# Ôðàíöóçñêèé òåàòð

Êóðñîâóþ ðàáîòó âûïîëíèëà: ñòóäåíòêà ãðóïïû 504 Ôåä÷åíêî Ë. Ð.

Ìèíèñòåðñòâî îáðàçîâàíèÿ Ðîññèéñêîé Ôåäåðàöèè

Áàøêèðñêèé ãîñóäàðñòâåííûé ïåäàãîãè÷åñêèé óíèâåðñèòåò, êàôåäðà ôðàíöóçñêîãî ÿçûêà

Óôà 2000

**INTRODUCTION**

Le domain de l’art théâtral n’est pas toujours facile à cerner. Jusqu’où peut-on parler de théâtre? Quelle est la définition du théâtre?

Si l’on s’en réfère à la simple étymologie, théâtre vient du grec theatron, qui dérive du verbe theaomai, signifiant contempler, considérer, être spectateur au théâtre. Il faut donc s’accorder là-dessus: il n’y a pas de théâtre sans spectateurs, et le théâtre demande la définition d’un lieu scénique. L’acte théâtral ne doit pas s’exercer pour soi, mais s’addresser aux spectateurs. Le théâtre doit raconter une histore humaine, representer «l’imitation d’une action de caractère élevée et complète» ( Aristote), ou «l’image exacte et animée de la nature humaine» (Dryden, dramaturge anglais du XVIIe siecle). Le théatre ne se contente pas d’être une source démotion ou de plaisir: il doit rendre compte de l’homme.

Ainsi, le théâtre est un art qui a pour but de représenter en un lieu défini la nature humaine dans ses action, ses pensées, ses grandeurs ou ses bassesses, en procurant au spectateur une émotion directe. La forme écrite n’est que le refler de cet art vivant.

**I. Origines du théâtre**

**Le proto théâtre**

De toutes les activités que l’homme a pu s’inventer, le théâtre se distingue par le fait qu’il ne demande que très peu de moyens. Dans ses formes les plus restreintes, il peut se résumer à une unique personne se présentant devant d’autres personnes, en quelque lieu que ce soit; aucune invetation, aucune étape particulière dans l’évolution des sociétés n’est réellement nécessaire. Le théâtre a pu apparaître de manière primitive à n’importe quel moment de la Préhistoire, à partir du moment où I’homo sapiens s’était doté d’une organisation social. Toutefois, les traces les plus anciennesd’une forme de spectacle, dans les civilisation assyro-babiloniennes et hitite, datent tout au plus du trousième et deuxième millénaires av. J.-C., et ne permettent rien d’autre que de prudentes hypothéses sur ce qui a pu se passer auparavant.

En Mésopotamie, on sait qu’un poème retraçant le mythe de la création était donné chaque année pour la nouvelle année babylonienne; mais faisait-il l’objet d’une déclamation où d’une véritable mise en scene? Dans quelles conditions était-il joué? Etait-ce une cérémonie mystique, rituelle ou à demi profane? Totes ces questions restent en suspens.

On peut imaginer, le souir au coin du feu, l’amuseur du village singeant ses companions ou retraçant les exploits héroiques d’un ancien. On peut encore imaginer l’ensemble des chasseurs reconestituant la capture d’un animal, pour favoriser la chasse du lendemain. William Golding, dans «Sa Majesté des mouches», fait ainsi jouer par des enfents redevenus sauvages une séance de chasse rituelle, dans laquelle l’un d’entre eux tient le rôle du cochon sauvage.

Entre le jeu, le rite et l’exorcisme, une forme vivace de spectacle a donc très certainement existé, et peut-être même dans des lieux réservés pour cela. Mais rien ne permet de l’affirmer, ni d’en tirer une véritable conclusion.

**Le théâtre antique**

Selon la légende, la première représentation tragique serait due au poéte Arion qui vivait à Corinthe vers la fin du VIIe siecle. La tradition avance ensuite le nom de Thespis, qui, venu d’Icarie sur son chariot lui servant de scène, aurait donné une première tragédie aux Dionysies entre 536 et 533. En précurseur, Thespis aurait dégagé nettement le premier comédian du choeur et différencié les parties chantées des parties parlées. Il aurait également établi l’usage d’un prologue, d’une présentation, et utilisé des masques moins grossiers qu’auparavant.

L’étude de la tragédie grecque se résume donc à l’analyse d’une trentaine d’oeuvres, alors quil s’en écrivit, entre le VIe et le Ve siècle, plus d’un millier; et que l’on pense qu’un théàtre privé s’était développé dans les maisons aristocratiques, plus évolutif, avec l’intervention de mimes, des conteurs, danseurs, bouffons et poétes.

En un peu moins de quatre-vingte ans, l’art dramatique eut le temps de naître dt de mourir, mais aussi d’évoluer de manière considérable, ainsi que l’a souligné Jacqueline de Romilly:

«A beaucoup d’égards, la différence est large et plus profonde entre Eschyle et Euripide, qu’entre Euripide et Racine.»

Les Athéniens adoptèrent vite le thetme de tragédie, et ce nom mérite que l’on s’attade un peu sur sa troublante origine. Tragos signifie «bouc», et trag-oeudia «chant du ouc», ou «ode au bouc», ce qui, tout de même, n’a pas un très grand rapport avec le théâtre. On pourrait croire que le terme découle d’un qualificatif de Dionysos, mais le dieu, quand il est assimilé à la vigueur sexuelle de l’animal, est appelé ériphos, «juene bouc», et non pas tragos. Ttout au plus peut-on supposer que la trag -oedia, à lorigine, était un «chant religieux dont on accompagnait le sacrifice d’un bouc aux fêtes de Bacchus» (Bailly).

L’origine de comédi, au moins, semble beaucoup plus claire: Kômos était le nom d’une joueuse fête processionnelle en l’honneur de Dionysos, avec des chants et des danses.

Peu de temps après la première guerre punique, vers 230, un affranchi tarentin, grèc de la naissance, Livius Andronicus, commmença à traduire pour la scène romaine des tragédies et des comédies du répertoire athénien.

Les théatres romains aui se construisirent se différenciaient nettement du modèle grec.Avec le monde romain, le théâtre devenait-aussi- une entrepeise commerciale.

L’évolution du théâtre avait tué religion, mais, comme l’a joliment dit Léon Moussinac, les jeux du cirque et de l’amphithéâtre finirent par tuer le paganisme. Les niuveaux chrétiens n’avaient que répugnance pour des réjouissances populaires dont ils avaient en partie fai les frais, et les autres formes de spectacle ne pouvaient trouver grâce à leurs yeux: les tragédies parlaient de dieux païens, et les comédies étaient pleines d’obscénités.

La jeune Eglise contribua à faire disparaître le théàtre, mais le public, de toute façon, n’était plus au rendez-vous. Avec la fin de Lempire romain se tournait une page définitive. Arrivait un âge des ténèbres durant lequel le théâtre n’était même plus l’ombre d’un souvenir.

**Le Moyen Age**

**Théâtre d’inspiration religieuse**

Il est assez difficile d’imaginer qu’en Occident, le théâtre aut pu se mettre en sommmeil pendant près de dix siècles. L’Europe eut à digérer les vagues successives d’invasions barbares, et ne conserva son empreinte culturelle qu’à travers le filtre de la religion dominante. L’Eglise contrôlait l’éducation, intervenait largement dans les affaires des royaumes, dans la vie publique, l’art, le commerce, les institutions; et ke théâtre ne pouvait pas lui non plus échapper à son influence. L’aristocratie féodale, quant à elle, se contentait des passages de troubadours, acrobates, jongleurs et autres montreurs d’ours.

Cependant, la farce grossière subsistait sur des estrades de fortune, avec une plus ou moins grande tolérance de l’Eglise; elle se distingua rapidement du jeu liturgique ou profane, qui avait une prétention plus littéraire; la moralité acait une intention édifiante, avec un recours à l’allégorie; le dict se résumait le plus souvent à un monologue qui traitait qui traitait d’un sujet d’actualité; la sottise ou sotie était une farce qui mettait en scènd des membres de l’imaginaire «peuple sot»; enfin, la pastorale, plus tardive, était une sorte de tragi-comédie aux personnages champêtres.

Il est indubitable qu’il y eut dans cette époque l’intervention de metteurs en scène, ou tout du moins de régisseurs, qui coordonnaient les spectacles.

Les participants étaient des amateurs non rétribués, mais auxquels on attribuait des indemnités en nourriture et en boisson, et chacun devait s’engager sur l’Evangile à tenir son rôle «avec conscience et sans défaillance».

Le lieu de repeésentation prit bientôt une forme établie, que l’on retrouvera de manière assez semblable dans toute l’Europe: une grande aire délimitée pour le jeu, quelquefois entourée de véritables gradins,ou d’une haute palissade,avec divers lieux scéniques signifiés par des décors appelés mansions. D’une côté, il y avait le Paradis, symbolisé par une façade de maison avec un trône surélevé pour Dieu, un choeur des anges et un aréopage des personnages sacrés; de l’autre, l’Enfer, qui était représenté par une gueule oucerte de dragon.

Cependant, comme la ferveur religieuse n’excluait pas le désir de se distraire, des intermèdes de jonglerie, de chansons et de farces vinrent bientôt mettre un peu de varété dans les spectacles. L’oganisation des spectacles était maintenant sous la responsabilité de confréries professionnelles et les acteurs eux-même en cinrent à se regrouper en sociétés, appelées puys.

Après 1402, les Confrères de la Passion eurent à Paris un monopole de représentations dans leur salle de l’hôpitale de la Trinité, qui commençaient à se rapprocher d’une forme de théâtre presque conventionnelle.

**Les amuseurs**

Les amuseurs publics continuaient d’errer de places publiques en salles de châteaux, quand ils n’étaient pas conviés à se produire à l’occasion de mariages, célébrations et fêtes dicerses.

Des moralités, mais surtout des fatces, étaient données dans les foires, dans les tavernes,avec un disuositif de plus rudimentaires. Le thème le plus éprouvé était celui de la ruse l’un personnage qui lui permet de surmonter tous les obstacles, mais qui peut également se retourner contre lui; quelques illustrations de proverbes, quelques situations vigoureuses complètent un répertoire qui s’apparente surtout à celui des fablaux.

Le terme de farce, qui vient du bas-latin farsa, «farcissure», témoigne également du jargon utilisé. Et le jeu très outré ne faisait qu’accentuer l’intention première de divertir.

**Les comédies d’étuiants**

Les saltimbanques n’allaient pas tarder à se trouver en concurrence avec les clercs d’unicersité, qui commençaient eux aussi à s’adonner à l’écriture comique.

Il faut souligner la place qu’avait pris la Fête des fous dans les différents pays d’Europe. Les jeunes gens se costumaient, se masquaient, se déguisaient en filles, dansaient dans les églises, buvaient.

Aux Xve siècle, un certain Maffeo Vegio s’indigna d’une fête assez excessive qui s’était déroulée sous le Dôme de Pavie (Italy). Nous verrons d’ailleurs que les clercs et les lettés de Pavie seront les tout premiers à donner un aboutissement théâtralà à leurs divertissements.

L’une des conséquences de tout ce renouveau théâtral fut la création de Sociétés joyeuses, rassemblant ici et là des coméditns amateurs, clercs pour la plupart, et qui connureent très vite le succès. La plus célèbre société fut celle des Clercs de la Basoche de Paris, avec la concurrence, toujours parisienne, des Enfants sans-souci et des Sots. Ces troupes se déplaçaient et les plus célèbres étaient invitées ici et là pour de grandes occasions. Tout les comédies avaient en commun de s’ancrer désormais dans la réalité et de décrire des scènes du temps, même de façon cruelle ou parodique.

Après 1562, la situation politique allait considérablement perturber cet élan théâtral. Les guerres de religion, les massacres, l’insécurité et les malheurs du temps provoquèrent la disparition de nombreuses troupes. La vie théâtral retrouva des formes nouvelles au XVIe siècle après le rétablissement de la paix sous Henri IV.

**Théâtre néo-latin**

La découverte de textes de plus en plus nombreux des auteurs latins et grecs avait entraîné un engouement extraordinaire chez les lettrés français, qui se sentirent bientôt dignec, avec la forme nouvelle de l’alexandtin, de figurer parmi les continuateurs des auteurs antiques. En 1549, Joachim du Bellay dans sa Défense et illustration de la langue française, condamnait les farces populaires et souhaitait «restituer comédies et tragédies dans leur ancienne dignité».Jean de La Taille, auteur en 1562 d’un imposant Saul le Furieux, renchérissait en souhaitant que l’on écrive des comédies «faites au patron, à la mode et au portait des anciens Grecs et Latins».

La langue latine réservait néanmoins ces spectacles à un auditoire éclairé, comme le démontre en 1502 cette réaction à une représentation d’une pièce de Térence à Metz, où le publec populaire s’en prit violemment aux acteurs, car il ne comprenait rien.

Paradoxalement, alors que les temps troublés réduisaient en peau de chagrin l’expression du théâtre populaire, les représentations se multipliaient dans les collèges qui y trouvaient le mouen d’illustrer leurs prises de position sur la Réforme. Et c’est Henri IV qui mit le holà à toute cette hardiesse par un arsenal de règlements universiraires.

**III. Le Classicisme**

**Les scènes parisiennes**

En France, l’éclosion d’un véritable théâtre fut plus tardive qu’en Italie, qu’en Espagne ou qu’en Angleterre. Alors que Shakespeare ou Lope de Vega avaient déja disparu, la scène française se résumait encore pour l’essentiel aux exhibitions des comédiens itinérants que Scarron a si bien décrits dans le Roman comique.

Les choses commencèrent à évoluer quand Louis XIII accorda le titre de Troupe Royale à la compagne itinérante de Valleran Lecomte. A Paris, la troupe de Lecomte se produisait à la salle de l’Hôtel de Bourgogne, rue Mauconseil, où jouaient également les Comédiens Italiens, tandis qu’une autre troupe, celle de Mondory, s’installait à la salle du Jeu de Paume, appelée aussi salle du Marais. Ce fut néanmoins Richelieu qui, passionné par le théâtre, donna l’impulsion nécessaire afin qu’il devienne un véritable «art noble». Il fut équiper un troisième théâtre au Palais-Caudinal, qui prendra ensuite le nom de Palai-Royal, et enfin celui de Comédie-Française.

**Corneille**

Pierre Corneille naquit à Rouen en 1606, dans une famille de fonctionnaires royaux. Il fut reçu avocat en 1624 mais se tourna rapidement vers la carrière dramatique. Quelques comédies et tragi-comédies ke firent remarquer par Richelieu. Recruté, donc, par le Premier ministre, Corneille poursuivit cependant son oeuvre personnelle. En 1635, Médée fut un échec,mais vint en 1636 l’éclatant succès du Cid.

Corneille proposait aux spectateurs de son temps l’illustration d’une véritable éthique, celle d’une exaltation de l’honneur et des valeurs aristocratiques.

Le Cid reste la meilleure pièce de Corneille, et sa fougue romanesque continue de lui assurer une éternelle jeunesse. Corneillle ne s’était pas toujours plié aux règles classiques. Il amait les grandes histoires, les beaux sujers, et leur accordait pkrs d’importance qu’à l’étude des caractères.

A la demande du surintendant Fouquet, il reprit cependant la plrme en 1659 pour donner un Oedipe, et rédigea en 1661 La Toison d’or, grand spectacle avec machineries donné à l’occasion du mariage de Louis XVI avec l’infante Marie- Thérèse.

Mais la gloire montante de Racinelui faisait de l’ombre, et l’opposition entre les deux auteurs culmina en 1670 avec les représentations très attendues, à huit jours d’intervalle, de deux pièces sur le même sujet. La perfection du Bérénece de Racine l’emporta sur le Tite et Bérénice d’un Corneille vieillissant.

Un peu éclipsé, il garda néanmoins la faveur du Roi dont il avait toujours servi la gloire. En 1682, il donna une édition complète de son théâtre, avant de mourir en 1684.

**Molière**

Jean-Baptiste Poquelin naquit à Paris en 1622. Il reçut chez les Jéduites une éducation bourgeoise. Avec Madeleine Béjart et ses amis, il créa en 1643 l’Illustre Théatre et pri le nom de Molière. Bientôt encouragé par ses amis, li se mit à des farces. Mais la troupe, dont il avait pris la tête en 1650, jouait également les tragédies de Corneille et des auteurs de l’époque.

En 1658, les comédiens revinrent à Paris. Pris en charge par Monsieur, le frère du Roi, ils furent alors placés au Peutit-Bourbon, près du Louvre.

En 1659, Molière innova en faisanrt la satir des salons littéraires qui devenaient à la mode. Ce furent Les Précieuses ridicules, qui provoquèrent de profondes polémiques: le théâtre pouvait-il se faire le portrait de la vie?

Comme le Petit-Bourbon allait être détruit pour que soit réalisée la colonnade du Louvre, la troupe avait déménagé pour le Palais-Royal que la mort de Richelieu acait laissée sans affectation.

L’école des maris (1661) revint dans les préoccupations de l’époque, mais c’est L’école des femmes en 1662 qui souleva une nouvelle vague d’indignation à la Cour et à la ville.

Fort de la faveur de Louis XVI, Molière osa Le Tartuffe (1664), Dom Juan ou le Festin de pierre(1665) et Le Misanthrope(1666).

Molière s’était rabattu sur une farce, Le Médecin malgré lui (1666), puis sur une comédie, Amphitryon (janvier 1668), qui obtint un vif succés; George Dandin (juillet 1668) eut moins la faveur du public, et L’Avare (septembre 1668) fut un échec. Pour les fêtes de la Cour, il écrivit alors trois comédies-ballets, Monsieur de Pourceaugnac (1669), Les Amants magnifiques (1670) et Le Bourgois gentilhomme(1670). La peinture des travers ridicules prenait les pas sur la satire.

La plus grande apporte de Molière au métier théâtral lui-meme fut d’avoire su transcender la comédie et la pastorale pour aboutir au spectacle complet de la comédie-ballet, ce qui, plus tard, allait favoriser l’éclosion de nouvelles formes de spectacle. Mais l’histoire du théâtre retient évidement surtout ses grandes comédies, celles de la description des comportements sociaux. Et même si, comme dans Dom Juan, le sujer n’est pas toujours de lui, son apport est tel qu’il semble toujours le faire renaître.

**Racine**

Lorsque parut Jean Racine (1639-1699), toute la vie de cour s’était centralisée autour de Louis XIV, et le jeune poète ,’aura de cesse que d’assurer sa réuissite auprès du Roi-Soleil. Son théâtre s’enferma dans un univers essentiellement aristocratique, mais il n’endemeure pas moins la forme la plus accomplie de toute l’expression classique.

Fils d’un contrôleur de grenier à sel, Racine fut pris en charge par sa grand-mère, qui le fit élever dans l’ambiance très particulière de Port-Royal, et dans des collèges également tenus par des Jansénistes. Il recherchait la protection des grands, et tenta d’attirer l’attention du Roi par des poèmes à sa plus grande gloire. En 1664, il fit représenter La Thébaide par la troupe de Molière au Palais-Royal, puis Alexandre en 1665. Il se brouilla cette année-là avec Molière, passa à l’hôtel de Bourgogne où sa maîtresse Thérèse Du Parc, comédienne chez Molière, le rejoignit pour créer Andromaque en 1667. Suivirent trois autres chefs-d’oevres dramatique, Britannicus (1669), Bérénice (1670), Phèdre (1677), et son unique comédie, Les Plaideurs (1668).

En 1667, Louis XIV le nomma «historiographe du Roi». Il fit un mariage convenable, devint directeur de l’Académie française.

C’est à ce souce d’exactitude que le théâtre de Racine doit son accent de vérité dans l’analyse des personnages, qui est le reflet d’une interrogation plus profonde sur la condition humaine. Et, derrière la masque du cynique arrivist, se révèle le visage plus douloureux d’un véritable grand dramaturgue.

**Le XVIIIe siècle**

**Le théâtre des lumières**

L’homme qui ouvrit de nouveaux horizons au théâtre français ne fut pas un très bon dramaturge; mais il sur rèfléchir sur le théâtre comme personne ne l’avait fair jusque-là, et poser les bases dramaturgie.

Examinant les différents types de théâtre Diderot fit la différence entre le burlesque, le genre comique, le genre sérieux, le genre tragique, et le merveilleux. En anoblissant des sujets bourgeois, en proposant d’orienter le théâtre vers des portraits de société, il dégageait clairement une tendance qui s’était amorcée avec la comédie italienne de Machiavel et L’Arétin, qui avait touché Lope de Vega dans ses drames sociaux, Molière sans des pièces comme George Dandin.

Le théâtre de Diderot, Le Fils naturel (1757), Le Père de famille (1758), Est-il bon?(1771) fut trop démonstratif pour être véritablement intéressant, mais sa réflexion entraina une prise de conscience dans les milieux du théâtre.

**Beaumarchais**

Enfin, arriva celui qui allait porter l’art de la comédie au niveau d’un véritable pamphlet,et qui, témoignant des idées séditieuses de son temps, annonça la proche Révolution française.

Pierre-Aguctin Caron (1732-1799), aui prit par la suite (par sa femme) le nom de Beaumarchais, était avant tout un homme actif. Il fut l’inventeur avant vingt ans de l’échappement d’horlogerie, devit agent secret, fit un négoce d’armes avec les insurgés américain. Débordant de vie et d’énergie, il entama de surcroît une carrière littéraire avec des comédies sérieuses, avant d’oser en 1774 Le Barbier de Séville ou La Précaution inutile, interdit par la censure, et que Louis XVI n’autorisa l’année suivanre que dans une version remaniée.

En 1781, Beaumarchais avait terminé la suite du Barbier, qu’il avait ontitulé Le Mariage de Figaro ou La Folle Journée. La première représentation publique, le 27 avril 1784, fut l’une des plus mémorables soirées de l’histoire du théâtre en France.

En 1789, Beaumarchais fut néanmoins considéré comme un aventurier servile et un arriviste corrompu. Il échappa de peu à la mort, s’installa à l’étranger, ne revint en France qu’en 1796, proposa au gouvernement de percer l’isthme de Panama, avant de mourir en 1799.

Le Mariage de Figaro fut la dernière grande pièce de l’Ancien Régime, et la première de tout le théâtre moderne.

**Le théâtre de la Révolution**

La Renolution française entraîna la multiplication des salles de spectacle et l’écriture de centaines de pièces de toutes sortes. Un décret de 1791 donna à toute personne le sroit d’ouvrir un théâtre et de faire représenter les peèces de son choix. Libérés de la censure, le répertoire des théâtres s’engagea jusqu’au vertige dans tous les genres. Quand aux révolutionnaires, ils envisageaient avec enthousiaime les possibilités didactiques du spectacle.

Le public commença par se ruer pour voir les pièces jusque-là interdites, commme le Charles IX ou la Saint-Barthélemy de Marie-joseph Chénier, les pièces qui dénonçaient les scandaleux internements dans les couvents.

En 1793, le Comité de Salut Public resserra considérablement les libertés du théâtre. Ne subsistaient que les spectacles autoricés, et des représentations gratuites hebdomadaires des: «tragédies de Britus, Guillaume Tell, Caius Graccus et autres pièces dramatiques qui retracent les glorieux événements de la Révolution et les vertus des défenseurs de la Liiberté».

La Révolution française ne trouva pas son dramaturge. Pendent dix ans, les Français avaient été les propres acteurs d’un drame national. Et c’est à l’étranger qu’étaient apparues, pendant ce temps-là, de nouvelles formes d’écriture dramatique.

**Le Romantisme**

Le Romantisme se targua de trop nombreuses paternités, se diversifia de telle façon et eut une descendance suffisamment embrouillée pour qu’il ne soit pas légitime de se demander ce qu’il avait vraiment, a l’origine, cherché à représenter.

Le Romantisme, en fait, naissait de la confrotation entre Shakespeare et Corneille. On admirait chez le premier son audace, son lyrisme, ses puissants portraits de personnages, sa liberté de compositoin, son mélange de genres. Mais l’on souhaitait conserver du second une certaine forme esthétique, une théâtralité somme toute assez formelle, un sens de l’épopée et une grandeur sublime des personnages. S’y ajoutaient à l’époque un sentimentalisme assez exacerbé, un goût prononcé de l’extravagance des situations, et une petite pointe de rejet pour le genre sérieux. Dans ce dessein vague d’une nouvelle théâtralité, qui n’était pas non plus sans apparaître comme une forme noble des mélodrames populaires, de jeunes auteurs allaient jeter tout leur talent et toute leur fougue de modernes, contre les anciens, gardiens du temple du Classicisme.

**V. Le Romantisme au XIXe siècle**

**Napoléon et le théâtre**

Napoléon amait le théâtre, et il aurait bien voulu lui donner une importance digne de son règne. A sa manière, il lui accorda une attention toute particulière. Il commença en 1806 par réduire à huit le nombre des théâtres de Paris, et à en contrôler sévèrement le répertoire. Il avait ses préférences, mais aussi ses haines tenaces, et ses goûts allaient dans l’ensemble vers le théâtre de Corneille, chez qui «les Grands Hommes sont plus vrais que dans l’histoire». Il aimait assez bien l’opéra, n’appréciaitpas la comédie,et trouvait que les drames étaient «des tragédies pour femmes de chambre».

Il aurait aimé que son règne fut marqué par un grand dramaturge, s’intéressa un temps à Lemercier, puis à François Raynouard (1761-1836), qui avait attiré les foules en 1805 avec une plate tragédie, Les Templiers. Alas, ses efforts ne furent pas couronnés de succès.

**Victor Hugo**

Victor-Marie Hugo (1802-1885) était le fils d’un général de Napoléon. Ses plus grandes oeuvres étaient déja en gestation, mais c’est vers le théâtre qu’il se tourna en 1827 avec Cromwell. La pièce était injouable, mais la préface fit l’effet d’une bombe; Hugo y affirmait un renouvellement nécessaire de l’art, l’introduction du «grotesque» et du «caractéristique», la libération de toutes les règles sinon celles de la nature, en bref, l’exigence d’un nouveau genre mariant le sublime, le comique, le lyrique, l’épique, le moral et l’historique, tout en respectant la forme de l’alexandrin. «La poèsie complète, affirmait-il, est dans l’harmonie des contraires.»

La première d’ Hernani, le 25 février à la Comédie-Française, provoqua la célèbre bataille entre les bourgeois et les jeunes Romantiques.

Il est pourtant le grand méritede faire triompher un renouveau du théâtre dans lequel les uns et les autres allaient puiser leur libérté.

**Dumas, Mérimée**

Un an avant Hernani, Alexandre Dumsas (1802-1870) avait déja donné à la Comédie-Française Henri III et sa cour (1829) qui, sans faire de scandale, avait plu par son mouvement. Dans les manifestes romantiques, Dumas avait surtout piusé le principe d’un théâtre historique, servant de toile de fond à des avenrures politiques et amoureuses.

Il enchaina avec Anthony (1831) et La Tour de Nesle (1832), incontestables réussites du genre, même si la vérité historique s’y trouvait quelque peu bousculée.

Dumas pat la suite se consacra essentiellement à ses grands romans-feuilletons, que des miliers de lecteurs suivaient avec passion dans les journaux en ne se souciant pas plus que l’auteur de l’exactitude historique: «Qu’est-ce que l’histoire, demandait-il. Un clou auquel j’accroche mes romans.»

Et rappelons la curieuse tentative de Prosper Mérimée (1803-1870) qui prétendra un temps n’être que le traducteur des oeuvres d’une certaine Clara Gazul. Sous la forme d’un «théâtre littéraire», publié entre 1825 et 1842, Mérimée s’adonna à un romantisme plus souriant que dramatique, avec des thèmes pleins de fraîcheur et d’originalité. S’en détachent L’Occasoin, tendre drame juvénile, et le brillantissime Carosse du Saint-Sacrement, objet de convoitise de la courtisane Calila Pérchole dans un Pérou d’opérette.

**Musset**

Alors qu’Hernani, Antony ou Chatterion triomphaient sur scène, un jeune dandy au talent prometteur vouyait l’une de ses premières pièces sifflée à l’Odéon.

Alfred de Musset (1810-1857) fit pendant un certain temps partie de la jeunesse romantique,dont il incarna les outrances avec élégance et détachement.

De toute la dramatique française, Musset est en effet le seul que l’on ait pu comparer au poète anglais, mais son esprit de fantasie et son badinage en font aussi le premier grand héritier de Marivaux. Il projeta son âme inquiète et sensible dans ses personnages.

Musset projeta dans ses personnages ses ambiguités et ses interrogations qui étaient, avant l’heure, proprement existentielles. Avec une élégance un peu blessée, et sacs aucune artificialité, il fit de son théâtre la plus pure émanation de l’esprit du Romantisme.

**VI. Le Boulevard du Crime**

Au Boulevard du Temple, la Révolution de 1789 eu un effet déclisif sur les théâtres: en supprimant le royal privilège de la Comédie-Français, elle autorisait tout à coup les directeurs des autres salles à montrer de véritable pièces, et ils ne s’en privèrent pas. Le repertoire du genre se renouvela très vite sous la plume d’auteurs tels que Louis-Charles Caignier (1762-1842) et de René-Charles Guilnert de Pixérécourt (1773-1844), surnomés les «Racine et Corneille de boulevard», avec des pièces romanesques de pure fantaisie.

Sur le Boulevard du Crime, on ne faisait pas que pleurer. La parodie, dans laquelle la Comédie-Inalienne était passé maître au XVIIIe siècle, resta au boulevard de l’un des genres les plus applaudis. La chute de l’Ancien Régime avait d’autre part propulsé sur la scène des personnages comme le Roi d’Espagne, le Pape et la Tsarine de Russie.

Enfin, un genre nouveau, le vaudeville, mélangeant la comédies, les chansons et les ballets, florissait sur de nouvelles scènes dont celles du Théâtre du Vaudeville et du Théâtre des Variétés.

**VII. Le théâtre Bourgeois**

**Drames et comédies**

Scribe, avec sa prolifique production, avait largement occupé les scènes du théâtre bourgeois. Il eut un continrateur en la personne de Victorien Sardou (1831-1908), qui fit montre de son savoir-faire dés 1865 avec un drame bourgeois, La Famille Benoîton, puis avec une comédie de Goldoni, Maison neuve (1867). Il fur du «sur mesire» pour Sarah Bernhardt avec Fédora (1882), Théodora (1884), écrivit en 1887 un sombre drame La Tosca, que Puccini mettra en music.

Durant le Second Empire, Alexandre Dumas fils (1824-1895) poursuivit la carrière théâtrale de son père. Un drame personnel avait inspiré La Dame aux camélias (1852), mais c’est avec les comédies de moeurs, La Demi-Monde (1885), Denise (1885), Francillon (1887), qu’il se démarqua en abordant des thèmes sensibles à l’époque de la société umpérial.

**Opérette et vaudeville**

Il est difficile de passer sous silence l’importance que détenaient sous Napoléon III des spectacles de pur divertissement, avec en premier lieu la place prépondérante qu’avait prise l’opérette.

Sur des livrets dus la plupart du temps au tandem Meilhac et Halévy, Jacques Offenbach composa des oeuvres d’une extravagance et d’une gaîté irrésistibles, qui se donnèrent aux Bouffes-Parisiens, au Variétés, au Palais-Royal.

Eugène Labiche (1815-1888) fut à sa manière un autre héritier de Scribe. Mais son théâtre se distingua vite par sa fantaisie débridée, et une peinture de moeurs. Celui que Robert Pignarre appellera «l’Homère de la petite bourgeoisie à pantoufles brodées» porta le vaudeville à un niveau éclatant de réussite. Notons que Labiche écrivit presque toujours en collaboration, et c’est du fruit de ces collaborations que naquirent ses plus grandes réussites: Embrassons-nous Follenille (1850),Un chapeau de paille d’Italie (1851), Le Voyage de monsieur Perrichon (1860), La Poudre aux yeux (1861), La Cagnotte (1864). Labiche n’avait pas d’autre but que de se moquer un peu, de faire rire beacoup. Et les bourgeois de province et de Paris faisaient un triomphe à celui qui les peignait si bien.

Henry Monnier (1799-1877) collabora épisodiquement avec Labiche, comme pour la burlesque Affaire de la rue de Lourcine (1857) qui fit également intervenir Edmont Martin. Monnier mit en scène son héros bourgeois dans La Famille improvisée (1831), dans Grandeur et Décadance de M. Joseph Prudhomme (1853), dans de nombreuses saynètes, et lui invena une solennelle biographie à travers un poman, Mémoires de monsieur Joseph Prudhomme.

Cependent, pour la plupart de ces auteurs, la guerre de 1870 ainsi que la déchéance de l’Empire furent un véritable traumatisme. Labiche se borna ensuite à éditer son théâtre complet, Offenbach entreprit ses émoubants Contes d’Hoffmann.

**Le théâtre de la IIIe République**

La IIIe République était constituée en septembre 1870. Après l’anéantissement de la Commune, les Parisiens reprirent peu à peu leurs habitudes. Les théâtres détruits furent reconstruits et rouvrirent bientôt leurs portes. Enfin achevé, l’Opéra de Garnier fut inauguré en 1875; une tradition de boulevard se renoua aux Variétés, au Gymnase, au Vaudeville. Les théâtres municipaux reprent bientôt leurs activités, accueillant à nouveau les troupes en tournées. Enfin, les diiférentes lois sur les associations allaient favoriser la constitution de groupes d’amateurs. Le théâtre Prenait une physionomie nouvelle. Les insouciants du Second Empire découvrait un monde de revendication sociales, et les romans d’Emile Zola allaient contribuer à leur dessiller les yeux.

Le même Zola avait produit quelques drames médiocres. En 1881, il publia Le Naturalisme au théâtre, après avoir fait jouer une adaptation de L’Assammoir.

Stéphan Mallarmée plaidait pour un théâtre qui pourrait rendre compte des aspirations spiritualistes et symboleques de la fin du siècle. Il n’avaient que dégoût pour le Naturalisme naissant, et revenaient à l’admiration des grands textes. Citons, comme l’un des meilleurs exemples dans cette voie, le théâtre de Maurice Maeterlinck (1862-1949), dont La Princesse Maleine (1889), Pelléas et Mélisandre (1892) ou Monna Vanna (1902) qui étaient empreints d’un beau climat d’étrangeté et de mystère.

Cependent, le vaudeville retrouvait toute sa gloire, et Rostand allait même ressusciter le Romantisme.

**La première partie du XXe siècle**

**Un théâtre littéraire**

En réaction contre le Naturalisme, un certain théâtre littéraire continuait à se développer, encouragé par le mouvement des poètes symbolistes. Paul coaudel (1868-1955), ainsi, et qui n’avait as été insensible à l’enchantement de Bayreuth, avait tenté de retrouver l’ampleur de la tragédei grecque dans des dramaturgies foisonnantes, portées par un grand souffle lyrique et chrétien. Copeau avait monté L’Echange (écrit en 1901), mais la plupart de ses autres pièces, Tête d’or (1890), Le Partage de midi (1906), L’annonce faite à Marie (1912), furent créées dans les années 40 et 50 par Jean-Louis Barault.

André Gide (1869-1951) s’inspira quant à lui de mythes bibliques ou antiques, dans Saul (1903), Philoctète (1899), Béthsabée (1903), OEdipe (1930-32). Enfin, Romain Rolland, encouragé par Gémier, tenta de donner au théâtre une grande fresque sur la Révolution qui resta inachevée. Des trois oevres qui furent representées, Les Loups (1898), Danton (1900), Le Quatoze Juillet (1902), seule Danton présente un véritable intérêt dramatique.

**Cocteau**

Jean Cocteau (1889-1963) tint une place un peu à part dans les lettres françaises, avec son image de «prince frivole». Feru du culture grecque, il réinterpréta tout d’abord les mythes antiques dans Antigone (1922), Orphée (1926). La Machine infernale (1934), à partie du mythe d’Oedipe, constituait une fresque à la fois sombre et poètique des destinées de l’homme. En 1938 Les Parents terribles transposait au Boulevard la mythologie intime du poète. Anfin, L’Aigle à deux têtes (avec Edwige Feuillère, Jean Marais) fut une curieuse résurgence en 1946 du drame romantique, inspiré librement par la mort mystérieuse de Louis II de Bavière.

**Influence du Surréalisme**

Arman Salacrou, Roger Vitrac, Antonin Artaud adhérèrent un temps au Surréalisme. D’autres auteurs s’y intéressèrent,en gardant quelquefois leurs distances.

Roger Vitrac (1899-1952) eut une oeuvre très personnelle, tendre et grinçante, bien illustrée par le ravageur Victor ou Les Enfants au pouvoir (1928). Victor fut monté par Antonin Artaud (1896-1948), qui avait fondé avec Robert Aron l’éphémère «Théâtre Alfred-Jarry» voué à la dérision et à l’humour corrosif.

Armand Salacrou (1899-1990) était un fils de la bourgeoisie industrielle, mais il fut journaliste à L’Humanité avant de rejoindre le Groupe Surréaliste. Ses tentatives de marier sur la scène l’ironei, la fantaisie et la reflexion aboutirent avec Une Femme libre (1934) et surtout L’Inconnue d’Arras (1935). Suivitent La Terre est ronde (1938), Histoire de rire (1939), et en 1947 L’Archipel Lenoir, satire féroce d’une grande famille bourgeoise dans l’avant-guerre.

**L’Occupation**

Pendent l’Occupation, la vie parisienne des théâtres fut plus florissante que jamais. De nombreux spectacles que s’adressaient aussi aux soldats allemands en permission relevait du grossier divertissement, mais le théâtre survivait censure. Une partie des professoinnels du théâtre avait cessé de s’exprimer, certains avaient quitté la France. Mais d’autres étaient restés, et la période se révélait propice à un théâtre de qualité. Un cetain public, en effet, était prêt à recevoir des pièces un peu plus difficiles, qui soient distrayantes sans verser dans la gaudriole. Cela démoda très vite de vaudeville et la comédie légère, mais permit le succès des Mouches de Sartre en 1943, mis en scène par Dullin, tandis que son ancien collaborateur André Barsacq faisait triompher Le Bal des voleurs, Le Rendez-Vous de Senlis, Antigone d’Anouilh. On créait également La Reine morte (1942), et Fils de personne (1943) de Montherlant. En 1943, Jean-Louis Barrault réalisa Le Soulier de satin de Claudel à la Comédie-Française, et Marcel Herrand, l’année suivante, créa Le Malentendu de Camus et Hius clos de Sartre.

**Sartre et Camus**

Dans l’une des périodes les plus troublées de l’humanité, les deux philosophes de l’Existentialisme posèrent de grandes questions, auxquelles ils apportèrent des tentatives de réponses.

Jean-Paul Sartre (1905-1980), qui devenait le maître à penser de toute une génération, utilisa le théâtre comme un mode d’illustration directe de ses thèses. Les Mouches (1943), en montrant la ville d’Argos ployant sous la domination d’Egisthe et sous le poids de la culpabilité, prenait une évidence caleur symbolique pour les spectateurs français. Huis clos (1944) avait un fondement plus psychologique. Morts sans sépuluture (1946) avait comme sujer la torture, et La Putain respectueuse (1946) abordait le thème du racisme. En 1948, Les Mains sales retransposait le thème des Mouches. Plus complexes, ses deux dernières grandes pièces, Le Diable et le Bon Dieu (1951) et Les Séquestrés d’Altona (1959) furent d’ambitieuses variations sur l’acte et l’éthique.

De tendance plutôt naturaliste, le théâtre de Sartre de voulait limpide, démonstratif et efficace; mais un certain symbolisme de ses thémes lui conserve une actualité universelle.

Le philosophe Albert Camus (1913-1960) était né en Algérie, où,journaliste, enseignant, il avait également dirigé une petite compagnie théâtrale. Le Malentendu, créé en 1943 par Maria Casarès, traitait de manière un peu schématique de l’absurde condition de la vie. Plus flambouant, Caligula, en 1945, illustrait le terrible syllogisme: «On meurt parce qu’on est coupable. On est coupable parce qu’on est sujet de Caligula. Donc tout le monde est coupable. C’est une question de temps et de patience...» L’Etat de siège (1948) et Les Justes (1949) eurent moins de portée.

Camus aimait le théâtre, mais il ne parvint pas, sauf dans Caligula, à y insuffler le sens de l’absurde et de ma révolté qu’il avait si bien fait ressentir dans ses romans. Il venait d’adapter pour le théâtre «Les Possédés» de Dostoievski, quand il disparut prématurément dans un accident de voiture.

**IX. Le théâtre de l’après-guerre**

**Nouveaux metteurs en scène**

En France, le meilleur animateur laramatique de l’époque, Jean Vilar (1912-1971) fut néanmoins un admirable continuateur du travail de Copeau et de Dullin. On lui confia en 1951 la direction du Théâtre National Populaire, TNP, avec deux salles à Chaillot. Vilar y attira un public nombreux et fidèle. Il déclara: «Je ne souhaitais qu’une chose, c’est que Sartre me sonnéune pièce très engagée. Je l’aurais montée.»

Le TNP dépendait en grande partie de subventions, et la manièr dont il était géré ainsa que la discussion des budgets constituaient une source incessante de débats avec des ministères à la politique souvent incohérente.

En 1963 Vilar demanda à ne pas être reconduit à la tête du TNP. Il avait par ailleurs créé en 1947 une «semaine théâtrale» dans la petite ville d’Avignon. En 1968 le «Festival d’Avignon» se déroulait sur la durée de quatre ssemaines, et attirait un publec de plus en plus nombreux, jeune, et avide de nouveautés.

Vilar porta sur se épaules une grande partie du théâtre de l’après-guerre. Mais à sa mort, le mouvement issu du TNP retomba d’une manière infuiétante. La décentralisation, commencée en 1946, relancée par Malraux avec les Maisons de la Culture, aboutissait elle aussi, à un demi échec.

Quelques animateurs continuèrent cependant à un brandit le drapeau. D’autres cherchèrent curtout à se constituer un publec choisi. D’autres poursuivirent une exploration purement artistique de ma mise en scène, nourrie et enrichie par toute l’écolution psychologique du XXe siècle.

**Evolution d’un théâtre de divertissement**

Pendant quelques années, le théâtre des noceurs et cocttes, des adultères et caleçonnades survécut sur quelques scènes parisiennes, avant d’être adapté dans le goût du jour pau de nouveaux auteurs.

Des bons auteurs cependant lui redonnèrent de la fraîcheur, et André Roussin (1911-1987), avec La Petite Hutte (1947) ou Lorsque l’enfant paraît (1951), apporta au gente un heureux renouvellement tout en restant dans la tradition d’un esprit Labiche. Plus exotique, et riche d’une belle faconde méridionale, Jeacques Audiberti (1899-1966) surprit avec Le Mal court en 1947, mais imposa son aimable théâtre de divertissement avec en 1956 un véritable vaudeville moderne, L’Effet Glapion.

Dans un style plus satirique, Marcel Aymé (1902-1967) donna quelques pièces dérangeantes comme Lucienne et le Boucher (1950) et Clérambars (1950).

Enfin, les thèmes au goût du jour de René de Obaldia (1918- ) lui assurèrent un succès boulevardier des Génousie (1960). Outre François Dorin (Un Sale Egoiste, 1970, Les Bonchommes, 1970), le dernier grans représentaion d’un genre qui ne cesse de renaître de ses cendres.

**Le théâtre de tout les possibles**

**Survie de théâtre**

Depuis quelques anneés, le théâtre se survit à lui-même, sans grands événement, mais tout en conservant la majorité de ses stuctures. Si la fréquentation reste d’une manière générale assez basse, les comédiens, jeunes et confirmés, continuent de se battre avec acharnement pour que survive leur profession.

Le théâtre ne perdure qu’au prix de l’abnégation d’une grande partie de ses artistes. La situation est d’ailleurs approximativement la même dans tous les pays de l’Occident, et l’interventionnisme plus ou moins grand des érars n’y change pas grand-chose.

**Les théâtres en France aujourd’hui**

Traditionnellement le théâtre en France est présenté en deux parties: d’un côté le théâtre public, de l’autre le théâtre privé.

Les théâtres nationaux.

Les plus connus et les plus prestigieux théâtres de France sont au nombre de cinq.

Le plus ancien, la Comédie-Française remplit une double mission: conservation du répertoire classique et consécration du repértoire moderne. Le développemant des tournées en province et à l’étranger est également prévu pour faire connaître le patrmoine théâtral de la nation.

Le Théâtre National de l’Odéon, institution bi-centenaire, tout en ayant pour mission essentielle de la représentation en alternance l’oeuvres classiques pu modernes d’auteurs français ou étrangers, orientait également son activité vers la création.

Le Théâtre National de Chaillot souhaite retrouver sa vocation initiale de grand théâtre national populaire de création.

Créé en 1972, le Théâtre de l’est Parisien poursuivit un travail de recherche de publics nouveaux, en particulier par la mise en place d’une cellule d’animation pour le quartier.

LeThéâtre National de Strasbourg (lui aussi créé en 1972 à partir du centre dramatique du même nom) est un instrument ouiginal de création et de recherche.

Ces cinq théâtres nationaux constituent donc un ensemble qui, sous la même appellation, recouvre des activités et des missions différentes mais complémentaires.

**Les centres dramatiques nationaux**

Les centres dramatiques nationaux sont issus de ce qu’on a appelé la «décentralisation dramatique» et proviennent initialement de troupes de province dont les directeurs, choisis à titre personnel pour leur valeur artistique, ont passé des accords tacitesou verbaux avec l’administration des Affaires culturelles.

Certains centres se sont vu attribuer une compétence nationale et même international; ils apparaissent presque comme des théâtres nationaux de région du fait de l’amplication de leur travail commencé depuis plusieurs années: Théâtre National populaire de Villeurbanne, Théâtre National de Marseille, de Lille, les Tréteaux de France.

**Les compagnies dramatique indépendantes**

Avant mai 68, il existait en France environ une trentaine de compagnies indépendantes plus ou moins subventionnées par les pouvoirs publics. Plus de mille sont aujourd’hui recensées dont 450 sont aidées par le ministère de la Culture.

Deux systèmes d’aide coexistent. La plupart d’entre elles sont soumises à l’évaluation annuelle d’une commission: elles sont dites «en commission». D’autres, en général les plus anciennes traitent directement avec la direction du Théâtre et des Spectacles: elles sont appelées «hors comission».

Illustré par la réussite de grandes troupes permanentes comme le Théâtre du Soleil d’Ariane Mnouchkine, ce monde théâtral nouveau comprend également de petites équipes à la recherche d’un public local ou d’un langage original.

**Le théâtre privé**

Dans les années 60, le théâtre privé est composé, en province, des théâtres municipaux et, à Paris, d’une cinquantaine de théâtres privés. Les deux tiers des théâtres parisiens ont un répertoire axé sur le «boulevard», les autres se consacrent à la présentation d’un théâtre plrs ambitieux ( le Vieux-Colombier par example).

D’une façon générale, à l’époque, la vie des théâtres privés est difficile.

Il convient de distinguer parmi les théâtres privés ceux dont le but est de faire du commmerce et ceux qui s’attachent à promouvoir des oeuvres de qualité (dans la tradition du Cartel), et qui désirent seulement que leur gestion ne soit pas déficitaire.

En tout cas la situation du théâtre privé parisien apparaît maintenant comme bien meilleure. Une partie de ces résultats doit sans nul soute être à porter au crédit de l’Association pour le soutien au théâtre privé, qui aide financièrement certaines productions dramatiques.

**Le théâtre amateur**

Les troupes de théâtre amateur en France ont une activité importante et variée. Elles développent une pratique théâtrale de loisir: celui qui l’exerce n’a pas l’ambition d’en vivre. Cetteactivité est donc du ressort du ministère du Temps libre. Elle s’exerce aussi au sein de stages organisés par des conseillers techniques et pédagogiques, de groupes de lycéens ou d’étudiants, d’entreprises, du «troisième âge», de maisons des jeunes, etc.

**Les Français**

Il y a un peu plus d’un siècle, Goethe écrivait:

«La litterature national n’a plus grand sens aujourd’hui: le temps de la littérature mondial est venu et chacun doit aujourd’hui travailler à hâter ce temps. Si je ne me prompe, ce sont les Français qui tireront le plus guand avantage de cet immense mouvement.»

D’une certaine manière, il ne se trompait pas; les Français dominèrent en partie les destinées du théâtre pendant une grande partie du siècle passé, et pontrèrent en tout cas l’example de leur invention, de leur talent et de leur rigeure dans tous les genres théâtraux.

La France, pourtant, n’est pas dans une meilleure situation aujourd’hui que la plupart des nations voisines, et cette situation quasi-général de déclin montre bien que s’il y a une responabilité à trouver, elle ne peut se résumer à un rapport théâtre-Etat.

**Le public**

Les vraies nouveautés au théâtre, ouevres qui éclairent leur temps, les oeuvres fortes, même difficiles, attirent immanquablement le public. On s’étonnera toujours que des portefaix et des valets aient pu se presser aux grandes oeuvres de Shakespeare, alors qu’ils boudaient dans le même temps des pièces que ne leur plaisaient pas.

Le public n’est pas devenu ingrat, mais il a été rendu méfiant. Trop de spectacles prétentieux ou ennuyeux l’on passablement décourage, et lui feront rater un autre jour un spectacle de qualité. En se refusant à une certaine rigueur, le milieu théâtral fait en partie payer à ses peilleurs élément les faiblesses de ses plus médiocres.

**Conclusion:**

Le secret du théâtre

La conclusion de ce long parcours historique de l’art théâtral aboutit donc sur le constat d’une certaine période de repli, une période qui sera peut-être un jour analysée comme une étape nécessaire. Elle n’est pas sans précédent et, dans le passé, de nouveaux auteurs sont toujours parvenus à faire renaître de ses cendres une dramaturgie quelquefois défaillante. Peut-être faut-il susciter et soutenir ce nouvel élan, et l’éspérer aussi beau, ausse riche, aussi surprenant qu’ont pu l’être en leur temps les grands moments de l’art dramatique. L’histoire et l’art sont imprévisible, mais le théâtre continuera très certainement d’appartenir à l’un et à l’autre.

Il reste aux auteurs, aux acteurs, aux metteurs en scène de demain, à médeter le grand secret du théâtre, celui qu’avaient découvert leurs illustres prédécesseurs. Molière disait, dans La Critique de l’Ecole des femmes:

«Je voudrais bien savoir si la grande fègle de toutes les règles n’est pas de plaire.»

Racine renchérissait, dans la préface de Bérénice:

«La principale règle est de plaire et de toucher. Toutes les autres ne sont faites que pour parvenir à cette première.»

Et Boileau le versifia dans son Art poètique:

«Le secret est d’abord de plaire et de toucher.»

**Bibliographie**

Barthes (Roland), Sur Racine, Paris, Ed. du Seuil, 1963.

Chappuzeau (Samuel), Le Théâtre français, Bruxelles, Mertens et Fils, 1867; rééd. «Les Introuvables», Ed. d’Aujourd’hui, 1985.

Corvin (Michel), Molière et ses metteurs en scène d’aujourd’hui, Lyon, P.U.L., 1985.

Dejean (J.-L.), Le Théâtre français depuis 1945, Paris, Nathan, «Universit, infomation, formation», 1987.

Dervigrand (Jean), L’acteur, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1944.

Dort (Bernard), Corneille dramaturge, Paris, L’Arche, 1972.

Gohen (Gustav), Etudes d’histoire du théâtre en France au Moyen Age et à la Renaissance, Paris, Gallimard, 1956.

Gouier (Henry),Le théâtre et les arts à deux temps, Paris, P.U.F., 1978.

Guichemerre (Roger), La Comédie en France, Paris, P.U.F., «Que sias-je?», 1981.

Hamiche (D.), Le Théâtre de la Révolution, Paris, Gallimard, 1970.

Hubert (Marie-Claude), Histoire de la scène occidentale de l’Antique à nos jours, Paris, Didier, 1976.

Hue (Jean-Pierre), Le théatre et son droit, Paris, Librairie Théâtrale, 1986.

Jouvet (Louis), Términage sur le théâtre, Génève, Editions du Milieu du Monde, 1991.

Le théâtre en France, publidé sous la direction de Jeacqueline de Jomaron, Paris, Armand Colin Editeur, 1992.

Leroy (Dominique), Histoire des arts du spectacle en France, Paris, A. Nizet, 1960.

Miquel (Jean-Pierre), Le théâtre et les jours, Paris, Editeurs français réunis, 1986.

Roubine (Jean-Jeacques), L’art du comédien, Paris, P.U.F., «Que sais-je?», 1985.

Rougemont (Martine de), La Vie théâtral en France au XVIII siècle, Génève, Champion-Slatkine, 1988.

Sallé (Bernard), Histoire du théâtre, Paris, Librairie Théâtrale, 1990.