

1. La tragédie grecque

Les origines

Ce sont les Grecs qui ont inventé la tragédie sans qu'on sache à quel moment ni en quel endroit. La tragédie grecque connaît son apogée au cours du V^e siècle av. J.-C., à Athènes, entre le moment où la cité est au sommet de sa puissance (après la victoire de Salamine sur les Perses en 480) et celui où elle perd sa suprématie (en 404), après sa défaite dans la guerre du Péloponnèse (431-404, contre Sparte).

Elle est l'héritière, d'après Aristote, des dithyrambes (hymnes) déclamés par un chœur, avec un accompagnement musical, en l'honneur des héros, des dieux, et surtout de Dionysos. Elle possède une dimension religieuse puisque les représentations se déroulaient pendant les fêtes consacrées à ce dieu. Le mot *tragédie* (signifiant « chant du bouc ») a souvent été interprété comme une référence à un sacrifice rituel qui accompagnait les représentations ; les auteurs tragiques du V^e siècle n'ont jamais cessé de mettre en scène des personnages, les héros, qui symbolisent les rapports que les mortels peuvent entretenir avec le monde des dieux. Mais la tragédie garda également un lien politique en posant les problèmes fondamentaux (guerre et paix ; justice et pouvoir) et en mettant en scène des personnages que tous les Grecs connaissaient, des héros perçus comme historiques, des légendes qui expliquaient et justifiaient un état présent de la cité.

C'était un genre qui s'adressait à tout le peuple et non pas seulement à l'aristocratie.

Le lieu théâtral

Les représentations avaient lieu de jour et en plein air dans un espace inventé par les Grecs et qui a évolué :

- au VI^e siècle, l'espace théâtral comprend 2 parties : un large demi-cercle à flanc de colline (le *théatron*), avec gradins en bois pour les spectateurs ; l'*orchestra*, en terre battue, où évolue le chœur et au centre duquel était dressé un autel dédié à Dionysos (la *thymélé*).
- au V^e siècle, apparaît une construction rectangulaire en bois (la *skéné*, qui sera en pierre à la fin du V^e siècle, à ne pas confondre avec la scène des théâtres modernes !), utilisée comme coulisse par les acteurs et comme support pour les décors ;
- le long de la *skéné* = une estrade en bois (longue parfois de plusieurs dizaines de mètres et large d'environ 3m) communiquant avec elle par 3 portes : le *proskénion*

surplombant l'*orchestra* et servant de scène aux acteurs.

Les représentations

Les pièces étaient jouées au cours de 3 grandes fêtes consacrées à Dionysos :

- les **Dionysies rurales** : les plus anciennes se déroulaient dans les campagnes et avaient lieu plusieurs fois dans l'année ;
- les **Lénéennes** étaient célébrées en janvier, à Athènes, d'abord sur l'agora, ensuite au théâtre de Dionysos, à partir de la seconde moitié du V^e siècle ; on y donnait surtout des comédies ;
- les **Grandes Dionysies**, les plus prestigieuses, en mars, à Athènes. C'est pendant ces fêtes qu'ont été représentées les tragédies des 3 grands auteurs tragiques du V^e : Eschyle, Sophocle et Euripide.

La préparation de ces fêtes était confiée à un haut magistrat de la ville (un *archonte*) chargé de choisir 3 auteurs parmi tous les concurrents au concours, et de désigner pour chacun un riche citoyen (un *chorège*) qui subventionne le spectacle, recrute les acteurs, le chœur et assure les répétitions.

La fête durait plusieurs jours ; mais les représentations se déroulaient du 3^e au 5^e jour ; chaque jour se jouait une tétralogie (3 tragédies + 1 drame satyrique, i.e. mettant en scène des satyres) d'un des auteurs choisis ; le spectacle durait de 4 à 5 heures. Un jury, composé de 10 membres, désignait le vainqueur et remettait les prix à l'auteur, au chorège et au meilleur acteur.

La structure de la tragédie

Elle repose sur une alternance qui recoupe la division spatiale du théâtre.

Les interventions (chantées ou psalmodiées) du chœur dans l'*orchestra* (les *stasima*) alternent avec les parties dialoguées (les *épisodes*) représentées sur scène par un ou plusieurs acteurs.

Structure :

- *prologue*
- entrée solennelle du chœur (*la parodos*)
- *épisode 1 + stasimon*
- *épisodes + stasima* (3 ou 4 en g^{al}) jusqu'à la
- *conclusion* et la sortie du chœur (*l'exodos*)

Le chœur (15 *choreutes*) ne participe jamais à l'action elle-même, réservée aux acteurs. Seul peut intervenir le *coryphée* (chef de chœur) dans les parties parlées.

Évolution du théâtre tragique

Les parties dialoguées peu à peu supplantent le lyrisme choral (disparition même dans certaines

pièces d'Euripide). Parallèlement, le nombre de personnages augmente (Eschyle = 1 à 2 acteurs ; Sophocle = 3 acteurs ; on trouve chez Sophocle le plus de stichomythies).

Abandon progressif de la tétralogie ; Sophocle mettra davantage l'accent sur la solitude des individus face aux dieux ou aux lois de la société.

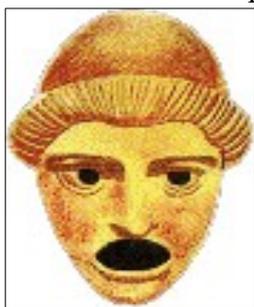
2. Les origines de la comédie latine : avant les « pièces »

L'historien Tite-Live (VIII, II, 4) a relaté la naissance du théâtre à Rome ; selon lui, le spectacle scénique est né chez les Romains de préoccupations religieuses, comme les comédies et tragédies grecques, avant de se développer en 4 étapes :

*des représentations purement chorégraphiques, dans une intention propitiatoire ; on parle aussi de « stade du chœur » : chœur auquel peut participer tout membre de la tribu. D'après TL il y a dans la danse une fonction magique, qui perdurera jusque dans le rituel de la *satura*. Dans les cérémonies religieuses, le geste accompagnait exactement des formules interchangeables. Les Etrusques connaissaient aussi les danses scéniques.

*les représentations ajoutent un élément nouveau : la parole, largement improvisée ; dans le théâtre primitif romain, les jeux fescennins (*fescennina jocatio*, improvisation satirique à Fescennium, en vers saturniens) sont ces divertissements d'une société rurale, plus italienne que romaine. Ils mêlent les éléments scéniques rudimentaires (danse, masques ?, perruques, maquillage) aux plaisanteries d'une sorte de hors-cortège répondant à la chorégraphie du cortège. Lors de la guerre contre les Falisques, la jeunesse aurait mimé l'échec de l'armée des Romains. Les fêtes populaires offraient donc une création plus spontanée.

*le passage à la *satura*, où des comédiens professionnalisés improvisent



moins souvent- des saynètes variées quant aux thèmes et aux rythmes musicaux. Alternance de parties parlées et de parties chantées. Une sorte de théâtre « total », où se mêlent

déclamation, expression corporelle, mime et danse. L'art du jeu remplace l'instinct du jeu (mais le théâtre ne se développe ainsi que dans les civilisations urbaines supérieures : *Cenalora. Leben,*

Glaube, Tanz, und Theater der Urvölker – 1954, Oskar Eberle). Eberle distingue 2 niveaux : le théâtre dansé, fondé sur le rythme, rencontre le théâtre fondé sur le rôle. Selon Eberle, le théâtre romain est le résultat de cette fusion entre les 2 niveaux. On ébauche un texte pour un spectacle organisé de façon professionnelle. L'organisation en tant qu'art est sans doute due aux Etrusques : amateurs eux aussi de tragédies, de légendes grecques, et surtout fondateurs des jeux religieux, concours athlétiques, courses de chars, mimes-danseurs (*histriones*) et joueurs de flûte (*tibicines*).

*La pénétration des Romains en Grande Grèce leur a fait connaître des mises en scène et des pièces d'intrigue. C'est l'abandon de la *satura* au profit de la *fabula scaenica* (pièce), vers le milieu du IIIe s. Le 1^{er} spectacle de ce genre eut lieu en 240 à l'initiative des édiles curules. Il s'agissait là de la 1^{ère} représentation d'un drame grec : les Romains commandèrent 2 pièces, une tragédie et une comédie, au poète Livius Andronicus. Ni le chant ni la musique ne furent abandonnés, mais les parties chantées sont prises en charge par un *cantor*, tandis que les acteurs restés sur scène accomplissaient les gestes appropriés. Le théâtre de Plaute est un th. organisé de manière à ce que l'art soit réservé à des spécialistes. Acteurs professionnels, dont le nombre était réduit, qui n'étaient pas nécessairement des esclaves !

Les différentes formes théâtrales

Il y eut plusieurs formes de théâtre comique à Rome. Elles cohabitèrent un long moment, car elles venaient de différentes régions et s'adressaient à différents publics.

D'abord, il y eut, vers -400, les **danses mimiques accompagnées de flûte**. Venues d'Étrurie, on y improvisa parfois des dialogues. Le mime sur fond musical, au I^{er} s. av. J.-C., devint la forme comique la plus populaire à Rome. Les acteurs (parfois les actrices) de mimes jouaient pieds nus, sans masque et en parlant ; ces saynètes étaient osées ou faisaient référence à l'actualité. L'action, assez naïve ou vulgaire, était menée par un acteur principal (*archimimus*), et des acteurs secondaires (Stupidus : Jocrisse battu). Les acteurs ne portaient ni chaussures spéciales, ni masque. Cette parade devint un genre littéraire grâce à Decimus Laberius et à Publilius Lochius Syrus : l'intrigue est toujours banale, le plan lâche, l'obscénité de rigueur, mais ils y firent entrer la peinture des caractères et des

mœurs et une satire à caractère religieux, littéraire, politique (le 1^{er} était l'adversaire de César), sociale.

Parallèlement au développement des pièces mimiques, les **atellanes** (III^e s., venues de la région de Naples : cité campanienne Atella) connurent un certain succès ; il s'agissait de farces grossières mettant en scène des personnages typiques (Maccus l'Idiot, Manducus le Glouton, le vieux gâteux, etc.). Les dialogues y sont rares. Elle ne s'introduisit à Rome qu'en -211 (période de la conquête). Elle n'était à l'origine qu'une farce populaire, un canevas sur lequel brodaient les acteurs. Deux auteurs d'atellanes ont rencontré le succès, au I^{er} siècle : L. Pomponius et Q. Novius. Ils firent de cette farce



Atellane représentée sur les ruines du théâtre d'Arles

grossière une comédie de mœurs, de ton pur, relevé. Les acteurs, jeunes Romains, ne perdaient pas leurs titres, ni leurs droits de citoyens

Les **pantomimes** (I^{er} s. av. J.-C.) : un seul acteur jouait tous les rôles, accompagné par un chœur de chanteurs et un orchestre. Les pantomimes reprennent les « meilleurs moments » des grandes tragédies à sujet mythologique. L'acteur ne parle pas : son masque porte une bouche fermée.

Enfin, les **pièces comiques à intrigue**, réservées à un public plus cultivé : le premier auteur, Livius Andronicus, affranchi qui dirigeait une école, développait dans ses pièces une histoire, un sujet grec, et initia les *fabulae palliatae* (« pièces jouées en costume grec »), genre que reprirent Plaute et Térence (par exemple en -160 les *Adelphoe*). Sa langue manque d'homogénéité et emprunte trop au grec. Plus tard vinrent les *fabulae togatae* (à sujet romain).

D'autres auteurs

L'œuvre de Naevius est très variée : un poème en vers saturniens (*Poenicum bellum*) + *saturae* + 1 poème épique + 30 comédies + 9 tragédies. Attaque personnellement des hommes politiques comme Scipion l'Africain. Il créa la *praetexta* : tragédies romaines certainement créées sur commande, à l'occasion d'une cérémonie nationale ou d'une pompe de la gens Claudia (*Romulus* et *Clastidium*). Dans ses comédies, il a su user de l'art de la *contaminatio*, mais sa verve est plus satirique que celle de Térence.

La fin de la république correspond à une certaine décadence de la littérature dramatique. La tragédie et la comédie s'éteignent et l'on reprend les anciennes pièces. Le drame est surtout représenté par l'atellane et le mime, qui accèdent au statut de genres littéraires.

Quand allait-on théâtre ? Quel était le public ?

Lors des jeux publics (6 ou 7 par an) ou à l'occasion des funérailles de citoyens éminents ou d'une inauguration d'un temple. Le public romain est moins connaisseur que le grec et surtout moins discipliné : on va au théâtre avec femmes et enfants, même si certaines représentations peuvent. Le spectacle étant gratuit, il y avait foule. Les femmes et les enfants étaient admis. Les illettrés forment la majorité du public, font la loi. Cela étant, la foule romaine place les jeux scéniques après les exhibitions d'acrobates, les parades des baladins, les combats de gladiateurs. Elle est si bruyante et distraite que jusqu'à Térence, on lui donne un résumé (*argumentum*) de la pièce à l'intérieur du prologue.

Il existe un autre public, plus rare : celui de l'élite cultivée, d'aristocrates délicats : pour eux, le théâtre est source d'émotions esthétiques. À l'époque de Térence, les 2 publics se distinguent. Ainsi les magistrats tentent de séduire le public en faisant de la représentation des pièces le prétexte à somptueuses exhibitions. Peu à peu les lettrés vont se désintéresser du théâtre (lettre de Cicéron sur le théâtre de Pompée) ; le grand public se lassera lui aussi des pièces à intrigue : le mime et l'atellane supplanteront au I^{er} s. la *palliata*.

Attention ! Contrairement aux édifices grecs, les théâtres romains n'apparurent que très tard (à partir de 55 av. J.-C.). Auparavant, c'étaient donc les scènes et gradins en bois qui venaient au public romain !

Le personnel

Les acteurs étaient esclaves ou affranchis, car tous ces hommes -sauf dans les mimes, où les

femmes étaient admises, même nés hommes libres, perdaient le droit de vote et de service dans l'armée. Comme la profession n'était guère estimée, les acteurs manquaient et jouaient souvent deux rôles dans la pièce. Bien sûr, le masque permettait de maintenir l'illusion, même si les modèles étaient peu variés !

Les acteurs étaient placés sous la direction d'un chef de troupe (*gregis dominus*), qui était administrateur en même temps qu'acteur. Le magistrat chargé des jeux lui confiait une somme d'argent qui lui permettait de rémunérer l'auteur et le personnel. Le *dominus gregis* de Térence était L. Ambivius Turpio se fit connaître en soutenant avec vigueur contre les cabales Caecilius et Térence.

Sous les ordres du *dominus gregis*, le chorège (*choragus*) dirigeait le personnel des costumiers et des machinistes et réglait la mise en scène.

Les particularités des pièces de Plaute

Ce n'est qu'à la Renaissance, lors de l'apparition de l'imprimerie, que les comédies à intrigue (de Plaute par exemple), furent divisées en 5 actes : dans l'Antiquité on considérait les pièces écrites comme une succession de scènes, motivées par un changement de lieu ou de personnage.

Plaute a vécu à une époque où Rome célébrait la conquête de Carthage.

Plus proches des comédies-ballets, ces comédies comportaient des répliques chantées et accompagnées de musique. Il s'agit de comédies lyriques : l'élément musical peut l'emporter sur le texte (beaucoup de flûte et de danse chez Plaute ; le parler ne domine que dans *Le Carthaginois*).

La mode est à la littérature grecque, dans les milieux cultivés. L'époque hellénistique a vu se développer, en même temps que la tragédie et la comédie, l'épopée (à sa source dans le patriotisme) et le poème didactique (esprit utilitaire). Les premiers écrivains romains y cherchent des modèles. Les pièces de Plaute, bien qu'elles s'adressent à des Romains, mettent en scène des Grecs (dont les Romains se moquaient volontiers ; les turpitudes, les excès qui paraissent chez les étrangers sont préférés, moins tabous) : leurs vêtements, leurs noms, leur occupations citoyennes font penser à la vie athénienne ! Une différence cependant : contrairement à ses modèles grecs, Plaute ne se livre jamais à la critique de la vie politique.

Pas d'improvisation : l'héritage de la « Née » impose un thème, une atmosphère (références au droit attique) et l'écriture d'un livret.

Car le théâtre de Plaute est un théâtre d'imitation ; ses comédies n'ont pas l'intérêt

psychologique, ni la valeur morale de leurs modèles grecs. Indifférent à la bienséance ou à la vraisemblance, Plaute mêle traits romains et grecs et cherche le plus souvent la bouffonnerie, en imitant librement. Quand satire il y a, elle est le plus souvent caricaturale.

Plaute aime mettre en scène une société de petits propriétaires, de commerçants navigateurs, les extravagances de valets, de jeunes gens intrépides et de vieillards farceurs ; il ne regimbe pas devant les jeux de scène et « met de la farce » dans ses comédies d'intrigue...

Thèmes des *fabulae palliatae*

Ce n'est pas à la comédie ancienne des Grecs (Aristophane) que les auteurs latins empruntèrent leurs sujets : celle-là était trop politique. Mais plutôt à la comédie moyenne et nouvelle (Diphile, Ménandre, Philémon). La vie grecque des IV^e et III^e s. fut donc transportée à Rome, mais certains traits des mœurs romaines se mêlèrent au décor grec. Une *comedia palliata* vit donc le jour, aux côtés de la *togata* (comédie à sujet romain, sans doute à but



patriotique, ou en l'honneur d'une grande famille romaine), dont il ne reste rien. Ce genre de comédie fut cultivé tour à tour par les contemporains de Plaute et de Térence. D'après Evanthius, elle s'adresse à un public de condition moyenne :

- moins de satires amères ;
- utile par ses préceptes ;
- conforme aux mœurs courantes ;
- régulière dans sa versification.

3. Les fonctions du théâtre au XVII^e siècle

Depuis le Moyen Âge, **certains rassemblements remplissent une fonction de divertissement populaire** : les foires (comme celles du Pont-Neuf ou du quartier Saint-Germain) n'étaient que périodiques, mais le public parisien -petit peuple, artisans, bourgeois ou aristocrates- profitait des divertissements multiples qui y étaient présentés : danseurs, marionnettistes, jongleurs, acrobates, bateleurs, équilibristes, montreurs d'ours, etc.. À la fin du XVI^e s., des gens de théâtre tirent parti de cet espace convivial, pour y monter leur propre petit théâtre. Sur la Place Dauphine vers 1620, le bateleur Tabarin montre au public ses talents en matière de farce et de satire sociale. Molière enfant apprécia ce genre de divertissement qui l'inspira dans la première partie de sa carrière (rappelons les treize années de sa tournée provinciale avec l'illustre Théâtre), mais le dramaturge développa aussi d'autres types de comédies dont la leçon morale s'avérait plus approfondie, comme la satire des hypocrites dans *Tartuffe*.

Peu à peu, les personnes au pouvoir (nobles, clergé) s'y intéressent, si bien qu'**on peut attribuer au théâtre une fonction politique**. Déjà, au XVI^e s., l'hôtel de Bourgogne était le lieu officiel des célébrations de mystères, pièces religieuses approuvées par le clergé. De plus, Louis XIII et Richelieu (son « premier ministre »), puis Louis XIV sont des spectateurs assidus ; Louis XIII monte parfois sur scène pour jouer la comédie, et Richelieu, fin connaisseur, aime inventer des canevas de pièces. Leur goût pour l'art scénique a ainsi une dimension politique : si tant de gens aiment le théâtre, il faut pouvoir le contrôler, voire s'en servir pour renforcer l'ordre social, l'autorité et le prestige du roi. Beaucoup d'argent, tel que celui du riche Ministre des finances Fouquet, est investi pour favoriser la création de pièces. En contrepartie on impose de nombreuses règles et la censure est sévère (en 1697, Louis XIV chasse les Comédiens-Italiens, autrefois très appréciés).

N'oublions pas la fonction de distinction sociale caractéristique des spectacles théâtraux. Dans l'Antiquité, même si les femmes pouvaient assister à presque tous les spectacles, l'homme occupait les meilleures places de la *cavea*. C'est que le théâtre a toujours été conçu comme un lieu où se côtoient respectueusement toutes les catégories sociales. De même qu'à Rome la toge était le vêtement masculin obligatoire, ce qui permettait d'emblée de distinguer les patriciens des chevaliers et du reste de la population, de même les loges et les meilleures places sont réservées, au XVII^e siècle, à la noblesse et à la haute bourgeoisie. Les plus pauvres se contentent du parterre d'où l'on voit moins bien la scène. On va aussi au théâtre pour voir et être vu.

4. Molière et Corneille : rire du ridicule ou le dénoncer

Le théâtre au XVII^e siècle

A – La méfiance à l'égard du théâtre

La littérature, ou plutôt, la fiction, a pendant des siècles été très **mal considérée par les intellectuels** ou par les régimes politiques. Le théâtre ne fait pas exception et a longtemps suscité la défiance :

- **Antiquité** : Platon condamne déjà le théâtre. On se méfie alors de :

→ La capacité d'émotion pour des sentiments interdits (ex : *Phèdre*) ;

→ La puissance du théâtre (le spectateur **s'identifie** aux personnages) ;

→ La représentation des interdits censurés par la société ou par soi-même.

- **Période classique** (XVII^e-XVIII^e s.) : des intellectuels comme Bossuet ou Chapelain poursuivent cette dénonciation du théâtre et de la fiction, qui consistent selon eux en un mensonge. Or, le mensonge est condamné par la religion chrétienne.

- **Régimes totalitaires** : on se méfie du théâtre en cela qu'il peut être le lieu où sont véhiculées d'autres idées que celles du régime.

B – Utiliser le théâtre au XVII^e siècle

Au XVII^e siècle, le théâtre est associé au mensonge, ce qui le rend condamnable.

D'ailleurs, les comédiens sont **excommuniés**. Cependant, rien ne peut diminuer la puissance du théâtre, qui rencontre un succès toujours plus important. On décide donc d'en faire un instrument pour **policer les mœurs**. La fiction endosse alors un double rôle : **placere** (plaire) et **docere** (instruire) pour véhiculer un enseignement moral.

- **La tragédie** : elle véhicule un enseignement moral par l'intermédiaire de la **catharsis**. On se purge de ses passions (moral) et de ses humeurs (médical) en observant des personnages qui, par leurs actions, font ressentir pitié et terreur.

→ **Pitié** : permet l'**identification** au personnage.

→ **Terreur** : permet la **distanciation** avec le personnage.

⇒ Le but est que le spectateur soit dissuadé de reproduire les mêmes actions que le personnage.

- **La comédie** : véhicule un enseignement moral par l'intermédiaire du **ridicule**. On rit des défauts du personnage représenté, ce qui amène le spectateur à prendre ses distances avec ce dernier, et à ne pas vouloir lui ressembler. Il existe deux types de personnages comiques, le plus souvent chimériques (s'inventent un monde et se mettent en colère quand on essaye de les ramener à la réalité) ou obsessionnels (nient la diversité du monde, font des généralités).

C – Contrôler le théâtre au XVII^e s.

Pour avoir un meilleur contrôle sur les productions théâtrales, Richelieu fonde également l'**Académie française**, en 1634, afin de fixer des règles...

→ **de bienséance** : le fait de **ne pas choquer les conventions esthétiques et morales** admises par le public de l'époque. Les événements violents (batailles, meurtres) ou qui ont trait à la sexualité ne sont pas joués sur scène. Ils ne peuvent que faire partie d'un récit.

→ **de vraisemblance** : le fait de **rendre crédible** aux yeux du public le déroulement et le contenu de la pièce. L'intrigue doit donc pouvoir être « possible » dans la vie.

→ **des 3 unités** : elle découle de la règle de vraisemblance.

⇒ **unité d'action** : la pièce ne doit mettre en scène qu'**1 seule action principale**, une intrigue unique. Des intrigues secondaires peuvent

exister, seulement si elles sont en lien avec l'action principale.

⇒ **unité de lieu** : l'action de la pièce doit se dérouler dans **1 seul endroit**, ceci notamment dans un souci de vraisemblance.

⇒ **unité de temps** : l'intrigue de la pièce doit se dérouler sur **24 heures**. Parfois l'action se déroule même simplement le temps de la pièce.

La querelle du *Cid* témoigne bien du contrôle exercé par l'État et l'Académie française sur les productions théâtrales d'alors.

- **Le Cid** : pièce tragi-comique de Corneille, parue en 1636, qui rencontra un succès phénoménal auprès du public.

→ **Intrigue** : **Rodrigue** aime **Chimène**, qui l'aime en retour. Leur histoire est bouleversée quand le père de Chimène, **Don Gomès**, donne un soufflet (le comble de l'humiliation) au père de Rodrigue, **Don Diègue**. Don Diègue demande alors à son fils de venger son honneur. Celui-ci est pris dans un **dilemme cornélien** : doit-il perdre Chimène par devoir pour son père, ou faillir à son devoir pour la femme qu'il aime ? Il choisit finalement le **devoir**, et tue Don Gomès. Chimène tente de refouler son amour et **demande la tête de Rodrigue** au roi, mais son ancien amant parvient à obtenir le pardon du roi en luttant contre l'invasion des Maures. Chimène, toujours amoureuse, demande néanmoins un duel entre Rodrigue et Don Sanche, un de ses soupirants, en promettant d'épouser le vainqueur. Rodrigue l'emporte et épouse Chimène.

→ **Ce qui a posé problème** :

⇒ **Une intrigue trop fournie** : beaucoup d'actions, considérées par l'Académie comme accessoires, au même titre que certains personnages (comme l'Infante, un personnage amoureux aussi de Rodrigue).

⇒ **Manquement à la vraisemblance** : l'intrigue s'étend sur trop longtemps (+ de 24 heures).

⇒ **Des entorses à la bienséance** : à 2 reprises, Chimène reçoit Rodrigue, ce que la bienséance interdirait, puisqu'il est le meurtrier de son père. Ces passages avaient marqué le public.

→ Richelieu ordonne l'arrêt de la pièce en septembre 1637.

NB : il s'agira d'interroger la conformité de la comédie *Le Menteur* (1644) à ces préconisations officielles.

D - Molière et la dénonciation des médecins

Une carrière éclatante

Voir fiche biographique.

Le Malade imaginaire dans le théâtre de Molière

Le Malade imaginaire appartient à la catégorie de la comédie-ballet : il s'agit d'une comédie, écrite le plus souvent en trois actes. Chacun des actes se termine par un intermède chanté et dansé.

Le Malade imaginaire a été créé en 1673, année de la mort de Molière. Cette pièce est d'autant plus marquante qu'elle est la dernière qu'il ait jouée le comédien. Celui-ci aurait eu une « fluxion de poitrine » (on parlerait aujourd'hui de pneumonie), ce qui lui aurait provoqué un malaise sur scène, alors qu'il incarnait Argan. Il se retire à la fin de la pièce et meurt quelques heures plus tard.

Le rapport de Molière à la médecine

Argan appartient aux personnages de type **chimérique** : il s'est inventé une maladie imaginaire, et s'empporte contre quiconque tente de l'en sortir. On peut également parler de personnage **hypocondriaque**.

- **Hypocondrie** : ce terme vient de l'« hypocondre », qui est une zone située « sous le cartilage des côtes ».

→ **XVI^e s.** : certains malades avaient des douleurs au niveau de l'hypocondre droit (lieu de la vésicule biliaire, douleurs souvent associées à des calculs). Mais l'on n'a pas de connaissances sur ces organes alors : l'hypocondrie était donc perçue comme une **maladie imaginaire**.

→ **Avec le temps** : le sens donné au XVI^e s. a persisté. L'hypocondrie a été considérée comme une **maladie névrotique** (affection liée à la vie psychique), et non à un problème anatomique.

Argan serait un hypocondriaque tel qu'on l'entendait alors, et qu'on l'entend actuellement : sa maladie est un prétexte pour **solliciter le médecin**, mais aussi le rejeter, pour demander des **remèdes sans effets**, et se complaire dans un mal qui n'existe pas. C'est une forme de **masochisme**.

Les **médecins**, de leur côté, sont montrés comme des **charlatans**, qui ne cherchent pas non plus à sauver leur patient, mais à le maintenir dans son mal (tout comme Béline), afin de pouvoir en tirer des **bénéfices financiers**. Le meilleur médecin pour Argan n'est d'ailleurs au final qu'un faux

médecin : Toinette. C'est dire le peu de considération que Molière avait pour cette profession.

Molière a tourné les médecins en ridicule dans d'autres pièces :

- **Le Médecin malgré lui** : **Sganarelle**, un faiseur de fagots de bois, ivrogne et brutal, bat sa femme Martine. Pour se venger celle-ci fait croire aux domestiques de Géronte, Valère et Lucas, que son mari est un **médecin** mais qu'il n'accepte de travailler qu'après avoir reçu des **coups de bâton**.

- **L'Amour médecin** : **Sganarelle** refuse à sa fille Lucinde d'épouser Clitandre. Elle plonge dans la **mélancolie**. Sganarelle fait alors venir quantité de **médecins tous plus incompétents** les uns que les autres pour la tirer d'affaire, jusqu'à ce que Clitandre vienne lui-même, déguisé en médecin.

5. Le théâtre et le sacré (vies de Racine et Pascal)

-**1398** : les Confrères de la Passion établis à Saint-Maur-des-Fossés. Cette confrérie jouit du privilège des représentations théâtrales (ce sont alors des mystères religieux).

-**1400** : Le Synode de Troyes défend aux prêtres d'assister aux spectacles (mimes, farceurs, jongleurs, comédiens).

-**1402** : Les Confrères s'installent à Paris (hôpital de la Sainte-Trinité) et y présentent des « mystères » (vient aussi de *ministerium*), des farces, des moralités.

-**fin XVI^e s.** : la Contre-Réforme s'inscrit dans un cadre plus vaste que le religieux (ultramontanisme ; réaction, principalement française, en faveur du pouvoir politique du pape ≠ réaction des gallicans, des laïcs, des penseurs, des libertins). Grandes découvertes → inquiétude face à l'accumulation de richesses.

-**1539** : les Confrères s'établissent à l'hôtel de Flandre.

-**1543** : démolition de l'hôtel de Flandre ; ils font construire une salle à l'emplacement de l'hôtel des anciens ducs de Bourgogne.

-**1548** : un arrêt du Parlement interdit aux Confrères la représentation des pièces religieuses, leur réservant en retour le droit exclusif de jouer des pièces profanes : on commence à composer des tragédies imitées de l'antique.

-**1610** : assassinat d'Henri IV par Ravailac, influencé par les catholiques espagnols → Louis XIII insistera sur la souveraineté absolue du monarque de droit divin.

-1624-1642 : Le classicisme de Richelieu : établit une liste de gratifications en faveur des artistes qui ont célébré le pouvoir royal, chaque année.

-1639 : *Poétique* de Jules de La Mesnardière, traité incomplet finalement consacré à la tragédie et à l'élégie. Naissance de Racine à La Ferté-Milon dans un milieu petit-bourgeois, modeste ; administrateurs de province dans l'Aisne, où les solitaires de Port-Royal, qui n'appartiennent à aucun ordre et sont les fondateurs des Petites Écoles, se sont retirés en 1638). Solitaires de PR :

Antoine Le Maistre ; Louis-Isaac Lemaistre de Sacy ; Antoine Arnauld ; Claude Lancelot ; Pierre Nicole ; Antoine Singlin ; Louis Charles d'Albert de Luynes ; Pierre Thomas du Fossé ; Jean Racine.

-1640 : L'*Augustinus*, de Jansénius.

-1641 : Louis XIII relève les comédiens de la déchéance qui les frappait, au titre de leur capacité à divertir le peuple des viles occupations. Cependant les comédiens demeurent sujets à l'excommunication. Même condamnation des métiers du théâtre par les protestants.

-1642 : condamnation de l'*Augustinus*.

-1643 : mort de Louis XIII ; régence d'Anne d'Autriche. Mort de son père -qui ne laisse que des dettes- à 27 ans : Jean Racine orphelin, pris en charge par la famille de son père ≠ Marie sera recueillie par son grand-père maternel.

-1645 : l'Église de France hostile au théâtre, depuis saint Augustin et les pères de l'Église : la créature déchue doit éviter les funestes passions. L'Église condamne la représentation des choses sacrées : la tradition catholique garde la méfiance envers les icônes. Au XVII^e s., elle s'en prend aux images profanes et mobiles du théâtre.

Conflit entre le cardinal de Retz et Mazarin, puis Louis XIV. Bossuet, puis PR, limitent la légitimité d'une révolte contre son prince.

-1646 : expériences de Pascal sur le vide (s'oppose à l'idée selon laquelle la nature a horreur du vide) ; sa famille se convertit au christianisme de Saint-Cyran, ami de Jansénius et directeur spirituel de Port-Royal des Champs.

-1648 : début de la Fronde ; une des tantes de Racine, Agnès, devient soeur et professe à l'abbaye de Port-Royal de Paris, où une autre tante s'était longtemps retirée. Traité de Westphalie (autonomie des grands monarques européens ; affaiblissement du Saint Empire romain germanique).

-1649 : mort de Jean Racine, grand-père paternel ; Sconin, l'autre aïeul, devient son tuteur ; c'est le puissant directeur du grenier à sel de la Ferté-Milon. Entrée de Jean aux Petites-Écoles de PR de Paris, jusqu'en 1653. 4 années équivalentes du collège.

-1652 : sa grand-mère se retire à PR de Paris, puis à PR des Champs.

-1653 : fermeture des Petites-Écoles de Paris → Racine envoyé par le grand-père au collège de Beauvais (seconde classe de lettres + rhétorique), qui appartient aussi aux Jansénistes.

-1654 : 2^{de} conversion de Pascal ; l'apparition du "Dieu caché" lui est "sensible au cœur" (680). Sacre de Louis XIV.

-1655 : pour sa classe de philosophie, Racine entre aux Granges (Petites-Écoles transférées) de PR des Champs, au moment de son apogée. Pascal s'y retire. Racine fait partie d'une minorité qui connaissent le grec (secte qui sait dire la Bible en grec) et s'entraîne sur des textes profanes. Bon niveau de traduction. N'eut pas besoin de passer par le latin pour la maîtrise du français. Culture rhétorique acquise aux côtés de Le Maître, avocat renommé, notamment l'art de déclamer. Nouvelle méthode latine écrite en octosyllabes. Racine progresse vite : a appris le grec de Lancelot, le latin de Nicole.

-1656 : Racine compose un poème en l'honneur de PR ("Sacrés palais de l'innocence") ; guérison miraculeuse de la nièce de Pascal → grde affluence à PR (Miracle de la Sainte-Épine, remis en cause par les Jésuites) ; défend le janséniste Antoine Arnauld, contre qui a été prononcée une censure en Sorbonne (il est le plus redoutable contradicteur des Jésuites). Jésuites ridiculisés par Pascal dans les *Provinciales*.

-1657 : Fermeture sur ordre royal des Petites Ecoles de PR-des-Champs. *La Pratique du théâtre* de l'abbé d'Aubignac. Classe de philosophie au collège de Beauvais (quartier latin),

-1658 : Conférence de Pascal à PR, que quitte Racine pour entrer au collège d'Harcourt : Pascal laisse entendre à ses amis que l'apologie sera conséquente. Vers juin, Pascal avait sans doute commencé à découper ses papiers, pour classer ses fragments dans les 27 liasses, auxquelles il avait donné un titre + 1 liasse "Ordre" (plan général) + 7 liasses non classées (mélanges, miracles, fables d'Esdras). Création d'une 3^e grande troupe, celle de Monsieur, dirigée par Molière : partage avec la troupe des Comédiens-Italiens la salle du Petit-Bourbon. La troupe de Molière s'installera par la suite au Palais-Royal. Traité des Pyrénées, après 24 ans de guerre entre la France et l'Espagne.

-1660 : Racine s'établit à l'Hôtel de Luynes, chez son oncle Vitard (bourgeois). Louis XIV épouse l'Infante d'Espagne, Marie-Thérèse. *Œuvres* de Corneille (avec *Discours sur le poème dramatique* et *Examens*). L'équipe des « Grands Comédiens » de l'hôtel de Bourgogne a vieilli : pour lutter contre la concurrence de Molière, elle s'essaie dans la

comédie, la farce : installation (jusqu'en 1697) dans l'hôtel de la troupe des Italiens, dirigée par Tiberio Fiorelli, mime d'une grande virtuosité. Déclin du Théâtre du Marais, qui fit triompher *Le Cid* en 1636 > ne touche plus aucune pension > joue surtout des pièces à machines, à grand spectacle (elle double le prix des places). Louis XIV fait brûler les *Provinciales*. Une 1^{re} ode fait remarquer Racine : *La Nymphé de la Seine* (en l'honneur du mariage du roi).

-1661 : séjour à Uzès, chez l'oncle Sconin, vicaire général de l'évêché d'Uzès ; échec d'un projet de prêtrise. Ouverture de la nouvelle salle de Molière, au Palais-Royal. Mort de Mazarin, début du règne personnel de Louis XIV. Mariage de Monsieur avec Henriette d'Angleterre. Le Vau commence la construction du château de Versailles.

-1662 : retour à Paris. Cherche de nouveau à gagner sa part de la manne royale en écrivant.

-1663 : Se fait remarquer du conseiller littéraire de Colbert (Chapelain ?), qui le protège et l'invite à faire un 2^e poème, après un consacré à la venue de la reine : *Ode sur la convalescence du roi*. Inscrit sur la liste des gratifications pour 600 livres. Il n'avait pas de fortune personnelle. Mort de sa grand-mère, Marie Desmoulins. Descartes mis à l'index par l'Université de Paris.

-1664 : Grâce à l'argent, débuts au théâtre : sa *Thébaïde* acceptée par l'hôtel de Bourgogne en 1663, mais également représentée au Palais-Royal par la troupe de Molière, qui vient de se voir interdire *Tartuffe* dans l'immédiat → trou dans la programmation. Succès relatif de la représentation au Palais-Royal. Création à l'hôtel de Bourgogne d'*Astrate*, roi de Tyr, de Quinault, un des grands succès du siècle. Dispersion des religieuses de PR de Paris.

-1665 : tragédie *Alexandre le Grand* : l'air du temps, la propagande en faveur de Louis XIV. Grand succès, notamment dû à l'illustre acteur Floridor : pièce créée au Palais-Royal par la troupe de Molière, mais jouée pendant la période d'exclusivité à l'hôtel de Bourgogne : sans doute l'origine de la brouille entre Molière et Racine : Racine était mécontent de la qualité de jeu des comédiens de Molière → aurait retiré *Alexandre* aux acteurs de Molière. La troupe de Molière devient la Deuxième troupe du Roi. La maîtresse de Racine, M^{lle} du Parc, est incitée par lui à quitter la troupe de Molière pour rejoindre l'hôtel de Bourgogne, ce qui est effectif en 1667.

-1666 : Racine publie 2 lettres contre PR : polémique avec l'un de ses anciens maîtres, Pierre Nicole, qui avait présenté les gens de théâtre comme des « empoisonneurs d'âmes » ; s'en prend aussi

aux « saints » de PR, la mère Angélique et Antoine Le Maître. Racine titulaire du bénéfice ecclésiastique. Mort d'Anne d'Autriche, épouse de Louis XIII et mère de Louis XIV.

-1667 : *Andromaque* créée pour Madame, la belle-sœur du roi, Henriette d'Angleterre, devant la cour, puis à l'hôtel de Bourgogne. Mademoiselle Du Parc accepte le rôle (sera sa maîtresse, comme la Champmeslé) ; Hermione change d'actrice, qui est morte elle aussi > la Champmeslé > modifie la fin de la pièce pour donner plus d'importance à la Champmeslé.

-1668 : Molière publie contre *Andromaque*, Saint-Evremond contre *Alexandre*. *Les Plaideurs*, comédie en 3 actes : grand succès. Mort de la Du Parc, qui jouait *Andromaque* (Racine, en 1679, accusé de l'avoir empoisonnée).

-1669 : Bossuet, *Oraison funèbre de la reine d'Angleterre, Henriette de France*. Publié en 1670. *Britannicus* représenté en décembre : succès mitigé (critiques de Corneille) ; cependant succès de la Champmeslé dans la pièce. Relations pacifiées entre le Pape et les Jésuites, entre le Pape et les Jansénistes : levée de l'interdiction de *Tartuffe*.

-1669-1674 : *Art poétique* de Boileau (« Enfin Malherbe vint » : heureux de l'arrivée du classicisme).

-1670 : *Bérénice*. Corneille fait représenter par Molière *Tite et Bérénice* (au Palais-Royal). Racine l'emporte, par la peinture originale d'une nouvelle figure féminine (Agrippine, Phèdre, *Andromaque*, *Bérénice*). Le sujet rappelle 1660 : Louis XIV triomphant de sa passion pour la nièce de Mazarin. Publication des *Pensées* de Pascal par PR. Début de la Champmeslé et de son mari à l'hôtel de Bourgogne, qui signe son retour à la tragédie, où éclate leur supériorité. Mort de Madame, Henriette d'Angleterre.

-1671 : Succès de Molière, Lully, Corneille et Quinault avec la comédie-ballet *Psyché*. *Pomone*, 1^{er} opéra français : succès triomphal ; inauguration au Jeu de Paume de Laffemas de l'Opéra : Lully le dirige l'année suivante.

-1672 : *Bajazet* créé à l'HdB : très grand succès. Entre tôt à l'Académie Française. La Champmeslé certainement maîtresse de Racine. *Mithridate* créé à l'HdB : très grand succès

-1673 : Réception à l'AF ; mort de Molière : sa troupe fusionne avec celle du Marais et les comédiens s'installent à l'hôtel Guénégaud, ne touchent plus aucune pension > le Palais-Royal sera attribué à la troupe de Lully. Extension des pouvoirs de Louis XIV sur les diocèses ; Bossuet le soutient dans sa *Déclaration dite des Quatre articles* (indépendance du monarque par rapport au pape).

Achèvement de l'Art Poétique. *Cadmus et Hermione*, 1^{re} tragédie lyrique française, par Quinault et Lully.

-1674 : 2^e opéra de Lully et Quinault : *Alceste*. *Oeuvres* de Boileau. *Iphigénie*, dans le cadre des Divertissements de Versailles célébrant la conquête de la Franche-Comté > témoignage de la satisfaction royale : Racine nommé Grand Trésorier de France à Moulins. Reprise de la tragédie à Paris.

-1675 : 3^e opéra de Lully et Quinault, *Thésée*. Pierre de Villiers : *Entretien sur les tragédies de ce temps*. Satire attribuée à Barbier d'Aucour contre les tragédies raciniennes (*Apollon charlatan*).

-1676 : *Oeuvres* de Racine (2^e volume, après celui publié en 1675). *Atys*, 4^e opéra Lully-Quinault.

-1677 : La mode est à l'opéra, genre moderne, qui se réclame de l'héritage des tragiques grecs (présence du chant et de la danse) : 5^e opéra de Lully et Quinault, *Isis* > Racine défend alors une tragédie parlée, mais était revenu à Euripide pour *Iphigénie*. Création de *Phèdre et Hippolyte* devenu *Phèdre* en 1687, à l'HdB. *La Phèdre et H* de Pradon, créée à l'Hôtel Guénégaud, rivale soutenue par les ennemis de Racine. Se marie ; est nommé, avec Boileau, historiographe du roi (doit rompre avec La Champmeslé et se marie). L'emploi leur demande de renoncer au métier de poète. Se détache de la création littéraire, mais reviendra sur commande (Saint-Cyr ; il choisira le sujet). Retour à la foi, comme Louis XIV, mais se rapproche de PR. Vauban, commissaire général des fortifications.

-1678 : suit Louis XIV en campagne. Publication anonyme de *La Princesse de Clèves*, de M^{me} de La Fayette. Prise de Gand par Louis XIV (fin de la guerre de Hollande : 1672-1678).

-1679 : Affaire des poisons (la Voisin accuse Racine d'avoir empoisonné la Du Parc en 1668). Racine se retire du théâtre. Louis XIV revient sur les concessions faites à PR, qui n'a plus l'autorisation de recevoir des novices. Antoine Arnauld et Pierre Nicole s'exilent.

-1680 : création de la Comédie-Française (ou Théâtre-Français) par la fusion des troupes royales de l'hôtel de Bourgogne (parrainée par Racine) et de l'hôtel de Guénégaud, rue Mazarine (critiques des jansénistes du collège voisin : ils devront partir). Leur 1^{re} représentation commune : *Phèdre*.

-1681 : Bossuet nommé évêque de Meaux. Racine essaie de se faire le relais de la mère Agnès (PR) ; rencontre dans les années 1690 Nicole et Arnauld.

-1682 : installation définitive à Versailles ; début de la conversion de Louis XIV. Conflit avec la papauté : le roi se fait le champion du gallicanisme, c'est-à-dire des droits de l'Eglise de France, précisés dans la *Déclaration des Quatre Articles*. Le conflit

avec le pape servira de prétexte à l'occupation d'Avignon.

-1683 : Racine suit le roi à la guerre, s'associe à Boileau (comme lui membre de l'Académie des Inscriptions) pour composer un livret d'opéra, et l'*Éloge historique du roi...*, sur les conquêtes de 1672-1678. Mort de la reine Marie-Thérèse ; Louis XIV épouse en secret M^{me} de Maintenon, ancienne gouvernante de ses enfants naturels avec Mme de Montespan, sa maîtresse. Mort de Colbert.

-1685 : Racine, directeur de l'AF, prononce un vibrant éloge de P. Corneille à l'occasion de la réception à l'Académie de son frère Thomas. *L'Idylle sur la paix*, de Racine et sur une musique de Lully, pièce chantée. Révocation de l'édit de Nantes (revient sur la liberté de culte accordée aux protestants).

-1686 : M^{me} de Maintenon, pieuse, ouvre au domaine de Saint-Cyr la Maison Royale de Saint Louis, fondation pour l'éducation de 250 jeunes filles issues de la noblesse pauvre. Suppression de la Congrégation des Filles de l'Enfance.

-1687 : *Oeuvres* de Racine (2^e édition). Lecture à l'AF du *Siècle de Louis le Grand* de Perrault > début de la querelle des Anciens et des Modernes. Ironie de Racine sur les propos de Perrault. Mort de Lully. Racine participe à la traduction du *Bréviaire romain en latin et en français*. Les Comédiens français sont chassés de l'hôtel Guénégaud.

-1688 : Les Comédiens français se fixent au Jeu de paume de l'Étoile, rue des Fossés-Saint-Germain (jusqu'en 1770). Guerre contre la coalition autour de Guillaume III d'Orange, protestant, qui renverse Jacques II, catholique et cousin de Louis XIV. Mort de Quinault. Traduction et commentaire du *Livre d'Esther* par Lemaistre de Sacy et Thomas du Fossé. Les *Caractères*.

-1689 : 2 répétitions d'*Esther* à Versailles. Création d'*Esther* à Saint-Cyr. 26 janvier, en présence du roi, Bossuet et Louvois. Ne fut jouée par le Théâtre-Français qu'en 1721 Moreau récompensé d'une pension. 2^e représentation : 29 janvier (roi, plusieurs prélats, 8 jésuites). 4 représentations en février (M^{me} de Sévigné y assiste le 19). Février : commande par le roi et Mme de Maintenon d'une 2^e pièce, achevée en juin. Août : le roi et la reine d'Angleterre assistent aux répétitions. Colère des dévots. Fénelon dirige sévèrement M^{me} de Maintenon.

-1690 : la tante de Racine élue abbesse de Port-Royal. *Athalie* n'est pas prête pour le carnaval > reprise d'*Esther* pendant l'hiver. Racine obtient la charge de Gentilhomme ordinaire de la Maison du roi : sa charge deviendra même héréditaire. 5 reprises à Saint-Cyr, puis l'entourage de M^{me} de Maintenon s'émeut de la présence de mondains dans

Saint-Cyr : elle cède aux pressions rigoristes et écourte la série de représentations, devant quelques personnes choisies. *Dictionnaire* de Furetière. Lectures privées d'*Athalie*, laissant entrevoir un nouveau succès. Novembre : l'abbé Duguet, à propos de ces lectures : « rien n'est plus grand ni plus parfait ... l'Écriture y brille partout ».

-1691 : 5 janvier : 1^{re} répétition, devant le roi et son fils, d'*Athalie* à Saint-Cyr, sans décor ni costumes (critiques de Francisque Sarcey). Pas d'habits à la persane comme pour *Esther*. Racine accompagne le roi aux sièges de Mons et de Namur. 3 « répétitions » en janvier-février, accompagnées d'un clavecin. Plus grande représentation : le 22 février. Mais refus d'y participer par l'évêque de Chartres ; il fit une conférence contre les dangers du théâtre, adressée aux éducatrices de Saint-Cyr. Regrets de M^{me} de Maintenon : avoir « bâti sur le sable » en essayant d'initier les pensionnaires au théâtre. Mais elle fait l'éloge d'*Athalie*, à 4 reprises. Achevée d'imprimer le 3 mars 1691, dans les délais habituels. Avril : le privilège royal de 10 ans empêche les comédiens de jouer cette œuvre sacrée. 10 avril : A. Arnauld lit la pièce : « inspire du respect pour la religion et pour la vertu ». Mais il préfère *Esther* (« plus de choses très édifiantes et très capables d'inspirer la pitié ». Le père Quesnel : « la pièce la plus régulière » qu'on eût connue.

-1692 : *Dictionnaire historique et critique* de Bayle. Saint-Cyr est transformé en couvent régulier. Le théâtre continuera (« des petites histoires bien choisies »), mais sans faste ni public. Réédition de la pièce. Se vend moins bien qu'*Esther*.

-1693 : recul de l'absolutisme : abandon secret de la *Déclaration des quatre articles*.

-1695 : Racine reçoit un appartement à Versailles. *Abrégé de l'histoire de Port-Royal*, rédigé en secret par Racine. Écrit en parallèle avec l'histoire de Louis XIV. *Œuvres complètes*, augmentées de *Quatre Cantiques spirituels*.

-1697 : de Coninck change la musique pour les représentations d'*Athalie* à Amsterdam. Publication d'*Athalie* dans l'édition collective.

-1699 : mort de Racine (corps porté à Port-Royal des Champs).

-1702 : 1^{er} succès d'*Athalie*, à la Cour : la jeune duchesse de Bourgogne y tient le rôle de Josabet.

Marie-Adélaïde de Savoie, née en 1685 et morte en 1712, est une aristocrate issue de la maison de Savoie, duchesse de Bourgogne puis dauphine de France. Elle est la fille de Victor-Amédée II, duc de Savoie, et d'Anne-Marie d'Orléans ; mariée au petit-fils de Louis XIV et lui donnera le futur Louis XV. Selon elle, «*Athalie* est une pièce froide, et Racine s'en est repenti.»

-1711 : Destruction de PR ; cendres de Racine et de Pascal transférées, à Saint-Etienne-du-Mont.

-1716 : 1^{re} représentation publique d'*Athalie*. Seulement 29 représentations de la pièce à la CF, de 1716 à 1718.

-1718-1944 : les Comédiens français reprennent la pièce environ 600 fois.

-1721 : par autorisation du Régent, *Esther* jouée par les Comédiens français. Suppression des chants : la partition de Moreau, jugée désuète, est abandonnée au profit d'une autre.

-1726 : la maison dans laquelle se trouvaient de nombreux écrits de Racine brûle entièrement.

-1728 : M^{me} de Caylus, nièce de M^{me} de Maintenon, à propos d'*Athalie* : propos élogieux.

-1731 : jouée à Saint-Cyr, devant Marie Leczinska.

-1744 : Voltaire, à propos d'*Athalie* : « c'est le chef-d'œuvre de notre théâtre ... majesté de l'éloquence des prophètes ».

-1751 : vives critiques de Voltaire (manque de vraisemblance).

-1756 : jouée devant le Dauphin, la Dauphine, Mesdames (sœurs du roi) ; prologue médiocre de Louis Racine, fils de Jean.

-1769 : Voltaire sur : *Athalie* « chef-d'œuvre de l'esprit humain » ; « trouver le secret de faire en France une tragédie intéressante sans amour, oser faire parler un enfant sur le théâtre et lui prêter des réparties dont la candeur et la simplicité nous tirent des larmes » ; « remuer le cœur pendant cinq actes avec ces faibles moyens » ≠ d'Alembert, qui pointe les invraisemblances ou faiblesses des caractères, ainsi que le manque d'animation de l'action.

-1781-1789 : 3 éditions d'*Esther* (5 pour le siècle) : la plus publiée des pièces de Racine.

-1782 : apparition des sièges au parterre (salle du Luxembourg).

-1791 : reprise à la CF, sur une musique de Gossec.

-1793 : Fermeture de l'école de jeunes filles de Saint-Cyr.

-1803 : *Esther* jouée à l'Opéra (la musique de Plantade ayant remplacé celle de Moreau).

-1805 : Laharpe critique à son tour la pièce (manque d'intérêt)

-1806 : quelques représentations

-1811 : Chateaubriand : éloge d'*Athalie*

-vers 1815 : Talma, félicité par Lamartine pour son interprétation de Joad. Lamartine : « la langue devient nerveuse comme le dogme, majestueuse comme la prophétie, laconique comme la loi, simple comme l'enfance, tendre comme la componction, embaumée comme l'encens des tabernacles... vers = musique des anges »

-1820 : musique de Boïeldieu.

- 1827 : Hugo, préface de Cromwell : « génie épique », « si haute que le siècle royal ne l'a pu comprendre. »
- 1839 : jouée à la CF (choeurs retranchés, comme en 1721).
- 1840 : musique de Mendelssohn
- 1847 : Rachel joue Athalie.
- 1860 : l'image du baroque n'est plus négative dans les propos de Burckhardt, de Wölfflin (1888).
- 1864 : retour des choeurs, avec nouvelle musique (luxé de décors et de costumes).
- 1887 : à l'Odéon, grand succès (Proust?) ; retour à la partition originale d'*Esther* (après les 2^e et 3^e)
- 1887-1946 : représentée 230 fois à la CF.
- 1892 : succès de Mounet-Sully (Joad).
- 1915 : *Principes fondamentaux...* (s'intéresse au baroque)
- années 1930 : on s'intéresse à la définition d'un mouvement baroque, en Italie, en Espagne, en France (Rousset).
- 1944 à 1955 : 2 reprises seulement d'*Athalie*.
- 1955 : 45 représentations (mise en scène Véra Korène) ; dans l'enseignement, on étudie et édite de moins en moins *Athalie*.
- 1961-62 : 15 représentations au théâtre Sarah-Bernhardt
- fin XX^e s. : très peu d'éditions, surtout depuis 1970.
- mars 1978 : mise en scène Jacques Baillon (Théâtre d'Orsay)
- 1982 : *Esther*, Alain Peillon.
- 1987 : nouvelles représentations à la CF (mars – avril, metteur en scène Françoise Seigner)
- 1993 : *Esther*. Musique Moreau, mise en scène Yaël Bacry
- 2003 : *Esther* (Alain Zaepffel).
- 2006-2011 : Alexandra Rübner (musique originale de JBM).
- 2015 : *Esther* (Marie Hasse)

6. Le classicisme racinien

Voltaire, dans *Le Siècle de Louis XIV*, met ce siècle au-dessus de la Renaissance italienne. Au XVIII^e le terme « classique » se charge d'une signification morale, idéologique, pédagogique (on parle des classiques de l'enseignement) ≠ période romantique, plus sévère (Stendhal : le romantisme vaut le baroque).

La réalité du classicisme

Il ne s'est pas agi d'une période pure ; en Europe occidentale, le classicisme relève d'une essence bourgeoise, idéologique (jansénisme), de l'esthétique du naturel, de la morale du juste milieu.

En France, réussite dont la + grde influence s'étend du théâtre racinien à Molière, à Boileau, à Mme de La Fayette, La Rochefoucauld & Pascal.

Le classicisme moral

Vision augustinienne, sinon janséniste qui condamne l'égoïsme constitutif de la nature humaine. Mais il existe des ≠ entre les moralistes (Boileau ≠ Pascal) et entre ceux qui pratiquent le réalisme affectif (Racine) et ceux qui s'inscrivent dans une perspective spirituelle (Bossuet).

Le théâtre pour plaire doit susciter les « passions tragiques » dont parle Aristote. Faire ressentir la crainte et la pitié en mettant en scène des héros tragiques, marqués par la dualité : ni tout à fait bons, ni tout à fait méchants.

La tragédie permet de régler la passion dérégulée, révélée par la violence de la confrontation, un affrontement psychologique. L'*ethos* (surmoi) de Phèdre (reine, fille de roi, mère) est battu en brèche par le *pathos* : elle sait sa fin puisqu'elle ne peut résister à la passion.

Le classicisme esthétique : le rôle des préfaces

*Dans ses *Préfaces*, Racine souligne la tradition littéraire dans laquelle chaque création s'inscrit (relativité de la notion d'originalité difficile à entendre aujourd'hui).

*Il y exprime surtout ses scrupules : il cherche le « don de plaire », attaque ceux qui vont au théâtre « avec un ferme dessein de n'y prendre point de plaisir » et tous les formalistes.

*Définition de la tragédie (*Britannicus*, 1670) : « l'imitation d'une action complète où plusieurs personnes concourent », mais « d'une action simple, chargée de peu de matière, [...], s'avancant par degrés vers sa fin, n'est soutenue que par les intérêts, les sentiments et les passions des personnages ».

*Brièveté et simplicité de l'action (*Bérénice*, 1671) : « La durée d'une tragédie ne doit être que de quelques heures. »

*Doute de la nécessité « qu'il y ait du sang et des morts dans une tragédie ; il suffit que l'action en soit grande, [...] que les passions y soient excitées, et que tout s'y ressente de cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie. »

*La simplicité est d'ailleurs liée à la notion de vraisemblance : « il n'y a que le vraisemblable qui touche dans la tragédie. [...] toute l'invention consiste à faire quelque chose de rien. »

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

*Sujet moderne (*Bajazet*, 1676) ? Faire neuf, dans l'histoire récente, oui, mais pas dans celle de son pays, car selon lui on ne peut évoquer le quotidien de manière poétique. « Les personnages tragiques doivent être regardés d'un autre œil que nous ne regardons d'ordinaire les personnages que nous avons vus de si près. »

*Éviter le superflu : « Les plus belles scènes sont en danger d'ennuyer, du moment qu'on les peut séparer de l'action, et qu'elles l'interrompent au lieu de la conduire vers la fin (*Mithridate*, 1673).

*L'histoire et la légende peuvent céder devant les convenances : sauver Iphigénie en sacrifiant Ériphile.

*Racine rappelle les nécessités morales dans la préface de *Phèdre* (1677) : « toutes les qualités qu'Aristote demande dans le héros de la tragédie, et qui sont propres à exciter la passion et la terreur. » > Pour une *Phèdre* « ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocente », nul besoin de faire appel à la *catharsis* (purgation : en leur faisant partager, durant 2h, la passion des personnages, le théâtre purge les âmes de leurs tendances mauvaises. Pas de complaisance à l'égard des vices de l'héroïne : « le vice y est peint partout avec des couleurs qui en font connaître la difformité. »

Perception du théâtre par l'Église de France

-on suspecte les acteurs de mœurs dissolues ;
-tragédie considérée comme une mise en scène séduisante de l'amour, de l'orgueil et de l'ambition ;
-XVI^e s. : existence d'un théâtre religieux (Théodore de Bèze, Garnier) ;

-1639-1645 : tentatives par Tristan, Du Ryer, Corneille (*Polyeucte*) ; Rotrou : thèmes religieux, mais depuis, l'opposition entre religion plus sévère et une vie mondaine plus complaisante > impossibilité d'un tel théâtre > Saint-Évremond (« il scandaliserait les dévots et paraîtrait imbécile aux libertins »).

-Conversion du roi à partir de 1682.

-Pour *Esther* et *Athalie*, l'essentiel de la critique porte, non sur le contenu adapté de l'Écriture Sainte, mais sur les représentations (jeunes filles de couvent se donnant en spectacle).

-Bossuet et d'autres religieux y assistèrent, mais le curé de Versailles refusa (s'indignait de la tentation). Sous ces pressions rigoristes, M^{me} de Maintenon retire sa nièce de la troupe.

-Racine comptabilise 9 tragédies profanes, 2 sacrées. Mais aussi :

-1 comédie en 3 actes, *Les Plaideurs*.

-des poèmes latins et français, dont : *La Nymphé de la Seine* ; *La Renommée aux Muses* ; onze *Hymnes*

traduites du bréviaire romain (1688) ; quatre *Cantiques spirituels* (1694).

-des annotations et traductions sur des œuvres antiques : *Odyssée* (1662), *Banquet*, *Poétique* d'Aristote, Sophocle, Euripide, Eschyle.

-des ouvrages polémiques : notamment *Lettres à l'auteur des Imaginaires* ; (1666, 1722).

-des discours : *Pour la réception de M. l'abbé Colbert* (1678) ; *Pour la réception de MM. de Corneille et Bergeret* (1685).

-des ouvrages historiques : *Éloge historique du Roi sur ses conquêtes depuis l'année 1672 jusqu'en 1678* ; *Relation sur ce qui s'est passé au siège de Namur* (1692, sans nom d'auteur) ; *Notes et Fragments de l'historiographe en campagne* ;

-divers ouvrages sur PR : *Abrégé de l'histoire de PR*

7. *Cyrano de Bergerac* : de personnalité à mythe littéraire

I – Vie de Cyrano de Bergerac

Carrière dans l'armée

- 1619 : naissance de Savinien de Cyrano à Paris. Il ajoutera « de Bergerac » plus tard. Sa famille a eu des terres à Bergerac dans les Yvelines, mais il n'a jamais vu Bergerac dans le Périgord.

- Il rencontre Henri Le Bret, qui devient son commentateur puis son éditeur, après sa mort.

→ Rejet du pédantisme : Cyrano garde une rancune vis-à-vis du pédantisme de ses maîtres.

- Militaire : après ses études, C. s'enrôle comme cadet dans la compagnie des gardes de M. de Carbon Castel-Jaloux.

→ Le « démon de la bravoure » : il se taille une réputation d'intrépidité et de bravoure extraordinaires.

Carrière littéraire et philosophique

Savinien est **un libertin**. Si ce terme désigne, particulièrement avec le XVIII^e siècle, un individu à la sexualité débridée, il désigne d'abord **un libre-penseur**, soit quelqu'un qui refuse les contraintes, mais aussi le conformisme, et notamment le conformisme religieux.

Ses idées sont dérangeantes pour l'Église, et notamment :

- **Son scepticisme** : selon lui, on ne peut avoir de **certitude sur rien**.

- **Son sensualisme** : selon lui, l'intelligence humaine découle des **sens et de l'expérience**, et non de l'âme.

- **Son matérialisme** : pour lui, toute réalité n'est qu'une **composition d'atomes**.

Cyrano mène une **vie dissipée**, et **dilapide** rapidement son modeste **patrimoine**. C'est vers cette époque qu'il écrit.

- **1645 : *Le Pédant joué*** : comédie dans laquelle il **caricature le principal du Collège de Beauvais**.

- **1645 : *Lettres satiriques*** : contre des personnalités de son temps, comme le comédien **Montfleury** (qu'il taxe de mauvais auteur et de mauvais comédien).

- **1657 : *L'Autre monde*** : roman utopique, proposant un **autre modèle social**.

→ Intrigue : Dyrcona invente une **machine pour aller sur la lune**, où il découvre une **cité** merveilleusement constituée où les hommes vivent en **harmonie**. Quand il revient de son aventure, et qu'il raconte ce qu'il a vu, on le traite de sorcier et on l'enferme. Il invente donc une **nouvelle machine pour aller sur le soleil**.

Une fin de vie dans l'indigence

- **Fin de vie misérable** d'un point de vue **économique**.

→ Impossibilité de vivre de sa plume : il est persécuté par la censure, et rejeté par ses protecteurs.

→ Dernier lieu de vie : le **couvent des Filles de la Croix**, dont sa sœur, Catherine, est la supérieure.

→ 1655 : **Mort** de Cyrano des suites de la **syphilis**, et d'une **blessure à la tête**, après avoir été blessé par la chute d'une **poutre**.

⇒ On ignore toujours s'il s'agit d'un **accident** ou d'un **assassinat**.

II – Romantisme et redécouverte du personnage au XIX^e siècle

Intérêt pour le pré-classicisme

Les **romantiques** sont friands du Moyen Âge, mais aussi du siècle de Louis XIII. Ils s'intéressent donc également aux auteurs oubliés de cette période.

- **Enjeux militants de cette redécouverte** :

→ Louis XIV – début XIX^e siècle : les contraintes de l'esthétique classique régissent toute la littérature.

→ Années 1830 : les romantiques veulent **imposer une esthétique neuve**, libérée des contraintes et des règles. Mettre en avant les auteurs d'avant la période classique est alors :

⇒ Une manière de montrer qu'il y a une **autre esthétique que le classicisme**.

⇒ Une manière de trouver des **modèles** qui ne soient pas des auteurs classiques.

L'influence de Théophile Gautier

Parmi ces auteurs romantiques, **Théophile Gautier** écrit *Les Grottesques*, une série d'études sur des auteurs oubliés, et notamment sur Cyrano de Bergerac. Dans son article, il revient sur la vie du personnage et le réinvente pour le rendre plus attrayant encore. Il insiste sur :

- **Son nez** : c'est le premier élément mis en avant.

- **Son idéologie chevaleresque** (vaillance et amour).

- **Le plagiat de Cyrano par Molière** : Cyrano aurait été accusé d'avoir plagié, dans *Le Pédant joué*, les *Fourberies de Scapin*. Gautier cherche à montrer que c'est l'inverse qui s'est produit.

⇒ Vouloir montrer que Molière a plagié un autre auteur n'est pas anodin : **Molière incarne le théâtre classique**, contre lequel les romantiques se battent. Eux-mêmes sont d'ailleurs régulièrement accusés d'avoir plagié d'autres auteurs.

Le personnage de Cyrano, tel qu'il est présenté par Edmond Rostand, est presque exclusivement tiré de ces études.

III – Edmond Rostand et la création de *Cyrano de Bergerac* (1897)

Carrière littéraire d'Edmond Rostand (1868-1918)

- **1868** : naissance d'Edmond Rostand dans une famille bourgeoise et libérale de Marseille.

- **Études** : il fait une licence de droit à la Sorbonne, et se consacre déjà à la littérature.

- **1890** : il épouse **Rosemonde Gérard**. Celle-ci est la fille d'un baron, et la filleule d'un poète, Leconte de Lisle, ce qui permet à Rostand d'accéder au monde des lettres.

Pour ce qui est de ses œuvres, il écrit très tôt **des vers**, au collège. Il se consacre également à l'écriture de **comédies**, comme *Les Romanesques*, un pastiche de *Roméo et Juliette*.

→ Intrigue : deux jeunes gens sont amoureux, mais les deux pères font semblant de se détester parce que leurs enfants sont très romanesques, et que plus ils feront semblant de se détester, plus les enfants s'aimeront.

Genèse de la pièce

La pièce est inspirée par :

- **Le mythe de Pygmalion (raconté dans les *Métamorphoses* d'Ovide)** : **Pygmalion** vit seul et sans épouse jusqu'au jour où il commence à sculpter une statue de femme en ivoire. Cette statue, **Galatée**, est si belle qu'il en tombe amoureux.

Désespéré d'aimer un être d'ivoire, il demande à Vénus de la rendre humaine.

→ Dans *Cyrano* : le Christian dont est épris Roxane est une création de Cyrano.

- **Constant Coquelin** : comédien de la Comédie-Française. D'âge mûr, il ne peut plus jouer les jeunes premiers, et demande à Rostand un rôle à sa mesure. Il veut être au **cœur du spectacle**, avec de belles tirades, et devient **co-créateur** du personnage. Son rôle devient **le plus écrasant du théâtre français**.

→ Sur un total de 2570 vers, 1600 vers sont prononcés par Cyrano/Coquelin !

Réception de la pièce

La **troupe de théâtre** est d'abord **pessimiste** : Constant Coquelin est flamboyant, mais les autres interprètes se désolent d'avoir aussi peu de répliques. La troupe craint que le spectacle ne marche pas.

→ Rostand : persuadé que ce sera un échec total, il aurait présenté par avance des excuses à Coquelin.

→ Maria Legault (Roxane) : elle fait semblant d'avoir mal à la gorge pour ne pas jouer, de crainte que ce spectacle ruine sa carrière.

Le jour de la création de la pièce est alors des plus inattendus : c'est un **triomphe**. Le public oscille entre rire et sanglots. La pièce sera d'ailleurs maintenue pour un total de 404 représentations. Rostand devient célèbre du jour au lendemain ; Coquelin jouera plus de mille fois Cyrano jusqu'à sa mort, et le **succès** de la pièce devient **planétaire**.

8. La tragédie à travers les siècles

Ces différentes étapes témoignent de l'évolution de ce genre théâtral.

Étapes de l'évolution du genre	Époques	Auteurs	Tragédies ¹ célèbres
<i>Naissance de la tragédie</i>	V ^e s. a. C.	Sophocle Eschyle Euripide	<i>Oedipe Roi</i> / <i>Antigone</i> / <i>Ajax</i> <i>Les sept contre Thèbes</i> <i>Andromaque</i>
<i>Mystères</i>	XI ^e - XV ^e	Pierre Gringore	<i>Mystère de Monseigneur Saint-</i>

1 Certaines de ces pièces ne sont pas toujours considérées comme des tragédies, notamment en raison de leur fin heureuse.

		(né à Thury-Harcourt)	<i>Louis</i>
<i>Tragédie de divertissement</i>	XVI ^e	W. Shakespeare Jodelle Garnier	<i>Roméo et Juliette</i> / <i>Hamlet</i> / <i>Macbeth</i> <i>Cléopâtre captive</i> <i>Les Juives</i>
<i>Tragédie baroque</i>	1 ^{re} moitié du XVII ^e	Corneille	<i>Le Cid</i>
<i>Tragédie classique</i>	XVII ^e	Corneille Racine	<i>Horace</i> <i>Iphigénie</i> <i>Andromaque</i> <i>Phèdre</i>
<i>Isolement de la tragédie classique</i>	XVIII ^e	Crébillon père, Voltaire Marivaux	<i>Zénobie</i> <i>Zaïre</i> <i>Annibal</i>
<i>Drame romantique</i>	XIX ^e	Hugo Dumas Musset Rostand	<i>Hernani</i> <i>L'Orestie</i> <i>Lorenzaccio</i> <i>On ne badine pas avec l'amour</i> <i>Cyrano de Bergerac</i>
<i>Tragédie engagée</i>	XX ^e	Sartre Camus Anouilh Cocteau	<i>Les Mains sales</i> <i>Les Justes</i> <i>Antigone</i> <i>La Machine infernale</i>
<i>Théâtre de l'absurde</i>	XX ^e	Artaud Beckett Ionesco	<i>Le Théâtre et son double</i> <i>En attendant Godot</i> <i>La Cantatrice chauve</i>
<i>Drame de l'incommunicabilité</i>	XX ^e -XXI ^e	Sarraute Mouawad Lagarce	<i>Pour un oui ou pour un non</i> <i>Incendies</i> <i>Juste la Fin du monde</i>

Bilan

La tragédie s'est libérée, en vingt-cinq siècles, de sa fonction religieuse. Elle s'avère en outre plus en prise avec l'actualité et place l'être humain au centre de ses intrigues. Cela étant, nous assistons régulièrement à un retour en grâce des règles ou des thèmes de la tragédie antique.

Du genre (tragédie) au registre (tragique)

1^o Tragique, ni pathétique, ni dramatique !

-une catastrophe, un accident mis en scène sans autre but que de jouer sur notre sensibilité, de provoquer la pitié ou la compassion, concourent à l'expression du registre pathétique. Il s'agit d'une représentation de la souffrance du personnage.

-un être qui lutte contre une force qui le dépasse évolue dans un contexte tragique. L'œuvre de registre tragique cherche avant tout à faire ressentir la terreur et la pitié face à la passion humaine, c'est-à-dire la capacité d'un être humain à endurer les volontés divines.

-les auteurs de théâtre, en général, ne se privent pas de recourir au registre dramatique (représentation d'une espérance anxieuse d'une issue).

2° Toutes les tragédies sont-elles *tragiques* ?

Oui, si on entend *tragique* selon l'acception antique, c'est-à-dire « dépendant de l'intervention inéluctable des dieux ». Le *fatum* (en latin, ce qui est dit, donc fixé) s'accomplit alors inexorablement et marque à jamais le destin des personnages.

Pour ce qui est d'*Antigone* de Jean Anouilh, nous pouvons ainsi conclure que cette pièce est tragique. Et nous le savons même dès le prologue : le personnage sur scène avertit d'emblée l'issue certaine d'*Antigone*, voulue par l'arrêt mortel des dieux (« elle aurait bien aimé vivre »).

Mais, notons-le, les dieux se font plus discrets dans les répliques des tragédies modernes. Rarement désignés chez Anouilh, ils sont nommés dans *Oedipe Roi* de Sophocle : (« Que Phoebos, qui nous a envoyé ces oracles, maintenant viennent nous sauver et mettre un terme à ce fléau ! », v. 149-150).

C'est que la fatalité ne fonde pas toujours seule le tragique ; chez Racine par exemple, l'hérédité, un aveuglement ou tout autre passion malade peuvent se substituer aux décrets divins. Anouilh semble même étendre la signification de *tragique*, dans la mesure où il illustre la puissance du destin par la métaphore du théâtre (« il va falloir qu'elle joue son rôle jusqu'au bout »).

3° La référence à la tragédie grecque dans *Antigone*

Contrairement aux dramaturges anciens qui mettaient en scène la soumission des hommes à la volonté des dieux, Racine et ses successeurs, s'ils n'omettent pas le conflit de l'individu avec Dieu, font la part belle aux rivalités entre les hommes et aux luttes internes de l'homme contre ses instincts, ses funestes passions (amour interdit, colère, jalousie, etc.)

Par ailleurs, les dieux ne sont pas très présents dans la tragédie d'Anouilh (aucun des arguments d'Ismène, sœur aînée d'*Antigone*, ne prend en compte la volonté de rendre à Polynice les honneurs funèbres), et c'est surtout en ce qu'il a

réinvesti un mythe antique que le dramaturge rend hommage aux tragiques grecs.

4° Deux sœurs, deux conceptions de la morale

Dans la version de 1944, *Antigone* et *Ismène* n'apparaissent plus dans une relation d'égal à égal. *Ismène* l'affirme : « Je suis l'aînée. Je réfléchis plus que toi. » Il s'agit d'une relation entre une enfant, un être immature, qui réagit, et une adulte plus raisonnable. *Ismène* est ici plus directive, autoritaire, et la scène est marquée par l'expression plus fréquente des sentiments.

Mais, comme chez Sophocle, *Antigone* affirme clairement la supériorité des liens familiaux, des devoirs impliqués par ces liens, sur l'autorité politique : « À chacun son rôle. Lui, il doit nous faire mourir, et nous devons aller enterrer notre frère ».

9. La comédie à travers les siècles

1° Dès le début du XVII^e s. : au sortir des guerres de Religion, le théâtre se professionnalise, au service de courtisans de plus en plus instruits et avides de spectacles et de symboles (pastorales, ballets).

→ Peu à peu les scènes se fixent dans l'environnement direct des aristocrates commanditaires ou faisant œuvre de mécénat au profit des artistes. Les pièces attirent également un public de connaisseurs, doctes philologues soucieux de l'héritage des comédies antiques. Le 3^e public : populaire, composé de groupes sociaux intermédiaires (étudiants, bourgeois, marchands, petits nobles) ; il affiche des goûts variés et se montre prêt à payer pour assister aux pièces.

→ Parallèlement à ce théâtre de plus en plus institutionnel, les foires, les salles d'auberge ou de jeu de paume constituent des lieux où les troupes ambulantes rencontrent un public amateur de tours et de farces (c'est le 1^{er} théâtre de Molière spectateur, puis auteur-acteur). À Paris, ces troupes ambulantes peuvent disposer de la salle de l'hôtel de Bourgogne, appartenant à la Confrérie de la Passion et, depuis le début du siècle, véritable théâtre permanent.

2° Au cours du XVII^e s. : création de 2 nouveaux théâtres :

- Théâtre du Marais (1634) ;

- Salle du Petit-Bourbon, pour Molière et les Comédiens-Italiens (1658).

→ on est passé de structures précaires à 3 salles permanentes à Paris, en quelques années. De plus, développement des :

- loges et galeries ;
- fonds de salle surélevés ;
- décors favorisant l'illusion théâtrale et l'impression d'entrer dans l'intimité des personnages (« scène à l'italienne »). Le public est face à la représentation, ne l'entoure plus. Limite la possibilité d'intégrer chants et danses ;
- machineries.

3° Accomplissement de l'institutionnalisation : la troupe de Molière fusionne avec l'hôtel de Bourgogne → Comédie-Française (1680).

4° La place de la comédie dans l'économie théâtrale du XVII^e s. : afin de gagner le public le plus large possible, les auteurs mettent à mal l'unité des spectacles en enrichissant les comédies de passages chantés et dansés ou en faisant intervenir des machines. Mais les pièces, une fois imprimées, ne peuvent présenter les partitions et les illustrations des danses que sous forme de gravures.

5° Succès comiques du XVII^e s. :

- Corneille, d'abord un auteur comique (*Le Menteur*) ;
 - Molière, auteur majeur de farces, de comédies-ballets, de comédies de mœurs ou de caractère ;
 - une comédie de Racine : *Les Plaideurs* ;
 - auteurs mineurs : Poisson, Dancourt.
- concurrence de l'opéra, à partir de 1669 (fondation de l'Académie de musique et de danse, prise en main par Lully en 1672) ; l'opéra présente la forme la plus aboutie du « théâtre complet ».
- désaffection de plus en plus grande du roi pour le théâtre, tandis que la danse a toujours ses faveurs (contexte de dévotion des dernières années du règne).

6° Baisse de notoriété au XVIII^e s. :

- principalement des comédies de critique sociale (Lesage, *Turcaret* ; Regnard : *Le Légataire universel*). Fidélité aux modèles classiques (comme pour la tragédie).
- caractère plus philosophique de certaines pièces comiques (*L'Île des esclaves*, Marivaux).
- goût pour les comédies sentimentales (*Le Jeu de l'amour et du hasard*, Marivaux).
- mais retour en grâce de la commedia dell'arte (1716) et du théâtre de la Foire : parade des bateleurs, montreurs d'animaux, illusionnistes, acrobates et comédiens. Pas de pièces à texte (seulement des pantomimes), car la CF avait

l'exclusivité des pièces parlées en français. On y intègre ensuite le chant > réaction de l'opéra > les comédiens font chanter le public qui lit les textes des chansons sur des écriteaux .

→ Naissance, en 1715, de l'Opéra-Comique : une troupe qui se spécialisa dans la création de comédies mêlant textes parlés et chantés (fusionna en 1762 avec le Théâtre-Italien).

- création de nouvelles salles commerciales à Paris (par ex. 1759 : théâtre Nicolet, futur théâtre de la Gaîté) ou en province, où elles succèdent souvent aux salles de jeu de paume. On peut y jouer des pièces modestes comme les parades (farces d'inspiration italienne sentimentales ou libertines : débuts de Beaumarchais), les comédies poissardes ou les proverbes dramatiques.

- adaptation à l'évolution du public : les sièges apparaissent dans le parterre, disparaissent de la scène (autrefois réservés aux personnes riches et influentes).

- les sujets du quotidien sont le domaine du comique, mais les auteurs intègrent la sensibilité : on compatit avec des personnages qui peinent à trouver le bonheur (Destouches : *Glorieux* ; Nivelle de La Chaussée : *L'École des mères*).

→ Diderot va plus loin et crée le drame (*Le Fils naturel* ; *Le Père de famille*) : conçu comme un chaînon entre la comédie, qui châtie gaiement les vices, et la tragédie, qui déplore le malheur universel à travers celui des grands. Drame : fin heureuse, mais restriction de l'espace comique au profit de la portée morale. Beaumarchais : *Les Deux amis*.

→ succès relatif du drame, genre théoriquement valable mais trop à la croisée des chemins.

- les comédies se font l'écho des bouleversements sociaux du siècle : Beaumarchais revisite les traditions pour affirmer les continuités et ruptures (*Le Barbier de Séville* ; *Le Mariage de Figaro* ; 1775 et 1784) : références aux comédies de Molière et à l'opéra-comique, par son intrigue et l'intégration des passages chantés ; allusions à l'actualité ; critique des inégalités sociales. Une trilogie : 3^e pièce, *La Mère coupable* : donnée pendant la Révolution, on passe de l'opposition de groupes sociaux à la question de la morale.

7° La Révolution : conséquences

- Comédien acquiert un véritable statut de citoyen.
- Lois de propriété littéraire et artistiques (1791) + renforcement de la liberté de publication : auteurs protégés.
- Création de nouvelles salles (Paris, 1792 : 35 salles). Subventions allouées aux salles, fonction

éducative du théâtre (un jour gratuit / semaine : 1793).

- Réécriture des pièces classiques ; *Philinte* (1791), de Fabre d'Églantine, est la suite du *Misanthrope* de Molière.

→ Volonté de déconstruire l'idéal de l'« honnête homme », principal modèle de l'Ancien Régime.

La révolution romantique

- Au temps de la Révolution, un théâtre de tréteaux voit le jour dans les rues de Paris : hors des salles de théâtre conventionnelles, on joue des saynètes à visée **politique**. Le théâtre se fait ainsi proche des préoccupations contemporaines et s'adresse à tous les citoyens.
- La **liberté** acquise sur le plan politique se retrouve alors dans les réflexions des dramaturges concernant le théâtre. Au sein des **cénacles romantiques**, vers 1820-1830, une nouvelle doctrine théâtrale voit le jour, fondée sur la liberté de création et la **contestation des règles** établies.
- S'appuyant sur des **dramaturges étrangers** comme Shakespeare ou Schiller, qui n'étaient pas contraints par les règles classiques établies en France au XVII^e siècle, le **drame romantique** s'impose avec Hugo (*Ruy Blas*, 1838), Dumas (*Antony*, 1831), Vigny (*Chatterton*, 1835) et Musset (*Lorenzaccio*, 1834). En lutte ouverte contre la tradition lors de la « **bataille d'Hernani** » (du nom du drame de Hugo, 1830), il prône le mélange des tons (le « grotesque » et le « sublime ») et rompt avec le principe des « unités » de temps et de lieu.
- Jouissant des faveurs du public, le drame romantique suscite néanmoins la **méfiance du pouvoir** en place qui a souvent recours à la censure. La **dramaturgie complexe** exigée par ces pièces (actions étalées dans le temps, nombreux changements de décor...) rend par ailleurs difficile leur représentation. Il faut souvent attendre le XX^e siècle pour que la scène leur fasse honneur.

La fin de l'illusion réaliste au tournant du xx^e siècle

- Après le relatif échec des *Burgraves* (Hugo, 1843), le romantisme décline au théâtre. Il renaîtra cependant encore avec panache dans les pièces en **alexandrins** d'Edmond Rostand (*Cyrano de Bergerac*, 1897).
- Le théâtre de la seconde moitié du XIX^e siècle est dominé par le **vaudeville** (Labiche, Feydeau). Leur sens de la **satire** et du **comique** verbal va bien au-delà du théâtre de boulevard le plus commun.
- Parallèlement aux recherches d'un **théâtre naturaliste** (autour de Zola, qui adapte à la scène certains de ses romans), un **théâtre symboliste** tente de faire de l'espace scénique le lieu de la **rêverie** et de l'étrangeté (Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, 1893).
- C'est dans ce contexte que le théâtre, avec Alfred Jarry et Paul Claudel, **s'affranchit des contraintes de l'illusion réaliste**. En créant le personnage d'Ubu, tyran cruel traité sur le mode burlesque, Jarry dit vouloir placer l'action « nulle part, c'est-à-dire en Pologne » (*Ubu roi*, 1896). Quant à Claudel, il fait éclater le temps et l'espace dans *Le Soulier de satin* (1924) : « La scène de ce drame est le monde. »

Le théâtre réinventé des XX^e et XXI^e siècles

- Les dramaturges du XX^e siècle **se libèrent** définitivement de l'**illusion mimétique** héritée d'Aristote et des classiques (ce principe de vraisemblance qui conduisait le spectateur à s'identifier aux personnages).
- D'abord, le contexte de l'entre-deux-guerres favorise un **théâtre humaniste et critique**, à travers les comédies mythologiques de Giraudoux (*La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, 1935). Cocteau, Anouilh et Sartre vont puiser aux mêmes sources de la **tragédie antique** pour retrouver un théâtre universel, adapté aux situations du moment.
- Mais c'est surtout dans l'immédiat après-guerre, après 1945, que le langage dramatique se transforme de manière radicale. Ionesco et Beckett les premiers inventent un **théâtre de l'absurde** qui pousse le plus loin possible la déconstruction de l'art dramatique : disparition de l'action, de la psychologie du personnage, du dialogue de théâtre lui-même. *En attendant Godot* (1952) s'ouvre sur ces mots : « Rien à faire. » On parle alors d'un « **nouveau théâtre** ».
- Cette remise en cause radicale introduit sur la scène l'angoisse métaphysique (Samuel Beckett, Arthur Adamov), la révolte (Jean Genet, Bernard-Marie Koltès), la violence (Wajdi Mouawad), la crise du langage (Jean-Luc Lagarce). Mais un retour au **texte de théâtre** se dessine chez Marguerite Duras, Nathalie Sarraute ou Yasmina Reza (*Art*, 1994).
- Notre époque est surtout celle où triomphent les **metteurs en scène**, de Jean Vilar à Ariane Mnouchkine, d'Antoine Vitez à Jérôme Savary. La conscience de l'espace scénique est primordiale. De nombreux dramaturges semblent vouloir aujourd'hui retrouver la **jouissance d'un théâtre cosmique**, autour de longs **spectacles** qui mêlent au texte musique et projections vidéo (Olivier Py, Joël Pommerat).