanie ».

D'autant que, au moins jusqu'en 1762 et l'expulsion des jésuites, le théâtre des collèges a continué. Et, plus encore, que les particuliers riches ont développé une pratique intense du théâtre de société. Elle fut assez dynamique pour avoir ses propres genres. Ce fut notamment le cas de la parade : inspirée de celle que jouaient les bateleurs de la Foire, elle constitue une sorte de farce, incluant des personnages hérités de la commedia dell'arte et des jeux de mots libertins, pour une intrigue simple d'amours contrariées qui triomphent à la fin. Elle fut reprise dans la seconde moitié du siècle par des théâtres commerciaux qui y ajoutèrent des parties chantées ; elle

rejoignait ainsi le courant des opéras-comiques. De même, passée du théâtre de la Foire aux théâtres de société, la comédie poissarde qui s'inspire du langage populaire des marchandes de poisson. Plus sage, le proverbe dramatique : il s'agit, dans une logique de l'apologue, d'une intrigue illustrant un proverbe, que les spectateurs doivent deviner, et qui constitue le mot de la fin. Ces genres ont eu leurs auteurs qui y débutèrent ou qui y vinrent à la requête de riches financiers désireux de donner du lustre à leurs salons. Parmi eux, Beaumarchais qui commence là sa carrière avec des parades, Gueulette qui publie en 1756 un recueil des siennes ou, dans la comédie poissarde, Vadé. On voit combien le théâtre offre alors de ressources à la fois à des publics plus nombreux et plus divers qui, pour partie, peuvent jouer de l'éclectisme et s'amuser à la foire ou à l'opéra-comique aussi bien que s'émouvoir à la tragédie.

IV. – L'opéra en mutation

L'opéra devient au XVIII^e siècle un genre majeur. Il est souvent voué à des sujets mythologiques, conventionnels mais propices à des spectacles somptueux. Rameau est la figure majeure du genre en France à cette époque : considéré comme le continuateur de Lully, il représente la musique française en ce qu'elle se plie aux exigences du texte et de la diction. Il donne des œuvres à sujet antique, par exemple *Hippolyte et Aricie* (1733), son premier opéra, ou *Castor et Pollux* (1737). Mais l'opéra est aussi un espace où la mode esthétique de la galanterie, née en littérature au XVII^e siècle, trouve un terrain de choix, avec *Les Fêtes vénitiennes* de Campra (1710) ou *Les Indes galantes* de Rameau (1735).

Ce théâtre prestigieux est le lieu d'une polémique sur la question de savoir si la musique doit être soumise aux textes ou s'il faut donner la priorité à la partition, comme fait l'opéra italien. Le débat parcourt toute la première moitié du siècle, puis devient polémique, avec la querelle des Bouffons (du nom de la troupe italienne qui joue alors à Paris) à propos de la représentation de *La Serva padrona* (*La Servante maîtresse*) de Pergolèse en 1752. Paris se divise. Rousseau prend position comme héraut des italianistes (fait révélateur : il avait débuté comme musicien et composé des *Muses galantes*, où il tente de combiner les divers registres musicaux), de même que Diderot, et cette tendance devient dominante. La France rejoint ainsi un mouvement opératique ouvert à la prépondérance de la musique, qui parcourt toute l'Europe et dont Mozart est l'artiste emblématique ; lequel donne volontiers des pièces reprenant des sujets « littéraires » (ainsi *Don Giovanni* ; ou *Le Nozze di Figaro* – 1786 – d'après Beaumarchais...).

V. – À la recherche d'une nouvelle illusion et de nouveaux genres : le « théâtre sérieux »

Le champ théâtral de l'époque semble divisé selon les effets que chaque genre propose : l'opéra impressionne tous les sens, l'opéra-comique et les petites pièces de la Foire, du théâtre de société et des Italiens divertissent ; les genres nobles, comédie et tragédie, veulent toucher le cœur et la raison. Mais ces derniers ne peuvent rester trop figés sous peine de perdre de l'audience. Aussi, à l'instigation de grands acteurs comme Lekain, ils font évoluer leurs usages scéniques vers plus de crédibilité. L'expulsion des spectateurs de la scène à la Comédie-Française agrandit l'espace de jeu ; les acteurs en profitent pour développer une gestuelle moins hiératique et une diction moins déclamatoire, un peu plus proche du naturel. Ils essayent aussi de concevoir des costumes qui, plutôt que de calquer les tenues d'apparat contemporaines, évoquent un peu (avec une grande part de convention) l'époque où se situe l'action. Enfin, on voit apparaître au milieu du siècle des effets de « tableaux » où la disposition des comédiens sur scène produit du sens par ce qu'elle donne à voir, même sans mots. Et de nombreux auteurs et critiques réfléchissent alors sur l'art de la scène. Ainsi Diderot, dans son *Paradoxe du comédien* (1770), insiste sur le rôle de la technique (donc l'« art » au sens premier) plutôt que l'émotion et l'inspiration.

En même temps se dessine, chez les mêmes auteurs, une interrogation sur de possibles genres nouveaux qui pourraient apporter ce que les « grands » genres ne donnent pas : une illusion plus forte. L'idée est que l'effet sera plus efficace si ce qui est montré sur scène paraît assez proche du spectateur et de sa condition, tandis qu'une action qui présente des héros d'une Antiquité lointaine ne touche guère immédiatement les spectateurs modernes. La question de l'illusion est ainsi reprise au nom de la sensibilité.

Or, les sujets tirés du quotidien sont le domaine du comique. D'aucuns estiment alors peu crédible que l'on puisse rire de tout dans une même action. Aussi, ils combinent une fin heureuse avec des moments où le pathétique amène à (quasi) verser des larmes sur les difficultés que subissent les personnages de jeunes gens sympathiques. De sorte que la comédie au Théâtre-Français se fait parfois moralisante, avec des auteurs comme Destouches : son *Glorieux* (1732) est un maniaque de l'arrogance, ce qui le rend malfaisant, mais qui s'en repent à la fin, différant en cela des

personnages moliéresques qui sont des maniaques impénitents. La comédie se fait même larmoyante chez Nivelles de La Chaussée (*L'École des mères*, 1744) ou chez le Voltaire de *Nanine* (1749).

Mais certains envisagent une forme réellement neuve : le drame. Diderot (*Discours de la poésie dramatique*, 1758) le conçoit comme le chaînon entre la comédie gaie, qui ridiculise les vices, et la tragédie qui concerne les malheurs de la collectivité à travers ceux des grands : le drame peut alors être le lieu où les devoirs et la vertu des particuliers triomphent de malheurs familiaux. Le principe de la fin heureuse est conservé, la part du comique restreinte, et l'émotion, le pathétique de sympathie, doit conduire à une portée morale que la comédie gaie, qui prétend corriger les mœurs, peine à conserver. Diderot, avec *Le Fils naturel* (1757), *Le Père de famille* (1758), Sedaine, avec *Le Philosophe sans le savoir* (1765) où un père tente de sauver son fils d'un duel, ont essayé de donner corps à ce genre. Sans succès. Beaumarchais, auteur d'un *Essai sur le genre dramatique sérieux* (1767) et du drame *Les Deux Amis* (1770), ne réussit pas mieux. En fait, un succès ne viendra que plus tard pour ce genre, devant un public moins bourgeois et plus populaire, avec une pièce comme *Le Déserteur* de Mercier (Brest, 1771, Paris, 1782), qui offre la situation pathétique d'un père amené à commander le peloton d'exécution de son fils. Mais on peut estimer que le drame est resté alors un genre bien théorisé mais inaccompli.

VI. — Interrogations et confirmations de la fin du siècle et de la Révolution

1. Mouvements de la fin du siècle ; Beaumarchais

En 1777, les auteurs dramatiques s'organisent en une « société ». Elle a pour finalité de défendre leurs droits. Ainsi, l'auteur de théâtre, poète à gages pour une troupe au début du XVIII^e siècle, auteur reconnu et consacré avec Corneille et Racine, célébrité célébrée avec Voltaire, devient alors un professionnel des lettres reconnu. Beaumarchais, homme d'affaires autant qu'auteur, en insuffla l'idée. Cette initiative affirmait la complétude de l'institution, dans une période où, même si les genres se cherchent un

nouveau souffle, la théâtremanie est en pleine vogue.

Beaumarchais lui-même, après des créations dans des genres secondaires et un essai de drame, fait un grand succès avec *Le Barbier de Séville* (1775). La pièce se donne comme un imbroglio largement inspiré de *L'École des femmes* : elle est donc une façon de revisiter la tradition et d'affirmer une continuité. Elle comporte aussi des morceaux chantés, ce qui reprend une part de l'héritage de Molière, mais correspond surtout à la mode des opéras-comiques. L'ensemble constitue une comédie allègre et parsemée de mots d'auteur sur l'actualité. Dans *Le Mariage de Figaro* (écrit en 1778, joué en 1784), suite de la précédente, le comte veut suborner la fiancée de Figaro : le conflit amoureux se double d'un conflit entre catégories sociales qui prend le relais de la critique de mœurs ou de critiques contre des entités (la religion, le fanatisme...). Beaumarchais a complété ces deux œuvres en formant une trilogie dont le troisième volet, *La Mère coupable*, est un drame : le comte et la comtesse ont été infidèles, et la famille est menacée par un Tartuffe qui veut exploiter ce secret pour accaparer ses biens. Donnée durant la Révolution, la pièce passe de l'opposition entre groupes sociaux à des questions de morale.

2. La Révolution : confirmations et mutations de l'institution

La Révolution, en abolissant le système des privilèges propre à l'Ancien Régime, abolit les salles officielles (1791). Elle semble donc porter atteinte à l'institution théâtrale nationale. Mais la Révolution n'a pas renié l'idée que l'État devait avoir un rôle dans la culture. Elle a créé l'Institut qui devait devenir le nouveau foyer national de la pensée, du savoir et de l'art, avec une section de musique et de déclamation. Elle a accordé enfin aux acteurs un statut de citoyens à part entière. Elle a confirmé le statut des auteurs, par les lois sur la propriété littéraire et artistique de 1791 et 1793, et renforcé la liberté de publication, y compris sur scène. Du coup, de nouvelles salles se créent en nombre : à Paris, on passe d'une dizaine en 1789 à 35 en 1792. Le nouveau régime veut un théâtre éducatif et prévoit (1793) un jour par semaine d'entrée gratuite pour les gens du peuple, comme aussi (1794) des subventions aux spectacles qui rempliront cette fonction. Au fond, il élargit l'institution.

Les pièces du répertoire sont reprises, mais en modifiant les perspectives. En 1790, Talma interprète le *Brutus* de Voltaire sans perruque et dans un costume et un décor à la romaine. Le but n'est pas de faire de l'histoire pour elle-

même, mais de montrer dans le passé ce qui aide à penser le présent : Brutus, héros de la lutte contre la tyrannie, est un exemple. De fait, la tragédie reste le grand genre, avec des créations qui exaltent des héros antiques de la liberté : ainsi *Caius Gracchus* de Marie-Joseph Chénier (1792). La comédie est, elle aussi, revue en un sens politique modernisé. On joue Molière en l'infléchissant de cette manière. Au besoin, on le réécrit. Ainsi Fabre d'Églantine, reprenant une idée de Rousseau dans la *Lettre à d'Alembert*, donne un *Philinte* (1791) qui est une suite du *Misanthrope* : retiré à la campagne, Alceste lutte contre les injustices, Philinte se moque de son idéalisme avant de s'apercevoir que celui pour qui son ami se sacrifie n'est autre que lui-même ; se réalise ainsi la satire de l'« honnête homme », idéal d'Ancien Régime, au bénéfice de l'« homme honnête », idéal nouveau. De même, *L'Ami des lois* de Laya (1793), qui met en scène un père qui veut marier sa fille à un ci-devant et une mère qui veut la marier à un patriote révolutionnaire, est en fait une réécriture de *L'École des femmes* où la comédie satirique se fait ouvertement politique.

Enfin, selon une idée de Rousseau encore, la Révolution a mis en avant de grandes fêtes collectives à portée politique, la plus notoire étant la *fête de l'Être suprême* du 20 prairial (8 juin) 1794 : Robespierre y brûle une statue de l'Athéisme pour laisser la place à la statue de la Sagesse, et le cortège s'organise autour d'une Montagne que couronne un arbre de la Liberté, ce qui constitue une sorte de retour aux jeux de symboles des festivités communautaires, une quête de l'affirmation symbolique de l'unité des citoyens, la reconquête momentanée d'une autre forme d'institution.

Chapitre V

Les contradictions du théâtre dans les débuts de la seconde modernité

Bourgeoise et libérale, la Révolution française a promu la liberté d'expression, le libre marché, y compris de l'art, et donc les droits des créateurs. En matière de théâtre, si elle a supprimé les salles et troupes officielles, ce ne fut, en fait, qu'une parenthèse historique ; tandis que la libéralisation des pratiques constitue une tendance de longue durée. Ainsi, une configuration nouvelle a pris forme après les années les plus troublées : elle combine une expansion commerciale avec un retour à l'usage d'organismes d'État. De sorte que des tenants des modèles établis, tels qu'ils ont été hérités de l'Antiquité et de l'Ancien Régime, cohabitent avec des partisans de pratiques nouvelles. Cohabitation souvent conflictuelle, mais où justement les conflits prennent sens en fonction de ce nouveau contexte. Cette structure neuve du champ artistique justifie que l'on désigne cette période comme une « seconde modernité ». Des auteurs revendiquent d'ailleurs, assez vite, leur caractère de « modernes » en face de ceux qui, historiquement, sont alors désignés comme des « classiques ».

I. – De l'école au Boulevard du crime : un marché théâtral plus ouvert

Les deux pôles de l'espace social du théâtre en ce temps sont fortement contrastés : comme institution nationale, le théâtre français trouve sans doute son assise la plus puissante dans la place que l'école lui accorde peu à peu ; mais comme marché du spectacle, c'est du côté des théâtres de boulevard que se lit le mieux sa dynamique.

Le Consulat, puis l'Empire se veulent en partie dans la continuité de la Révolution. Celle-ci avait entrepris de réorganiser l'éducation : la République

avait vu que, pour que l'instruction devienne davantage accessible, il fallait une intervention de l'État, et avait créé les grandes écoles, pour former les cadres supérieurs de la nation, et les écoles centrales, pour les classes moyennes. Avec le Consulat et l'Empire, ce système déboucha, au prix de quelques modifications, sur celui des lycées. L'organisation centralisée de l'enseignement donnait matière à des définitions de contenus et de programmes. La priorité alla aux sciences et aux langues et lettres anciennes, mais une place fut concédée aux auteurs français. Minime au temps de l'Empire, elle augmente peu à peu au cours du demi-siècle suivant. Les lettres françaises auxquelles on donne ainsi une initiation privilégient le « Grand Siècle », emblème de la puissance française, et de ce fait les œuvres de Corneille et Racine, puis Molière, sont devenues peu à peu des références scolaires communes. S'est alors constitué, à l'échelon national, un public cultivé bourgeois (puisque l'enseignement secondaire est réservé aux catégories sociales aisées).

En ce qui concerne les salles de théâtre, Napoléon rétablit par décrets (1806 et 1807) les théâtres nationaux : le Théâtre-Français, son annexe de l'Odéon, l'Opéra, l'Opéra-Comique. Ils doivent, chacun en son domaine, constituer un lieu patrimonial pour les « classiques » et en même temps prendre en charge les créations nouvelles. Du côté des salles privées, comme elles s'étaient multipliées à la suite de la libéralisation révolutionnaire, leur nombre était devenu excessif, il y eut foule de faillites et, à l'orée du XIX^e siècle, il n'en subsistait qu'une vingtaine. Napoléon soumit les ouvertures de nouvelles salles à autorisation préalable. La Restauration conserva l'essentiel de ses dispositions. L'idée s'était donc établie que les salles devaient se spécialiser, pour éviter les concurrences qui avaient entraîné des faillites en nombre. Ce dispositif ne concerne que Paris. Mais la capitale est le centre de l'activité. Les villes de province d'une certaine importance disposent à peu près toutes d'une salle ; mais elle doit en général couvrir les différents genres, et souvent elle ne fonctionne que pour des tournées de troupes itinérantes ou des troupes parisiennes.

À Paris, en dépit de l'autorisation préalable et de la censure, le nombre de salles augmenta peu à peu. En 1828, il en existe 25. La moitié sont des salles de « petits spectacles » (marionnettes, acrobates, parades) ; elles se situent notamment à la périphérie de la ville, aux « barrières » (portes de Paris), signe de leur installation récente et de leur destination populaire. Le public peut donc trouver une offre diversifiée. Les prix le sont à proportion. Les salles nationales sont chères. Un billet à l'Opéra coûte 3,60 F au moins, et jusqu'à 10 F ; de 1,80 à 6 F au Théâtre-Français. Dans les théâtres privés, de 1,25, voire 0,75, à 4 ou 5 F. Les petits théâtres de barrière offrent des prix allant de 0,50 à 1,50 ou 2 F. Les spectacles ont lieu en fin d'après-midi, à 18 heures à

l'Opéra ou au Théâtre-Français, 17 ou 18 heures dans les autres. En dépit des demandes de la police qui l'aurait voulue à 21 h 30, la fermeture est le plus souvent fixée à 23 heures parce que l'usage de jouer une petite pièce après la grande est fréquent. Ces horaires indiquent le souci d'être accessibles, y compris pour un public de petits-bourgeois employés de bureaux.

Mais, dans cette période, on peut parler aussi de la formation d'un public plus populaire. Il est celui des « petits spectacles » des barrières, mais il est aussi celui d'un quartier qui joue alors un rôle privilégié : le Boulevard du crime. On appelait ainsi une portion des actuels Grands Boulevards, au boulevard du Temple, où se trouvaient groupés le théâtre de la Gaîté, l'Ambigu-Comique, le Cirque-olympique, mais aussi le théâtre des Funambules, le Théâtre acrobate de Mme Saqui, le Théâtre mécanique. Les premiers, avec 1 500 à 2 000 places, étaient de la même dimension que les théâtres officiels. Les autres étaient plus proches des baraques de la Foire. Constructions en bois assez fragiles, mais disposant d'équipements assez complets, ils donnaient des arlequinades inspirées de la commedia dell'arte, des marionnettes (Théâtre mécanique), des spectacles d'acrobates (Mme Saqui). Mais on jouait aussi des pantomimes, genre porté à son apogée par le mime Deburau qui incarnait des personnages de victimes propres à éveiller la pitié, voire des pantomimes équestres, et des vaudevilles – autre héritage de la Foire – ou des mélodrames. Chacun de ces théâtres était tributaire des termes de son « autorisation » – qui lui accordait ou non le droit à des pièces parlées ou chantées, etc. – et en rivalité avec ses semblables. Un tel réseau était propice à une vie intense et à des innovations.

Permanence des « classiques ». – Au pôle institutionnel du champ dramatique, les modèles classiques, soutenus par la diffusion scolaire et le répertoire institué, sont restés forts durant cette période. Ainsi *Phèdre*, *Cinna*, *Le Cid*, mais aussi *Zaïre* de Voltaire ou *Tancrède* de Crébillon sont régulièrement repris, comme sont reprises aussi les œuvres de Molière. Le travail des acteurs est essentiel à cet égard. Ainsi Talma, promoteur des costumes et décors plus historiques au début de sa carrière, a été sous l'Empire et la Restauration le grand animateur de la Comédie-Française, et ses tournées furent des triomphes. Il incarne l'acteur vedette, et sa célébrité est un vecteur fort pour l'audience des classiques qu'il interprète. Autour de lui, d'autres acteurs du répertoire sont alors célèbres comme, dans les rôles féminins, Mlle Georges par exemple, grande interprète de la Célimène de Molière.

Les modèles classiques sont vivants aussi par les créations qui se fondent sur les principes bien établis des genres consacrés, notamment de la tragédie. Elle se charge de significations politiques au présent en reprenant des sujets

antiques : *Germanicus* d'Arnaut (1817) qui fait l'éloge du général triomphant, donc indirectement de Napoléon – et qui déclencha une querelle aussi violente que le fut plus tard celle d'*Hernani* – ou *Sylla* (1821) de Jouy, dans laquelle Talma se maquille de façon à ressembler à l'empereur, disent la résistance à la Restauration. La tragédie s'ouvre aussi à des sujets tirés de l'histoire nationale ; par exemple avec la *Jeanne d'Arc* de Soumet (1825) – qui subit la censure afin que l'Église ne soit pas mise en cause comme le sujet le voulait. La tragédie manifeste ainsi un lien entre néoclassicisme et prises de position libérales.

Cette présence forte des classiques, dans le répertoire et dans la création, est essentielle pour comprendre cette époque, y compris pour les innovations qui tenteront de rompre avec ces modèles. De façon emblématique, c'est une tragédie de facture classique et de sujet antique, la *Lucrèce* de Ponsard, qui triomphe encore en 1847, au moment même où le drame romantique des *Burgraves* de Hugo subit un échec sans recours.

II. – Le mélodrame et le drame

1. Triomphes du mélodrame

Du côté du théâtre plus populaire, ce temps est celui du triomphe du mélodrame. Celui-ci a des origines dans les grandes pantomimes, à sujets volontiers sombres : un théâtre sans paroles qui veut donner des pièces longues doit privilégier les situations et sentiments exacerbés et les personnages très typés pour que le public puisse suivre. Il a aussi des sources dans le roman noir et les drames de Baculard d'Arnaud qui eurent du succès à la fin du XVIII^e siècle. Il s'affirme à la fin de la Révolution, dans les succès de Pixérécourt, *Victor ou l'Enfant de la forêt* (1799), *Cælina ou l'Enfant du mystère* (1800). Ensuite, il prolifère, et le Boulevard du crime devient son royaume. Il semble d'ailleurs que le nom même de « Boulevard du crime » soit né de l'abondance de ces pièces où les assassinats succèdent aux meurtres. Le mélodrame joue sans réserve – mais parfois non sans ironie – sur le pathétique, offrant une représentation manichéenne du monde, avec de frêles victimes persécutées par des méchants invétérés.

Il atteint son apogée avec le succès retentissant de *L'Auberge des Adrets* (1823), dont l'acteur principal, Frédérick Lemaître, devient dès lors, en son domaine, le pendant de Talma pour les classiques. La pièce a été interdite après 80 représentations – mais reprise plus tard par Lemaître, avec des traits

encore plus marqués – parce qu’elle apparaissait comme un défi à la morale bourgeoise : le brigand Robert Macaire surgit dans l’auberge où se prépare le mariage d’un jeune homme qui s’avérera être son fils ; ses comparses volent la dot, et le blessent à mort ; à l’agonie, il avoue son identité, ses crimes, et se repent, rendant le bonheur à sa famille abandonnée ; ainsi, le malfaisant est apte à la rédemption et allie le sordide du bandit à l’héroïsme du père qui, retrouvant son fils, se sacrifie pour lui. À partir de ce succès, le mélodrame, à l’origine structuré en trois actes, évolue en passant à une organisation en « journées » qui lui donne de la liberté par rapport à l’unité de temps. Ses immenses succès ne lui valent pourtant pas la consécration littéraire. C’est qu’il revendique trop son ancrage populaire. Reste qu’une part majeure de l’art dramatique créatif et largement ouvert au public s’est alors accomplie là.

2. Le drame : influences européennes

Un autre genre neuf, plus littéraire, a accédé à une légitimité théorique suffisante pour se poser en concurrent des classiques : le drame. Il s’inscrit dans une circulation européenne des modèles. Il doit notamment une part de sa conception à l’influence de Shakespeare. Celui-ci, longtemps ignoré en France, ou du moins ni joué ni traduit, avait été découvert au XVIII^e siècle grâce aux séjours en Angleterre, notamment de Voltaire. Mais il était mal considéré à cause de son indifférence aux unités et son mélange des registres. Au XIX^e siècle, le désir de certains jeunes auteurs de s’affranchir des modèles classiques, d’être modernes à leur tour et à leur façon, leur fait regarder Shakespeare de plus près. La *Vie de Shakespeare* de Guizot (1821) et l’édition des *Œuvres* de celui-ci que cette *Vie* présentait en fournissent le moyen ; la première visite que font à Paris les acteurs anglais, en 1822, en donne la vision ; Stendhal, avec *Racine et Shakespeare* (1823), en affirme l’importance. Même si Shakespeare a intitulé « tragédies » ses œuvres sérieuses, on y voit des drames. Et, pour une large part, elles portent sur des sujets historiques et non sur une Antiquité lointaine : de ce fait, elles peuvent avoir une résonance plus forte dans la perception de l’identité d’une culture.

Cette influence passe aussi par un relais allemand. Dans l’effort pour se constituer une identité culturelle, l’Allemagne s’était, dès le milieu du XVIII^e siècle, rebellée contre les modèles français. Lessing, dans sa *Dramaturgie de Hambourg* (1767-1768), plaide pour la liberté de l’imagination et vante Shakespeare et Calderón. À la génération suivante, Schlegel, dans la théorie, Goethe et plus encore Schiller, par leurs œuvres, contribuent à cette même veine. Dans cette période paraissent des traductions des dramaturges du Siècle d’or espagnol, et Manzoni, en Italie, plaide contre

les unités. Le mouvement est donc bien européen. Il récuse les règles, et il prône la possibilité de mélanger dans une même pièce les registres, au nom du respect des réalités. Les libertés inscrites dans la pratique du mélodrame trouvaient là des sources de légitimité.

3. Le drame romantique : Hugo, Musset

La théorie du drame est formulée par Hugo dans la préface de son *Cromwell* (1827). Il considère que l'histoire se divise en trois âges, chacun lié à une façon de concevoir la littérature : dans les temps primitifs, la vie pastorale et la proximité avec le divin ont suscité le lyrisme ; le temps où se sont formés les premiers États, et où ont donc éclaté des guerres, a suscité l'essor de l'épique et du tragique ; les Temps modernes sont ceux où l'homme a conscience de son clivage entre une part charnelle et une autre immortelle : la lutte de ces deux forces fait surgir la prépondérance du dramatique qui se fonde sur cette cohabitation entre l'idéal et le bas, le sublime et le grotesque. Ce registre dramatique peut se manifester aussi bien dans la poésie et le roman que dans sa forme théâtrale, le drame. Ainsi défini, le drame n'est ni un genre « moyen », comme l'envisageait Diderot au siècle précédent, ni le lieu du seul pathétique, que le mélodrame privilégiait, mais se veut global. Il se doit d'être historique et libre. Historique pour parler de l'homme dans son temps et non comme s'il était invariable quelle que soit l'époque. Libre pour que les contradictions y soient exprimées. De sorte qu'il doit accepter le mélange des registres. De sorte aussi qu'il doit s'émanciper des unités de temps et de lieu. Les autres auteurs romantiques suivent les mêmes vues. Ainsi, Vigny donne en 1829 *Le More de Venise*, adaptation d'*Othello* de Shakespeare, et publie une *Lettre* sur sa pièce qui définit dans le même esprit ce qu'il appelle la « tragédie moderne ».

Hugo fait jouer en 1830 *Hernani*. Les romantiques ont fait de la première, à la Comédie-Française, une « bataille » contre les classiques. Le public ne suit pas bien, et la Comédie-Française refuse ensuite les drames des romantiques. Ils se tournent vers d'autres scènes, l'Odéon, où ils n'ont pas grand succès, puis les théâtres de boulevard : non le Boulevard du crime, mais, à côté, à la Porte-Saint-Martin. *Antony* de Dumas (1831) y est bien accueilli, comme ensuite *Marion de Lorme* de Hugo (1831), joué par Frédérick Lemaître et Marie Dorval, les vedettes du mélodrame, puis *Lucrèce Borgia* (1835). Les succès et les échecs alternent. Le dernier succès est *Ruy Blas* (théâtre de la Renaissance, 1838). Le drame romantique a donc connu une histoire assez brève et tourmentée.

On y notera comme un cas un peu particulier le théâtre de Musset. Avec

Lorenzaccio (1834), il donne un drame sombre, et d'une ampleur telle qu'il ne pouvait être porté à la scène (il ne l'a été qu'en 1896). Il compose en même temps *On ne badine pas avec l'amour* : le sourire et des tonalités de comédie y ont une place, et Musset retrouve en partie – comme dans d'autres pièces ensuite – la veine du proverbe dramatique du siècle précédent ; mais la mélancolie domine, et la fin douloureuse fait que le marivaudage bascule dans le drame. Ce théâtre, publié dans la *Revue des Deux Mondes* puis dans le volume *Un spectacle dans un fauteuil* (1835), se donne comme un théâtre « à lire » avant tout.

Le drame romantique met en avant le conflit entre un héros moderne et une société figée, dominée en fait non tant par des conceptions archaïques que par des valeurs bourgeoises (cupidité autant que préjugés et respectabilité). Les protagonistes sont des êtres divisés entre leur condition basse (comme Hernani le brigand, Ruy Blas, le valet déguisé en aristocrate, ou Triboulet, le bouffon du roi dans *Le roi s'amuse*) et leur noblesse d'âme. Ils peuvent aussi être des aristocrates, mais corrompus, comme le Lorenzaccio de Musset. Incarnant ainsi la tension entre le grotesque et le sublime, ils sont attirés vers la chute et la mort, objets de pathétique donc, autant que de dérision par moments, d'admiration dans l'ensemble. On peut voir dans ce clivage et cette pente au sacrifice, selon les mots de Vigny, une forme de « tragédie moderne ». Pour la rendre plus sensible, les sujets, les décors et les costumes privilégient le pittoresque, la couleur locale ou historique. La structure conserve le découpage en cinq actes, mais le présente comme une série de journées et de tableaux, qui se dégagent des contraintes des unités de temps et de lieu. De même, le langage prend de la liberté : l'alexandrin est conservé, mais « libéré » (enjambements, rythme ternaire) comme aussi le lexique qui s'ouvre à des termes tenus jusque-là pour « ignobles ».

Le théâtre romantique offre ainsi une image à deux faces contrastées. Minoritaire en termes de public, actif pendant une période assez brève et relativement restreint en nombre d'œuvres, il n'est donc pas représentatif des tendances dominantes du théâtre, des mentalités et de la société du premier XIX^e siècle ; mais il a apporté des propositions neuves, et il engage une modification des usages esthétiques dans la partie la plus légitimée de la création.

III. – Le Boulevard et le « bon sens »

Si le peuple pleure au mélodrame et si les intellectuels modernes lancent le drame romantique, le XIX^e siècle est surtout le temps où s'affirme un « grand

public » bourgeois. Il fréquente le Théâtre-Français, l'Opéra, l'Opéra-Comique et affectionne les théâtres privés des boulevards. Les genres qu'il préfère sont les formes du comique et le drame « bourgeois ».

1. Formes du comique

La comédie de mœurs domine sous l'Empire et la Restauration, avec des auteurs comme Casimir Delavigne (*L'École des vieillards*, 1823). Elle procure des créations pour le Théâtre-Français, mais aussi pour les théâtres privés. Ainsi, un auteur à succès comme Eugène Scribe donne nombre de comédies de mœurs (*Le Mariage d'argent*, 1828). Mais le genre comique en vogue est le vaudeville, qui devient la marque des théâtres des Grands Boulevards. Scribe en a été un des grands initiateurs, avec le succès de *L'Ours et le Pacha*, dès 1820. Le vaudeville était à l'origine une pièce un peu farcesque scandée par des morceaux chantés. Elle perd peu à peu les parties chantées et gagne en retour des intrigues compliquées menées sur un rythme endiablé, comme dans *Un chapeau de paille d'Italie* de Labiche (1851). Il s'y mêle volontiers des éléments de critique sociale superficielle, comme dans *Le Voyage de M. Perrichon* (1860). Signe du large succès de cette veine, ces auteurs sont prolifiques : Scribe compose 400 pièces, Labiche, 175 comédies et vaudevilles.

2. Le drame moralisateur et le « bon sens »

Dans le versant plus sérieux, le théâtre de boulevard bourgeois procure des drames qui vont à rebours du romantisme sans recourir aux cadres esthétiques du classicisme. On peut désigner cette tendance d'après un mot de l'un de ses représentants, Ponsard, comme celle du « bon sens ». Elle vise à restaurer les vertus sociales que les drames romantiques et le mélodrame mettent alors en doute. Marquée par une idéologie conservatrice, hostile à la révolution de 1848, elle prospère sous le Second Empire. Ses principaux auteurs sont Émile Augier (*Le Gendre de M. Poirier*, 1854), Victorien Sardou et surtout Alexandre Dumas fils. Celui-ci compose des sortes de pièces à thèse – en les éditant, il les nantit en général d'une préface qui l'explicite. Il critique l'excès de conservatisme, mais il adopte une orientation générale de préservation des valeurs fondatrices de la société bourgeoise : le mariage, la famille, la propriété. Auteur à grand succès, il triomphe avec *La Dame aux camélias* (1852) : Marguerite, une courtisane, et Armand Duval, fils de bourgeois, s'aiment ; comprenant qu'il ne peut vivre avec elle sans se déclasser, elle lui fait croire qu'elle ne l'aime plus ; mais elle se meurt de tuberculose : Armand

et sa famille comprennent son sacrifice, mais trop tard bien sûr, et le final est un apogée du pathétique, où l'amour garde ses droits à l'exaltation, mais la famille bourgeoise ses prérogatives.

Ce théâtre de boulevard devient alors la veine la plus établie et la plus prolifique du théâtre en France, pour au moins un siècle. Il prend la forme du drame bourgeois aménagé en « pièce bien faite » comme on disait : une intrigue bien montée, des personnages typés, dont un « raisonnable » qui donne le fil conducteur de la signification, une critique des mœurs pour leurs aspects les plus traditionnels et ridicules, mais un attachement aux valeurs stabilisatrices : le temps des quêtes romantiques est passé. C'est aussi la forme aux succès les plus rentables en termes commerciaux. On peut d'ailleurs noter que souvent – comme avec *La Dame aux camélias* – ces pièces adaptent des romans et les font connaître plus que la version initiale.

IV. – L'opéra et l'opérette

Dans cette période, l'opéra est en vogue (ainsi, Paris se voit attribuer une nouvelle salle somptueuse, construite de 1861 à 1875, l'actuel opéra Garnier). Il connaît de brillants succès et se détache des sujets principalement antiques pour donner des pièces plus ancrées dans la couleur locale, dans une veine romantique. Le phénomène est d'ailleurs européen. L'auteur majeur est Verdi qui compose notamment des adaptations lyriques de pièces françaises : ainsi, *Rigoletto* (1851) est une reprise du *Roi s'amuse* de Hugo. Il n'est pas seulement inspiré par les romantiques, puisqu'il reprend aussi le sujet de *La Dame aux camélias* dans *La Traviata* (1853) ; mais il opte pour une coloration pathétique plus sombre, comme aussi dans *La Force du destin* (1862). Il crée une part de son œuvre à Paris, comme le fait aussi Meyerbeer qui prend Scribe comme auteur de ses livrets – car, comme auparavant, les mêmes écrivains participent aux deux domaines des arts de la scène. Wagner reprend la quête d'un spectacle total et, si son *Tannhäuser* est sifflé lors de sa création à Paris (1861), il l'accomplit dans ses opéras fondés sur la mythologie germanique de la trilogie de *L'Or du Rhin*. Pour les compositeurs français, le grand triomphe sera celui de *Carmen* (1874) de Georges Bizet, fantaisie espagnole qui dérive de la joie allègre vers un pathétique de plus en plus marqué.

L'Opéra-Comique aussi est alors en intense activité. Et le phénomène le plus marquant, dans le théâtre lyrique, est l'essor sous le Second Empire de l'opérette. La France fait alors figure de principale puissance d'Europe, sinon du monde, et Paris, sa capitale, de capitale intellectuelle et artistique, mais

aussi de capitale des affaires financières, de la mondanité et du luxe. L'opérette donne de cette allégresse une image qui plaît aux nouveaux riches. Offenbach, associé à Meilhac et Halévy pour les textes, triomphe dans ce genre. Ses thèmes sont les plaisirs de Paris, pour le divertissement des étrangers (*La Vie parisienne*, 1866), ou les amours attendrissantes (*Froufrou*, 1869) ou bien la parodie des sujets antiques, tels que le mythe de Troie dans *La Belle Hélène* (1864). Ses œuvres sont passées à la postérité et inscrites aujourd'hui au répertoire de la Comédie-Française (*La Vie parisienne*, *La Belle Hélène*) : elles marquent un regain du désir d'un « théâtre complet » dans la verve comique et satirique. Elles participent aussi d'une large circulation sociale des références communes : la musique est d'une certaine façon le vecteur culturel le plus commun en ce temps.

Chapitre VI

Le théâtre de la III^e République : innovations et consécration

Dans le dernier tiers du XIX^e siècle advient une innovation technique qui marque la vie théâtrale : l'éclairage à l'électricité. Elle retentit sur une nouvelle répartition des rôles dans la création des spectacles, en favorisant l'apparition d'une fonction centrale, celle du metteur en scène. Ensuite, d'autres innovations sont venues parachever la mise en place de pans entiers du dispositif théâtral tel que nous le connaissons : nouveaux réseaux de salles et de troupes, nouveaux courants esthétiques et idéologiques, apparition d'un théâtre populaire militant. Ces faits forment un ensemble qui coïncide avec la durée d'un régime politique qui offre une stabilité sur une durée notable, la III^e République, de 1870 à 1940. Or, celle-ci correspond, en France, à une période de scolarisation croissante et, dans le monde, à un temps d'expansion mais aussi de conflits.

Il serait néfaste de penser que l'histoire du théâtre est scandée de ruptures nettes : cette période offre une configuration intéressante où les innovations esthétiques s'inscrivent dans des structures essentielles du champ théâtral qui restent elles-mêmes stables, en particulier la division entre les institutions conservatoires, d'un côté, et des théâtres commerciaux, de l'autre.

I. – Continuités : les Institutions et le Boulevard

1. Les théâtres officiels

Les grandes salles officielles, de la Comédie-Française à l'Opéra, conservent, dans la continuité avec la période précédente, leur place et leur rôle de lieux privilégiés pour le répertoire français, même si elles s'ouvrent aussi, pour

partie – l'Odéon notamment –, aux auteurs étrangers consacrés (dont Shakespeare). Une tendance apparue au début du XIX^e siècle s'y confirme : l'influence d'acteurs vedettes devenus des points de repère pour le public. Ainsi, Sarah Bernhardt, qui débute en 1862 dans *Iphigénie* à la Comédie-Française, et, jusqu'à sa mort en 1923, multiplie les créations de grands rôles soit de classiques, soit de pièces nouvelles : elle représente, comme aussi Mounet-Sully ou Réjane, la force d'une tradition fondée sur l'art de la diction, sur une alternance de puissance et de finesse dans la voix.

À la charnière du théâtre officiel et du Boulevard, un auteur comme Edmond Rostand incarne une lignée romantique qui se prolonge, avec *L'Aiglon* (1900), qui prend pour protagoniste le fils de Napoléon – joué par Sarah Bernhardt – et, son grand succès, *Cyrano de Bergerac* (1897) : son personnage n'a pas grand-chose à voir avec le vrai écrivain de ce nom au temps de Louis XIII, et la pièce est en pratique un jeu entre gaieté, sentimentalisme et pathétique, repris de l'héritage hugolien ; elle est aussi un feu d'artifice verbal, où les morceaux de bravoure littéraire abondent.

2. Le Boulevard

Le théâtre commercial bourgeois des Grands Boulevards connaît un apogée, au point que le nom de « boulevard » en vient à désigner sinon un genre, du moins un style. Il vise le divertissement avant tout. Il repose sur le principe de pièces bien ficelées, avec des imbroglios débouchant sur une fin heureuse, et dont les personnages fondamentaux sont le trio femme-mari-amant. Les costumes, les décors, le jeu visent à un réalisme contemporain de bon aloi. L'ensemble est conformiste ; mais, pour intéresser, il se parsème de quelques provocations de portée calculée. Ce théâtre joue largement de la connivence avec les spectateurs : les acteurs y cabotent, les écrivains s'y complaisent aux « mots d'auteurs ». Reste que, dans un champ structuré en trois secteurs, le théâtre conservatoire d'un côté, les possibles avant-gardes à l'opposé, et le Boulevard au milieu, ce dernier tend à devenir à sa façon une institution. Qui est aussi capable d'invention et qui attire des écrivains non négligeables.

Le vrai versant comique du Boulevard est le vaudeville, héritier de Labiche. Feydeau y triomphe avec *La Dame de chez Maxim's* (1899) : imbroglio endiablé, abondant en invraisemblances sources de gags, la pièce est une horlogerie qui s'accélère sans cesse. Après lui, Courteline poursuit avec succès dans la même veine. Mais le genre majeur est la comédie de tendance réaliste, avec Édouard Pailleron, dont *Le Monde où l'on s'ennuie* (1881) connaît 540 représentations, Henry Bataille, Henri Bernstein, Sacha Guitry. S'ils privilégient le divertissement, ils inclinent aussi parfois au théâtre

d'idées. Henry Bataille par exemple montre les revendications d'indépendance féminine, et l'on peut considérer que Bernstein représente un courant de « tragédie bourgeoise ». De fait, le Boulevard donne aussi des drames, parfois sombres et violents dans la critique de la cupidité, comme *Les Corbeaux* (1882) d'Henri Becque, qui destinait sa pièce à la Comédie-Française, mais se l'y voit refuser.

À côté du Boulevard proprement dit persiste un courant venu du « Boulevard du crime ». Les théâtres de ce quartier-là ont été démolis sous le Second Empire, au moment des travaux d'urbanisation d'Hausmann, mais le mélodrame a persisté. Longtemps porteur de grands succès populaires, il se fait, vers la fin du XIX^e siècle, volontiers militant pour des idées sociales ; c'est ainsi qu'on y adapte *Les Misérables* en 1878. Il constitue ainsi le pendant du Boulevard bourgeois. Mais le théâtre populaire est aussi marqué par les succès des pièces volontiers macabres dans le style du Grand-Guignol.

Enfin, contiguë à ce domaine, l'opérette poursuit sa carrière à succès, captant aussi bien une part des bourgeois du Boulevard qu'une fraction du public populaire.

II. – Innovations : mise en scène et recherches visuelles

1. La révolution électrique et la naissance de la mise en scène moderne

L'éclairage à l'électricité modifie les pratiques de l'illusion dramatique. Il offre plusieurs ressources neuves : un contraste plus net entre la salle, qu'on peut plonger dans le noir, et la scène ; sur celle-ci, une lumière plus intense, et qu'on peut focaliser par le jeu des projecteurs et faire varier d'intensité ; un jeu de couleurs aussi, puisque des lentilles peuvent colorer les faisceaux lumineux. Enfin, l'électricité donne une énergie motrice qui permet d'associer à ces éclairages plus variés des mouvements de décors plus nombreux et plus fluides. Cette nouvelle technologie modifie la situation de l'acteur. Les rampes de bougies ou de becs de gaz l'éclairaient d'en bas, depuis le rebord inférieur de la scène : il en paraissait grandi mais hiératique. L'électricité l'éclaire d'en haut, depuis les cintres, rendant plus visible le moindre de ses gestes. De sorte que les grands acteurs ne doivent plus être seulement des voix, mais aussi des corps en mouvement. D'autant que la scène mieux

éclairée peut se peupler d'effets de foule.

Pour donner des directives aux nouveaux techniciens que sont les éclairagistes et organiser les mouvements des acteurs en tenant compte des lumières, un nouveau métier émerge : celui de metteur en scène. Jusque-là, la fonction, qui bien sûr existait, était assumée par le chef de troupe, parfois par l'auteur lui-même qui venait travailler avec les acteurs. Mais désormais, le spectacle a un ordonnateur qui est l'interlocuteur majeur des auteurs comme des directeurs de salles. En 1887, André Antoine fonde, avec ses économies d'employé du gaz, le Théâtre-Libre et y applique la technique électrique. Il crée ensuite le Théâtre-Antoine, puis, de 1906 à 1914, il est porté à la direction de l'Odéon : trajectoire qui montre comment l'innovation passe de la périphérie au centre du champ théâtral.

2. Naturalisme et symbolisme

La constitution de la mise en scène moderne est un phénomène européen. Elle prend en France un relief particulier dans la mesure où elle s'y articule avec deux courants esthétiques forts, qui y trouvent en partie leurs ressources.

Le naturalisme, connu avant tout pour sa production romanesque, a rêvé aussi de création théâtrale. Dans les années 1880, Antoine donne ainsi des adaptations scéniques des romans de Zola, et *Germinal* (1888) obtient un succès appréciable. La scène éclairée « à la moderne » offrait un espace approprié au naturalisme, qui visait à une représentation sous forme de « tableaux » dramatiques, même dans le roman. Mais les naturalistes étaient aussi fascinés par la photographie, et il apparaît assez vite que le théâtre joue plus de l'illusion dans la représentation que du réalisme fidèle.

L'illusion scénique trouve une place mieux appropriée avec le courant symboliste – où l'on retrouve parfois les mêmes acteurs, voire auteurs, que dans la mouvance naturaliste. Les effets de lumière permettent de donner des impressions d'irréalité ou bien de jouer sur des couleurs liées à des significations symboliques. Le symbolisme a eu son essor fondamental en Belgique. En France, un disciple d'Antoine, Lugné-Poe, lui fait accueil au théâtre de l'Œuvre. Il donne en 1893 *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck. Il monte ensuite les autres pièces du même auteur qui, au lendemain de la Première Guerre mondiale, est consacré par l'accueil au répertoire de la Comédie-Française. Lugné-Poe conçoit des mises en scène stylisées, avec des mouvements rares et lents, une diction monocorde et impersonnelle, accompagnée de musique feutrée, parfois de diffusion de parfums. L'effet d'irréel est fort, quelquefois difficile à tenir sur la durée.

L'esthétique symboliste est associée aussi à la musique. En particulier, Debussy, d'abord admirateur de Wagner, donne une adaptation de *Pelléas et Mélisande* en drame musical, à l'Opéra-Comique (1902). Les premières représentations en sont tumultueuses, une part du public refusant l'ésotérisme de la pièce. Mais l'idée finit par s'imposer que l'atmosphère irréaliste allait bien avec les ambiances de féerie que la musique peut suggérer. Reste que le succès retentissant du théâtre symboliste se joua dans un autre registre, quand Lugné-Poe monta en 1896 *Ubu roi* d'Alfred Jarry, histoire d'un pouilleux mégalomane qui devient tyran et fait régner la terreur. La mise en scène y a le dépouillement symboliste : masques, costumes irréalistes, décor unique et stylisé, avec emploi de pancartes pour marquer les séquences de l'action, voix déformées. Mais le langage vert et la fantaisie satirique sans bornes, empruntant largement aux marionnettes de Guignol (la pièce a d'abord été créée en théâtre de marionnettes), font que le rire fuse. Un de ses interprètes était Firmin Gémier qui devint ensuite metteur en scène et un des premiers promoteurs du théâtre populaire moderne.

Cependant, peu d'auteurs prennent tout de suite conscience des ressources nouvelles de la mise en scène. À l'exception de Claudel – mais il n'accède à la scène que tardivement – et surtout des Belges Maurice Maeterlinck et, dans une moindre mesure, Van Verberghe et Verhaeren, ce sont des auteurs nordiques (Ibsen) ou allemands (Hauptmann) qui rédigent les œuvres les mieux appropriées. Gide le tente (*Le Roi Candaule*), mais sans y vraiment réussir.

III. – Les metteurs en scène aux commandes : Copeau et le Cartel des quatre

Le rôle nouveau du metteur en scène aboutit à une configuration qui marque la première moitié du XX^e siècle : un équilibre entre les exigences du spectacle et du théâtre commercial, d'un côté, et les recherches novatrices et littéraires, de l'autre. Il s'incarne dans les figures de quelques grands hommes de théâtre, comme Gémier ou Copeau, et dans leurs disciples qui se sont associés en un réseau de solidarité, le « Cartel ».

1. Le Cartel des quatre

En 1913, Jacques Copeau ouvre le théâtre du Vieux-Colombier. Il y monte *L'Échange* de Claudel (1914). Il s'inscrit dans la lignée de Lugné-Poe. Il s'élève contre le « théâtre mercantile » du Boulevard et, lui-même lié au groupe de *La Nouvelle Revue française* (notamment à André Gide et à Roger Martin du Gard, dont il se fait le metteur en scène), souhaite un théâtre de qualité littéraire où le jeu soit au service du texte. Il a eu des disciples qui deviennent des acteurs et metteurs en scène de premier plan, et des directeurs de salles. Ainsi Dullin qui fonde le théâtre de l'Atelier en 1921, et Juvet qui prend la direction de la Comédie des Champs-Élysées en 1924. En 1927, Juvet et Dullin s'associent entre eux et avec Gaston Baty et Georges Pitoëff pour fonder le Cartel des quatre. Baty, élève de Gémier, dirige le studio des Champs-Élysées, Pitoëff, qui vient de Suisse, dirige non une salle, mais une troupe. Le principe du Cartel est que les quatre se consultent et coopèrent pour promouvoir le théâtre « littéraire » de qualité auquel tous croient. Le but est de rendre ce théâtre attractif, et accessible, pour un public plus populaire de petits-bourgeois et d'employés : on voit là les retombées de la scolarisation massive amorcée dans les années 1880. La finalité est d'assurer la possibilité d'existence d'un théâtre indépendant des pouvoirs, subvenant lui-même à ses besoins, sans pour autant céder aux tentations du mercantilisme. Jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, le Cartel a été un des pôles de la vie théâtrale à Paris, mais aussi en France et en Europe, par son prestige et par les tournées qu'il organise.

2. Les auteurs du Cartel : Giraudoux

Les quatre du Cartel montent aussi bien des classiques que des créations, des étrangers que des français. Leur curiosité est large : ainsi, Baty a une passion pour les marionnettes dont il a été un rénovateur, et se fait l'historien de Guignol. Il est célèbre aussi pour avoir donné une mise en scène retentissante de *L'Opéra de quat'sous* de Brecht en 1930. Juvet monte Molière, aussi bien que Cocteau ; Pitoëff, Shakespeare aussi bien que Pirandello ou Anouilh ; Dullin, Molière, Musset et Ben Jonson (*Volpone*) aussi bien que Stefan Zweig. Le Cartel a le souci de donner leur chance à des jeunes, et il a ses auteurs favoris. Le plus marquant est Jean Giraudoux, l'auteur privilégié de Juvet. Il donne notamment *Amphitryon 38* (38e interprétation du même sujet ; 1929). Il est surtout un rénovateur de la tragédie, que l'on croyait sclérosée, avec *La guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935) et *Électre* (1937). Autre auteur en vue, et qui jouit en ce temps d'une notoriété internationale : Jules Romains. Il est, lui, le rénovateur de la comédie, avec *Knock ou le Triomphe de la médecine* (1923, repris en version cinématographique en 1933).

Jules Romains est un écrivain militant des Droits de l'homme et de la paix. Les tragédies de Giraudoux sont en résonance avec les troubles du présent : *La guerre de Troie...* est contemporaine de la guerre d'Espagne et de la montée des périls totalitaires du temps. Sans être des pièces à thèse, du théâtre engagé au sens restreint, de telles créations sont idéologiquement « impliquées ». En 1936, avec le succès du Front populaire, Juvet, Dullin et Baty sont appelés à la Comédie-Française : signe que leur action reçoit à la fois consécration et, aussi, reconnaissance de sa coloration progressiste.

IV. – Le surréalisme et le théâtre

Dans cette période, l'avant-garde radicale est le surréalisme. Dans ce mouvement, le théâtre occupe une place bien moindre que la poésie ou la peinture. Pourtant, c'est au théâtre, dans le « drame burlesque » d'Apollinaire *Les Mamelles de Tirésias* (1917), que le mot de surréalisme apparaît. Le public concerné, constitué de jeunes intellectuels, est peu nombreux mais en quête d'innovations. En 1926, en plein essor du groupe surréaliste, Roger Vitrac et Antonin Artaud créent le théâtre Alfred-Jarry, du nom de celui qu'ils revendiquent comme leur précurseur. Ils lancent des spectacles où les langages et les effets se mêlent et rompent la saisie d'une logique unique. Vitrac donne *Victor ou les Enfants au pouvoir* (1928, mise en scène d'Artaud), et Artaud lui-même *Les Cenci* (1935). Formé chez Dullin, acteur chez Pitoëff, Artaud souhaite des spectacles qui fassent place aux pulsions et aux sensations primitives, un « théâtre de la cruauté », qu'il théorise dans *Le Théâtre et son Double* (1938).

Le dramaturge vedette du moment est Jean Cocteau. Il donne des pièces de facture assez sage, comme *La Machine infernale* (1934, mise en scène de Juvet), reprise des mythes et problématiques tragiques antiques. Mais il donne aussi des spectacles innovants inspirés des recherches surréalistes, dont le ballet *Les Mariés de la tour Eiffel* (1921, sur une musique du Groupe des Six). Regardé par le grand public comme un surréaliste, Cocteau n'est en fait lié que de façon assez superficielle au surréalisme. Salacrou l'est davantage : *Patchouli ou les Désordres de l'amour* (1930, mise en scène de Dullin) est une pièce novatrice et un échec. Salacrou glisse plus tard vers le Boulevard, où il connaît un large succès.

V. – Le théâtre populaire et militant

Dans l'ordre social, la scolarisation pour tous ; dans l'ordre de la politique, la Révolution russe de 1917, la création du Parti communiste français en 1921, puis la montée des totalitarismes : ces deux ensembles de facteurs suscitent, à destination du public populaire, un théâtre qui se veut militant.

Antoine, dans ses initiatives, avait le souci d'un théâtre au service du peuple ; Gémier en rêvait aussi. En 1895, dans le village de Bussang, dans les Vosges, Maurice Pottecher crée le Théâtre du peuple. Animé par une troupe d'amateurs, celui-ci joue en plein air et vise à rassembler toutes les classes sociales autour des mêmes spectacles – et est toujours actif. En 1903, Romain Rolland publie *Le Théâtre du peuple* : il y rejette aussi bien les classiques, périmés, que le drame romantique, faussement révolutionnaire, et le Boulevard, conservateur, pour en appeler à des créations neuves, tirées de l'histoire mais aussi des contes et légendes. Mais c'est après la Première Guerre mondiale, dans les dynamiques politiques évoquées ci-dessus, que le théâtre populaire et militant se développe vraiment. Le phénomène est européen, avec notamment en Allemagne le travail de Piscator et celui de Brecht dont *L'Opéra de quat'sous* (1928) marque l'entrée sur la scène, à la fois, des gueux politiques et de la recherche de nouvelles façons de s'adresser au peuple : l'alliance du texte et de la musique plonge dans les usages de l'opéra-comique pour donner du relief et de la distance à l'action et aux personnages. Plus largement, la Révolution russe a promu le modèle de l'« agit-prop », spectacles d'agitation et propagandes révolutionnaires.

En France, le théâtre populaire militant se structure comme le sont les grands courants idéologiques. L'un d'eux est traditionaliste et chrétien. Il est notamment représenté par les Copiaus, troupe créée en Bourgogne par Jacques Copeau. Ils jouent des classiques, intention didactique ; mais ils tentent aussi de placer le théâtre au cœur des fêtes rurales établies (moissons, vendanges...) et donnent des représentations où tous les moyens peuvent être mis à contribution : chant, danse, masques, marionnettes. Dans cette lignée, les Routiers d'Henri Ghéon, acteur-auteur, tentent de recréer les mystères médiévaux (*Triomphe de Notre-Dame*, à Chartres, 1927).

Le théâtre urbain à destination de la classe ouvrière est marxiste surtout. Les troupes d'amateurs se multiplient, des organisations s'édifient, mais souvent éphémères. La plus importante et productive est le groupe Octobre, créé en 1932 et composé d'artistes de gauche de diverses tendances. Il joue dans des cafés, des cours d'usine, aux fêtes de *L'Humanité*. Il invente des formes, comme le « chœur parlé ». Il interprète notamment des pièces de l'un de ses membres, Jacques Prévert, théâtre satirique contre le nazisme par exemple (*L'Avènement d'Hitler*, 1933). Prévert et le groupe Octobre prolongent leur action au cinéma, nouvel art populaire, par exemple dans *La vie est à nous* de

Jean Renoir en 1936. 1936, où l'accession du Front populaire au pouvoir modifie un peu les choses, puisque le gouvernement envisage d'aider institutionnellement le théâtre populaire ; il n'en aura pas le temps, et la question resurgira après la Seconde Guerre mondiale.

Chapitre VII

Omniprésence du théâtre aujourd'hui

Été 2003 : un nouveau règlement sur les indemnités de chômage des acteurs et techniciens soulève de violentes protestations des salariés du théâtre et fait la une des journaux. Signe que le théâtre est devenu, aujourd'hui en France, une réalité présente dans la vie courante : on peut même parler d'omniprésence tant les lieux, les formes et les usages en sont répandus. Il est aussi devenu un objet d'études spécialisées et un moyen de formation. L'institution s'est affirmée en se muant en réseau. Le mouvement n'est pas seulement français. Le Festival d'édimbourg au Royaume-Uni est d'une dimension immense ; en Belgique, Bruxelles fourmille de salles, de troupes et d'inventions ; le Québec dispose de troupes subventionnées et de festivals dynamiques...

La période contemporaine – ici entendue en termes simples comme le laps de temps que connaissent des gens vivants – coïncide assez exactement avec un mouvement social du théâtre qui a pris sa vigueur au sortir de la Seconde Guerre mondiale et qui est toujours actif aujourd'hui.

I. – Le réseau théâtral : décentralisation, festivals et théâtre populaire

Après 1945, l'Occident connaît une période d'expansion économique, les Trente Glorieuses. Elle se combine avec une accélération de l'exode vers les villes. En France, sur ce substrat économique et social, les tendances culturelles de fond sont marquées notamment par une scolarisation en forte croissance ; moins d'un Français sur cinq faisait des études secondaires après la guerre, quatre sur cinq en font à la fin du siècle. Il existe de la sorte un terrain favorable et une demande forte pour les biens culturels. En même

temps, la conscience nationale, mise à l'épreuve dans la guerre et l'Occupation, l'est ensuite par la décolonisation, l'édification de la Communauté européenne et les pesanteurs de l'impérialisme américain. La culture devient en France un élément identitaire, au titre de l'« exception française » revendiquée. Elle l'est aussi, sur un autre mode, pour d'autres pays de langue française. Les anciennes colonies ont à se forger une identité. Le Québec, pour sa part, opère dans les années 1960 une « Révolution tranquille » où il affirme son être francophone au sein d'une Amérique du Nord anglophone, entre autres en se dotant d'institutions culturelles propres.

En France, cet effort culturel d'État prend la forme de la « décentralisation ». Jusque-là, les pouvoirs avaient eu autant le souci de contrôler que d'aider, et leur aide visait à leur profit idéologique. Amorcée avec le Front populaire et reprise avec force après guerre, la décentralisation vise à ne pas réserver à Paris l'exclusivité de la création, ni à l'État le monopole des aides. Pour ce qui concerne le théâtre, les premiers centres dramatiques nationaux sont créés dès 1946. Installés dans les capitales régionales et dans les pôles majeurs de la banlieue parisienne, ils disposent de salles, souvent de structure modulaire, équipées de régies perfectionnées. Par la volonté du ministère de la Culture, créé à la fin des années 1950, les maisons de la culture viennent, dans les années 1960, compléter le dispositif.

En même temps se créent des conservatoires régionaux et fourmillent des écoles privées, bonnes ou moins... Se créent aussi des départements universitaires voués au théâtre : d'abord l'iet à la Sorbonne (Institut d'études théâtrales, Paris-III-Sorbonne-Nouvelle, avec la bibliothèque Gaston-Baty), puis un réseau de centres dans les universités du pays, comme aussi dans celles du Québec. Enfin, à l'extrême fin du siècle apparaissent dans les sections littéraires des lycées des « options théâtre » (comme aussi « cinéma » et « arts ») ; par ailleurs, le théâtre est présent dans les programmes des lycées et collèges, et les actions pour initier les adolescents au théâtre, comme spectateurs ou comme participants, sont multiples : de sorte que, même si le théâtre est loin derrière le cinéma, la télévision, l'informatique et les jeux vidéo dans les loisirs des jeunes, il a gagné là un public plus nombreux et mieux formé.

Car le souci est de former le public et, pour cela, d'aller vers lui. Tel est le projet de Jean Vilar lorsqu'il crée en 1947 le Festival d'Avignon : l'élévation du niveau de vie et l'extension des congés payés offrent un temps où un public populaire est disponible, en attente de divertissement, et en situant ce festival dans une région touristique comme la Provence, il s'agissait de lui faciliter l'accès aux spectacles. Il a amorcé un mouvement qui a été suivi avec toutes sortes de variantes, et chaque ville ou village est tenté de mettre sur

piéd son festival, spécialisé ou non, d'offrir aux touristes autant qu'à la population locale une activité culturelle de proximité. Cet effort se veut populaire. Jean Vilar, à la tête du tnp (Théâtre national populaire), visait à offrir au public populaire des spectacles de qualité, aussi bien pour des reprises de classiques que des créations. Ainsi, les salles se sont multipliées dans la banlieue parisienne ou lyonnaise. Il faut cependant relever que ces efforts n'ont pas toujours eu les effets escomptés. Avignon est devenu en fait un festival plus intellectuel que populaire, et en banlieue, plus que les populations ouvrières, les spectateurs sont souvent des intellectuels, les mêmes qui fréquentent les salles parisiennes. Aussi, des recherches neuves se font jour pour aller réellement au plus près des petites gens. Le théâtre de rue en est une forme en expansion.

D'autant que la concurrence des médias audiovisuels consommés à domicile laisse le théâtre en retrait. La télévision s'est emparée de l'audience, l'Internet vient capter des parts croissantes de celle-ci, le théâtre, lui, est minime dans les programmes télévisuels, et il n'a pas, pour l'heure où nous écrivons, trouvé une façon à lui de se réaliser sur le Net. Et sauf dans quelques cas (*Carmen*, plusieurs fois porté à l'écran, *Cyrano de Bergerac*, grand succès en adaptation cinématographique), le cinéma ne sert guère de vecteur pour le théâtre filmé. S'il fut au siècle dernier le média avec lequel se faisaient les gros chiffres de diffusion, aujourd'hui, où l'on compte par millions, le théâtre apparaît proportionnellement assez faible en nombre de spectateurs pour chaque pièce qu'il offre. Et en ce qui concerne son langage, il est riche d'une grande diversité de propositions, mais celle-ci produit en même temps un effet de dispersion qui laisse dans l'expectative une part de l'audience potentielle.

Ainsi, en termes quantitatifs, le public de théâtre a fortement augmenté en nombre ; mais cet art n'est pas pour autant pleinement ouvert au public populaire. En termes qualitatifs, les créations d'œuvres nouvelles ont sans doute moins augmenté que l'expansion du réseau des théâtres ne l'aurait laissé espérer. L'omniprésence ne va pas forcément avec une omnipotence...

II. – Continuités : institutions officielles et officieuses

1. Vitalité des institutions officielles et officieuses

Les théâtres officiels, la Comédie-Française, l'Opéra, l'Odéon-Théâtre de l'Europe, comme les centres dramatiques nationaux se sont nantis de techniques très modernes, en rénovant leurs salles existantes, comme la Comédie-Française, ou en se dotant de nouvelles, comme l'Opéra-Bastille. Mais ils ont aussi repris ou créé des salles annexes : ainsi, la Comédie-Française dispose de celles du Vieux-Colombier et du Studio-Théâtre du Louvre, petite salle où se donnent notamment des lectures de pièces nouvelles ; l'Odéon a ouvert des annexes dans des entrepôts ou usines désaffectés aux portes de Paris (Entrepôts Berthier, Manufacture des Éilletts d'Ivry). En même temps, les classiques sont repris aussi dans tous les espaces nés de la décentralisation. Aussi, les théâtres nationaux ne sont pas seulement des conservatoires, mais aussi des lieux de relecture du répertoire. Signe de cela, on voit se manifester à côté d'eux, avec des initiatives comme celle du théâtre de la Sapience, une reprise du souci de restitution historique (diction « restituée », jeu reconstitué...) des classiques : cette recherche, qu'Antoine avait déjà engagée, indique que la fonction de conservation du patrimoine est perçue comme pouvant donner lieu non seulement à une action de l'ordre de la préservation du répertoire, mais à des tentatives de muséologie.

2. Le Boulevard

Un autre versant de conservation que les instituts qui étudient le théâtre tiennent quelque peu en lisière, mais qui constitue une forme bien vivante et ouverte à un large public : le Boulevard. Les recettes en restent les mêmes, tout en intégrant des innovations techniques. Les pièces fondées sur le trio conjugalo-adultère y prospèrent. Les acteurs qui font des succès populaires au cinéma y prospèrent aussi. Les réussites commerciales peuvent y tenir l'affiche pour des centaines de jours, comme avec *Boeing Boeing*, *La Cage aux folles* ou *Pauvre France*. Ce théâtre cherche avant tout à divertir, et il vise en particulier la clientèle en expansion du « troisième âge » : le vieillissement de la population offre là un « gisement » de public qui a à la fois l'instruction et les revenus suffisants pour être attiré par le théâtre, et du temps de loisir qu'il veut meubler agréablement. Le Boulevard n'est donc pas mort, le vaudeville va bon train (ou bon vol, pour *Boeing-Boeing*). Héritiers de Marcel Achard, Poiret, Camoletti (auteurs des pièces ci-dessus) ou Françoise Dorin ont assuré sa prospérité. Il a même trouvé, avec Robert Hossein, un terrain nouveau dans de grands spectacles historiques (pour la célébration du bicentenaire de la Révolution par exemple) où il attire des foules dans des salles immenses comme le palais des Sports. Les 26 salles privées – presque toutes à Paris – offrent 72 spectacles par an, chacun tenant l'affiche en moyenne 85 jours, et, avec 3,5 millions d'entrées, elles attirent la moitié de

l'audience théâtrale (chiffres 2008).

Ce désir du divertissement et du spectaculaire n'est pas nécessairement associé à des pièces de basse gamme. Il touche tous les domaines : on a vu *Carmen* repris en version très grand spectacle au Stade de France. Et parmi les auteurs qui ont du succès sans composer des vaudevilles, certains ne vont pas vers les théâtres officiels ni les salles « intellectuelles », mais bien vers des théâtres commerciaux, et sont peut-être les rénovateurs du Boulevard de demain (ainsi Éric-Emmanuel Schmitt, avec *La Nuit de Valognes* qui revisite le sujet de *Dom Juan*, ou Yasmina Reza, avec *Art*, satire des tendances à la mode de l'art abstrait contemporain).

III. – Le théâtre engagé

1. Théâtre engagé et théâtre à thèse

Nombre de ces représentations sont le lieu de chahuts, de polémiques, voire d'affrontements physiques : les thèses politiques sont bien l'objet de conflits directs entre leurs partisans et leurs adversaires.

2. L'engagement épique ; l'influence de Brecht : le Théâtre du Soleil

À côté de ces formes somme toute liées aux traditions existe un théâtre marqué par l'influence esthétique de Brecht. Dans l'Europe d'après-guerre, les mouvements socialistes et communistes amplifient l'effort lancé une génération plus tôt. Figure emblématique, au Berliner Ensemble (en Allemagne alors de l'Est), Brecht incarne, de 1948 à 1971, le théâtre voué à l'édification du peuple. L'idée majeure est que le public ne doit plus être invité à se projeter dans les personnages et les actions montrés sur scène, mais qu'il doit garder conscience de leur facticité, et ainsi rester à une distance qui permet que s'exerce son esprit critique. Cette « distanciation », Brecht la qualifie d'« épique ». Ses œuvres sont très souvent adaptées et reprises en France dans les années 1960. Les grèves et les révoltes d'étudiants qui secouent la France au printemps 1968 suscitent des interrogations chez les gens de théâtre (occupation de l'Odéon par exemple), qui veulent assumer le rôle d'éveilleurs du peuple ; la référence à Brecht est très forte dans ce mouvement.

Cette lignée épique est notamment représentée par des metteurs en scène marqués par Mai 68. Ainsi, le groupe formé de J.-P. Vincent, P. Chéreau et J. Jourdeuil, dont la première mise en scène est *La Noce chez les petits-bourgeois* de Brecht (1972) ; Vincent, qui crée ensuite des pièces de J.-L. Grumberg notamment, a plus tard dirigé la Comédie-Française, qu'il a poussée vers sa rénovation. Autre cas significatif, celui de J. Savary, fondateur du Grand Magic Circus, puis directeur du tnp (1988). Et plus encore peut-être, la troupe du Théâtre du Soleil, organisée en coopérative autour d'Ariane Mnouchkine. Elle trouve un lieu avec la Cartoucherie (désaffectée) de Vincennes, qu'elle met à profit pour édifier des formes neuves. Ses grands succès sont des créations collectives, des mises en spectacle de la Révolution française, 1789 (1970 ; 250 000 spectateurs) et 1793 (1972) : le public est appelé à se déplacer dans l'aire de représentation ; il est littéralement « sorti de son fauteuil ».

IV. – L'absurde : Beckett

Un autre courant, qu'on désigne sous le nom de « théâtre de l'absurde », repose, lui, sur un théâtre d'auteur. Il convient d'utiliser cette appellation avec prudence : l'absurde n'est pas le nom d'une école qui se revendiquerait comme telle, mais un regroupement opéré par la critique. L'adjectif n'est d'ailleurs pas réservé au théâtre : des romans, des essais ont été aussi considérés comme la littérature de l'absurde. Ce courant naît lui aussi au sortir de la guerre. Il prend forme à Paris, dans de petits théâtres de la rive gauche. Il apparaît ainsi d'emblée comme un théâtre intellectuel de recherche. Il est animé par de jeunes metteurs en scène comme R. Planchon, J.-M. Serreau, S. Dhomme, R. Blin. Ils lancent des auteurs qui, eux, ne sont pas particulièrement des jeunes, mais qui n'avaient pas été connus ou reconnus jusque-là. Le point de départ peut être fixé en 1950 avec la création de *La Cantatrice chauve* d'Eugène Ionesco, de *L'Équarissage pour tous* de Boris Vian, *Un mot pour un autre* de Tardieu, *La Grande et la Petite Manœuvre* d'Adamov. Ce ne furent pas des succès. Mais *La Cantatrice chauve*, alors abandonnée après deux semaines, fut reprise en 1957 au théâtre de la Huchette, et elle y est toujours à l'affiche... Petite(s) salle(s) et spectateurs peu nombreux, mais apparition puis affirmation d'une « manière ».

Dans ce théâtre, le langage verbal tient une place cruciale. Il s'agit souvent de jeux sur des lapsus (Tardieu) ou sur des expressions figées (Ionesco). Mais en taraudant le langage, ce sont les usages et les valeurs qui sont mis en question. Ainsi se révèle l'absurdité d'un monde qui paraît cohérent uniquement parce que l'on reste pris dans ses routines. L'absurde naît, non des contradictions,

mais de la vacuité : il manifeste la perte du sens. Un tel théâtre a forcément des implications philosophiques ; mais si Camus a théorisé l'absurde sur le plan éthique, les dramaturges dits de l'absurde s'abstiennent en général de philosopher. Il a aussi des implications politiques. Si le monde est frappé de la perte du sens, la gangrène totalitaire a la partie belle, comme le montre *Rhinocéros* (1960) d'Ionesco. De même, *Les Paravents* de Genet (1966) ont fait scandale en résonnant, dans leur irréalisme délibéré, comme une dénonciation de la torture durant la guerre d'Algérie.

Le théâtre de l'absurde est sans doute à son apogée avec l'œuvre de Samuel Beckett, *En attendant Godot* (1953) : deux clowns vagabonds attendent Godot, qui est on ne sait qui ou quoi ; ils esquissent des actions qui toutes échouent ; survient – avec un esclave en laisse – un bourgeois qu'ils prennent pour Godot... Monde minimal et vain, où il ne reste plus qu'à attendre sans fin. Montée avec très peu de moyens, la pièce est d'emblée jouée 200 fois. Beckett donne ensuite *Fin de partie* (1957), *Oh ! les beaux jours* (1963) : la dérégulation d'un monde vide y est constante ; le langage est réduit peu à peu à son seuil minimum d'intelligibilité et, par là, impose au spectateur de se demander non plus « qu'est-ce que cela veut dire ? », mais « qu'est-ce que cela signifie pour moi ? ». Beckett est aussi auteur de romans et de nouvelles, mais le théâtre lui offre un lieu privilégié pour explorer cette vanité du langage : lorsque les mots se dérobent, même les autres systèmes de signes (le visuel, le gestuel) s'avèrent frappés d'inanité, dans une dérision de rire triste. En cela, ce théâtre est profondément scénique. Beckett est souvent repris et joué aujourd'hui, et l'absurde a été reconnu par les institutions. S'il n'est plus à proprement parler une veine créatrice, il a marqué un jalon important de l'art contemporain.

V. – Recherches esthétiques et créations scéniques d'aujourd'hui

Il existait 60 salles à Paris dans les années 1950, et plus de 150 en 2000. On y propose plus de 1 000 pièces par an. Même tendance en province : par exemple une ville comme Toulouse compte des salles majeures, le théâtre (lyrique) du Capitole – avec son annexe de la Halle aux Grains – et le Grenier, et une demi-douzaine d'autres... Dans les représentations, les classiques tiennent le premier rang : Molière, puis Shakespeare et Marivaux, Hugo et Tchekhov, Racine et Feydeau viennent en tête. Ils font l'objet de mises en scène diverses dans leurs choix esthétiques et historiques. Les auteurs apparus dans la génération précédente, comme Beckett, continuent à être joués, et

pour eux aussi les interprétations se multiplient. Par ailleurs, les créations sont nombreuses, à Paris et ailleurs : par exemple elles abondent au Festival d'Avignon. Ainsi, les quatre points cardinaux que pouvaient être les institutions conservatoires, le Boulevard commercial, le théâtre militant et le théâtre intellectuel de recherche persistent aujourd'hui, mais les lieux s'étant multipliés, les publics sont sollicités de tous côtés.

1. Le règne des metteurs en scène et l'« élitisme pour tous »

Un siècle après son affirmation, le metteur en scène est devenu une figure prépondérante dans la vie théâtrale. Nombre de metteurs en scène ont eu le souci, surtout quand ils sont en même temps directeurs de troupes ou de salles, d'associer travail exigeant de création et accessibilité pour le public le plus large possible, en un théâtre « élitiste pour tous » selon un mot de Vitez (qui a dirigé la Comédie-Française). Formule qui convient notamment à Georges Lavaudant (à la tête de l'Odéon), Roger Planchon (qui a dirigé le tnp), Ariane Mnouchkine ou Patrice Chéreau († 2013), ou, au Québec, Jean-Pierre Ronfard († 2003). Pour cela, ils réactivent les classiques et s'emploient à ouvrir des espaces aux nouveaux auteurs-créateurs. Les années 1970 et 1980 ont été sans doute le temps de leur plus grande emprise. Ils ont même occupé alors le haut de l'affiche en quelque sorte. Ils ont contribué à proposer des solutions aux oppositions entre théâtre à texte et théâtre-spectacle, et entre classiques et création.

2. Les auteurs-créateurs

Ils ont contribué à l'émergence d'une génération d'auteurs soucieux à la fois de la dimension spectaculaire et de la qualité textuelle. Ainsi Michel Vinaver, qui débute dans le théâtre engagé, poursuit ensuite une quête d'alliage entre formes neuves et sujets sensibles (*L'Émission de télévision*, 1986). J.-C. Grumberg se situe dans une veine assez proche (*L'Atelier*, 1979, *Zone libre*, 1990). D'autres sont davantage plongés dans la recherche – textuelle, comme Valère Novarina, qui propose une sorte de délire verbal apte à provoquer le public (par exemple *Le Repas* – 1996 – n'explicite pas les thèmes de la société de consommation et d'égoïsmes, mais déploie en immenses festons la phraséologie qui les porte et la convertit en langage poétique) ou Olivier Cadiot, qui pratique des genres indécidables (*Fairy Queen*, 2002, *Un mage en été*, 2010). Des auteurs d'autres pays francophones se sont aussi affirmés, y

compris en France, comme les Québécois Marie Laberge ou Michel Tremblay (*Les Belles-Sœurs*).

Le dramaturge le plus marquant a peut-être été Bernard-Marie Koltès (1948-1989), dont les pièces furent créées par Patrice Chéreau : *Combat de nègres et de chiens* (1986), *Dans la solitude des champs de coton* (1989, repr. 1996), *Roberto Zucco* (posth.). Avec un texte dense et poétique, il offre une interrogation sur le spectacle, qui est une interrogation sur les possibles rapports entre les humains. Ainsi, *La Solitude...* met en présence deux hommes, dans un espace indéfini, et explore les virtualités d'une telle situation : commerce, agression, séduction ?...

Enfin, un acteur, passé par le Théâtre du Soleil puis le cinéma, Philippe Caubère, a composé et joué (seul en scène) en 11 parties, de 1981 à 1997, *Le Roman d'un acteur*, autobiographie scénique qui donne à voir une chronique de trente ans de théâtre.

3. Diversité du « spectacle vivant »

Dans cet ensemble, on ne peut plus guère, sauf dans le cas du théâtre de boulevard, considérer que la division selon des types de publics, de salles et d'illusion structure encore le champ théâtral contemporain. D'autant que les genres eux-mêmes sont mis en question et que la notion même de genre devient peu pertinente. Aujourd'hui, le cirque est désormais intégré au « spectacle vivant », comme l'atteste par exemple le succès du théâtre équestre des Zingaros, création du metteur en scène (le terme reste-t-il approprié ?) Bartabas qui unit le cirque (chevaux, acrobates) et la musique dans un spectacle qui se veut et qui est perçu comme du « théâtre ». Par ailleurs, le mime connaît un regain, et Marcel Marceau, figure emblématique de cet art de la scène, a ouvert une école très suivie. De même les marionnettes : ainsi *War Horse* (créé à Londres en 2008-2009) fait un triomphe avec des marionnettes de chevaux grandeur nature. De même encore, la danse ou la vidéo. Et pour des formes plus établies, les mêmes salles et parfois les mêmes metteurs en scène proposent aussi bien des opéras que des pièces parlées ; l'opéra connaît une audience accrue. La danse joue en cela un rôle important, depuis les initiatives de Béjart mettant en scène des versions dansées d'opéras ou de symphonies jusqu'aux recherches actuelles d'Alain Platez. Si bien que l'expression de « spectacle vivant » tend à prendre en partie la place de celle de « théâtre » : elle tente de rendre compte de cet affaiblissement des frontières entre les domaines. Par ailleurs, le café-théâtre, avec de petites salles, des pièces brèves offre à des acteurs-auteurs jeunes des espaces d'exploration ; et à côté, le théâtre d'improvisation est en vogue. Enfin, le

théâtre de rue connaît un essor vigoureux, tantôt avec les ressources usuelles du dialogue (au besoin improvisé) et du mime, et tantôt en mettant en mouvement des machines, des mécaniques sans texte, sortes de sculptures géantes et mouvantes. Comme les salles annexes des théâtres institutionnels accueillent volontiers, et avec succès, des lectures d'œuvres, dramatiques ou non, la gamme de l'offre scénique est large, du très « littéraire » (les lectures notamment) à un « non-littéraire » (par exemple le cirque) – mais où les références littéraires sont parfois légion.

Épilogue

D'autres histoires

Un abrégé historique vaut – outre bien sûr ce que son auteur réussit à faire ou non – à proportion de l'état des recherches à la date où il est composé. Le théâtre, tant comme fait social que comme spectacle appelant une sémiotique appropriée et comme texte supposant une philologie ajustée, relève de savoirs dont certains sont à ce jour plus avancés ou avantagés que d'autres. Sa dimension littéraire est sans doute la mieux connue. On ne peut que s'en réjouir (tout en espérant que, pour rétablir un peu l'équilibre d'ensemble, on n'en a pas ici par trop limité la place). En revanche, certains aspects plus matériels de la pratique théâtrale sont encore souvent à l'orée de leur étude systématique. Aussi, loin de conclure – ce dont il ne saurait bien évidemment être question –, je voudrais indiquer pour finir des domaines d'étude où l'histoire du théâtre est encore largement à construire. Des recherches y sont engagées, il en viendra d'autres.

Car il reste à faire, même dans la philologie des textes de théâtre. Puisqu'une large part de la publication des œuvres se fait par la lecture, la manière de les imprimer et de les diffuser retentit sur les façons de les percevoir. Par exemple, en 1999, lors du tricentenaire de la mort de Racine, une nouvelle édition de son *Théâtre* a été publiée par G. Forestier : elle a apporté un soin spécifique à la ponctuation et montré que celle des éditions réalisées du vivant de Racine tenait compte de la diction et de la respiration, donc reposait sur une grammaire de l'écrit à dire autant que de l'écrit à lire. Le même a fait de même pour Molière (en 2010). Autre exemple : R. Chartier a suivi, dans divers travaux d'histoire du livre, les mutations qui ont affecté les éditions de textes de théâtre dans la première modernité, à travers l'Europe. Il a mis en lumière le souci didactique qui se manifeste dans la présentation de ces volumes. L'histoire de l'édition de théâtre appelle encore d'autres recherches en de telles voies.

Comme en appelle aussi une histoire méthodique de la publication théâtrale, passée et présente, quels qu'en soient les supports. Ainsi, on peut découvrir sans cesse des pièces du passé, qui ont été jouées et éditées, et que l'histoire du théâtre prend encore peu en compte. Et pour ce qui est de la période actuelle, le théâtre des pays d'Afrique, notamment francophone, offre une

évidente intensité de création, manifeste par exemple au Festival d'Avignon 2013.

Une autre piste serait à suivre du côté de la matérialité scénique. Par exemple, l'histoire du costume (il en existe d'ailleurs un musée) de théâtre est à coup sûr un des moyens de compléter la compréhension de ce phénomène. Comme celle des décors et des éclairages, où il reste foule de choses à étudier. Comme l'histoire de la musique de théâtre, où les zones à explorer sont encore nombreuses. Comme, encore, l'histoire du corps au théâtre.

Une troisième perspective est bien sûr celle de l'insertion sociale du théâtre. Il reste foule de choses à découvrir et à démêler sur des questions telles que : « Qui jouait ? Qui voyait ? Quoi ? Et où ? ». Par exemple, une équipe de l'université de Rouen a ainsi entrepris de répertorier systématiquement tout ce qui a pu advenir à cet égard en Normandie, et a fait discerner qu'au XIX^e siècle existait là une activité souvent de peu de moyens, mais réelle. Ce domaine est encore un parent pauvre, et pourtant il montre comment parfois les autorités, qu'on regarde en général comme soucieuses de réprimer avant tout, ont préféré laisser vivre des troupes ambulantes même mal en règle : signe que parfois mieux vaut pour les pouvoirs une vie culturelle qui donne un espace aux idées, aux images, aux émotions, que la seule répression qui, en les bloquant, peut aussi amener des explosions.

Reste, plus globalement, la question des rythmes propres aux différentes composantes de la création théâtrale. Les auteurs mettent parfois du temps à intégrer les nouvelles données de la mise en scène et, inversement, la portée théâtrale d'un texte n'est pas toujours perçue d'emblée. Ainsi, la mise en spectacle vidéo des *Aveugles* de Maeterlinck par le Québécois Denis Marleau (2002) est-elle probablement la première interprétation théâtralement juste de la marionnette symboliste. Et *Le Prince de Hombourg* de Kleist ou *Le Soulier de satin* de Claudel, pièces réputées injouables, ont-elles dû attendre, respectivement, Vilar et Gérard Philippe à Avignon, et Vitez pour trouver leur place scénique. Ainsi, encore, l'usage de l'amplification de la voix par micros ou celui de l'image filmée sont encore loin, en France, d'avoir acquis les espaces qu'ils ont gagnés en Hollande ou en Allemagne. L'histoire du théâtre est donc nécessairement comparatiste : entre différents langages, comme le veut la nature même de cet art, et entre différentes cultures, comme l'exige la circulation des modèles par-delà les frontières et les continents (ainsi, Mnouchkine et Brooks s'inspirent des théâtres orientaux, notamment du Khatakali).

Au-delà, la perspective devra un jour être celle d'une histoire esthétique globale du théâtre. Elle devra intégrer des questions comme celles, usuelles, de la catharsis ou du pur divertissement, celle de l'utilité et de l'engagement,

mais aussi, plus profondément, envisager les formes et effets de l'intérêt dans l'art dramatique, dans l'émotion que, parce qu'il est spectacle vivant, il excelle à créer. Parce que cet art porte du sens même quand il ne le manifeste pas. Ses ennemis le savaient bien : Rousseau disait ainsi que c'est par les sensations que le théâtre agit idéologiquement et tourne les spectateurs vers tel ou tel centre d'intérêt. Ses partisans le savent aussi bien d'ailleurs, et Diderot a théorisé l'« action indirecte » du théâtre.

Ces voies de l'histoire du théâtre doivent être explorées aussi loin que possible ; car l'identité d'une culture tient, profondément, aux formes dans lesquelles elle se met en scène. Elles le seront. L'ouvrage qui un jour en fera la synthèse aura besoin d'une autre scénographie, avec des images mises sous les yeux, peut-être d'un autre support, avec des effets mobiles comme ceux que l'informatique permet. Puisse le livre qui s'achève ici, avec ses ressources classiques de l'imprimé, être aussi une ouverture en ce sens.

Bibliographie

Ouvrages généraux et de référence récents

- Aron Paul, *La Mémoire en jeu. Une histoire du théâtre de langue française en Belgique*, Bruxelles, La Lettre volée, 1995.
- Biet Christian et Triaud Christophe, *Le Théâtre*, Paris, Gallimard, 2006.
- Boisson Bénédicte, Folco Alice et Martinez Alice, *La Mise en scène théâtrale de 1800 à nos jours*, Paris, Puf, 2010.
- Bradby David, *Le Théâtre en France de 1968 à 2000*, Paris, Champion, 2007.
- Carrière Jean-Claude, *Tous en scène*, Paris, Odile Jacob, 2007.
- Corvin Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991.
- Couty Daniel et Rey Alain, *Le Théâtre*, Paris, Bordas, 1980.
- Dupont Florence, *Le Théâtre latin*, Paris, A. Colin, 1999 (2e éd.).
- *Esthétique théâtrale (Textes de Platon à Brecht)*, réunis par Martine de Rougemont, Jacques Scherer et Marine Borie (éds.), Paris, Sedes, 1992.
- *Études théâtrales*, Louvain-la-Neuve (*passim*).
- Hemmings F. W. J., *The Theater Industry in XIXth Century France*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- Jomaron Jacqueline de (dir.), *Le Théâtre en France*, Paris, A. Colin, 1988.
- Lascombes André (dir.), *Spectacle et image dans l'Europe de la Renaissance*, Leyde, Brill, 1993.
- *L'Annuaire théâtral*, Montréal/Ottawa, sqet (pour le théâtre québécois).
- Lever Maurice, *Théâtre et Lumières. Les spectacles de Paris au XVIIIe siècle*, Paris, Fayard, 2001.
- Martin Isabelle, *Le Théâtre de la Foire*, Paris, Champion, 2003.

- Pavis Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor, 1987.
- Pierron Agnès, *Le Théâtre, ses métiers, son langage*, Paris, Hachette, 1994.
- *Revue d'histoire du théâtre*, Paris (*passim*).
- Rougemont Martine de, *La Vie théâtrale en France au XVIIIe siècle*, Genève, Slatkine, 1996 (rééd.).
- Ryngaert Jean-Pierre, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod, 1993.
- Romilly Jacqueline de, *La Tragédie grecque*, Paris, PUF, 1992 (1970).
- Surgers Anne, *Scénographie du théâtre occidental*, Paris, Nathan, 2000.
- Temkine Raymonde, *Le Théâtre en l'état*, Paris, Éditions théâtrales, 1992.
- *Théâtre et spectacles d'hier et d'aujourd'hui : Moyen Âge et Renaissance*, Paris, cnts, 1991.
- Viala Alain (dir.), *Le Théâtre en France*, Paris, PUF, 2009.
- Viala Alain et Daniel Mesguich, *Le Théâtre*, Paris, PUF, 2011.
- Vidal-Naquet P. et Vernant J.-P., *Mythe et tragédie dans la Grèce antique*, Paris, La Découverte, 2001 (1972).

Ressources internet

- cesar (Calendrier électronique des spectacles sous l'Ancien Régime) : www.cesar.org.uk
- Comédie-Française : www.comedie-francaise.fr
- fabula : www.fabula.org, dont le site spécialisé :
- dramatica: www.dramatica.org
- Société internationale des bibliothèques et musées des Arts du spectacle : www.theatrelibrary.org/sibmas