

# LE THÉÂTRE

Aide-mémoire

René Collinot

Le Témoin gaulois

Tout accès payant au site gratuit [Le Témoin gaulois](#) relève de l'escroquerie.

# Sommaire

<b><u>Le lieu théâtral</u></b>	<b>4</b>
De l'aire de danse au théâtre antique – Le lieu théâtral grec – le lieu théâtral romain – Le théâtre élisabéthain – Le théâtre français – Du théâtre de Vicence... – ...Au théâtre à l'italienne – Le renouvellement du lieu théâtral	
<b><u>Quelques genres</u></b>	<b>8</b>
<b>La Comédie</b>	
Le comique au théâtre – L'Atellane – Le Mime – La Pantomime – La Fabula – La Farce – La Commedia dell'Arte – Le théâtre italien en France – La Comédie au XVII <sup>e</sup> siècle – Le Théâtre de boulevard	
<b>La Tragédie</b>	<b>10</b>
Le genre tragique – Le Dithyrambe – La tragédie grecque – La tragi-comédie – La tragédie classique et la règle des trois unités	
<b>Le Drame</b>	<b>14</b>
Un terme polysémique – Le Drame bourgeois – Le Drame romantique	
<b>Le Théâtre lyrique</b>	<b>16</b>
L'Opéra – L'Opéra-bouffe – L'Opéra comique – L'Opérette	
Le règne des metteurs en scène	
<b><u>Le texte de théâtre</u></b>	<b>18</b>
<b>Composantes</b>	
<b>Organisation</b>	
Acte – Scènes – Didascalie – Dialogue – Réplique – Monologue – Aparté – Double énonciation	
<b><u>Petit lexique du théâtre</u></b>	<b>19</b>
Accessoire – Acte – Acteur – Brigadier – Chandelle – Cintres – Emploi – Imbroglia – Lazzi – Manteau d'Arlequin – Mise en scène – Nô – Praticable – Quiproquo – Régisseur – Répertoire – Rideau Rôle – Scène – Scénographie – Thymélé – Utilité	
<b><u>Noms cités</u></b>	<b>23</b>

# Le Lieu théâtral

## De l'aire de danse au théâtre antique

La danse magique, d'où sont issues diverses formes de théâtre comme la tragédie, en Occident, et le Nô japonais, organise l'espace par les figures qu'elle dessine, et dont la plus simple est le cercle. C'est autour de ce cercle magique que s'est organisé le théâtre grec.

## Le lieu théâtral grec

### **Les gradins**

Les spectateurs sont assis sur les gradins (faits de bois, et démontables, jusqu'au IV<sup>e</sup> siècle) disposés en éventail autour de l'orchestra, et adossés à une colline ; ils seront 15.000 à Athènes au V<sup>e</sup> siècle, 25.000 au IV<sup>e</sup>, et 50.000 à Épidaure au IV<sup>e</sup> siècle. Les gradins sont divisés en sections, verticalement (par des marches plus hautes), et horizontalement (par des marches plus larges, tous les dix rangs). Prêtres et magistrats siègent sur des fauteuils, en bas.

Le dispositif scénique est complexe. Il comporte :

### **La skéné**

La skéné est un bâtiment rectangulaire, bas et long, qui sert de magasin pour les décors et les accessoires, et de loge d'acteurs.

Le mur qui domine l'orchestra est percé de trois portes entre lesquelles se déploient les décors : « *Il y a trois sortes de scènes : la première qu'on appelle tragique, la seconde comique, la troisième satyrique. Leurs décorations offrent de grandes différences : la scène tragique est décorée de colonnes, de frontons, de statues et d'embellissements magnifiques ; la scène comique représente des maisons particulières avec leurs balcons, avec des fenêtres dont la disposition est tout à fait semblable à celle des bâtiments ordinaires ; la scène satyrique est ornée d'arbres, de grottes, de montagnes et de tout ce qui compose un paysage.* » (Vitruve, De Architectura, V,7)

### **Le proskénion**

C'est une estrade haute et étroite sur laquelle montent les trois acteurs. Il n'est apparu qu'à la fin du IV<sup>e</sup> siècle. À Rome, le proskénion s'élargira et s'abaissera en devenant le proscenium.

### **L'orchestra**

L'orchestra, de forme circulaire, est l'ancienne piste de danse où évolue le chœur ; elle atteint 20 mètres de diamètre à Épidaure ; au centre est placée la thymélé où sont accomplis les sacrifices à Bacchus, dominée par le mur de la skéné.

## Le lieu théâtral romain

Contrairement au théâtre grec largement ouvert sur le paysage, le théâtre latin, qui en dérive, est complètement fermé. On accède aux gradins par des galeries (vomitorium) et non par les gradins. La skéné devient un haut mur de scène également percé de trois portes entre lesquelles sont disposés les décors et ornés de statues et de colonnes. Le proskénion devient un proscenium bas et vaste. Enfin une immense toile portée par des mâts dont les supports de pierre sont encore souvent visibles, le velum, recouvre la salle.

L'orchestra latine est semi-circulaire et réservée aux sénateurs et aux spectateurs de haut rang.

Ce dispositif coûteux (on n'hésite pas à élever des théâtres en plaine), qu'il ne faut pas confondre avec l'amphithéâtre, réservé aux jeux du cirque, n'a servi qu'à des représentations d'œuvres médiocres, qui n'ont cessé de faire une plus grande place au spectaculaire (emploi de machines toujours plus ingénieuses) et à la licence.

## **Le théâtre élisabéthain**

Sous le règne d'Elisabeth Ière d'Angleterre (1553-1603), le théâtre connaît un immense succès, auprès d'un large public où se mêlent gentilshommes et gens du peuple.

La scène est dépourvue de décors, sinon de machines (trappes pour les apparitions et disparitions, grues pour les « vols »). Une pancarte peut quelquefois en tenir lieu. Elle se compose d'un plateau adossé à l'un des huit ou quatre murs de la cour d'auberge qui sert de salle à l'origine. Les spectateurs du parterre, debout, l'entourent de trois côtés.

L'avant de ce plateau, large de 8 à 12 mètres, est un « proscenium » (une avant-scène), précédant une scène protégée par un toit de chaume, pour les scènes d'intérieur, et une arrière-scène (rideaux et portes).

Au-dessus du plateau, au deuxième étage, un « balcon » (celui de Juliette), où se tiennent tantôt des comédiens, tantôt le public, surmonté d'un troisième étage, où sont les musiciens et où des comédiens peuvent apparaître.

Bien entendu, ce lieu théâtral ayant disparu en 1642 avec la fermeture des théâtres publics, metteurs en scène, décorateurs et... lecteurs ont toute liberté pour imaginer un autre décor. Toutefois, le *Globe Theater* a été reconstruit à l'identique, à Londres, en 1997.

### **Le théâtre français**

Au XVII<sup>e</sup> siècle, en France, les pièces sont d'abord jouées dans des jeux de paume, salles rectangulaires longues et étroites. La scène est une estrade où est installé un décor simultané issu des mystères du Moyen Âge, dont les éléments, éventuellement accompagnés de machines, étaient souvent très symboliques (une chaise pour un palais, un arbuste pour une forêt, voire un simple écriteau...). Mais les « mansions » ou compartiments devant lesquels se joue l'action, et correspondant aux divers lieux où elle se déroule pouvaient être beaucoup plus réalistes (sans être praticables : les comédiens ne peuvent y évoluer) à l'époque du Cid et de Molière, qui utilise encore ce décor à l'Hôtel de Bourgogne, avant qu'il ne cède la place au décor unique de la tragédie (vestibule d'un palais) ou de la comédie (rue).

Le public populaire est debout, au parterre, des loges sont réservées aux spectateurs plus fortunés, et des bancs disposés sur la scène accueillent les nobles. Ils n'en disparaîtront qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, le comte de Lauragais ayant acheté leur disparition à la Comédie-Française au prix de trente mille livres, en avril 1759.

La salle est éclairée par un lustre suspendu à une poulie et la scène par une « rampe » de chandelles qu'il faut moucher à intervalles réguliers, c'est-à-dire entre deux actes.

## **Du théâtre de Vicence...**

Le théâtre à l'italienne est né à la Renaissance des efforts d'architectes comme Palladio (1508-1580) pour reconstituer le lieu théâtral antique, et de leurs contresens. C'est ainsi que, s'appuyant sur le *De Architectura* de Vitruve, Palladio entreprit de construire le fameux théâtre de Vicence (1585), qui fut terminé par son fils après sa mort. C'est un théâtre fermé et couvert dont le plafond peint représente le ciel, et où le public est assis sur des gradins en forme d'ellipse reliés au vaste plateau du proscenium par la cavea, héritière de l'orchestra latine. Mais l'élément le plus frappant est le superbe mur de scène richement décoré et dont les trois portes ont été élargies pour permettre de voir les décors montés sur des périactes, prismes triangulaires qui permettent de faire alterner les trois décors classiques (comique, tragique, satyrique).

Le théâtre de Vicence présente déjà plusieurs caractéristiques de la salle à l'italienne :

- la surface consacrée à la scène et aux coulisses est comparable à celle réservée au public ;
- la scène est un large proscenium ;

– les décors en bois visent à créer l'illusion par le recours aux nouvelles lois de la perspective, aussi tous représentent-ils des rues, alors que les décors de l'antiquité, placés entre les portes, évoquaient un palais (tragédie), une rue (comédie) ou un paysage naturel (drame satyrique).

## ...Au théâtre à l'italienne

Ce lieu théâtral triomphe en Europe aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. De nombreuses salles de ce modèle sont encore en service, comme la Comédie-Française, le théâtre de Bordeaux, etc.

L'orchestra est devenu l'orchestre ou parterre, sans gradins, en U ou en fer à cheval, où le public populaire se tenait debout, avant qu'on le garnisse de bancs en 1792, puis de fauteuils réservés aux places les plus chères. Mais quand en 1838 le directeur du théâtre de la Renaissance, Joly, voulut fixer ces banquettes dans des stalles, pour *Ruy Blas*, Victor Hugo s'y opposa fermement :

« Il entendait qu'on laissât au public populaire ses places, c'est-à-dire le parterre et les galeries, que c'était pour lui le vrai public, vivant, impressionnable, sans préjugés littéraires, tel qu'il le fallait à l'art libre ; que ce n'était peut-être pas le public de l'Opéra, mais que c'était le public du drame ; que ce public-là n'avait pas l'habitude d'être parqué et isolé dans sa stalle, qu'il n'était jamais plus intelligent et plus content que lorsqu'il était entassé, mêlé, confondu, et que quant à lui, si on lui retirait son parterre, il retirerait sa pièce. Les banquettes ne furent pas stallées. »

(Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie\*, 1865)

La salle, qui s'est élevée pour améliorer l'acoustique, superpose les galeries ou loges et corbeilles qui entourent le parterre. Elle s'oppose à l'univers voué à l'illusion du plateau et des vastes coulisses. Ces deux mondes sont séparés par la rampe, ligne de lumière interrompue par la niche du trou du souffleur « *qui montre si bien qu'il se cache* » (Alain), la fosse d'orchestre et le rideau rouge, « la guillotine » qui tombe des cintres à la fin de chaque acte.

La salle reste éclairée pendant les représentations jusqu'à l'époque de Wagner, l'éclairage s'améliorant lentement : les chandelles en usage au XVII<sup>e</sup> siècle ne seront remplacées par des bougies qu'en 1780 à la Comédie-Française ; la rampe, c'est-à-dire la ligne des lumières placées sur le devant de la scène pour l'éclairer, est d'abord composée de lampions à huile peu fiables, à l'origine de bien des incendies ; leur succèdent à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle les quinquets, lampes à huile plus sûres ; le gaz d'éclairage est introduit à l'Opéra de Paris, après Londres, en 1822, non sans résistance : « *chanteuses, danseuses et spectatrices se plaignent que l'éclat de cette lumière éclipsé celui de leur teint.* » L'électricité le remplacera à partir des années 1880.

## Le renouvellement du lieu théâtral

Pour diverses raisons, la salle italienne et le théâtre d'illusion, avec ses décors de toile peinte ou de carton pâte apparaissent comme obsolètes dès le début du XX<sup>e</sup> siècle. Passée la tentative naturaliste du comédien et metteur en scène Antoine (1888-1943), qui rejette le cabotinage en vogue et privilégie les accessoires vrais – comme ces quartiers de viande pendus à des crochets dans *Les Bouchers* de Fernand Icres qui firent scandale en 1888 – et comme la peinture à la même époque, et du fait de l'apparition de nouvelles techniques de représentation, (photo et cinéma), le théâtre se recentre sur ce qui fait son originalité : la présence de l'acteur, en chair et en os, et sa performance chaque fois différente. Tout ce qui le sépare du public est aboli, à commencer par la rampe, contestée dès les années 1830, ce qui provoqua l'indignation de Victor Hugo, et le rideau rouge. Bientôt, il ne suffit plus que la scène se rapproche du public, elle doit se déplacer au milieu de la salle, et les spectateurs l'entourent sur deux, trois ou quatre côtés, à moins qu'elle ne soit circulaire ou en ellipse. Les décors sont réduits à ces jeux de lumière toujours plus sophistiqués que permet l'électricité, avec ses projecteurs et ses réflecteurs qui organisent l'espace, devant un

---

\* Adèle Hugo, fille de l'écrivain.

## Entre lire et expliquer – Aide-mémoire

simple rideau, ou bien composés de praticables aux formes abstraites ou symboliques qui mettent en valeur le jeu des comédiens ; on explore de nouveau les possibilités du décor simultané...

# Quelques Genres

## La Comédie

### Le comique au théâtre

Aristote donne, pour origine du mot « comédie », cōmos, qui désignait un cortège phallique lié au culte de Dionysos.

On distingue traditionnellement :

- le comique de gestes : gestes et grimaces sont des moyens élémentaires de provoquer le rire ;
- le comique de mots : exagérations, paradoxes, mensonges, contrevérités, jeux de mots et jeux avec les mots, répétitions...
- le comique de caractères : défauts et singularités ou manies d'un personnage ;
- le comique de situation : situations inattendues ou absurdes.

### L'Atellane

Dans la Rome antique, l'atellane est une comédie bouffonne, que des citoyens masqués jouaient après la représentation de la tragédie, donnée par des comédiens professionnels recrutés parmi les esclaves. Ses personnages stéréotypés – Maccus (le sot), Bucco (le glouton à la grande bouche), Pappus (le vieil avare amoureux, ancêtre lointain de Harpagon), Dossennus (le bossu malicieux), Manducus et Lamia (l'ogre et l'ogresse)... – préfigurent ceux de la Commedia dell'arte et de Molière.

### Le Mime

Le mime romain est un spectacle dramatique, sur des sujets de la vie quotidienne traités en prose de façon bouffonne et souvent grossière, à la manière des clowns ou des chansonniers. Les acteurs et actrices (c'est le seul spectacle auquel participent des femmes) jouent pieds nus et sans masques nus. La gesticulation et la danse y ont plus d'importance que la parole, mais il ne s'agit pas d'un jeu muet, comme dans le mime moderne.

### La Pantomime

La pantomime est un spectacle typiquement romain, qui sépare paroles et gestes. Sur un sujet mythologique, un seul acteur mime à lui seul tous les personnages. Revêtu d'un costume splendide, il dispose de masques, et est accompagné par un chœur de danseurs et un orchestre. Certains deviennent de véritables stars, comme l'acteur tragique Pylade et le comique Bathylle, et usèrent de leur popularité pour se moquer du pouvoir, ce qui leur valut quelques ennuis.

Comme dans notre opéra, la valeur littéraire des poèmes était fort médiocre : dans la pantomime, *« ce sont les chants qui sont faits pour la danse, et non la danse pour les chants, et les vers comptent pour fort peu »* (Libanios, 314–393).

### La Fabula

La fabula (« fiction », « pièce de théâtre ») est un genre théâtral divisé en quatre catégories, selon qu'elles relèvent du comique ou du tragique, et sont d'inspiration grecque ou latine.



## La Farce

La Farce est une courte pièce comique, mettant en jeu un petit nombre d'acteurs, qui fut fort en honneur du XIV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle.

## La Commedia dell'arte

### Les troupes

La *commedia dell'arte* est la comédie des « comédiens de métier » et s'oppose à la *commedia sostenuta*, comédie savante, jouée par des amateurs.

À l'origine, jongleurs et comédiens ambulants, issus des atellanes de l'Antiquité, se joignent aux *dilettanti* (amateurs), issus de la petite bourgeoisie. La troupe, dirigée par un *caposocio*, comprend 10 à 15 hommes et femmes, liés par contrat. Bientôt les cours italiennes, française, anglaise et allemandes se les disputent.

### La technique théâtrale

#### 1) Le répertoire

Il est assez bien connu, un millier de pièces nous étant parvenues. Elles sont caractérisées par un rythme endiablé, et toutes les ficelles romanesques : déguisements, quiproquos, reconnaissances, assaisonnées de coups de pied au derrière, de bastonnades, de gaillardises et de magie.

#### 2) L'improvisation

Les pièces sont de simples canevas, plus ou moins développés, sur lesquels chacun, en principe, brode à sa guise. En fait, on s'appuie sur des rôles bien déterminés, et une solide tradition orale. D'autre part, les lazzi sont introduits à volonté : on finit par les jouer pour eux-mêmes, en sus du programme.

#### 3) Les personnages

Très tôt, un certain nombre de types se fixent :

- personnages « sérieux » : femmes et amants, sans masque ;
- masques grotesques, aux costumes extravagants :
- vieillards comme Pantalon, marchand vénitien avare, grognon ;
- bouffons comme Brighella, valet astucieux qui tire les ficelles, Arlequin, stupide, fainéant et glouton, souvent battu, ou bien Pulcinella (notre Polichinelle), fourbe et stupide.
- Le Capitan (Fracasso, Matamoro), faux brave qui incarne l'occupant détesté, Espagnol ou Suisse.

### L'influence

Elle est considérable. La *commedia dell'arte* ne connaîtra pas le déclin avant le XVIII<sup>e</sup> siècle. Elle est à l'origine de toutes les pièces à imbroglio, du théâtre lyrique, des ballets, de certains numéros du cirque, des spectacles de variétés, des marionnettes et du cinéma, où les gags reprennent les lazzi.

## Le Théâtre italien en France

Des troupes nombreuses sont venues d'Italie en France à partir du XVI<sup>e</sup>

siècle, souvent invitées par la cour. En 1645, les Italiens s'installent au Petit-Bourbon, puis au Palais-Royal, et exercent une grande influence sur le théâtre français, celui de Molière en particulier.

À la création de la Comédie Française (1680), ils sont à l'Hôtel de Bourgogne, mais sont expulsés en 1697 par le roi, outré par une pièce qui osait s'attaquer à sa femme, Mme de Maintenon.

Réinstallés, dans la même salle en 1716, après la mort de Louis XIV, ils mêlent les répertoires français et italien, et jouent notamment pour Marivaux.

Ils fusionnent avec la troupe de l'Opéra Comique, issue du théâtre de la Foire, en 1762.

## **La Comédie en France au XVII<sup>e</sup> siècle**

La comédie du XVII<sup>e</sup> siècle, illustrée notamment par Corneille et Molière, est une pièce de théâtre visant à faire rire, et à donner une leçon de morale : elle poursuit le vice (avares, tuteurs lubriques), les ridicules (bourgeois prétentieux, petits marquis frivoles, etc.), la scélératesse (fausse dévotion du *Tartuffe* de Molière, qui utilise la religion pour vivre aux dépens de son ami, séduire sa femme et épouser sa fille). Elle montre les travers et les ridicules d'un individu (comédie de caractère), d'une société (comédie de mœurs), ou cherche à amuser par une succession de situations inattendues (comédie d'intrigue).

En ce qui concerne les comédies de Molière, par exemple, on classe souvent *L'Avare* parmi les comédies de caractère, *Les Femmes savantes* parmi les comédies de mœurs, et *Les Fourberies de Scapin* parmi les comédies d'intrigue. Mais chacune de ces pièces, quelle que soit sa classification, peint le caractère d'un ou plusieurs individus, décrit les mœurs d'un groupe social, et comporte une intrigue.

Le XVII<sup>e</sup> siècle distingue «la grande comédie», en cinq actes et en vers, de la comédie en prose, qui recevra de Molière ses lettres de noblesse avec *L'École des femmes* en 1662.

Fille de la comédie italienne, elle trouve toujours un dénouement heureux, souvent contre toute vraisemblance... C'est la part de la poésie !

## **Le Théâtre de boulevard**

On nomme ainsi des comédies dont l'intrigue repose généralement sur le schéma du ménage à trois, des quiproquos et des coups de théâtre.

Ce genre de théâtre a du succès depuis près de deux siècles et a inspiré des auteurs de talent comme Feydeau et Courteline, auteurs de vaudevilles. Mais la plupart des pièces vieillissent très vite ; elles dépendent des modes et des mœurs auxquelles elles font référence ; elles n'apportent aucun message.

## **Le Vaudeville**

Olivier Basselin, poète normand (1403-1470), aurait donné à ses chansons le nom de son pays d'origine, le Vau de Vire (Val de Vire) bientôt prononcé Vaudeville. Il s'agit encore, au XVIII<sup>e</sup> siècle, d'une chanson satirique, écrite avec des mots simples sur un air facile, quand, en 1792, est fondé à Paris le Théâtre du Vaudeville, où l'on joue des pièces mêlées de vaudevilles populaires ou créés pour la circonstance. À partir du XIX<sup>e</sup> siècle, le mot change de sens pour désigner une [comédie](#) populaire légère où domine le comique de situation, pleine de rebondissements, dont sont exclues les chansons. Au XX<sup>e</sup> siècle, le genre désigne à Hollywood des comédies mêlées de chansons.

## La Tragédie

### Le Genre tragique

Genre dramatique né dans la Grèce antique qui a évolué au cours de son histoire, et s'est épanoui en France au XVII<sup>e</sup> siècle. Les règles de composition ont beaucoup varié, mais le point commun à toutes les tragédies est qu'elles mettent en scène des personnages illustres, mythiques ou historiques, en proie à leurs passions ou aux prises avec un destin exceptionnel. Le ton est toujours grave, et le dénouement généralement malheureux.

Un tragique est un auteur de tragédie.

L'adjectif tragique signifie :

- 1) propre à la tragédie : le genre tragique ;
- 2) terrible, dramatique, pathétique ;
- 3) commandé par le destin.

C'est à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle que le sens 3 est privilégié. Corneille admettait que la tragédie doive « exciter la crainte et la pitié », selon la définition d'Aristote, mais estimait que la fonction de catharsis (purgation) qu'il lui attribue n'était pas démontrée : « *Si cela peut se faire, très bien ! Mais ce n'est pas une absolue nécessité* » ; et Racine écrit : « *Ce n'est point une nécessité qu'il y ait du sang et des morts dans une tragédie ; il suffit que l'action en soit grande, que les acteurs en soient héroïques, que les passions y soient excitées, et que tout s'y ressente de cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie.* » (Préface de *Bérénice*)

Lessing, qui revient à Aristote, s'indigne de cette interprétation : pour lui, la catharsis est la purgation morale du mal par le spectacle tragique, qui inspire crainte et pitié. Nietzsche insiste sur l'aspect dionysiaque, le tragique reproduit l'extase religieuse du sacrifice. Après eux, il est convenu que la tragédie est une sorte d'agitation vaine, de danse désespérée de la victime sous le regard impassible des dieux qui l'on condamnée.

Il est en fait impossible de se faire une idée précise d'un genre dont ne subsistent pas quarante œuvres sélectionnées pour leur conformité à l'idéologie stoïcienne parmi des centaines d'autres dont il ne reste rien, comme l'a montré William Marx, qui renouvelle, dans *Le Tombeau d'Œdipe* (Éditions de Minuit, 2012), notre vision de la tragédie. Ainsi, rien ne prouve que la terreur et la pitié chères à la tradition aristotélicienne étaient des ressorts aussi communs que l'on croit, et le dénouement en forme de mise à mort du héros – la catastrophe – n'a sans aucun doute été qu'une possibilité parmi d'autres. Quant à la catharsis, il faudrait en chercher l'explication dans la médecine de l'époque et la théorie des humeurs : selon la médecine ancienne, notre vie psychique et physique est gouvernée par la répartition des humeurs (sang, lymphe, bile et atrabile) dans notre corps. De leur équilibre dépend la santé, et de la prépondérance de l'un ou l'autre, le tempérament (sanguin ou impulsif, lymphatique ou mou, bilieux ou coléreux, atrabilaire, ou mélancolique) ; il faudrait comprendre que la crainte et la pitié combattrait un excès de bile. Le même auteur montre aussi comment chaque tragédie grecque est attachée à un lieu particulier auquel elle fait des allusions très précises, tout comme le Nô, avec cette différence qu'il ne reste rien de ces lieux de référence en Grèce, tandis que le Japon les a conservés ou en a au moins gardé la trace. Cette destruction de l'espace où s'enracinaient les tragédies accroît évidemment notre incapacité à les comprendre. Ce constat, joint au fait que le concept du « tragique » n'apparaît qu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle justifie le sous-titre de l'ouvrage : « *Pour une tragédie sans tragique* ».

### Le Dithyrambe

À l'origine, danse sacrée autour de la victime, dans le culte de Dionysos, il devient spectacle, pour prendre deux formes : l'improvisation, dans les spectacles populaires, et le texte de théâtre, dont il ne reste que quelques bribes de Pindare). Proche de la tragédie par ses thèmes, il en diffère par plusieurs traits :

- le chœur ne se présente pas de front, mais tourne autour de la thymélé ;
- les choristes ne portent ni masques ni costumes ;
- il se déroule sans acteurs.

La musique, très présente comme dans la tragédie, est orientale, beaucoup plus vive et prend de plus en plus d'importance.

## **La Tragédie grecque**

### **Des origines religieuses**

La tragédie serait issue, si l'on en croit les Anciens, du culte de Dionysos. Elle devrait son nom (« *trago aedia* », chant du bouc) au sacrifice du bouc qui célébrait la mort et la résurrection du dieu. Dans le dithyrambe, le poète lyrique Thespis, au VI<sup>e</sup> siècle, aurait introduit le premier acteur, soliste disant un texte appris, et portant un masque de stuc et de chiffon au lieu de l'écorce et de la lie de vin des compagnons de Dionysos.

### **Les Dionysies**

Ces fêtes instituées par Pisistrate à Athènes au VI<sup>e</sup> siècle avant notre ère se déroulent en six jours : ouverture solennelle et procession conduisant la statue du dieu de son temple au théâtre – concours de dithyrambes (2 jours) – concours entre trois poètes, chacun présentant trois tragédies suivies d'un drame satyrique, les quatre pièces (tétralogie) étant jouées le matin par les mêmes acteurs, l'après-midi étant réservée à la comédie (3 jours).

### **L'acteur tragique**

L'acteur tragique (les hommes jouent aussi les rôles féminins, les femmes étant exclues du théâtre) est vêtu de manière à être bien visible dans le théâtre grec, qui offre aux spectateurs assis sur les gradins une vue plongeante sur l'orchestra.

Il est chaussé de cothurnes (chaussures à semelles épaisses), porte une ceinture haute et une haute coiffe, l'onkos, une robe rembourrée, et un masque d'abord très humain, puis stylisé, qui indique son rôle et sert de porte-voix (d'où le « personnage » tirera son nom à l'époque latine).

Vêtu de ce « *scaphandre liturgique et sacerdotal* », selon la belle expression d'un historien du théâtre, sa taille atteint environ deux mètres vingt. Ce costume lui permet de jouer plusieurs rôles car, si le nombre d'acteurs ne dépassera jamais trois, le nombre de personnages est libre.

### **Le chœur**

Autour des acteurs, sur la skéné, évoluent et chantent des danseurs, les choreutes, qui forment le chœur dirigé par le choryphée. Celui-ci peut intervenir en soliste.

Le chœur tragique représente l'ensemble des citoyens, dont il fait connaître les sentiments.

Le genre tragique et son évolution

La tragédie comporte un prologue, le parodos, chant d'entrée du chœur, des épisodes, joués par les acteurs, qui alternent avec la stasima, chant alterné en strophes et antistrophes du chœur, enfin l'exodos, sortie du chœur.

Imitée sans grand succès par les Romains, la tragédie grecque, interprétée à partir d'Aristote, qui ne s'attachait qu'au texte et se désintéressait des conditions matérielles de la représentation, servira de nouveau de modèle à partir de la Renaissance, et s'épanouira en France au XVII<sup>e</sup> siècle.

### **La Tragicomédie**

Elle appartient aux genres « sérieux » comme la tragédie, mais mélange les genres, comme chez Georges de Scudéry. La tragi-comédie n'est guère représentée, en France, que dans le théâtre baroque où elle présente des traits communs avec le drame élisabéthain (violence, mélange des genres) et la *comedia* du siècle d'or espagnol. En fait, c'est de ce dernier qu'elle tire une partie de son inspiration, le génie en moins, et il ne faut pas y voir un genre bien défini : *Le Cid* (1637) est appelé tragi-comédie moins à cause de son dénouement heureux que parce qu'il est inspiré d'une *comedia*, *Las Mocedades del Cid* (*Les Enfances du Cid*) de Guillén de Castro, et Corneille, à l'occasion le donne dans ses écrits comme exemple de « tragédie ».

### La Tragédie classique et la règle des trois unités

Jouée comme la comédie de la même époque dans un décor unique (ici, le fameux vestibule d'un palais où tous peuvent se rencontrer) elle met en scène empereurs, rois et princesses empruntés à l'Antiquité grecque (Edipe, Andromaque, Phèdre), romaine (Cinna, Horace, Britannicus, Bérénice) ou biblique (Esther, Athalie), ou plus rarement puisés dans l'histoire contemporaine mais exotique (Bajazet se déroule dans l'Empire ottoman), à qui sont prêtés la langue et les manières de la Cour de France.

La règle des trois unités, énoncée dans toute sa rigueur par Boileau en 1674, c'est-à-dire alors que le théâtre classique français a donné la plupart de ses chefs-d'œuvre :

*« Qu'en un lieu, en un jour, un seul fait accompli,  
Tienne jusqu'à sa fin le théâtre rempli »*

*(Art poétique)*

a été élaborée au début du XVII<sup>e</sup> siècle par des théoriciens, les «doctes», et est très caractéristique de l'idée que le classicisme se fait de la «vraisemblance» :

– Chapelain, qui recommande que la durée de l'action n'excède pas 24 heures, ce qui entraîne à ses yeux la nécessité de l'unité de lieu, puisque l'on ne peut guère aller d'une ville à l'autre en si peu de temps (*Sentiments de l'Académie*, 1638) ;

– La Ménardière, médecin de Richelieu et poète baroque, admet dans sa **Poétique** (1639) l'unité de lieu, mais aussi le décor simultané du théâtre médiéval et baroque, pourvu que l'on se limite « à un petit pays » ;

– Corneille y sera toujours mal à l'aise, et ne s'y pliera vraiment qu'à partir d'*Horace* (1640) : « Pour l'unité de lieu et d'action, ce sont deux règles que j'observe inviolablement, mais j'interprète la dernière à ma mode » [c'est-à-dire dans les limites d'une ville. Pour le temps...] *je me suis persuadé que la comédie étant disposée en cinq actes, cinq jours consécutifs n'y seraient point mal employés.* » (Préface de *La Veuve*, 1632)

– Racine au contraire s'en accommode très bien, et dès son premier chef-d'œuvre, *Andromaque* (1667) : un vestibule, une durée de quelques heures qui peut être, à la rigueur, celle de la représentation, où tout est dans le discours, brutal sous les apparences d'une politesse raffinée.

## Le Drame

### Un terme polysémique

Ce mot vient du grec (*drama* signifie action) et sert à désigner des œuvres théâtrales de natures très différentes dont le seul vrai point commun est qu'elles ne peuvent être classées ni parmi les comédies parce qu'elles comportent des éléments tragiques ou pathétiques, ni parmi les tragédies parce qu'elles comportent des éléments comiques ou considérés comme caractérisant la comédie.

Est dramatique ce qui est

- relatif au théâtre : l'auteur d'une pièce est un auteur dramatique, ou dramaturge ;
- relatif à l'action : la progression dramatique ;
- émouvant, touchant : une situation dramatique.

Une dramatique est la retransmission à la télévision d'une pièce de théâtre.

### Le Drame satyrique

C'est un moment de défoilement après la tension de la représentation tragique, dont le drame satyrique est une sorte de parodie. Joué par un chœur de satyres nus et obscènes, dans un décor de forêt ou de nature sauvage. *Le Cyclope*, d'Euripide, est le seul texte intégral de ce genre qui nous soit parvenu : Ulysse et ses guerriers, prisonniers du cyclope, aident les satyres, ses esclaves à s'enfuir avec eux.

### Le Drame élisabéthain

À côté de genres traditionnels comme la comédie et la tragédie s'est développé dans l'Angleterre du XVI<sup>e</sup> siècle ce qu'on a nommé « le drame élisabéthain », caractérisé par la force du texte poétique, une extrême violence, le mélange du comique et du tragique, et des conditions très originales de représentation. Les femmes ne paraissent pas sur la scène : comme dans la tragédie grecque et le Nô, les rôles féminins sont également tenus par des hommes. Le texte ne décrit pas les costumes : on sait toutefois que les acteurs du temps d'Elisabeth... et de Shakespeare recherchaient dans leurs costumes la magnificence, et respectaient certaines conventions : vieillards barbus, soldats bottés, traîtres vêtus de noir...

À peu près à la même époque, et indépendamment de lui, s'est développé, dans l'Espagne du « Siècle d'or », un théâtre non moins populaire, de grande force poétique, caractérisé par une liberté absolue : les trois unités bientôt chères aux Français sont ignorées, la versification est très diversifiée, le chant fait souvent partie de la fête, et tous les genres sont traités sous le nom générique de *comedia*. Lope de Vega (1562-1635) et Calderón de la Barca (1600-1681) sont ses représentants les plus connus en France.

### Le Drame bourgeois

Aux genres classiques, comédie et tragédie, le XVIII<sup>e</sup> siècle, qui continue à les cultiver, oppose le « drame bourgeois » qui traite des sujets sérieux (comme la tragédie) dans un cadre bourgeois (comme la comédie), et mélange le rire et les larmes. Exemples : *La Mère coupable* (Beaumarchais), *Le Fils naturel*, *Le Père de famille* (Diderot).

Diderot, qui a beaucoup influencé Beaumarchais, s'intéresse particulièrement au jeu de l'acteur, refusant la déclamation en honneur à la Comédie-française pour demander plus de naturel au comédien dont la tâche est, selon lui, de susciter des émotions. Grand amateur et critique de peinture, l'auteur des *Salons* recommande de porter sur la scène de véritables « tableaux dramatiques » en cette seconde partie du XVIII<sup>e</sup> siècle qui redécouvre les aspects spectaculaires du théâtre qui doit « parler aux yeux » (Voltaire). Aussi le comédien doit-il être attentif à ses

attitudes et à ses gestes, même quand il ne parle pas, autant qu'à ce qu'il dit : c'est ce qu'il nomme « la pantomime ».

Le drame bourgeois est représenté au siècle suivant par Augier, Dumas fils, Becque. Au XX<sup>e</sup>, Jean-Paul Sartre et Albert Camus cherchent à faire passer sur la scène leurs messages philosophiques, sans apporter la moindre innovation dans la technique du drame bourgeois.

## **Le Drame romantique**

Au théâtre, le drame romantique supplante, au XIX<sup>e</sup> siècle, à partir d'*Hernani*, la tragédie et la comédie classiques : il recherche la « couleur locale », mêle les genres, passant du comique au pathétique, et rejette la fameuse loi des trois unités.

### **Couleur locale**

Longtemps, le théâtre et la peinture, en France, ont représenté des événements anciens sans tenir compte des costumes et des manières de vivre de l'époque traitée : les Romains et les Grecs de l'Antiquité, au XVII<sup>e</sup> siècle, portent la perruque des courtisans de Louis XIV, et les Chinoises, au début du siècle suivant, des robes à paniers largement évasées grâce à une armature de jonc, suivant une mode française qui sévit de 1718 à la Révolution française, et fut reprise sous la forme des crinolines de 1830 à 1870...

C'est au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle qu'on est revenu au goût de l'exactitude historique. On essaie alors de suggérer l'époque et le lieu représentés par le décor et le costume, non sans résistances : l'acteur Talma raconte dans ses Mémoires posthumes (1849) une anecdote datée de 1790 :

*« Cette réforme que j'avais apportée [en 1789] dans le costume de Charles IX, que mes prédécesseurs eussent joué en poudre avec des noeuds de couleur et en tunique de satin, je résolus de l'introduire dans la tragédie antique.*

*J'avais fort étudié les statues antiques et les dessins d'après l'antiquité. Je m'étais entièrement rendu compte, et comme eût pu le faire un tailleur, de la coupe des habillements.*

*Je m'étais fait tailler une toge, et je m'étais habitué à la draper et à la porter comme eût pu le faire un sénateur ou un consul romain.*

*Je descendis donc vêtu en véritable Romain, drapé dans mes habits de laine, chaussé du véritable cothurne antique, et ayant les bras et les jambes nus.*

*La première personne que je rencontrai fut mademoiselle Contat ; elle eut peine à me reconnaître, et, lorsqu'elle m'eût reconnu,*

*elle éclata de rire.*

*— Ah ! venez donc voir, s'écria-t-elle : il a l'air d'une statue Antique.*

*C'était le plus bel éloge qu'elle pouvait m'adresser.*

*J'entrai : mon apparition produisit un effet immense. Madame Vestris, qui était en scène, me regarda des pieds à la tête.*

*— Mais, dit-elle tout en débitant son rôle, vous avez les bras nus, Talma.*

*— Je les ai comme les avaient les Romains.*

*— Mais, Talma, vous n'avez pas de culotte.*

*— Les Romains n'en portaient pas..*

*— Cochon, s'écria-t-elle »*

C'est ce qu'on appelle « la couleur locale ».

La recherche de la couleur locale sera moins dénoncée que précisée par Victor Hugo, dans la *Préface de Cromwell* (1827).

### **Préface de Cromwell**

*Cromwell* est un drame écrit par Hugo en 1827 et longtemps jugé injouable à cause de sa longueur. La fameuse *Préface de Cromwell* posait les principes du drame romantique et s'élevait contre un usage superficiel de ce qu'on appelait couleur locale :

*« Si le poète doit choisir dans les choses (et il le doit), ce n'est pas le Beau, mais le Caractéristique. Non qu'il convienne de faire, comme on dit aujourd'hui, de la couleur locale, c'est-à-dire d'ajouter après coup quelques touches criardes çà et là sur un ensemble du reste parfaitement faux et conventionnel. Ce n'est point à la surface du drame que doit être la couleur locale, mais au fond, dans le cœur même de l'œuvre... ».*

## Le Théâtre lyrique

On appelle théâtre lyrique le théâtre accompagné de chant et de musique, comme l'opéra, l'opéra-comique et l'opérette, où sont admis des dialogues parlés (non chantés), le dernier genre étant d'accès plus facile, et l'opéra-bouffe.

### L'Opéra

De l'italien *opera*, pluriel latin d'*opus*, œuvre, l'opéra est étymologiquement l'œuvre dramatique par excellence. Il s'agit d'un texte dramatique (le livret, de qualité littéraire souvent très médiocre) spécialement écrit pour être mis en musique et chanté.

Un opéra commence par une ouverture musicale qui annonce, en l'absence des acteurs, les principaux thèmes et comprend plusieurs actes. On distingue l'aria, grand air chanté par un soliste (une aria peut également être une mélodie), le duo quand deux acteurs chantent ensemble, et les chœurs s'il chantent à plus de six.

L'origine de l'opéra doit être cherchée dans les fêtes princières, en particulier dans les ballets de cour. On considère la *Dafne* de Jacopo Peri, comme le premier opéra. Représentée pour la première fois le 1er février 1598, il n'en subsiste que quelques fragments.

### L'Opéramique

L'opéramique est à l'opéra ce que le drame est à la tragédie, par ses sujets et ses personnages. Il s'en distingue aussi par le fait qu'il alterne chants et parties parlées. Né au XVIII<sup>e</sup> siècle du théâtre de la foire, il a connu sa grande époque au XIX<sup>e</sup> siècle.

### L'Opéra-bouffe

De l'italien *opera buffa* (drôle), c'est une comédie en forme d'opéra, née en Italie au XVII<sup>e</sup> siècle. Offenbach s'y est illustré, avec *Orphée aux Enfers*, *La Belle Hélène*, *La Vie parisienne*, *La Périchole*, etc.

### L'Opérette

Née en France de l'opéra-comique au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, qui fut aussi sa grande époque, l'opérette s'en démarque par une musique légère et sans plus de prétention que ses sujets. Elle a donné naissance, au cinéma, à la comédie musicale.



## Le Règne des metteurs en scène

Dans bien des formes de théâtre, le problème de la mise en scène ne se pose guère, soit que l'on improvise sur un canevas plus ou moins convenu et à partir de personnages stéréotypés, les Maccus, Bucco, Pappus et Dossennus de l'atellane, les Arlequin, Brighella, Paillasse, Pantalon ou Isabelle de la commedia dell'arte, soit que la tradition théâtrale soumette le décor à des règles précises et commande aux comédiens leur interprétation, comme dans la tragédie classique française où il déclame son texte face au public devant un décor de palais. Mais à partir du moment où la scène prétend rivaliser avec le réel, et où le drame bourgeois puis le naturalisme exigent de l'acteur un jeu réaliste, le travail de mise en scène se développe. Longtemps assuré par la troupe, son directeur et quelquefois l'auteur (Victor Hugo et Dumas fils y étaient particulièrement attentifs), cette tâche est de plus en plus assumée, à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, par un spécialiste, le metteur en scène, et devient l'enjeu des controverses de théoriciens comme Appia ou Gordon Craig, pour ne citer que les premiers... Les modifications significatives du lieu théâtral s'accompagnent de trouvailles stimulantes ou amusantes : recours au costume moderne pour jouer des pièces anciennes, ou à un mélange symbolique des modes comme au XVII<sup>e</sup> siècle, jeu, accessoires et décors plus ou moins « décalés » par rapport au texte... On se pâme devant le Tartuffe aux traits ascétiques que Jovet incarne en dépit du portrait qu'en dresse Dorine :

*« Gros et gras, le teint frais et la bouche vermeille ».*

On a vite épuisé ce genre d'astuces dont le texte littéraire fait les frais, mais le théâtre est désormais sous la coupe de nains qui n'hésitent pas à signer de leur nom éphémère, sur les affiches de la Comédie-Française, des titres d'œuvres que l'on croyait dues à Corneille, Molière ou Racine. La seule consolation du spectateur pris au piège est qu'il ne reste bientôt plus rien de leurs méfaits, pas même ce nom, sinon le souvenir d'une mauvaise soirée, tandis que les textes résistent au temps en attendant des jours meilleurs.

## Le Texte de théâtre

### Composantes :

1) Les indications d'actes et de scènes (éventuellement)

2) Les didascalies (éventuellement)

Didascalies, ou régies, ou indications scéniques sont les indications fournies par l'auteur dans le texte de théâtre sur les décors, les costumes, les personnages, la mise en scène. On groupe parfois sous ce nom tout ce qui, dans le texte imprimé, n'est pas dit par les acteurs.

3) Les noms des personnages

4) Leurs répliques, c'est-à-dire les paroles qu'un personnage adresse à un autre. L'ensemble des répliques constitue le dialogue.

5) Leurs monologues : au théâtre, il arrive qu'un personnage prononce à haute voix, alors qu'il est seul en scène, ce qui est censé être un discours intérieur.

6) Les apartés : un aparté est une réplique d'un personnage qui ne s'adresse qu'à lui-même et que ses partenaires sont censés ne pas entendre, par une convention (parler seul) qui a pour équivalent, au cinéma, la voix off..

### La Double énonciation

C'est une caractéristique du texte de théâtre.

Chaque personnage s'adresse à lui-même (monologue, aparté) ou à un autre personnage (réplique)... du moins en apparence.

En fait il s'adresse aussi, en même temps, au public.

### Organisation

#### L'Exposition

C'est le début de la pièce, souvent contenu tout entier dans la première scène, où le spectateur reçoit toutes les informations qui lui sont nécessaires pour comprendre la situation.

#### L'Action

Déroulement, progression des événements qui constituent l'intrigue.

#### L'Intrigue

Dans une pièce de théâtre, un roman, un film, on appelle intrigue la suite des événements ou des péripéties qui constituent l'histoire racontée.

Le « nœud de l'intrigue » ou « noeud de l'action » en est le point culminant : les interrogations du lecteur ou du spectateur sur le sort des personnages sont alors les plus fortes.

#### Le(s) Coup(s) de théâtre

Événement(s) inattendu(s).

#### Le Dénouement

Le « dénouement de l'intrigue », à la fin de l'œuvre, apporte dans le théâtre classique la réponse à toutes les questions posées. Les comédies ont toujours un heureux dénouement, contrairement aux tragédies.

# Petit lexique du théâtre

**Accessoire** : sens 1 – au théâtre, un accessoire est un élément de costume ou de décor ou un objet utilisé pour la représentation, à la demande de l'auteur, soit qu'il figure dans une didascalie, soit que l'action le requière, ou du metteur en scène.

Exemples : chapeaux, lunettes, masques, bijoux, cannes et parapluies, armes, ceinturons, étuis, cartouchières, sacs... tableaux, cadres, miroirs, statuettes, potiches, plantes, meubles, etc.

Ils sont fournis soit par le costumier, soit par le peintre, soit par le menuisier, soit par l'accessoiriste qui est une sorte de bricoleur aux talents multiples.

Les souvenirs de théâtre fourmillent d'anecdotes sur des accessoires dont l'oubli ou un défaut oblige l'acteur à improviser : tel comédien, qui devait décrocher du mur une croix, s'aperçoit au moment de la saisir qu'on s'est contenté de la peindre...

Tout accessoire, praticable ou non, est porteur de signification, et l'étude d'une pièce de théâtre doit le prendre en compte.

Sens 2 – employé recruté à titre exceptionnel pour les besoins du théâtre.

Sens 3 – figurants muets dans des rôles anonymes dont le nombre n'est pas précisé

**Acte** : la division des pièces en quatre ou cinq actes est reprise, à l'époque de la Renaissance, du théâtre latin. La fin d'un acte est généralement marquée par un baisser de rideau. C'était, au temps de Molière, le moment de descendre les lustres pour moucher les chandelles.

**Acteur** : synonyme de comédien. Le métier d'acteur est profondément méprisé, de l'époque romaine où il est réservé aux esclaves (on ne pouvait l'exercer sans être déchu de sa qualité de citoyen) à la Révolution française, l'Église ayant longtemps condamné le théâtre comme immoral. Les métier de comédienne était interdit dans les théâtres traditionnels (Grèce et Rome antiques, Nô) en raison de leurs origines religieuses. Il l'est en Europe jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle parce qu'on l'assimile à la prostitution. Dans ce cas, les rôles féminins étaient tenus par des hommes.

Sur les théories de l'acteur, voir Diderot et *Le Paradoxe sur le comédien*, Gordon Craig et la surmarionnette, Bertolt Brecht et la distanciation...

Pour l'analyse du texte théâtral, voir acteur et actant, p.44 et 45, dans *Le Récit*.

**Brigadier** : Dans le théâtre à l'italienne, le lever de rideau est précédé par une suite rapide de coups brefs suivis de trois coups forts et espacés, frappés sur le plancher de la scène avec un bâton, le « brigadier ».

**Chandelle et bougie** : Chandelle (latin *candela*, chandelle, de *candere*, briller d'une blancheur éclatante, brûler, même famille que *candeur*) : moyen d'éclairage composé d'une mèche enveloppée dans une tige de suif ou de résine. La mèche se noyant dans la graisse, il fallait la dégager souvent, la « moucher ».

La bougie de cire, connue dès le XIV<sup>e</sup> siècle, ne l'a remplacée que très progressivement, dans l'usage courant. Les bougies des lustres tachaient abondamment les vêtements des spectateurs en fondant. Les bougies actuelles sont composées d'acide stéarique, et la mèche est de coton.

**Cintres** : Partie supérieure de la scène, d'une hauteur supérieure à celle-ci, et cachée au public : on y remonte les décors, qui sont manœuvrés à partir de passerelles d'où l'on peut commander diverses machines et où est disposé une partie du matériel d'éclairage.

Emploi : Le physique, la voix, l'âge d'un comédien ne se prêtent pas, en principe, à n'importe quel rôle. De là découle le classement des rôles en diverses catégories, qui varient selon les genres et les époques : ce sont ce qu'on des emplois, classés en premier rôle, second rôle, figurant, etc. Certains ensembles de traits et de comportements des acteurs correspondent à des stéréotypes qui appartiennent à toute une tradition littéraire : ingénue, soubrette, tuteur, barbon, amant, confident, etc. pour nous en tenir à la comédie classique, rois, reines, princesses, suivantes pour la tragédie.

### Ingénue

Le rôle d'ingénue, au théâtre, est celui d'une jeune fille très ignorante et très naïve ; il trouvera une longue postérité dans le « roman noir ».

Victime des poursuites odieuses de son tuteur, ou d'un soupirant peu délicat, elle leur échappe en s'éveillant à l'amour.

Le roman noir est un genre qui s'est développé en Angleterre à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. De frêles héroïnes, orphelines de préférence, y sont les victimes de moines fanatiques ou de seigneurs dépravés. Les cachots, les souterrains, les ruines en sont les décors préférés. Le Diable se met volontiers de la partie.

Le roman noir a très fortement influencé le romantisme, et inspiré le cinéma d'épou-vante. Francis Lacassin en a publié un recueil, *Romans terrifiants*, (Robert Laffont).

### Soubrette

Du provençal soubreto, qui fait des manières, ce mot, de la famille de super, désigne une femme de chambre gaie et dégourdie, qui intervient volontiers, dans l'intérêt de la famille ou de la jeune maîtresse qu'elle sert.

### Tuteur et pupille

Le tuteur était un adulte chargé de la puissance paternelle (jadis considérable) et des intérêts d'un orphelin mineur, qui devenait son ou sa pupille jusqu'à sa majorité ou son mariage.

C'est un des types classiques du théâtre européen du XV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle. Le tuteur est une figure comique : le barbon, amoureux d'une très jeune fille.

Le régime du tutorat existe toujours, mais il a évolué en même temps que la notion de puissance parentale et le développement des droits de l'enfant.

### Barbon

De l'italien *barbone*, pourvu d'une grande barbe. « Vieillard... revenu de tous les plaisirs de la jeunesse, qui les condamne et qui les empêche autant qu'il peut. » (Dictionnaire de Furetière, 1790) Au XVII<sup>e</sup> siècle, on est barbon à quarante ans !

### Amant

Dans la langue classique (XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles), un amant est un amoureux, un soupirant, voire un simple prétendant : dans le *Télémaque* de Fénelon, le héros parle des « amants de [sa] mère » ; or Pénélope, femme d'Ulysse, roi d'Ithaque, est surtout recherchée pour sa richesse et son titre, et sa fidélité à son époux est légendaire...

### Confident(e)

Il s'agit d'un rôle caractéristique de la tragédie du XVII<sup>e</sup> siècle, qui a pour fonction essentielle de permettre à un personnage d'exposer ses sentiments.

Il arrive que le confident influe sur l'action par ses conseils.

Jusqu'au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, en ce qui concerne la Comédie-Française, un comédien ou une comédienne qui excellait dans un emploi pouvait le tenir à vie. On pouvait jouer encore les soubrettes ou le jeunes premiers au moment de prendre sa retraite : cela s'appelait un emploi.

Imbroglia : mot italien qui désigne une pièce de théâtre dont l'intrigue est particulièrement complexe. Littéralement, « embrouille » !

Lazzi : ce sont, dans la *commedia dell'arte*, des morceaux de bravoure, c'est-à-dire des moments particulièrement brillants et attendus de la représentation : chants, danses, acrobaties, mimes...

Manteau d'Arlequin : C'est l'encadrement de la scène, constitué de deux montants verticaux (ou de longues pièces d'étoffe, les pendrillons) qui cachent les coulisses, et d'une frise dans sa partie supérieure, du plafond au décor.

Mise en scène : dans le théâtre occidental, et depuis l'Antiquité, on admet qu'une pièce peut être représentée de diverses manières, en ce qui concerne les décors, les costumes, l'éclairage, le jeu des acteurs, leur diction, etc.

Aussi, quelles qu'aient été les intentions de l'auteur d'une pièce de théâtre, le metteur en scène dispose-t-il de la plus grande liberté, y compris celle de ne pas tenir compte du texte...

Nô : l'un des genres du théâtre traditionnel japonais. Bien qu'apparu au XIII<sup>e</sup> siècle de notre ère, il a de nombreux points communs avec la tragédie grecque :

- origines religieuses ;
- enracinement dans un lieu géographique précis ;
- présence d'un orchestre (une flûte, trois ou quatre tambours) et d'un chœur ;
- drames mettant en scène des personnages nobles, des dieux et des démons ;
- costumes somptueux ;
- acteurs masqués (il y a 138 masques différents) et rôles féminins joués par des hommes, les femmes n'étant autorisées à le jouer que depuis 1955.

Mais le nô est aujourd'hui encore représenté dans ses moindres détails (une attitude, un geste, un glissement d'étoffe obéissent à des codes précis) comme il l'était au XVI<sup>e</sup> siècle, époque où ses règles ont été définitivement fixées et où l'on a cessé d'en écrire.

Praticable : un accessoire et surtout un élément de décor sont praticables quand on peut en faire réellement usage. Le théâtre naturaliste est passé du poulet de carton bouilli qui décore une table au poulet réel, que l'on mange sur scène. Une fenêtre, une porte, un escalier peuvent être figurés (peints sur une surface plane) ou praticables, c'est-à-dire qu'on peut passer par la porte ou la fenêtre, gravir l'escalier. Dans la mise en scène moderne, les praticables sont généralement des plates-formes de bois ou des structures métalliques sur lesquelles les acteurs peuvent monter.

Quiproquo : du latin *quid pro quod*, une chose pour une autre : confusion d'une chose ou d'une personne avec une autre.

Régisseur : au théâtre, « *Employé chargé particulièrement de veiller à tous les détails matériels de la représentation.* » (*Dictionnaire de l'Académie française*, 1935). Aujourd'hui, il règle sur ordinateur les effets de son et d'éclairage.

**Répertoire** : le répertoire d'une troupe d'acteurs, d'un artiste, est l'ensemble des œuvres qu'ils représentent.

**Rideau** : Le rideau de théâtre apparaît d'abord à Rome, où on le manœuvrait de bas en haut. Le Moyen Âge l'a ignoré, mais dans le théâtre élisabéthain un rideau peut cacher la petite scène couverte par un auvent de chaume et située à l'arrière du proscenium.

Dans la salle à l'italienne, deux rideaux rouge et or sont tirés de chaque côté de la scène ; au XIX<sup>e</sup> siècle, il est généralement peint en trompe l'œil sur une grosse toile qui se lève en début de spectacle pour découvrir la scène et s'abaisse à la fin de chaque acte et à la fin du spectacle, ou pour permettre les changements de décor. Le rideau de fond fait partie du décor.

Un **lever de rideau** est une pièce courte, que l'on donnait naguère avant la tragédie ou la comédie principale.

**Rôle** : le mot « rôle » a pour origine le rollet ou rouleau (du bas-latin *rotulus*, petite roue), le papier enroulé sur un support et sur lequel sont notées les répliques d'un comédien.

Un rôle est donc cette partie d'une pièce de théâtre qu'un acteur doit jouer (répliques et actions).

En un deuxième sens, le rôle est le personnage que représente un acteur : Talma jouait le rôle de Brutus.

On parle aussi de premier rôle, second rôle : ce sont des **emplois** (voir ce mot).

**Scène** : les entrées et sorties de personnages subdivisent les actes en scènes.

**Scénographie** : la scénographie est l'ensemble des éléments picturaux (décors), plastiques (couleurs, formes) et techniques (éclairage, son) de la mise en scène d'un spectacle quelconque : théâtre ou film, mais aussi exposition, musée, spectacle audio-visuel, aménagement de l'espace urbain...

**Thymélé** : on ne sait trop quel était son aspect, simple plate-forme rectangulaire ou autel ? Ce qui est certain, c'est qu'elle servait aussi d'élément de décor, figurant par exemple, à l'occasion, un monument funéraire.

**Utilité** : figurant désigné par un nom mentionné après celui des comédiens, et chargé d'une tâche minuscule : annoncer une entrée, apporter une lettre...

# Noms cités

## Alain (1868-1951)

Alain était le pseudonyme d'Émile Chartier, qui fut professeur de philosophie. Il écrivit pour un quotidien régional, *La Dépêche de Rouen*, de courts articles sur différents sujets (la guerre, la politique) et certains d'entre eux ont été réunis sous le titre de *Propos*. Après la Première guerre mondiale, il continua d'en écrire sans passer par un journal, en vue de leur édition en recueils : *Propos sur le bonheur, la littérature, l'éducation*. C'est un rationaliste très caractéristique de la III<sup>e</sup> République, qui achève avec bonhomie de digérer l'héritage chrétien. Peu ouvert à la modernité, il est le témoin d'une France rurale qui va bientôt disparaître. Pacifiste convaincu (il fut artiller pendant la première guerre mondiale), il s'est tissé un cocon douillet que les horreurs de la seconde guerre mondiale ne semblent pas avoir entamé. Pour lui, la torture appartient à un passé révolu ou ne survit provisoirement que dans des pays lointains, et les souffrances des enfants victimes de la révolution industrielle, que Dickens a dépeintes, ne correspondent à aucune autre réalité que celle des peurs enfantines ; la philosophie est recherche de la sagesse, qu'il comprend comme un art de vivre. Ses articles, ingénieux et piquants, valent aussi par un style admirable. Citons, parmi ses autres œuvres : *Mars ou la guerre jugée* (1921) – *Vingt Leçons sur les beaux-arts* (1931)

## Antoine André (1858-1943)

Antoine, employé à la Compagnie du gaz, échoue au concours d'entrée du Conservatoire, et entre dans une troupe amateur. En 1887, il fonde le Théâtre-Libre, qui fait connaître en France de nouveaux auteurs – Strindberg, Ibsen et Tolstoï. Proche de Zola, il applique les principes du naturalisme à l'art dramatique. Les comédiens sont libérés des conventions et doivent vivre leur personnage : moins de déclamation, plus de « naturel ». Il est le premier à plonger le public dans le noir (après Wagner à Bayreuth, en 1876) et à utiliser la lumière comme élément de la mise en scène. Pour la scénographie, le carton-pâte cède la place à l'utilisation de vrais objets. Reprenant un idée exprimée par Diderot « *Imaginez sur le bord du théâtre un grand mur qui vous sépare du parterre ; jouez comme si la toile ne se levait pas.* » dans le *Discours sur la poésie dramatique* (1758) il affirme que les acteurs doivent jouer comme s'ils étaient séparés de la salle par un « *quatrième mur* », afin de créer l'illusion parfaite de la réalité. En 1897, il s'installe au théâtre des Menus-Plaisirs qui prend le nom de théâtre Antoine, où il monte en sept ans 364 spectacles. C'est le premier grand metteur en scène français.

## Appia Adolphe (1862-1928)

Fils d'un médecin genevois, Appia étudie la musique à Genève. De 1882 à 1886, il fréquente les conservatoires de Paris, Leipzig et Dresde, et découvre les drames wagnériens à Bayreuth, dont *Parsifal* en 1882. Il publie en 1895 *La Mise en scène du drame wagnérien* et *La Musique et la mise en scène* (1899).

Créateur d'*Espaces rythmiques* (1909-1910) et de spectacles (1911-1913) à l'institut de danse Jacques-Dalcroze il met en scène *Tristan et Isolde*, en 1923, pour la Scala de Milan. Adolphe Appia joue sur la lumière, les ombres et la couleur pour mettre en valeur le corps et le jeu de l'acteur au moyen de décors composés de plateformes reliées par des escaliers.

À l'origine du théâtre moderne, ce théoricien n'est lui-même jamais monté sur les planches. Son influence, considérable, s'est exercée surtout par ses écrits, édités à Lausanne, aux éditions *L'Âge d'homme*, en quatre volumes (*Œuvres complètes*, 1880-1928) entre 1983 et 1992.

### Aristote (384-322)

On l'a surnommé le « Prince des philosophes ». Il s'est intéressé à la tragédie et à la comédie, mais ce qu'il a publié sur ce dernier sujet est perdu.

Principaux ouvrages : Rhétorique – Politique – Éthique à Nicomaque

### Augier Émile (1820-1889)

Fils d'un avocat à la cour de cassation, Augier est destiné au barreau mais se passionne pour le théâtre. Après quelques essais en vers dans le goût antique, mais en réaction contre le drame romantique (*La Ciguë*, 1844), il s'oriente vers la comédie bourgeoise en prose – *L'Aventurière* (1848) – *Gabrielle* (1849), et avec Jules Sandeau, son chef-d'œuvre, *Le Gendre de M. Poirier* (1854), sur le thème du bourgeois gentilhomme. Auteur à succès du Second Empire, il a laissé une œuvre très conventionnelle et profondément réactionnaire.

### Bathylle (I<sup>er</sup> siècle)

Né en Égypte, à Alexandrie, cet esclave affranchi est devenu à Rome un célèbre pantomime sous le règne d'Auguste (63-14). Il excellait surtout dans le genre comique et eut Pylade pour rival. Leurs querelles provoquant des bagarres entre spectateurs, Auguste exila Pylade. Bathylle a fondé une école de pantomimes, qui formera plusieurs générations d'acteurs.

### Beaumarchais (1732-1799)

Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais est né à Paris en 1732. Fils d'un horloger, il invente la montre « à échappement », devient maître de harpe des filles de Louis XV ; l'achat d'une charge l'anoblit, et il mène de pair les intrigues politiques, commerciales, sentimentales, et la création littéraire. Il reste célèbre à cause de ses comédies, les deux premières pièces de sa trilogie : *Le Barbier de Séville* (1775) et *Le Mariage de Figaro* (1784), mais son drame bourgeois, *La Mère coupable ou l'autre Tartuffe* (1792), a été repris. Auteur également d'un opéra, *Tarare* (1787), et du drame bourgeois *Eugénie* (1767), il traverse sans grand dommage la Révolution qu'il a contribué à préparer par la satire de la noblesse, et meurt en 1799.

### Beckett Samuel (1906-1989)

Cet auteur irlandais a écrit en français des romans (*Molloy*, *Watt*) et des pièces de théâtre (*En attendant Godot*, *Fin de partie...*) dont toute intrigue est bannie, et qui parodient ses conventions.

### Becque Henry (1837-1899)

De ce dramaturge ne sont plus représentées que deux pièces, un drame réaliste, *Les Corbeaux* (1882), et une comédie, *La Parisienne* (1885).

### Boileau-Despréaux Nicolas (1636-1711)

Il écrivit des *Satires* et des *Épîtres* imitées d'Horace, ainsi qu'une parodie burlesque de l'épopée, *Le Lutrin*. Avec l'*Art poétique* (1674) il tire de l'observation des chefs-d'œuvre de son siècle des règles d'écriture qui se veulent « éternelles » et qui sont celles du classicisme français, qui régneront sans conteste jusqu'au romantisme. Il fut nommé avec Racine historiographe du roi.

### Brecht Bertolt (1898-1959)

Bertolt Brecht, fils du directeur d'une fabrique de papier, fait des études de philosophie, puis de médecine à Augsbourg, est mobilisé comme infirmier en 1918. Il en revient anarchiste et cette expérience lui inspire ses deux premières pièces, *Baal* (1918-1919) et *Homme pour Homme* (1927),



d'autres pièces antimilitariste et des chansons pacifistes ; il rompt avec sa famille bourgeoise. Enfin, *L'Opéra de quat' sous* (1928, musique de Kurt Weill) lui apporte le succès. Il épouse l'actrice Helene Weigel et adhère au marxisme.

La montée du nazisme l'oblige en 1933 à quitter l'Allemagne. Son œuvre est interdite et brûlée. Il cherche refuge au Danemark, en Finlande, en Russie puis en Californie en 1941. Poursuivi devant la commission des activités anti-américaines au moment de la « chasse aux sorcières » déclenchée aux Etats-Unis par le sénateur Maccarthy, il passe en Suisse et revient en Allemagne de l'Est (R.D.A.), et crée en 1949 le *Berliner Ensemble*. Communiste militant, il est trop indépendant pour ne pas se heurter au régime policier de la R.D.A. et prend la nationalité autrichienne en 1950. La révolte ouvrière contre le régime communiste et sa répression sanglante (17 juin 1953) lui pose de sérieux problèmes de conscience que révèlent une lettre à Walter Ulbricht et des écrits posthumes comme le poème *La Solution* (1954) mais il n'en laisse rien paraître en public et accepte le prix Staline en 1955.

C'est l'un des plus grands théoriciens du théâtre de son temps. Il oppose théâtre dramatique (ou aristotélicien) où le spectateur reconnaît ce qu'il a éprouvé et s'identifie aux personnages, et théâtre épique (le sien) où le spectateur découvre des situations intolérables et s'en indigne :

*La forme dramatique du théâtre*

est action,  
implique le spectateur dans l'action,  
épuise son activité intellectuelle,  
lui est occasion de sentiments.  
Expérience vécue.  
Le spectateur est plongé dans quelque chose.  
Suggestion.  
Les sentiments sont conservés tels quels.  
  
Le spectateur est à l'intérieur, il participe.  
L'homme est supposé connu.  
L'homme immuable.  
Intérêt passionné pour le dénouement.  
Une scène pour la suivante.  
Croissance organique.  
Déroulement linéaire.  
Evolution continue.  
L'homme comme donnée fixe.  
La pensée détermine l'être  
Sentiment.

*La forme épique du théâtre*

est narration,  
Fait du spectateur un observateur, mais  
éveille son activité intellectuelle,  
l'oblige à des décisions.  
Vision du monde.  
Le spectateur est placé devant quelque chose.  
Argumentation.  
Les sentiments sont poussés jusqu'à la prise de conscience.  
Le spectateur est placé devant, il étudie.  
L'homme est objet de l'enquête.  
L'homme qui se transforme et transforme.  
Intérêt passionné pour le déroulement.  
Chaque scène pour soi.  
Montage.  
Déroulement sinueux.  
Bonds.  
L'homme comme processus.  
L'être social détermine la pensée.  
Raison

Voir <http://www.bertbrecht.be/mahagonny.php>

Aussi l'acteur du théâtre épique doit-il pratiquer la distanciation, c'est-à-dire ne pas s'identifier au personnage qu'il représente, jouer la passion sans l'éprouver, de façon à ce que le spectateur ne soit pas fasciné par le spectacle, mais conserve sa liberté de jugement.

D'une œuvre considérable et souvent représentée, retenons quelques titres :

*Baal*, 1918 – *La Noce chez les petits bourgeois*, 1919 – *Tambours dans la nuit*, 1920 – *Dans la jungle des villes*, 1922 – *L'Opéra de quat' sous*, 1928 – *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny*, 1930 – *L'Exception et la Règle*, 1930 – *La Mère*, 1931 – *Ventres glacés* (film réalisé par Slátan Dudow, 1932) – *Les Fusils de la mère Carrar*, 1937 – *Mère Courage et ses enfants*, 1938 – *Grand-peur et misère du Troisième Reich*, 1938 – *La Vie de Galilée*, 1938 – *La Bonne Âme du Se-Tchouan*, 1938 – *Maître Puntila et son valet Matti*, 1940 – *La Résistible Ascension d'Arturo Ui*, 1941.

Et deux textes théoriques : *Petit Organon pour le théâtre*, 1948 et *La Dialectique au théâtre*, 1951.

### Calderón de la Barca Pedro (1600-1681)

Élève des jésuites du Collège impérial de Madrid, où il a été admis à quinze ans à la mort de son père, qui occupait une charge dans les finances, le jeune Pedro s'intéresse bientôt au théâtre. Écrivain apprécié par la cour et le grand public, il a laissé plus de deux cents pièces, drames écrits pour les *corrales* (théâtres populaires) et, après être entré dans les ordres en 1651, des spectacles religieux, les *autos sacramentales*.

*La Vie est un songe* (1635) est son drame le plus souvent représenté en France.

### Camus Albert (1913-1960)

Né à Mondovi, en Algérie, il n'a pas connu son père, ouvrier caviste tué à la bataille de la Marne (Aout- Septembre 1914). Sa mère, d'origine espagnole, et illettrée, s'installe à Belcourt, l'un des quartiers les plus pauvres d'Alger. C'est l'école qui le tire de la misère : boursier, il s'inscrit au lycée, puis prépare une licence de philosophie tout en faisant des « petits boulots », mais la tuberculose l'oblige à renoncer à ses études. Acteur à Radio-Alger, il anime une troupe d'amateurs, le *Théâtre du travail*. Sa première pièce, *Révolte dans les Asturies*, est interdite par la police (1936), mais publiée à Alger. En 1938, il est engagé comme journaliste à *Alger républicain*, le journal du parti communiste. Marié en 1940, il entre dans la Résistance (mouvement *Combat*), et devient à la Libération journaliste au journal du même nom. Albert Camus a été l'un des premiers à combattre le système colonial et à alerter l'opinion. Mais sa controverse avec Sartre permet de bien le situer : « *Je n'ai pas appris la liberté dans Marx, il est vrai, mais dans la misère* » (*Actuelles*). Partisan de la révolte, il se méfie de la révolution. Au journal *L'Express* (1955-1956), il appelle à la trêve, mais, déchiré entre son appartenance à la communauté des Français d'Algérie, et son exigence de justice, il ne recueille que leur hostilité et l'incompréhension des partisans de l'indépendance. Il meurt dans un accident d'auto, sur une route de l'Yonne.

### Castro Guillén de (1569-1631)

De famille noble, Guillén de Castro y Bellví fit tout d'abord une carrière militaire et civile à Valence et en Italie, avant de se fixer à Madrid où il fut en relation avec les plus illustres écrivains. Après avoir fait partie du groupe des dramaturges valenciens, il subit l'influence de Lope de Vega. Le succès de sa pièce *Les Enfances du Cid* (*Las Mocedades del Cid*) – dont Corneille s'inspira largement – a malheureusement occulté le reste de son œuvre. Parmi ses pièces maîtresses on citera : *La Justice dans la pitié* (*La Justicia en la piedad*) – *Les Exploits du Cid* (*Las Hazañas del Cid*) – *Les Mal Mariés de Valence* (*Los Mal Casados de Valencia*). Contrairement aux autres auteurs de *comedias*, Castro ne fit pas un emploi systématique et régulier du *gracioso* (serviteur bouffon). Il emprunta des sujets aux ballades traditionnelles de Castille et introduisit cette forme poétique dans certaines de ses œuvres. Trois de ses pièces sont inspirées de Cervantès.

### Chapelain Jean (1595-1674)

Après de bonnes études, Chapelain, né dans un milieu bourgeois (son père était notaire) entre à la cour comme précepteur des fils du grand prévôt de France, M. de La Trousse. Quelques écrits lui valent une grande réputation mais la publication de son grand poème épique, *La Pucelle ou la France délivrée*, qui ne sera jamais achevé, déçoit beaucoup, sans ternir le moins du monde la gloire de cet habile courtisan que Richelieu nomme à l'Académie française dès sa fondation. Il lui accorde une pension de trois mille livres et lui demande de rédiger *Les Sentiments de l'Académie sur la tragi-comédie du Cid* (1637). Sous Louis XIV, Chapelain, qui s'est beaucoup impliqué dans la rédaction du *Dictionnaire*, est finalement désigné pour dresser la liste des écrivains et savants pensionnés par le roi.

### Chénier Marie-Joseph Blaise de (1764-1811)

Frère cadet du poète André Chénier et lui-même poète mineur, parolier du *Chant du départ* (1794), il s'est fait un nom au théâtre avec des tragédies médiocres, mais fort appréciées pendant la Révolution, l'intolérance étant son sujet préféré : *Charles IX, ou la Saint-Barthélémy* (1789) eut un succès que l'on a comparé à celui du *Mariage de Figaro*, cinq ans plus tôt.

Parallèlement, il fait une belle carrière politique : député à la Convention, partisan de Danton, il vote la mort de Louis XVI. Ayant échappé à la guillotine dont il n'a pu sauver son frère, il est élu à toutes les assemblées législatives qui se succèdent jusqu'au premier Empire qui lui accorde une pension de 8 000 francs.

### Contat Louise (1760-1813)

Comédienne de la Comédie-Française, elle joue avec un égal succès des rôles divers dans les pièces de Beaumarchais (c'est la Suzanne du *Mariage de Figaro*) et de Marivaux.

### Corneille Pierre (1606-1684)

Né à Rouen, fils d'un avocat et destiné à ce métier, il choisit pourtant d'écrire pour le théâtre : *L'Illusion comique* (1636), comédie – *Le Cid* (1636), tragicomédie d'un genre nouveau, qui rélègue l'action dans les coulisses et la réduit à des récits – *Horace* (1640), et de nombreuses autres tragédies.

### Courteline Georges (1858-1929)

Ce petit fonctionnaire au Ministère des Cultes, fils du dramaturge Jules Moineaux, a laissé de nombreuses comédies où il tourne en dérision avec beaucoup d'esprit le service militaire (*Les Gaietés de l'escadron*, 1886, *Le Train de 8 heures 47*, 1888) – la justice (*Un Client sérieux*, 1896) – la police (*Le Gendarme est sans pitié*, 1899, *Le Commissaire est bon enfant*, 1900)... Il écrit pour le *Théâtre libre* d'Antoine, entre au répertoire de la Comédie-Française, et est élu à l'Académie Goncourt en 1926. L'oubli relatif dans lequel il est tombé est injuste : *Messieurs les ronds-de-cuir*, 1893, satire de l'administration, est digne de Kafka, l'angoisse en moins.

### Diderot Denis (1713-1784)

Écrivain français né à Langres, c'est l'un des plus audacieux parmi les Philosophes du XVIII<sup>e</sup> siècle. Il est à l'origine de l'*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (1751-1772), machine de guerre au service de leurs idées. C'est un auteur plein de verve qui a excellé dans plusieurs genres :

- le roman : *Jacques le fataliste* (1771-1778) ; *Le Neveu de Rameau* (1762-1778) ; *La Religieuse* (1760) ;
- l'essai philosophique : *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* (1749) ;
- la critique d'art : les *Salons* (1759-1781) ; *Le Paradoxe sur le comédien* (1773) ;
- le théâtre : *Le Fils naturel* (1757) ; *Le Père de famille* (1758)...

Sa réflexion aboutit au matérialisme, et c'est l'un des esprits les plus vigoureux de son temps, mais beaucoup de ses œuvres ont été publiées longtemps après sa mort.

Dans *Le Paradoxe sur le comédien*<sup>\*</sup>, Diderot affirme que le comédien doit garder une distance par rapport au personnage qu'il interprète ; il ne s'agit pas pour l'acteur de se mettre dans la peau de celui-ci (le spectacle de la passion ou de la folie réelles est comique ou choquant) mais au contraire de jouer de son corps comme d'un instrument pour faire passer au public des émotions qu'il ne ressent pas. Texte posthume – publié en 1830 – *Le Paradoxe sur le comédien* n'a pas pu influencer sur le théâtre de son temps, mais annonce la surmarionnette de Gordon Craig et trouve un écho lointain et inattendu dans l'affirmation des acteurs masculins du Nô qui affirment que,

---

<sup>\*</sup>[http://books.google.be/books?id=gksHAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs\\_v2\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](http://books.google.be/books?id=gksHAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_v2_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)

n'étant pas femmes, ils peuvent mieux réunir tous les traits de la féminité que des comédiennes. En revanche, elle s'oppose à la théorie de la « distanciation » de Bertolt Brecht, dont l'objectif – faire réfléchir au lieu d'émouvoir – est exactement à l'opposé.

### Dumas Alexandre fils (1824-1895)

Alexandre Dumas fils, né hors mariage et reconnu tardivement par l'auteur des *Trois Mousquetaires*, à une époque où une telle naissance était regardée comme « illégitime », en a gardé une solide rancœur vis-à-vis de son père, un goût pour le drame moralisant (*Le Fils naturel*, *Un Père prodigue*) et des opinions réactionnaires qu'il a exprimées avec une rare violence. Auteur dramatique à succès mais surfait, on ne retient guère de lui qu'un roman, *La Dame aux camélias*.

### Elisabeth I<sup>ère</sup> d'Angleterre (1553-1603)

Reine d'Angleterre et d'Irlande, elle a fondé l'Église anglicane. Son règne est marqué par le début de la puissance maritime de l'Angleterre et l'éclat de la vie artistique.

### Eschyle (524-456)

Il est l'auteur de quatre-vingt-dix tragédies dont sept seulement nous sont parvenues : *Les Perses* – *Les Sept contre Thèbes* – *Les Suppliantes* – *Prométhée enchaîné* – *Agamemnon* – *Les Choéphores* – *Les Euménides* et de vingt drames satyriques.

Les trois dernières tragédies constituent *L'Orestie*, la seule trilogie qui nous soit parvenue, et qui remporta en 458 le concours, qu'Eschyle remporta douze autres fois. Il aurait été le premier à porter à deux le nombre d'acteurs.

### Euripide (480-406)

Poète tragique grec, qui a développé la part de la psychologie dans la tragédie, et fait évoluer ce genre théâtral en l'éloignant de ses sources religieuses.

On retiendra en particulier *Médée* – *Andromaque* – *Les Suppliantes* – *Iphigénie en Tauride* – *Électre*.

### Fénelon (1651-1715)

C'est pour le duc de Bourgogne (1682-1712, petit-fils de Louis XIV, et père de Louis XV), dont il a été nommé précepteur en 1689, que François de Salignac de la Mothe Fénelon écrit ses *Aventures de Télémaque* (1699), dont les critiques à l'égard du pouvoir absolu entraînent sa disgrâce. Condamné par l'Église pour ses *Maximes des saints* (1697), il se soumet et se retire à Cambrai, dont il est archevêque depuis 1695.

### Feydeau Georges (1862-1921)

C'est à l'âge de dix-neuf ans qu'il fait jouer sa première pièce, *Par la fenêtre*, et il obtient son premier succès cinq ans plus tard avec *Tailleur pour dames* (1886). Auteur fécond, il va de succès en succès, considéré comme « le roi du vaudeville ». On ne peut dire s'il a puisé son inspiration dans sa vie ou si son œuvre a envahi sa vie, qui lui ressemble beaucoup. Il meurt après avoir été interné deux ans de soins en maison de santé pour des troubles psychiques dus à la syphilis.

1894 : *Un fil à la patte* ; *L'Hôtel du libre échange*

1896 : *Le Dindon* ; 1899 : *La Dame de chez Maxim*

1908 : *Occupe-toi d'Amélie* ; *Feu la mère de Madame*

1910 : *On purge bébé*

1911 : *Mais n'te promène donc pas toute nue !*

## Furetière Antoine (1619-1688)

Né à Paris d'une famille de petite bourgeoisie, il fait des études de droit et, reçu avocat en 1645, entre au service de l'abbaye de Saint-Germain des Prés en achetant la charge de procureur fiscal auprès du tribunal seigneurial, il est nommé abbé de Chalivoy en 1662, dans le diocèse de Bourges et prieur de Chuisnes, près de Chartres. Auteur de romans, de fables et de poésies, il est élu à l'Académie française en 1662 et en est exclu le 22 janvier 1685, pour avoir entrepris son propre *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots français, tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts* qui ne sera publié qu'en 1690, après sa mort. C'est un témoignage précieux sur la langue classique.

Ses autres œuvres les plus connues sont *L'Énéide travestie* (1648-1653) et *Le Roman bourgeois* (1666).

## Gordon Craig Edward (1872-1966)

Le nom de cet homme de théâtre anglais reste associé à celui d'Appia : si les deux hommes, très différents, ne s'entendaient guère, ils ont ensemble annoncé le théâtre moderne par leur travail sur la scénographie.

Fils de la comédienne Ellen Terry et de l'architecte Edward William Godwin Craig, Craig interprète de grands rôles du théâtre shakespearien de 1893 à 1897, date à laquelle il renonce au métier de comédien pour le dessin.

Puis il passe à la mise en scène d'opéras : *Didon et Énée*, de Purcell (1900), *Le Masque de l'amour* de Haendel (1901), *Acis et Galatée* de Joseph Moorat (1902). Elles mettent en œuvre l'utilisation picturale de l'éclairage électrique dans un décor simplifié, tournant le dos au réalisme. Son travail sur le jeu de l'acteur dans *Les Vikings* d'Ibsen et *Beaucoup de bruit pour rien* de Shakespeare (1903) lui valent une grande notoriété.

Invité à la cour d'Allemagne, il voyage en Europe et commence à publier ses premiers écrits théoriques contre le réalisme des décors (*À propos du décor de théâtre*, 1904) et sur le métier (*L'Art du théâtre*, 1905). Craig y soutient la primauté du metteur en scène, le seul « véritable artiste du théâtre », qui doit maîtriser les techniques scéniques (régie, son, lumière, accessoire, décor...) et diriger le jeu de l'acteur.

En 1913, Craig ouvre une « école de l'art du théâtre » dans l'Arena Goldoni, théâtre de Florence. Il s'agit de mettre en application sa théorie de la surmarionnette, développée dès 1908 dans l'article *L'acteur et la surmarionnette* : l'acteur humain est trop émotif, trop sujet à l'accidentel, il veut l'exclure de l'art pur que doit être le théâtre. L'acteur n'a pas à incarner, vivre, interpréter, il doit « représenter » c'est-à-dire matérialiser sur le plateau la moindre des intentions du metteur en scène, et pour cela atteindre à l'impassibilité de la marionnette. Les élèves-comédiens « doivent apprendre à la manipuler, mais aussi à la sculpter, afin d'analyser la source du mouvement et de trouver dans leur propre corps cette même fluidité ». L'école doit fermer quand éclate la première guerre mondiale et Craig s'intéresse désormais uniquement aux marionnettes, qu'il fabrique et pour lesquelles il écrit des pièces.

## Horace (65-8 avant notre ère)

Poète latin. Fils d'un affranchi, Horace étudia la philosophie à Athènes. Épicurien, il recommandait la recherche des plaisirs sans excès. Il est l'auteur d'*Odes*, d'*Épîtres*, de *Satires* et d'un *Art poétique* qui inspira Boileau.

## Hugo Victor (1802-1887)

Fils d'un général de Napoléon, et de mère vendéenne, c'est le plus grand représentant du romantisme en France. Une carrière politique mouvementée le mêle à l'histoire de tous les régimes qui se succèdent en France :

- sous Louis XVIII (1815-1824), il reçoit une pension du roi pour des *Odes et poésies diverses* (1822), royalistes et de facture classique ;
  - Charles X (1824-1830), lui donne la Légion d'honneur ;
  - LouisPhilippe (1830-1848), le tire de son opposition catholique et légitimiste et le fait Pair de France (1845) ;
  - La Deuxième République (1848-1851) en fait un député qui lui reste fidèle lors de son écrasement ;
    - Le Second Empire (1851-1870) est pour lui le temps de l'exil à Jersey et à Guernesey, et d'une
    - opposition sans faiblesse ni concession à « Napoléon le petit » (1852).
  - La Troisième République (1870-1939) en fait un sénateur et son poète officiel ; elle lui fera de mémorables obsèques nationales, ratifiées par le peuple, en 1885.
- Il laisse une œuvre immense. Hugo est avant tout un poète inégal, puissant et divers, à l'aise dans tous les registres (lyrique, épique, satirique) : *Les Orientales* (1822) – *Les Feuilles d'automne* (1831) – *Les Chants du crépuscule* (1835) – *Les Rayons et les ombres* (1840) – *Les Châtiments* (1853) – *Les Contemplations* (1856) – *La Légende des siècles* (1859-1883). C'est aussi un immense romancier : *Notre-Dame de Paris* (1831) – *Les Misérables* (1862) et un auteur dramatique qui se fit le théoricien du drame romantique avec la *Préface de Cromwell* (1827) : *Hernani* (1830) – *Ruy Blas* (1838).

### Icres Fernand (1856-1898)

« Fernand Ices, gasconnant d'une voix rauque et formidable, crachant son dernier poumon dans les vers luxurieux et sauvages où vibraient éperdument les ardeurs suprêmes de sa machine détraquée... » Ainsi apparaît-il à l'un de ses confrères des clubs littéraires des Hydropathes, à Montmartre, et des Zutistes, rue de Rennes, Laurent Tailhade.

On ne compte, dans l'œuvre de cet instituteur, qu'une pièce de théâtre : *Les Bouchers*, drame en un acte, en vers, joué après sa mort et publié en 1889.

### Ionesco Eugène (1912-1994)

Né en Roumanie d'un père roumain et d'une mère française, Ionesco a eu une enfance partagée entre ses deux pays d'origine. En 1938, il s'installe à Paris et passe la guerre en France, vivant de petits travaux. En 1950,

il crée *La Cantatrice chauve*, en rupture totale avec le théâtre de son temps. Puis, de 1950 à 1957, *La Leçon*, *Les Chaises*, *Amédée ou comment s'en débarrasser*, etc. en font une sorte de porte-drapeau du « théâtre de l'absurde ». Le « cycle Béranger » lui apporte la consécration, avec notamment *Rhinocéros* (1959) et *Le Roi se meurt* (1962), très vite considérés comme des classiques. Il publie parallèlement ses réflexions intimes, en particulier *Notes et contrenotes* (1962), *Journal en miettes* (1967), appartient jusqu'aux années 70 au Collège de Pataphysique. Il est élu à l'Académie Française (Janvier 1970), écrit aussi pour l'opéra, le cinéma, mais il consacre surtout le reste de sa vie à la peinture, avec bonheur, tandis que ses pièces sont jouées et rejouées.

### Jarry Alfred (1878-1907)

L'auteur d'*Ubu Roi* en a écrit la première version au lycée de Rennes (1888). C'était une pièce « pour marionnettes » jouée par une troupe de lycéens intitulée « Les Marionnettes ».

Il prépare ensuite Normale Sup à Paris, au lycée Henri IV, et publie un recueil de poèmes, *Les Minutes de sable immémorial* (1894) puis un roman, *L'Amour absolu* (1898). La farce d'*UbuRoi* a été montée en 1894 au Théâtre de l'Œuvre, où elle a fait scandale.

Jarry, admirateur de Flaubert, hait comme lui la bêtise. Une autre pièce bouffonne, *Gestes et opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien*, écrite en 1898, ne sera publiée qu'en 1911.

Il a vécu de « petits boulots » et est mort d'alcoolisme et de tuberculose.

« Jarry est surréaliste dans l'absinthe. »

André Breton (*Manifeste du surréalisme*, 1924)

Note : « *La 'Pataphysique [est], selon Jarry, la science de l'exception, du particulier autant que des solutions imaginaires* ».

Henri P. Bouché

Provéditeur général des Affaires Animales et Végétales

Administrateur des Quinconces

Grand Déférent Anallagmatique

de l'Ordre de la Grande Gidouille,

Collège de Pataphysique

Le Collège de Pataphysique s'est donné des institutions singulières : les élections, par exemple, sont faites à tour de rôle par un seul électeur, et il suit un calendrier original fondé sur une ère nouvelle ; quant à sa hiérarchie, on en trouvera ci-dessus un échantillon.

Parmi ses membres les plus connus, citons Raymond Queneau, Boris Vian, Georges Perec et Eugène Ionesco.

### Joly Anténor (1799-1852)

Écrivain, créateur et directeur de journaux (*L'Époque*, *Le Moniteur du soir*) et de théâtres (Théâtre de la Renaissance), on le retrouve dans la correspondance de George Sand et de Hugo. Il est surtout connu, aujourd'hui, par ses démêlés avec ce dernier.

### Jouvet Louis (1887-1951)

Orphelin, il est élevé par son oncle pharmacien, qui lui fait suivre des études pour lui succéder, à Toulouse puis à Paris, où il s'engage dans une troupe de comédiens amateurs avant de jouer à partir de 1910 l'Odéon et au Châtelet. Bègue, il se corrige en adoptant cette voix monocorde et

synopée qui, avec son jeu impassible, deviendra sa marque. Recalé trois fois au concours d'entrée du Conservatoire d'Art dramatique de Paris, il obtient en 1912 son diplôme de pharmacien. En 1913, au théâtre du Vieux-Colombier dirigé par Jacques Copeau, il travaille successivement comme régisseur, décorateur, assistant et acteur. En 1922, Louis Jouvet, recruté par Hébertot, crée *Knock ou le triomphe de la médecine*, son premier grand succès, au théâtre des Champs-Élysées. Directeur de la Comédie des Champs-Élysées en 1924, il fonde avec Gaston Baty, Charles Dullin, et Georges Pitoëff en 1927 le « Cartel des Quatre », qui entend lutter contre le théâtre de boulevard et faire connaître des auteurs contemporains. À partir de 1935, Louis Jouvet joue à l'Athénée Jean Giraudoux, Molière, Claudel, Sartre... Il refuse au début de la guerre de rouvrir l'Athénée pour les Allemands, mais part en Argentine pour une tournée de propagande en faveur du régime de Vichy, de 1941 à 1944. Celle-ci tourne au fiasco, mais de Gaulle le récupère. Au cinéma, il marque de sa présence inoubliable de nombreux films, comme *Carnet de bal* (Julien Duvivier), *Drôle de drame*, *Hôtel du Nord* (Marcel Carné), *Quai des orfèvres* (Clouzot).

### La Ménardière Hippolyte-Jules Pilet de (1610–1663)

Homme de lettres et médecin courtisan, il rédigea à propos du théâtre, à la demande de Richelieu, une *Poétique* (1640), où il donnait en exemple sa propre tragédie (*Alinde*, 1643) qui avait été un échec.

### Lessing Gotthold Ephraim (1729-1781)

Lessing abandonne au bout d'une année les études de théologie auxquelles son père, un pasteur saxon, l'a inscrit à Leipzig, pour se consacrer au théâtre, vivant de sa collaboration à des revues et de ses pièces. Il trouve un public prêt à répondre à son appel à fonder une culture nationale allemande moderne, et ouverte sur l'Europe.

Directeur d'un éphémère Théâtre National Allemand à Hambourg, il tient un journal qu'il publiera sous le titre *Dramaturgie de Hambourg* (1767-1768) où il expose ses théories sur le théâtre. Il y combat l'imitation du théâtre classique français, auquel il oppose Shakespeare et Calderón et des idées proches de celles de Diderot.

Ses premières pièces de théâtre, aujourd'hui oubliées, *Le Libre Penseur* et *Les Juifs*, lui ont valu d'être considéré comme l'égal de Molière. *Minna de Barnheim* (1763), *Emilia Galotti* et *Nathan le Sage* (1779) inaugurent l'histoire moderne du théâtre allemand.

## Lope de Vega (1562-1635)

D'une famille modeste de la région de Santander (son père est brodeur), c'est un enfant surdoué qui à l'âge de cinq ans sait lire le latin et le castillan et compose ses premiers vers en attendant d'écrire à douze ans ses premières pièces. De l'école madrilène du poète et musicien Vicente Espinel, il passe à celle des jésuites, le futur Collège impérial (1574), puis à l'université d'Alcalá de Henares (1577-1581) d'où il sort sans diplôme.

Sa vie est un véritable roman, jalonné de multiples aventures amoureuses, souvent matières à scandales et à procès (le premier, en 1588, lui vaut d'être banni de Madrid pendant cinq ans et de Castille pendant deux ans), de plusieurs mariages, de nombreux enfants, de plusieurs engagements dans la marine de guerre (1583, 1588 où il survit au naufrage de l'invincible armada). Il vit de la protection des Grands. En 1614, il est ordonné prêtre, à la suite d'une conversion sincère, mais poursuit sa vie de débauche.

Son œuvre est énorme et variée : 3 000 sonnets, 9 épopées, des romans, 1 800 pièces profanes, 400 drames religieux... Il meurt couvert d'honneurs par le roi et le pape, qui l'a fait docteur en théologie, et pleuré par le peuple.

Lope de Vega a fixé *Le nouvel art de faire des pièces de théâtre (comedias)*, en 1609.

*Aimer sans savoir qui* (1620-1622), *Le Chevalier d'Olmedo* (1620), *Le Chien du jardinier* (1613), *le Châtiment sans vengeance* (1631) figurent parmi ses pièces les plus connues.

## Louis XIII (1601-1643)

Fils de Henri IV, roi de France à partir de 1610. Aidé par le cardinal de Richelieu, il ruina le parti protestant mais maintint la liberté religieuse assurée par l'Édit de Nantes, abaissa la noblesse, et lutta contre la Maison d'Autriche.

À sa mort, la régence fut assurée par sa femme, Anne d'Autriche.

Louis XIII, en accord avec Richelieu, fut un protecteur du théâtre. Il installa officiellement en 1628 à l'Hôtel de Bourgogne, à Paris, une troupe qui prit dès lors le titre de « Comédiens du roi ». En 1680, sous Louis XIV, cette troupe fusionnera avec la troupe du Marais et celle de l'Hôtel de Guénégaud dirigée par Molière, pour devenir la Comédie-Française. En 1641, il tente par ordonnance de réhabiliter le métier de comédien que l'Église condamne : « *En cas que les dits comédiens règlent tellement les actions du théâtre qu'elles soient, du tout, exemptes d'impuretés, nous voulons que leur exercice, qui peut innocemment divertir nos peuples de diverses occupations mauvaises, ne puisse leur être imputé à blâme, ni préjudice à leur réputation dans le commerce public* ».

## Louis XIV (1638-1715)

Roi de France à partir de 1643, il prend les affaires en main en 1660, après la régence de sa mère, Anne d'Autriche. Son règne est marqué, à l'extérieur, par des guerres incessantes qui agrandissent le royaume de plusieurs provinces (Artois et Roussillon – 1659, Flandres 1668, Franche-Comté – 1678), portent sur le trône d'Espagne son petit-fils Philippe, mais finissent par mettre à mal ses finances.

Sur le plan économique, sous l'impulsion de son ministre Colbert, le commerce et l'industrie sont encouragés et étroitement dirigés (c'est le « colbertisme »), enfin l'agriculture est protégée.



La même volonté de tout régenter conduira Louis XIV, sur la fin de son règne, à une intolérance croissante : persécution des jansénistes et des protestants : la Révocation de l'Édit de Nantes (1685) est suivie de persécutions et de l'exil des victimes vers l'Angleterre, les Pays-Bas, et la Prusse, où elles feront la fortune de Berlin.

Mais le règne de Louis XIV marque surtout l'apogée de la monarchie française : il poursuit la centralisation entreprise de longue date par ses prédécesseurs, utilise la cour, et les honneurs et pensions qu'elle dispense, comme un moyen de domestiquer la noblesse, et réduit à l'obéissance les parlements de Paris et de province.

Enfin la puissance française s'affirme aussi dans le domaine des arts et des lettres, que Louis XIV protège et subventionne. On a pu dire de Louis XIV qu'il était un homme de théâtre : « *A peine eut-il pris les rênes du pouvoir, Mazarin, dont il faut se souvenir qu'il était son parrain, n'eut qu'une hâte: faire représenter à Paris le premier opéra jamais monté en France : la Finta Pazza, de Saccati. Agé de sept ans, le petit Louis l'a revu plusieurs fois, agrémenté d'intermèdes peuplés d'ours, d'autruches et de singes, spécialement introduits à son intention. Le second point important, c'est la tradition française du « ballet de cour », ce spectacle (car c'en était un, à part entière) que la cour se donnait à elle-même, dans lequel les courtisans dansaient et jouaient. Louis XIV fut un virtuose dans le genre. Il a dansé son premier rôle à treize ans, et s'est arrêté vers trente-cinq ans, en vrai professionnel, quand ses capacités techniques commencèrent à faiblir. Il a ainsi interprété plus de soixante rôles différents, comiques (un filou ivre, un bouffon...), héroïques (Alexandre, Apollon, Jupiter, Neptune...). Mieux encore : c'est sur son ordre que Molière et Lully ont créé le genre particulier de la comédie-ballet, où le Roi-Soleil (imagine-t-on cela ?) dansait face à Molière et à Mlle de Brie... » (Présentation de L'expo du mois Louis XIV, l'amant des arts, Le Spectacle du monde)*

### Marivaux Pierre Carlet de Chamblain de (1688-1763)

Pierre Carlet (il allongera son nom au fil des années) vient de province (son père est directeur de la Monnaie à Limoges) à Paris en 1710 pour y faire ses études, et est reçu avocat en 1721, métier qu'il n'exercera jamais. Journaliste et homme de Lettres, il s'est formé surtout dans les salons. Déjà connu comme un jeune auteur plein de promesses, il épouse en 1717 la fille d'un riche avocat. Le couple a une fille en 1719 mais il est ruiné par la banqueroute de Law en 1720, la jeune femme meurt en 1723, et Marivaux doit désormais écrire pour vivre. Ses comédies qui reprennent des thèmes classiques dans une langue nouvelle et précieuse, valent par la subtilité de l'analyse psychologique, l'élégance et le raffinement du discours amoureux, ce que l'on appellera le « marivaudage » : *La Surprise de l'amour* (1722) – *La Double Inconstance* (1723) – *La Seconde Surprise de l'amour* (1727) – *Le Jeu de l'amour et du hasard* (1730) etc. mais aussi de comédies « philosophiques » : *L'Île des esclaves* (1725) – *L'Île de la Raison* (1727) et de romans : *Le Paysan parvenu* (1735) – *La Vie de Marianne* (1731-1741).

### Mme de Maintenon (1635-1719)

Françoise d'Aubigné, petite-fille du grand poète protestant Agrippa d'Aubigné, est née dans la prison de Niort où son père était enfermé pour dettes. Quand il en sort, il l'emmène à La Martinique, dont elle gardera un grand souvenir, bien qu'elle y eût vécu dans la misère. De retour en France en 1647, bientôt orpheline et sans ressources, elle est convertie de force au catholicisme, auquel elle finira par adhérer très sincèrement. À Paris, dans le salon de sa marraine où elle se familiarise avec le monde des courtisans, elle épouse en 1652 le poète et dramaturge Scarron, infirme et son aîné de 25 ans, qui la laisse veuve en 1660, avec des dettes, une solide culture et de belles relations à la cour, qui lui accordent des pensions. Gouvernante en 1669 des enfants naturels de Louis XIV et de la marquise de Montespan, elle devient en 1675 la maîtresse du roi, qu'elle épouse secrètement en 1683 : c'est un mariagemorganatique, c'est-à-dire que son origine sociale très inférieure ne permettra jamais à l'épouse du roi d'être reine de France.

Dévote et austère, servilement adulée par la famille royale et la cour qui la détestent cordialement, elle n'a eu sans doute, malgré la légende, aucune part dans la Révocation de l'Édit de Nantes et la persécution des protestants, qu'elle réproouve.

En 1715, à la mort du roi, elle se retire à Saint-Cyr dans la Maison royale de Saint-Louis, qu'elle a fondée en 1686 pour l'éducation de jeunes filles nobles et pauvres, pour lesquelles Racine a écrit à sa demande ses deux dernières tragédies, pieuses et sans intrigue amoureuse, *Esther* (1689) et *Athalie* (1691).

## Molière (1622-1673)

Jean-Baptiste Poquelin, né dans une famille bourgeoise, a préféré le métier de comédien. Il commence en 1643 par courir les routes avec une troupe d'acteurs, pour lesquels il écrit des pièces de plus en plus ambitieuses qu'il met en scène et joue. Il s'installe à Paris en 1659. Louis XIV l'apprécie, l'utilise (*Tartuffe*) et le protège. Il meurt au cours d'une représentation du *Malade imaginaire* en 1673.

S'il a échoué comme acteur tragique, ses comédies n'ont cessé d'être reprises : *Les Précieuses ridicules*, 1659 – *L'École des femmes*, 1662 – *Le Tartuffe*, 1664 – *Dom Juan*, 1665 – *Le Médecin malgré lui*, 1666 – *Le Misanthrope*, 1666 – *L'Avare*, 1668 – *Le Bourgeois gentilhomme*, 1670 – *Les Fourberies de Scapin*, 1671 – *Les Femmes savantes*, 1672 – *Le Malade imaginaire*, 1673.

## Nietzsche Friedrich (1844-1900)

« *Sans musique la vie serait une erreur* » (Nietzsche, *Le Crépuscule des idoles*)

Nietzsche, qui était lui-même bon musicien, jouant du piano et mettant en musique ses poèmes, a d'abord été un admirateur et un ami de Wagner à qui il dédie *La Naissance de la tragédie* (1872), avant de se brouiller avec le maître et de l'attaquer violemment dans *Le Cas Wagner* (1888) et *Nietzsche contre Wagner*, son dernier livre (1889) : sa « *musique s'appuie toujours plus étroitement sur un art théâtral et une mimique absolument naturalistes que ne régit aucune loi de la plastique, un art qui recherche l'effet et rien de plus...* » ce qui entraîne « *la complète dégénérescence du sentiment rythmique, le chaos à la place du rythme...* ». Il écrit aussi, cependant, dans le même ouvrage : « *J'admire Wagner partout où c'est lui-même qu'il met en musique.* ». L'auteur de *Ainsi parlait Zarathoustra* (1883-1885), où apparaît le mythe du surhomme, a beaucoup écrit sur la musique, et dénoncé son utilisation par les pouvoirs. C'est une sœur abusive qui permettra aux nazis de récupérer celui qui écrivait : « *Je ne supporte rien d'équivoque ; depuis que Wagner était en Allemagne, il condescendait pas à pas à tout ce que je méprise — même à l'antisémitisme...* » (*Nietzsche contre Wagner*)

Quand Nietzsche parle de tragédie, il pense opéra : « *Ce que les Athéniens appelaient tragédie nous semble répondre à l'idée du grand opéra.* » (*Le Drame musical grec*, 1870) et il reproche à Euripide de l'avoir dévoyée en la désacralisant, en réduisant le rôle du chœur et en y introduisant le dialogue et d'être ainsi à l'origine de tous les développements ultérieurs du théâtre, qu'il condamne : « *Comparée à la musique, toute expression verbale a quelque chose d'indécent. Le verbe délaie et abêtit, le verbe dépersonnalise, le verbe banalise ce qui est rare* » (*Nietzsche contre Wagner*). Comme Gordon Craig, il parle de l'acteur de théâtre comme d'une « marionnette », mais c'est pour le ridiculiser et mieux dissuader le chanteur d'opéra d'imiter son jeu.

## Offenbach Jacques (1819-1880)

Jacob Offenbach est né à Cologne ; son père, musicien, est cantor de la synagogue. Lui-même commence à composer à l'âge de neuf ans. En 1833, il est inscrit, avec son frère Julius au Conservatoire de Paris dirigé par le compositeur florentin Luigi Cherubini (1760-1842) qui, impressionné par leurs talents, les inscrira malgré leur nationalité étrangère.

Mais le jeune violoncelliste préfère, l'année suivante, le quitter pour jouer dans l'orchestre de l'Opéra-comique où il est remarqué par le compositeur Jacques Halévy, qui lui donne des leçons. En 1850, c'est déjà un compositeur de scène populaire, et il est nommé chef d'orchestre à la

Comédie-Française. En 1855, année de la Grande Exposition universelle de Paris, Offenbach loue un petit théâtre sur les Champs Élysées qu'il nomme Les Bouffes parisiens. Il y triomphe avec son opérette *Les deux aveugles*.

Pendant tout le Second Empire, ses opéras-bouffes connaissent un immense succès à la ville et à la cour. C'est l'époque d'*Orphée aux enfers* (1858), de *La Belle Hélène* (1864), de *La Vie parisienne* (1866) de *La Grande duchesse de Gerolstein* (1867). Sa popularité lui vaut bien des jalousies et des critiques, qui triompheront de cette « musique prussienne » que la défaite de 1870 rend indésirable en France. Après une tournée triomphale aux États-Unis, il continue à composer mais meurt avant d'avoir vu jouer son opéra *Les Contes d'Hoffmann* (1881).

## Palladio Andrea (1508-1580)

L'architecte Andrea di Pietro della Gondola, dit Palladio, s'est efforcé de comprendre l'architecture antique pour s'en inspirer en étudiant ce qui en subsistait à Rome, ainsi que le *De Architectura* de Vitruve. Lui-même a écrit un traité, *Les Quatre Livres de l'architecture*. C'est à Vicence (Vénétie) et dans ses environs qu'il a laissé les œuvres les plus importantes : bâtiments publics (la basilique, la loggia de la capitainerie, le théâtre Olympique) et les fameuses « villas palladiennes », soit vingt-six monuments classés par l'UNESCO et inscrits sur la liste du patrimoine mondial.

## Peri Jacopo (1561-1633)

Compositeur et chanteur italien, qui composa et interpréta plusieurs opéras baroques (*Dafne*, 1597 – *Euridice*, 1600 – *Adone*, 1611...) à la cour du grand-duc de Toscane.

## Pindare (518-vers 433)

C'est le plus grand poète lyrique grec, l'un des modèles de la Pléiade.

- Péans (poèmes en l'honneur d'Apollon)
- Dithyrambes (poèmes en l'honneur de Dionysos)
- Hymnes (poèmes en l'honneur des héros et des dieux)
- Thrènes (poèmes de deuil)

## Pisistrate (vers 600-528)

Cet aristocrate athénien sut obtenir l'adhésion des paysans pauvres et s'empara de l'Acropole par surprise (561). Chassé, il ne revient qu'en 550 et s'impose par la force en 542. Ayant exilé ses opposants, le nouveau tyran s'attaque aux privilèges, résout la question agraire, favorise l'industrie et le commerce maritime, assainit les finances, entreprend la conquête des Cyclades. Il favorise les cultes d'Athéna, celui de Dionysos, en l'honneur duquel il institue les fêtes des Dionysies où naîtront le théâtre et ses concours.

## Pylade (I<sup>er</sup> siècle avant et après notre ère)

Pantomime célèbre de l'époque d'Auguste (63-14), il excellait dans le genre tragique, et fut préféré par le public romain à son rival Bathylle. Ses thèmes sont ceux de la tragédie, principalement empruntés à la mythologie, dont il retient les sujets atroces (Atrée et Thyeste, la fureur d'Ajax, Niobé...) ou sensuels (Phèdre, Léda, Europe, Mars et Vénus). Au chanteur unique, il substitua un chœur très nombreux. Au flûtiste il adjoignit plusieurs autres instrumentistes (syrinx, cymbales, cithare, lyre, trompette) qui règlent les gestes de l'acteur.

## Racine Jean (1639-1699)

Né dans une famille janséniste, Racine fit ses études à PortRoyal des Champs. Mais il préféra le métier de dramaturge, rompant avec ses maîtres. Ses tragédies sont les œuvres d'un grand poète :

*Andromaque* (1667) – *Britannicus* (1669) – *Bérénice* (1670) – *Bajazet* (1672) – *Mithridate* (1673) – *Iphigénie* (1674) – *Phèdre* (1677) – *Esther* (1689) – *Athalie* (1691), etc. Il faut y ajouter une excellente comédie, *Les Plaideurs* (1668). Il fut également historiographe du roi Louis XIV.

### Richelieu (1585-1642)

Le cardinal et duc de Richelieu, ministre de Louis XIII, entra en littérature en fondant l'Académie française pour gouverner à travers elle la république des Belles-Lettres, en particulier le théâtre, qu'il adorait... Il y poursuit encore une belle carrière comme personnage (fantaisiste) des *Trois Mousquetaires*.

### Sartre JeanPaul (1905-1980)

Professeur de philosophie, Sartre est un intellectuel qui a connu de son vivant une grande célébrité, à la fois pour ses écrits philosophiques (*L'Être et le Néant*, 1944) et littéraires : romans (*La Nausée*, 1938 – *Les Chemins de la liberté*, 1945), théâtre (*Les Mouches*, 1943 – *Huis clos*, 1944 – *Morts sans sépulture*, 1946 – *Les Mains sales*, 1948 – *Les Séquestrés d'Altona* (1959), et études littéraires comme *L'Idiot de la famille* (1971-1972), un essai d'interprétation psychanalytique de l'œuvre de Flaubert, que pour son engagement politique. D'une œuvre qui eut un immense retentissement mais qui a connu pendant vingt ans le passage obligé par « le purgatoire », subsiste, en littérature, au moins un petit livre autobiographique : *Les Mots* (1964).

### Scarron Paul (1610-1660)

Écrivain et poète baroque du règne de Louis XIII, il a écrit des comédies imitées de modèles espagnols (*Jodelet ou le Maître valet*, 1645, *L'Héritier ridicule*, 1650, *Don Japhet d'Arménie*, 1653), ainsi qu'un roman qui demeure son œuvre la plus connue, *Le Roman comique* (1651-1657).

Sa vie a été une longue souffrance, à peine soulagée par l'opium, une paralysie complète des jambes, en 1638, le laissant déformé et condamné au « cul de jatte » et au fauteuil roulant. Pourtant, il a épousé en 1652 une pauvre orpheline, « *deux grands yeux forts mutins, un très beau corsage, une paire de belles mains, et beaucoup d'esprit* », la future Mme de Maintenon, pour laquelle il a tenu salon dans un Hôtel au Marais, achevant de cultiver son esprit et lui assurant des relations qui la mettront définitivement, malgré sa pauvreté, à l'abri du besoin.

### Shakespeare William (1564-1616)

Shakespeare est né et mort à Stratford-on-Avon, en Angleterre, dans une famille de commerçants aisés, dont la ruine semble avoir écourté ses études.

Il fait ses débuts à Londres en 1588. Dès 1592, il connaît le succès comme acteur et comme auteur. Mise à part la période de 1592 à 1594, où une épidémie de peste a entraîné la fermeture des théâtres londoniens, il y fera toute sa carrière.

Comédien, dramaturge et poète, Shakespeare laisse une œuvre considérable, d'une puissance poétique et dramatique rarement égalée.

Citons, parmi ses drames et comédies les plus célèbres :

*Richard III* (1592-1593) – *La Mégère apprivoisée* (1593-1594) – *Roméo et Juliette* (1594-1595) – *Le Songe d'une nuit d'été* (1595) – *Hamlet* (1600) – *Othello* (1604) – *Macbeth* (1605) – *Le Roi Lear* (1606) – *La Tempête* (1611).

### Sophocle (496-405)

Cet auteur, citoyen d'Athènes, fut l'ami de Périclès, du sculpteur Phidias et de l'historien Hérodote. Il renouvela la tragédie en y introduisant un troisième acteur, en portant de 12 à 15 le nombre de choreutes, en portant beaucoup d'attention au costume et au décor, et en passant de

la trilogie liée (les trois tragédies devaient illustrer un même mythe) à la trilogie libre, où chaque pièce est autonome.

Surtout, il introduisit plus d'humanité dans ce genre sacré, en faisant de ses acteurs de véritables personnages, dont le caractère explique en partie le destin.

Des cent pièces qu'il a écrites, sept seulement nous sont parvenues dans leur intégralité :

*Oedipe Roi – Oedipe à Colone – Antigone – Ajax – Électre – Les Trachiniennes – Philoclète.*

### Talma François-Joseph (1763-1826)

Un séjour d'une dizaine d'années (1776-1785) en Angleterre où son père exerce le métier de dentiste initie le jeune Talma, qui joue comme amateur, au théâtre élisabéthain. Rentré en France, il abandonne le métier de son père pour suivre des cours d'art dramatique en 1786, et débute en 1787 à la Comédie-Française avec le rôle de Séide dans la tragédie de Voltaire *Mabomet le prophète* dont « *on avait retranché [...] ces deux vers, comme sentant le modérantisme :*

*Exterminez, grand Dieu ! de la terre où nous sommes,  
Quiconque, avec plaisir, répand le sang des hommes. »*

*Charles IX* de Marie-Joseph Chénier est le premier rôle qu'il crée (1789), en costume d'époque, avec un tel succès que, malgré l'interdiction de la pièce à la demande de l'Église, la municipalité de Paris doit l'autoriser de nouveau. Il réitéra bientôt en jouant Brutus en costume d'époque : « *le rôle n'avait pas vingt vers.* » (*Mémoires de J.-F. Talma*)

Politiquement proche de Robespierre, il est chassé de la Comédie-Française en 1791, y revient en 1799 dans le rôle de Rodrigue, et poursuit une brillante carrière, protégé par Napoléon dont il interprètera le personnage en 1821, après la mort de ce dernier.

### Thespis (VI<sup>e</sup> siècle avant notre ère)

Né vers 580, ce poète lyrique, contemporain de Pisistrate, est considéré comme le père de la tragédie grecque. Auteur de dithyrambes, il aurait introduit le premier acteur, soliste disant un texte appris, et portant un masque de stuc et de chiffon au lieu de l'écorce et de la lie de vin des compagnons de Dionysos. Thespis aurait triomphé en 536 au premier concours tragique institué par Pisistrate.

### Vestris Rose (1743-1804)

Françoise-Rose Gourgaud, épouse du danseur Angel Vestris, qui appartenait à une famille célèbre de danseurs d'origine florentine, la fille de l'acteur Dugazon, était une enfant de la balle. À en croire le témoignage de son bon camarade Talma, « *Madame Vestris manquait de sensibilité, mais elle jouait avec le plus grand succès tous les rôles qui n'exigeaient que de la dignité, une diction juste, et une belle représentation. Aussi conquit-elle tous les suffrages dans Rodogune, Laodice de Nicomède et Viriarte de Sertorius.* »

### Vitruve (I<sup>er</sup> siècle avant notre ère)

Architecte, auteur du fameux traité *De Architectura* qui est, avec ses ruines, le meilleur témoignage que nous ait légué l'Antiquité sur le théâtre romain. Le métier d'architecte se confondant alors avec celui d'ingénieur, on trouve en outre, dans son livre, des informations précieuses sur les machines utilisées dans le bâtiment, les machines de guerre, les aqueducs, le chauffage central, les matériaux de construction, etc. Significativement, il intitule le chapitre I de son traité : « *De l'ordonnance du bâtiment des temples, et de leur proportion avec la mesure du corps humain.* »

### Voltaire (1694-1778)

FrançoisMarie Arouet, dit Voltaire, est né à Paris. Considéré de son vivant comme un immense dramaturge, et un grand poète, il est resté vivant par :

- certains de ses écrits : ses contes et romans : *Zadig* (1747), *Candide* (1759), *L'Ingénu* (1767), etc. ; son *Siècle de Louis XIV* (1751); son *Dictionnaire philosophique* (1764) ; sa *Correspondance* : 6 000 lettres spirituelles échangées avec tout ce qui compte alors en Europe : savants, artistes, gens du monde, et des personnages aussi prestigieux que le roi de Prusse Frédéric II et la tsarine Catherine de Russie ;
- son combat acharné contre les préjugés et l'intolérance, qui en font le prototype de l'intellectuel des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, et l'un des principaux Philosophes du Siècle des Lumières.

## Wagner Richard (1813-1883)

Passons sur la vie très agitée de ce grand musicien, né à Leipzig et dont la carrière a commencé très modestement, en 1833, comme chef des chœurs au théâtre de Würzburg, pour n'en retenir que sa conception du lieu théâtral, qui préside à la création du Festspielhaus (palais des festivals) de Bayreuth, en Bavière, inauguré en 1876 pour la représentation de ses opéras.

Signalons d'abord que ce théâtre était une construction provisoire, dans l'esprit de Wagner, ce qui explique la simplicité de sa façade et l'inconfort de la salle : les spectateurs du parterre apportent un coussin !

À l'imitation du théâtre grec, la salle présente un parterre en forte pente disposé en amphithéâtre et non en fer à cheval, comme les théâtres à l'italienne en vogue à cette époque, mais Wagner en a gardé deux étages de balcons avec loges disposés au fond.

Les sièges sont des strapontins inconfortable sans accoudoirs, mais décalés, de manière à assurer une bonne vue sur la scène, sous laquelle est cachée la fosse d'orchestre, de manière à focaliser l'attention du spectateur sur le spectacle et la musique, sans qu'il soit distrait par le chef et les instrumentistes. Dans le même but, Wagner ne pouvait pas, avec l'éclairage au gaz dont l'allumage devait se faire en l'absence des spectateurs, plonger la salle dans le noir total, ce que l'électricité permit bientôt, mais il le réduisit systématiquement au maximum pendant les représentations, généralisant une pratique déjà expérimentée qui fut bientôt imitée dans toute l'Europe. Un double cadre de scène éloigne la scène des spectateurs par une illusion d'optique, créant avec la fosse cachée un « *abîme mystique* » (Wagner) entre la salle et la scène.

Toutes ces innovations font de l'entreprise de Wagner, qui rêvait d'un « *spectacle total* » l'aboutissement du théâtre d'illusion. Par ailleurs, il avait recours sur le plateau, immense, aux moyens les plus classiques : décors en toile peinte (on y peignait même la lumière et les ombres !) et machines telles que chariots volants et grues pour suspendre dans les airs les lourdes walkyries...

Wagner, qui a beaucoup écrit sur lui-même, sur la musique, et même sur la Révolution, a laissé une œuvre musicale imposante : lieder, pièces pour piano, pour orchestre, symphonies, etc. et pour le théâtre des opéras sans cesse repris :

*Les Fées* (1833) – *Le Hollandais volant* ou *Le Vaisseau fantôme* (1840-1841) – *Rienzi* (1842) – *Tannhäuser* (1842-1845, 1861) – *Lobengrin* (1845-1848) *Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg* (1845-1867) – *Tristan et Isolde* (1857-1858) – *Parsifal* (1865-1882)...

Et, bien sûr, la « Tétralogie » intitulée *L'Anneau des Niebelungen* :

- *L'Or du Rhin* (1853-1854) – 1<sup>ère</sup> journée
- *La Walkyrie* (1856) – 2<sup>e</sup> journée
- *Siegfried* (1859) – 3<sup>e</sup> journée
- *Le Crépuscule des dieux* (1874) – 4<sup>e</sup> journée