

Dossier : La Tragédie

Le théâtre grec

La tragédie est née il y a bien longtemps en Grèce. C'est donc là qu'il convient d'aller un peu plus longuement la rencontrer.

Avant elle, le théâtre grec était uniquement associé au rite religieux et à l'activité politique¹. Le masque (*prosopon*), lié au sacré, en est un élément significatif. Le mot *theatron* ne désignait d'ailleurs pas un théâtre mais « tout lieu d'où l'on peut voir », tout lieu, donc, où se réunissait le peuple venu assister à des cérémonies religieuses ou à des assemblées politiques.

I - Naissance et vie du théâtre grec

Une origine quadruple

On connaît les premières traces de l'activité théâtrale en Grèce essentiellement grâce aux vestiges archéologiques et aux premiers écrits qui ont permis de reconstituer quatre grands types de spectacles : les représentations chorales (*chœurs*), les chants funèbres (*thrènes*), les danses costumées et masquées, et les épopées déclamées.

- **Les représentations chorales**

La présence de cours entourées de gradins, datant de la première moitié du deuxième millénaire et jouxtant les palais crétois de Phaestos ou Cnossos, laisse penser que les **chœurs de femmes** qui s'y produisaient étaient déjà chorégraphiés afin de montrer une action à un public. **Homère** (VIII^e siècle av. J.-C.), dans *L'Illiade* (XVIII, v. 590 et suiv.), décrit en tout cas des spectacles de ce type, dont les représentations avaient lieu sur des aires particulières (*choroi*) constituant une partie de la place publique (*agora*), et où les acrobaties préluadaient au chant. D'après **Thucydide** (*La Guerre du Péloponnèse*, III, 104), des concours de chœurs accompagnaient les compétitions gymniques, et il n'est pas impossible qu'aux premiers **Jeux Olympiques**, en 776 avant Jésus-Christ, on ait pu entendre des chœurs en divers dialectes, probables ancêtres de nos hymnes actuels...

- **Les chants funèbres**

¹ Politique : concernant l'organisation de la cité (du grec *politiké*, qui signifie « science des affaires de la cité »).

On a retrouvé sur certains sarcophages minoens et mycéniens la représentation de **scènes de deuils** où l'on observe la présence de pleureuses professionnelles et de manifestations dramatiques et musicales avec instruments et chœurs (*thrènes*) et la participation de coryphées. La narration des funérailles de Patrocle, par **Homère** (*L'Iliade*, chant XXIV, v. 719 et suiv.), vient confirmer l'interprétation de ces images.

- **Les danses costumées**

Des centaines de vases, provenant des villes de Milet et Corinthe et datant de 600 avant Jésus-Christ, montrent des **danseurs masqués** et vêtus d'étranges costumes rembourrés (mettant en valeur les fesses, le ventre et le phallus) à côté de **chœurs de femmes**. On a également retrouvé des matrices de terre cuite servant à la fabrication des masques présentant des faces monstrueuses et hybrides.

- **Les récitations de poèmes épiques**

À partir du VIII^e siècle avant Jésus-Christ, les aèdes² mettent à la mode l'**épopée**, ce genre poétique guerrier qui commence désormais à être fixé par l'écriture et trouve sa source dans l'histoire et les mythes. Ils récitent en psalmodiant les longs récits en hexamètres dactyliques³. Plus tard, les rhapsodes⁴, rémunérés par les grandes métropoles grecques, poursuivront l'entreprise, y ajoutant le **jeu dramatique** et privilégiant l'art élocutoire pour favoriser la relation avec le public (voir annexe 2). En effet, tout comme pour les chœurs, leurs prestations entrent dans le cadre de fêtes civiques et sont soumises à des concours.

Le culte de Dionysos

Au cœur du théâtre grec, on trouve surtout le dieu **Dionysos** (qui prendra le nom de Bacchus chez les Romains), issu de l'union adultérine de Zeus et Sémélé, fille de Cadmos, roi et fondateur de Thèbes. Selon le mythe, Dionysos est né deux fois : d'abord des entrailles de sa mère, morte foudroyée pour avoir voulu contempler en plein jour le visage de son divin et nocturne amant, puis de la cuisse de son père qui l'y avait enfoui pour que puisse se poursuivre la gestation. D'après Jean-Pierre Vernant⁵, il est associé à l'instabilité, à l'errance, représentant en même temps l'identité et l'altérité, l'autochtonie et l'ouverture à l'extérieur. C'est le dieu qui vient du dehors, qui est perçu comme un étranger et donc comme un danger pour la cité.

² Aède : poète grec de l'Antiquité, qui compose ses propres œuvres et chante des poèmes (épopées) en s'accompagnant d'un instrument de musique. Le plus célèbre est Homère.

³ Hexamètres dactyliques : vers de six pieds composés de dactyles (une syllabe longue + deux brèves) et de spondées (deux longues).

⁴ Rhapsode : dans la Grèce antique, artiste qui va de ville en ville et récite les œuvres écrites par un autre.

⁵ Jean-Pierre Vernant, *L'univers, les dieux, les hommes*, Seuil, 1999.

Pour les Grecs anciens, Dionysos est avant tout un dieu de la végétation, et plus particulièrement de la sève humide qui circule dans les plantes. Il est protecteur de la **fécondité** animale et humaine, d'où la *phallophorie* (le port du phallus) associée à son culte ; d'où également la lubricité de ses compagnons, et la présence du **bouc** et du taureau dans ses sacrifices. Vénéral dans toutes les régions de la Grèce et de l'Asie mineure, il est surtout l'objet d'un **culte officiel** à Athènes, au cours de nombreuses fêtes qui lui étaient consacrées (les *Lénéennes*, en janvier, les *Anthestéries*, à la fin du mois de février, les *Dionysies des champs*, tout au long de l'année et particulièrement en décembre-janvier). Les *Dionysies de la ville*, ou **Grandes Dionysies**, la plus récente⁶, était aussi la plus magnifique et la plus fréquentée de ces manifestations. On y venait de toute la Grèce car elle avait lieu en mars-avril, époque où la navigation reprenait et où les étrangers affluaient. L'essentiel de ses divertissements, qui duraient six jours, consistait en concours dramatiques dont elle était l'occasion, et en diverses manifestations glorifiant la grandeur d'Athènes.

Les *Grandes Dionysies* accueillirent d'abord un **concours** de **dithyrambes**⁷, dont l'inventeur du genre reste incertain⁸. Ce serait le poète **Thespis le Thébain** (né en 590 av. J.-C.) qui aurait en tout cas organisé les premiers spectacles tragiques ambulants vers 550, en recrutant les chœurs dans chaque ville, en inventant le masque en stuc (et par là-même le premier acteur incarnant un personnage face au chœur), et en transportant son matériel sur un chariot. Il créa la première représentation tragique en 534 et obtint le prix. Ce concours de dithyrambes était suivi, le lendemain, d'une **procession** en l'honneur de Dionysos (le *kômos*), durant laquelle on portait solennellement le **phallus**.

Ce premier « festival » fut par la suite pris en charge par des organisateurs fortunés qui réunirent de grands poètes dramaturges contemporains venus s'y opposer en rivalisant d'imagination et en faisant ainsi évoluer le genre. La tragédie grecque antique, telle que nous la connaissons, naquit ainsi.

II - Naissance et début de la tragédie

La tragédie est donc née et s'est développée à Athènes, au iv^e-v^e siècle. Selon **Aristote** (384-322 av. J.-C.), dans son célèbre ouvrage *Poétique*, elle est née du culte à Dionysos (voir le texte 2 en annexe), et plus particulièrement du dithyrambe, dont il est important de comprendre la structure et la fonction.

- **Le dithyrambe**

⁶ Le tyran Pisistrate (vers 600-527 av. J.-C.), qui intensifia remarquablement la vie intellectuelle et esthétique d'Athènes, en fut l'initiateur dans les vingt premières années du v^e siècle : il métamorphosa les Dionysies rurales en Dionysies urbaines.

⁷ Dithyrambe : chant choral mi-religieux mi-littéraire en l'honneur de Dionysos, interprété par des hommes accompagnés d'un aulos et d'une danse représentant l'emprise de Dionysos sur les hommes.

⁸ Pour la plupart il s'agirait de Lasos d'Hermione (deuxième moitié du vi^e siècle av. J.-C.), le maître de Pindare, pour d'autres Arion de Lesbos (vii^e siècle av. J.-C.), venu de Corinthe sous le règne de Périandre.

Cet hymne poétique, chorégraphié, est apparu dès le VII^e siècle avant Jésus-Christ. Les **officiants** de Dionysos, les *Bacchantes* et les *Bacchants*, **chantaient** et **dansaient** au son des cymbales et des tambourins en l'honneur du dieu, en formant autour de son autel la *thymélé*, un **cercle** qui préfigurait la forme de l'*orchestra*. D'autres prêtres, habillés en satyres, se livraient à des **danses phalliques**. Il arrivait qu'un **choreute**, se détachant du groupe et se plaçant à côté de l'autel, improvise des couplets en l'honneur de Dionysos, les autres choreutes lui répondant en entonnant le refrain. **Thespis** fut le premier à consigner par écrit ces improvisations, qu'il récitait également, et qui deviendront progressivement les épisodes des futures tragédies. Il donna ainsi définitivement un rôle à l'*hypocritès* (celui qui « répond », qui « donne la réplique au chœur »), ou encore au *protagoniste* (ou « premier acteur »). Il écrivit aussi lui-même ses propres improvisations et les interpréta en chantant et en dansant. Le genre du dithyrambe, dans son originalité, perdura aux côtés de la toute jeune tragédie, plus étoffée, jusqu'au IV^e siècle, disparaissant avec l'évolution de la technique musicale et laissant sa place entière au nouveau genre tragique qu'il avait contribué à créer.

- **Le drame satyrique**

Aristote l'associe également à la tragédie (voir le texte 2 en annexe), bien qu'il s'agisse d'un genre autonome et parallèle. Le drame satyrique met en scène un chœur composé de **satyres** (des hommes grimés et costumés au moyen de queues et d'oreilles de cheval) et conduits par **Silène**⁹. Il prend pour sujet un **épisode mythologique**, mais en adoptant une **tonalité burlesque** et même grossière, aussi bien par les gestes que par les paroles. Il reste très peu de traces de ce genre très en vogue, dont le plus grand représentant en aurait été Eschyle¹⁰.

- **Les Grandes Dionysies**

Aux Grandes Dionysies, trois poètes tragiques et cinq poètes comiques concouraient. Les poètes tragiques présentaient chacun une trilogie et un drame satyrique, les poètes comiques chacun une comédie, ce qui faisait en tout **neuf tragédies**, trois drames satyriques et neuf comédies. On a calculé que de 484 (première trilogie d'Eschyle) à 404 (reddition d'Athènes), on joua aux Dionysies **720 tragédies** et 240 drames satyriques. Si l'on y ajoute les 180 tragédies représentées au Lénéennes, cela fait 1 140 pièces ! Sur les 94 auteurs recensés (une cinquantaine pour les VI^e-VI^e siècles), nous n'en connaissons que trois, avec 7 tragédies pour **Eschyle** et **Sophocle** chacun, et 19 pour **Euripide**¹¹. Nombreux étaient donc les

⁹ Dans la mythologie grecque, Silène est un satyre, père adoptif et précepteur de Dionysos. On lui attribue l'invention de la flûte et d'une danse particulière, nommée le silène. Il est généralement représenté comme un vieillard jovial mais très laid, au nez épaté et au ventre bedonnant. Il est très souvent ivre, et héros de nombreux contes burlesques dans lesquels il va de mésaventures en mésaventures.

¹⁰ Il ne reste que 68 vers d'un de ses drames, intitulé *Les Pêcheurs au filet*. On a également retrouvé un fragment de 393 vers de Sophocle, intitulé *Les Limiers*. Le seul drame satyrique complet conservé est *Le Cyclope* d'Euripide, inspiré du livre IX de *L'Odyssée*.

¹¹ Sur les 600 comédies jouées aux Dionysies et aux Lénéennes, il nous reste 9 comédies d'Aristophane (plus 2 jouées après 404).

candidats aux concours de tragédies, qui devaient dans un premier temps se présenter à l'archonte éponyme¹² pour « obtenir un chœur », c'est-à-dire l'autorisation de se présenter et de recruter des choristes grâce aux subventions d'un riche **mécène** citoyen (le *chorège*). Le rôle de ce dernier était très important. Car même si ce mécénat lui était imposé, à titre de service public rendu, la popularité qu'il en retirait favorisait sa générosité, et son apport financier avait une énorme influence sur le succès de la pièce. Les vainqueurs aux concours recevaient un prix sous forme de **couronnes de lierre** et de **sommes d'argent**, tout comme les auteurs de dithyrambes¹³. **L'auteur** exerçait de multiples fonctions (auteur, musicien, chorégraphe et metteur en scène). S'il était aussi acteur (comme Eschyle et Sophocle), il touchait également ses honoraires d'acteur. Tous, vainqueurs et perdants, étaient de toute façon largement rémunérés.

Les **acteurs** proprement dits ne dépassèrent jamais le nombre de trois. À l'origine, Thespis, l'inventeur mythique de la tragédie, mit un acteur (*l'hypocritès*) face au chœur. Eschyle en plaça un second, le *deutéragoniste*, ce qui permit l'invention du dialogue parlé. Sophocle, en 468 avant Jésus-Christ, introduisit le troisième, le *tritagoniste*¹⁴. Il s'agissait **uniquement d'hommes** puisqu'une femme libre ne pouvait s'exhiber en public, et les mêmes acteurs interprétaient **plusieurs rôles** en changeant de masque et de costume. Des **figurants** muets, plus ou moins nombreux selon la générosité du chorégie, complétaient la distribution. Le **chœur** était constitué de douze à quinze membres.

La représentation

Un jour ou deux avant le concours avait lieu le *proagôn*, cérémonie où se rendaient les poètes avec leur chorège, leurs acteurs, les choreutes et les musiciens, tous somptueusement parés, mais sans masques ni costumes. Chaque poète devait probablement présenter sa pièce à l'assemblée.

Les Dionysies duraient ensuite plusieurs jours, et toute la ville était en fête durant cette période. Le premier jour, une **grande procession** était organisée, et l'on **sacrifiait** un taureau à l'entrée de l'enceinte. Après un préambule honorifique (en hommage à des célébrités, ou à des soldats morts à la guerre...), on **tirait au sort** les dix juges et l'ordre des représentations. Le spectacle, qui durait quatre jours (trois pour les tragédies, un pour les comédies), démarrait après que la trompette avait sonné. Le public était très nombreux et passionné et réagissait vigoureusement par des applaudissements, des cris et même des jets de cailloux, d'olives ou de figues et autres projectiles, influençant ainsi les juges. Il semble que les

¹² Archonte éponyme : le magistrat suprême, en charge durant un an de l'administration civile et de la juridiction publique. C'est lui qui nommait les mécènes (*chorèges*) et désignait les vainqueurs. Il était aidé de deux assistants.

¹³ Un auteur de dithyrambes touchait entre 6 et 10 mines (une mine valant mille drachmes, une somme considérable).

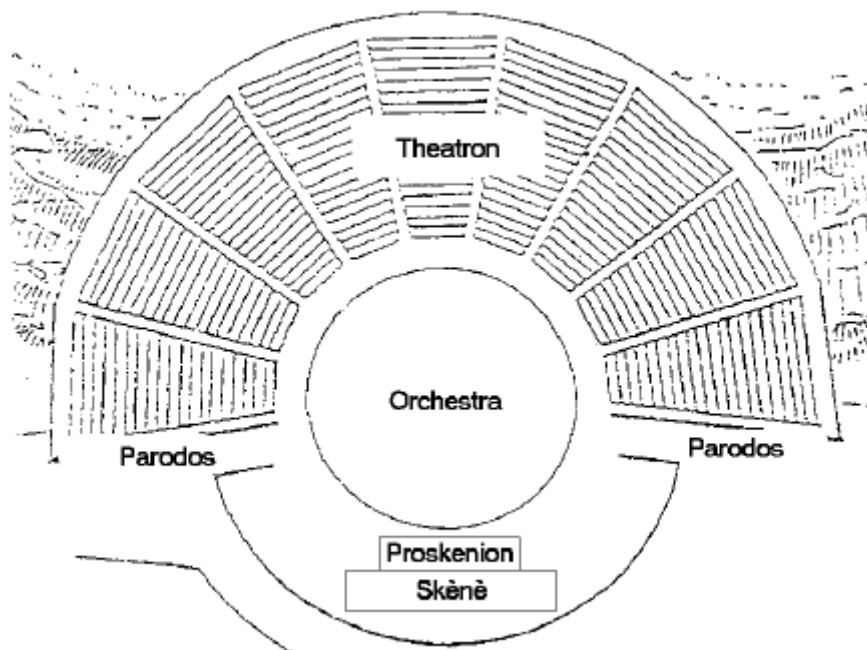
¹⁴ Dans ses dernières pièces, il en aurait même utilisé quatre.

femmes et les esclaves y assistaient, accompagnant l'homme de la maison. Chaque pièce était une **création** et n'était jouée qu'une fois¹⁵. À la fin du concours, chaque juge indiquait son ordre de préférence sur une tablette, dont **cinq étaient tirées au sort** par l'archonte. Le poète proclamé vainqueur était couronné de lierre, puis escorté triomphalement jusque chez lui. Le public était réuni une dernière fois après le concours, afin qu'il puisse s'exprimer sur la pièce gagnante et la gestion de l'archonte et de ses collaborateurs.

- **Le lieu scénique**

À l'origine, les représentations dramatiques eurent lieu sans doute sur l'*agora*, comme la plupart des manifestations publiques. Mais les tragédies qui nous sont parvenues furent jouées dans le **théâtre de Dionysos**, au pied de l'Acropole, sur le flanc sud-est, et dont il reste quelques ruines. Celui d'Épidaure est bien mieux conservé (on en trouvera une photographie dans l'avant-texte d'*Antigone*, de Sophocle, [C&P n°17](#)).

Voici un plan légendé du théâtre de Dionysos.



– *Orchestra* : pour le chœur. Il fait environ 20 mètres de diamètre. En son centre, les traces d'un autel.

– *Proskénion* : estrade, haute d'environ 2 mètres et large d'environ 4 mètres, où se placent les acteurs.

¹⁵ Les reprises n'auront lieu qu'après le V^e siècle.

- *Skéné* : primitivement une baraque en bois ou en toile, devenue au fil du temps un véritable bâtiment servant de coulisses et de loges. Son mur sert à réfléchir les voix des acteurs et met en valeur leurs costumes et leurs masques.
- *Theatron* : « lieu d’où l’on voit », c’est l’hémicycle, généralement adossé au flanc d’une colline, où prennent place les spectateurs. Les premières rangées sont réservées aux personnalités. Le théâtre d’Athènes contenait 15000 places (5000 à Délos, 15000 à Epidaure).
- *Parodos* (au pluriel *parodoi*) : couloir latéral à ciel ouvert permettant au public d’accéder à l’hémicycle et au chœur de rejoindre l’*orchestra*.

Ces lieux distincts avaient une **fonction précise** et participaient à la structure de la tragédie antique : les personnages, sur le *proskénion*, dialoguaient tout au long de la pièce, à des moments précis, avec le chœur qui évoluait dans l’*orchestra*¹⁶.

- **La structure de la tragédie grecque**

C’est l’**alternance** du chant du chœur et du dialogue des acteurs qui assure le rythme de la pièce et en soutient la structure, selon un plan type :

- *prologue*, qui expose les faits ;
- *parodos*, entrée du chœur, qui rejoint l’*orchestra* et y restera jusqu’à la fin de la tragédie ;
- *épisode* : durant lequel les acteurs jouent et font évoluer l’action ; leur nombre et leur durée ne sont pas fixes : dans *Antigone* de Sophocle ([C&P n°17](#)), ils sont au nombre de cinq ; dans *Hécube*, d’Euripide, on en trouve trois¹⁷ ;
- *stasimon*, où le chœur chante, afin de commenter l’action ;
- *exodos*, qui indique le dénouement et durant lequel le chœur sort.

Le *Kommos* désigne un moment particulier, lorsque la voix du héros tragique et celles du chœur se mêlent pour exprimer des plaintes, des émotions.

- **Les costumes et accessoires**

L’apparence de l’**acteur** obéit à des codes ritualisés.

Il est vêtu d’une robe (*chiton*) et d’un manteau très amples, **costume** destiné à couvrir entièrement le corps pour dissimuler l’âge et le sexe, richement ornés de motifs et couleurs vives afin d’attirer les regards et de permettre de reconnaître le personnage incarné. Il est également muni d’un **accessoire** ou attribut symbolique qui permet de repérer sa fonction ou sa condition sociale (arc pour Apollon, sceptre pour le roi...).

Il porte un **masque** qui cache son visage et déforme sa voix, fait de tissu, parfois d’écorce ou de bois, pourvu de cheveux et couvrant toute la tête. Le visage était peint en blanc pour

¹⁶ Pour davantage de précisions, on se reportera à l’ouvrage d’Olivier Got, *Le Théâtre antique*, coll. « Thèmes & études », Ellipses, 1997, pp. 12-18, d’où sont tirées l’essentiel de ces informations.

¹⁷ On trouvera des extraits de tragédies grecques choisies et commentées par Laurent Gaudé dans le recueil *Laurent Gaudé présente 13 extraits de tragédies (C&C n° 172)* : *Antigone*, de Sophocle ; *Agamemnon*, première tragédie de la trilogie *L’Orestie* d’Eschyle ; et *Hécube*, d’Euripide).

les femmes et en brun pour les hommes et son expression variait d'un personnage à l'autre¹⁸, et même pour un seul personnage¹⁹.

Il est **chaussé** d'abord de bottines à fines semelles, qui seront remplacées au v^e siècle par des cothurnes à semelles épaisses²⁰.

Les **choristes** portaient également masques et costumes variés, parfois aussi somptueux que les acteurs. Ils représentaient un groupe diversifié ou homogène (vieillards appuyés sur des bâtons, jeunes filles en noir à cheveux courts, femmes en deuil, étrangers, esclaves...), voire très exotique comme les Danaïdes venant d'Égypte dans *Les Suppliantes* d'Eschyle, ou les Bacchantes portant la *nébride* (peau de faon) et le *thyrsé* (bâton orné de lierre et d'une pomme de pin) dans *Les Bacchantes* d'Euripide.

- **La voix et la gestuelle**

La **voix** de l'acteur était l'essentiel de son jeu. Pour l'entretenir, il jeûnait, faisait des exercices et suivait des régimes. Elle devait être puissante pour être entendue des derniers rangs, et claire et articulée, expressive et musicale, afin d'être modulée et adaptée aux différents moments de l'action : forte dans l'*agôn* (dispute), captivante lors des récits, lyrique lors des récitatifs ou des *kommoi* et des stances alternées avec le chœur. L'acteur de tragédie était donc plus proche du chanteur d'opéra que du comédien actuel, ce qui justifie sa **rareté** et la considération dont il était l'objet.

Sa **gestuelle** était minimaliste, et la mise en scène (menée par le poète ou le protagoniste) épurée et stylisée. **Aristote** (*Poétique*, XXVI) insiste sur la sobriété nécessaire des acteurs et dénonce déjà le « cabotinage » de son temps (voir texte 3 en annexe).

Les **choristes** chantaient sous la direction du **coryphée** (le « chef de chœur »), qui, lui, déclamaient en chantant. Ils faisaient leur entrée lors de la *parodos*, précédés du flûtiste (*aulos*) qui prenait place au centre de l'*orchestra* à côté du *thymélé*, et ne sortaient plus jusqu'à l'*exodos*. Ils intervenaient fréquemment mais toujours brièvement, par la bouche du coryphée, durant les scènes dialoguées.

La relation entre le chœur et les acteurs pouvaient prendre **trois formes** : le dialogue entre le coryphée et un acteur unique²¹ ; les interventions du chœur qui pose des questions à l'entrée d'un personnage, répond aux siennes, ou conclut une tirade par deux vers de commentaires²² ; le chant commun ou alterné entre chœur et personnage, le *kommos*, sommet lyrique de la joie ou de la douleur (comme dans *Œdipe roi*, de Sophocle).

¹⁸ Jusqu'à 28 types, selon Pollux (ii^e siècle av. J.-C.).

¹⁹ Ainsi Œdipe, sortant du palais à la fin d'*Œdipe roi*, porte un masque aux yeux ensanglantés.

²⁰ Mentionnées par Aristophane dans *Les Grenouilles* (v. 557).

²¹ Voir *Agamemnon* d'Eschyle in *Laurent Gaudé présente 13 extraits de tragédies* ([C&C n°172](#)) ou le Premier épisode d'*Antigone*, de Sophocle ([C&P n°17](#)).

²² Voir *Hécube* d'Euripide, in *Laurent Gaudé présente 13 extraits de tragédies* ([C&C n°172](#))

Un théâtre politique

Les critiques contemporains mettent l'accent sur l'aspect politique du théâtre grec et insistent sur ce qui semble réunir la *polis* (la Cité) autour de la scène (voir texte 4 en annexe). En effet, la Cité assigne une fonction précise au poète, celle d'éduquer les citoyens et de leur faire partager des valeurs. Au VI^e siècle, les poètes lyriques, comme **Pindare** (518-438 av. J.-C.), ont été commandités par les tyrans et les monarques. La tragédie est née sous **Pisistrate** mais n'a pris son envol que sous la **démocratie**, suivant ses choix et commentant ses victoires (comme dans *Les Perses* d'Eschyle). C'est d'ailleurs la Cité qui organise et subventionne principalement les concours, en attribuant de façon obligatoire les chorégies à un citoyen riche et en alimentant un *théorikon* (« caisse pour les spectacles ») pour les pauvres. Ce sont aussi les **magistraux** qui décident ou non d'accorder un chœur, après examen des chants choraux, malgré le jugement du public qui peut être défavorable à un auteur. Cela n'empêcha pas que des partisans de l'oligarchie, comme Antiphon (480-411 av. J.-C.) ou Critias (460-403 av. J.-C.), soient joués. On peut y voir un exemple des fondements de la démocratie athénienne.

Le théâtre latin

On n'a que très peu conservé de textes de théâtre romain : ils n'étaient en effet écrits que dans le but d'être représentés (et le plus souvent une seule fois) lors des **jeux**, ni plus ni moins que la musique, la danse, le chant, entre la procession et les jeux du cirque.

L'architecture des théâtres romains était alors à peu près semblable à celle des grecs, mise à part l'*orchestra* qui était en demi-cercle et occupé par des sièges, et la *scaena*, plus élevée. Le théâtre romain a aussi inventé le rideau de scène.

Au printemps et en été, les Romains (aussi bien hommes que femmes et toutes catégories sociales confondues) allaient beaucoup au théâtre. Durant toute une journée, les spectacles se prolongeaient, avec pour unique objectif de divertir le public. Le lieu théâtral était donc davantage un **lieu de sociabilité consacré aux plaisirs**, sans rien de sacré ni de civique au sens grec du terme : aucun concours n'avait lieu devant un jury, et l'acteur, légalement frappé d'infamie, ne tirait aucune gloire de ses prestations lors des représentations devant un public bruyant et indiscipliné, à qui il devait uniquement plaire.

Le théâtre romain sera cependant progressivement **discipliné par les empereurs** comme en témoigne **Horace** (65-8 av. J.-C.) : les œuvres deviennent alors **sérieuses**, critiques, philosophiques ou politiques, et les tragédies de **Sénèque** trouvent là leur place.

La structure de la tragédie latine

Abandonnant la structure grecque, la tragédie romaine du I^{er} siècle avant Jésus-Christ a inventé le **découpage en actes** qui désignaient, à l'origine, la partie d'une pièce de théâtre dans laquelle se déroulait l'action par opposition aux passages chantés et dansés. Cette division du texte en cinq actes, devenue canonique à l'âge classique français, a été décrétée par Horace dans son *Epître aux Pisons* (plus connue sous le nom d'**Art poétique**) en 19 ou 18, peut-être 16 avant Jésus-Christ.

Les thèmes abordés furent primitivement empruntés aux **Grecs anciens** et principalement **au cycle troyen**, avant que **Sénèque** (4 av. J.-C. – 65 ap. J.-C.) modernise le genre en leur donnant une orientation philosophique, proposant ainsi au public de s'interroger sur le pouvoir absolu, l'héroïsme ou la vie après la mort²³. Prenant pour modèles les pièces d'Euripide ou de Sophocle, il ajoute des épisodes et de longs monologues. Il fait de ses personnages des « **furieux** » qui ont rompu avec l'humanité en étant bourreaux ou victimes, redevenant hommes lorsque la *furor* les quitte, mais désormais criminels, horrifiés d'eux-mêmes et appelés à être jugés. Les **héros stoïciens** de Sénèque sont emprunts d'une sagesse finale et représentent donc un idéal, puisque leur retour à la raison les engage à la purification. On retient surtout de Sénèque qu'il a fait apparaître la **cruauté** et la **monstruosité** au théâtre, par l'évocation de crimes épouvantables, de paroles terribles et de manifestations spectaculaires du divin. Le xvi^e siècle italien (fin du xvi^e et début du xvii^e siècle français), ainsi que la tragédie élisabéthaine s'y reconnurent. En revanche, il fut rejeté par ce qu'il convient d'appeler le classicisme français à partir des années 1630-1640.

La tragédie au xvi^e siècle et au début du xvii^e siècle

L'évocation d'événements funestes

Même si le théâtre antique s'est ensuite effacé pour laisser la place à d'autres types de spectacles pendant plusieurs siècles, le mot « tragédie » était toujours utilisé dans le langage dramatique. Avant le xvi^e siècle, il désignait avant tout une **évocation théâtrale d'événements funestes** et sanglants où des héros et des rois étaient confrontés à des calamités de toutes sortes. Il faudra attendre que l'on retrouve, traduise et commente Aristote, Horace et les auteurs tragiques de l'Antiquité et que l'on découvre et s'engoue

²³ Seules dix tragédies de Sénèque nous sont parvenues : *Agamemnon*, *Hercule furieux*, *Hercule sur l'Oeta* (authenticité douteuse cependant), *Médée*, *Octavie* (authenticité douteuse), *Œdipe*, *Phèdre*, *Les Phéniciennes*, *Thyeste*, *Les Troyennes*.

pour les vestiges grecs et romains, pour que certaines normes génériques concernant la tragédie commencent à se fixer²⁴. Ce n'est donc qu'au second tiers du xvi^e siècle que l'on peut lire *La Poétique* d'abord en latin, puis en français, à la fin du xvii^e siècle. Mais c'est surtout la **culture italienne**²⁵, bien implantée à la Cour et à la ville, qui donnera l'idée aux dramaturges de s'inspirer de la culture antique pour écrire des pièces dans une langue moderne, aussi bien en Espagne qu'en Angleterre et en France.

La première tragédie française : *Cléopâtre captive*

En 1550, **Théodore de Bèze** (1519-1605), humaniste français protestant qui s'est réfugié à **Lausanne**, y fait jouer une pièce commandée par les autorités de la ville. Il s'agit d'une pièce tragique « moderne », **Abraham sacrificiant**, qui s'inspire d'*Iphigénie* d'Euripide tout en représentant des passages de l'Ancien Testament, et mêle au texte des cantiques chantés ou dits par un chœur. La fin y est heureuse et morale. D'autres tragédies prenant appui sur l'Ancien Testament ou évoquant la vie de martyres suivront cette première représentation d'une tragédie contemporaine, et cela jusqu'au début du xvii^e siècle où elles connaîtront leur complet épanouissement.

Simultanément, à **Paris**, des auteurs dramatiques s'inspirant des idées de la **Pléiade**, tentent de proposer une esthétique nouvelle obéissant aux canons de l'époque moderne tout en s'inspirant de l'Antiquité, sans pour autant tomber dans l'outrance et la figuration scénique excessive. En 1553, **Étienne Jodelle** (1532-1573) fit représenter devant le roi Henri II la **première tragédie humaniste française, *Cléopâtre captive***, qui proposait finalement au public une méditation sur le destin des puissants donnée sous la forme d'une lamentation. L'action y était à peine ébauchée, mais le personnage y prenait du relief, ce qui constituait une grande originalité.

La voie était désormais ouverte : s'inspirant de Sénèque, les dramaturges chercheront dorénavant à figurer les horreurs et les malheurs et à leur donner un sens. Les **ouvrages théoriques**, s'appuyant sur **Aristote**, commencent à fleurir²⁶ et les dramaturges tragiques débattent sur l'esthétique, les thèmes et les fonctions de la tragédie humaniste, et sur la nécessité de s'exprimer sur l'actualité en puisant éventuellement dans l'histoire romaine, les mythes grecs ou la Bible. Le poète dramatique le plus célèbre du xvi^e siècle, **Robert Garnier** (1545-1590), écrivit sept tragédies²⁷ entre 1567 et 1582, qui font explicitement écho aux guerres de religion de son temps.

²⁴ Térence et Sénèque ont été publiés en 1502 et 1514, *Hécube* et *Iphigénie* en 1506, Baïf traduit en français *l'Électre* de Sophocle en 1537.

²⁵ Giraldi Cinzio remporte un immense succès à la cour de France avec sa tragédie *Orbecche* (1541) qui vise à l'étonnement et à l'horreur en évoquant des violences et des tortures de toutes sortes.

²⁶ Jean de La Taille publie en 1572 *L'Art de la tragédie*. Pierre Laudun D'Aigaliers écrit *L'Art poétique français* en 1597. En 1574, Vauquelin de la Fresnaye rédige un *Art poétique* qui ne sera publié qu'en 1605.

²⁷ La plus connue étant *Les Juives*, 1582.

« Régulière » vs « irrégulière »

À la fin du ^{xvi}e siècle et au début du ^{xvii}e s'opposent en fait deux types de tragédie : l'une, encore balbutiante, résultat des interrogations de l'analyse aristotélicienne, qui cherchait une certaine régularité et une **esthétique poétique**, et optait pour les développements moraux, philosophiques et politiques en faisant appel à la raison et à la pitié ; l'autre qui privilégiait l'**excès**, la cruauté et le sanglant pour choquer et horrifier, irrégulière dans sa forme²⁸ et entièrement dirigée vers le spectacle et l'action²⁹. C'est aussi celle que l'on développait outre-Manche : ainsi **William Shakespeare** (1564-1616) s'inspira de l'histoire de son pays et mit en scène la monstruosité et la folie des puissants avec *Richard III* (1592-1593), par exemple (dont un extrait est proposé par Laurent Gaudé dans le [C&C n° 172](#)), ou *Hamlet* (1600-1601). Il reprit aussi des histoires d'amour tragiques de l'Antiquité pour rédiger son célèbre *Roméo et Juliette* ([C&P n° 8](#)).

C'est à cette période que la distinction entre **tragédie** et **tragi-comédie** commence à poindre.

La tragédie du Grand Siècle ou « tragédie classique »

Des spectacles variés

Malgré les tentatives renouvelées des poètes humanistes, on ne peut pas dire que la tragédie du début du ^{xvii}e siècle est parfaitement normée et régulière et correspond à un genre donné. En effet, les humanistes s'adressaient à une élite, mais les publics hétéroclites qui se côtoyaient alors étaient surtout friands d'actions mouvementées, souvent macabres³⁰, et assistaient à **toutes sortes de spectacles**. Le mot « tragédie » désignait encore des types de pièces variées où se retrouvaient le chant, la danse et les machines³¹, qui célébraient allègrement les valeurs de la monarchie. Elle était avant tout un **art de collège**, utilisé pédagogiquement par les Jésuites et les Oratoriens qui l'orientèrent vers la

²⁸ On la qualifiera de « baroque » ou d'« irrégulière ».

²⁹ Ainsi *Sédase ou l'Hospitalité violée*, d'Alexandre Hardy, en 1624. On trouvera un corpus détaillé dans l'excellent ouvrage de Christian Biet, *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France, ^{xvi}e-^{xvii}e siècle*, « Bouquins », Laffont, 2004).

³⁰ Telles celles qui animaient les souvenirs de mystères désormais interdits par l'Église et dont le souvenir n'avait pas totalement disparu.

³¹ La « tragédie à machines », spectacle grandiose souvent inspiré de la mythologie antique, se substituera progressivement au mot « opéra » après 1670.

réflexion morale et religieuse³². Mais elle évolua aussi à côté de la **pastorale dramatique** (très en vogue dans les années 1630, qui se caractérise par son cadre champêtre et ses personnages de bergers aux amours contrariés³³), et de la **tragi-comédie**, sorte de croisement entre la tragédie et la comédie, déroulant des aventures héroïques et amoureuses puisées dans la littérature romanesque, où se mélangeaient toutes sortes d'origines sociales même si les héros étaient d'un rang élevé, et où l'action se passait dans des lieux divers³⁴.

L'une des plus célèbres de ces tragi-comédies est bien sûr **Le Cid** ([C&P n° 3](#)) que le jeune **Pierre Corneille** (1606-1684) fera représenter au Théâtre du Marais en 1637, par la troupe de Montdory, plus encline aux nouveautés que la troupe de l'Hôtel de Bourgogne dirigée par Bellerose. Cette pièce, qui remporta un très grand succès, va devenir l'objet de la fameuse « **querelle du Cid** », marquant le début de la dispute entre les « réguliers » et les « irréguliers », Corneille étant accusé entre autres de ne pas respecter la règle des trois unités préconisée par Richelieu en 1630, et de proposer un dénouement manquant de vraisemblance et de bienséance. Après avoir sollicité l'avis de la toute jeune Académie française, créée en 1635, Richelieu mit fin à la querelle et Corneille modifia sa pièce dont la version définitive fut imprimée en 1661³⁵. Il se rallia à la règle des unités avec *Horace*, en 1641.

La tragédie théorisée

Désormais, en effet, on pense le théâtre, et on l'écrit pour qu'il soit aussi lu. Les **textes théoriques** abondent et la réflexion se poursuivra, avec vigueur, jusqu'au XVIII^e siècle. En 1630, dans sa *Lettre sur l'art dramatique*, **Jean Chapelain** (1595-1674), conseiller de Richelieu puis de Colbert, est le premier à défendre les intérêts d'un théâtre nouveau. En 1630, il préconise **l'imitation des Anciens**, la **règle des trois unités** et insiste sur **l'utilité morale** du théâtre. Ces règles (unité d'action, unité de lieu, unité de temps et aussi respect de la vraisemblance et de la bienséance) sont en fait une réinvention de la *Poétique* d'Aristote et seront résumées en quelques vers dans le poème mondain *L'Art poétique* de Nicolas **Boileau** (1636-1711), paru en 1674. Elles sont également associées à la notion de plaisir dramatique porté par la **mimésis**³⁶ telle que la conçoit Aristote, plaisir éprouvé par le spectateur qui « voit les choses comme si véritablement elles arrivaient devant lui »³⁷. Cette

³² Racine composera d'ailleurs ses deux dernières tragédies, *Esther* en 1689 et *Athalie*, en 1691, à la demande de Mme de Maintenon pour les jeunes filles de Saint-Cyr.

³³ Par exemple la *Sylvie*, de Mairet (1628).

³⁴ Thomas Corneille (1625-1709), frère de Pierre, en sera le maître, particulièrement avec sa pièce *Timocrate* (1656) qui obtint un immense succès.

³⁵ Il aura au préalable écrit ses *Trois discours sur le théâtre* qui préfacèrent son *Théâtre complet*.

³⁶ On ne développera pas ici les notions de *mimésis* et *catharsis* : les différents auteurs des appareils pédagogiques ont présenté ces notions littéraires et esthétiques dans les ouvrages dont on trouvera la liste en annexe.

³⁷ Jean Chapelain, cité dans *Le Théâtre*, coll. « Grand amphî littéraire », Bréal, 2007, p. 236.

illusion justifie aussi la suppression des monologues et des apartés, jugés trop artificiels, et remplacés par le personnage confident.

« La principale règle est de plaire... »

À ces règles, les dramaturges comme **Molière** (1622-1673) et **Jean Racine** (1639-1699) opposent la **notion de pur plaisir**, celui que procure non pas les règles mais le spectacle qui se déroule sous les yeux du spectateur : « La principale règle est de plaire et de toucher : toutes les autres ne sont faites que pour parvenir à cette première. » (Racine, préface de *Bérénice*, que l'on pourra lire dans son intégralité dans le [C&P n° 77](#), p. 12-16). Ce plaisir, Racine l'associe à la notion de **catharsis** chère à Aristote, pour qui la tragédie suscite « pitié et crainte, opère la purgation propre à de pareilles émotions »³⁸. Pour Racine (dont la carrière démarre réellement en 1667 à partir de sa troisième pièce, *Andromaque* ([C&P n° 46](#)), les émotions de crainte et de pitié, universelles et intemporelles (voir en annexe le texte 5), sont suscitées par les **fautes** des personnages « ni tout à fait bons, ni tout à fait méchants », ou bien les **passions** de l'héroïne « ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocente », comme Phèdre (*Phèdre*, [C&P n° 13](#)). Pour lui, il convient d'intérioriser les conflits, et la famille est un élément tragique de base puisque l'on retrouve en son sein toutes les luttes, les troubles et les déchirements raciniens : frères ennemis (*Britannicus*, [C&P n° 62](#)), infanticide (*Iphigénie*), l'inceste (*Phèdre*), et aussi trahison amoureuse (*Bérénice*, [C&P n° 77](#))³⁹ ...

Cependant, la tragédie dite « classique » est avant tout un discours, un texte dit, et tout passe par une parole. Le **langage** doit donc être pur, noble, le « style élevé », même si le propos est terrible (ainsi le récit de Thémène dans *Phèdre*, V, 6, [C&P n° 13](#)). Racine, surtout, sait charmer son auditoire par la parole de ses personnages, maniant avec grâce le vers, variant les registres, usant de délicates figures de style pour éviter toute trivialité et respecter la parfaite bienséance⁴⁰.

Pour porter ces textes en **alexandrins**, le vers « élevé », les acteurs doivent **déclamer** avec feu, certes, mais aussi noblesse puisqu'il s'agit de parler d'événements graves et importants concernant des dieux ou des Grands. La **diction** s'assimile à une sorte de mélodie psalmodiée et ronflante. Molière, qui prône le « naturel », se moquera des comédiens de l'Hôtel de Bourgogne dans *L'Impromptu de Versailles*, tout comme le Cyrano d'Edmond Rostand, qui fustige Montfleury⁴¹ et sa diction ampoulée devant un public hilare dans *Cyrano de Bergerac* ([C&P n° 55](#)). La **gestuelle** est en conséquence, et l'acteur tragique

³⁸ *Poétique* (VI).

³⁹ Racine subira aussi de virulentes critiques, qui ne porteront plus sur les unités mais sur sa « sentimentalité ».

⁴⁰ Ainsi, dans *Britannicus* ([C&P n° 62](#)), la chemise de nuit de Junie est élégamment désignée comme « le simple appareil / D'une beauté qu'on vient d'arracher au sommeil » (II, 2).

⁴¹ Montfleury (1608-1667), comédien de l'Hôtel de Bourgogne, était un protégé de Richelieu. Cyrano de Bergerac (1619-1655) publia en 1654 une lettre *Contre le gras Montfleury, mauvais auteur et comédien*, dont Edmond Rostand reprendra certains termes.

accompagne sa déclamation sans s'agiter mais sans pour autant laisser son corps inerte : jeux de manches, regards appuyés, mouvements du corps. Cette gestuelle doit être bien adaptée car essentielle pour renforcer la légitimité de chacun des personnages, de même que l'expression du visage qui participe de l'éloquence : les rois, les héros, les hommes d'Eglise doivent se montrer attirants et sympathiques et refléter l'harmonie, l'honnêteté, la pudeur, la modestie et la grandeur...

L'opéra

La fin du Grand Siècle connaît l'apogée d'un genre nouveau, l'**opéra**, à l'origine spectacle de Cour mais transformé grâce à Molière et Lully qui ont réinventé la **comédie-ballet**. L'opéra se pose en héritier de l'antique, reprenant l'usage des chœurs chantés et associant texte, musique, chants, mouvements de ballet et « machines » dans des décors et costumes somptueux. Des auteurs de tragédies réputés travaillent d'ailleurs pour ce nouveau genre, tels **Philippe Quinault** (1635-1688) et **Thomas Corneille**. **Racine** lui-même ajoutera des chœurs à ses dernières pièces (*Esther* et *Athalie*). En effet, si la dévotion du roi freine son goût pour le théâtre et par là les créations, son attirance pour la musique subsiste.

Ce nouveau genre sera au centre de la « **querelle des Anciens et des Modernes** »⁴², devenue particulièrement virulente dans les années 1690 et qui se prolongera au début du siècle suivant. Il deviendra par la suite un genre majeur, propice à des spectacles somptueux⁴³.

⁴² Portant sur le classement des auteurs contemporains et l'acceptation des genres nouveaux, étant donné qu'il est désormais admis que les grands genres antiques et les unités sont des modèles majeurs.

⁴³ Voués pour certains à des sujets mythologiques. Jean-Philippe Rameau (1683-1764) en sera la figure majeure, avec *Hippolyte et Aricie* (1733) ou *Castor et Pollux* (1737) par exemple.

La tragédie du XVIII^e siècle

Au XVIII^e siècle, la tragédie reste le genre noble et obtient même plus de succès à la Comédie Française⁴⁴ que les comédies qui y sont données. Les auteurs qui ont accédé au rang de « classiques »⁴⁵ (Corneille et Racine) sont toujours des références⁴⁶, mais les jeunes auteurs leur font une rude concurrence.

La tragédie, suprématie de Voltaire

Voltaire (1694-1778), particulièrement, est extrêmement applaudi et bien plus connu par ses contemporains pour ses pièces que pour ses autres œuvres en prose. Il démarre sa carrière de dramaturge avec *Œdipe* (1718), qui obtient un immense succès, et la poursuit avec une cinquantaine de tragédies⁴⁷, dont les principales et les plus appréciées sont, dans l'ordre, *Zaïre* (1732), *Alzire* (1736), *Mérope* (1743), *Sémiramis* (1748), *Tancrède* (1760), *L'Orphelin de la Chine* (1755) et *Mahomet* (1741). Voltaire y met en scène des conflits publics et politiques, qui l'amèneront progressivement à un questionnement philosophique⁴⁸. Pour lui, le théâtre est le lieu « naturel » du débat et le seul espace public apte à promouvoir les idées nouvelles.

Antoine **Houdar de la Motte** (1672-1731) remporta aussi un immense succès avec *Inès de Castro* en 1723.

Crébillon père (1674-1762)⁴⁹, dont D'Alembert reproche la versification relâchée mais admire « l'énergie de ses caractères et le coloris vigoureux de ses tableaux »⁵⁰, marqua également son temps par ses tragédies terrifiantes.

Parallèlement, les **usages scéniques** évoluent. Depuis les années 1750, on se préoccupe davantage du confort du spectateur. Ainsi, la **Comédie-Française** fait installer des sièges au parterre et supprime les fauteuils installés sur la scène pour les spectateurs riches, qui gênaient la visibilité et l'interprétation des acteurs. De ce fait, l'espace de jeu est agrandi et les acteurs en profitent pour développer une gestuelle plus naturelle associée à une diction moins déclamatoire. On adopte également des costumes qui évoquent davantage l'époque

⁴⁴ 72 tragédies ont été créées à la Comédie-Française entre 1715 et 1750.

⁴⁵ C'est-à-dire dignes d'être étudiés en classe, en français, alors que jusqu'à présent on n'enseignait que les textes en grec ou en latin...

⁴⁶ On estime alors que Racine a porté la tragédie à son plus haut degré de perfection... et les auteurs s'appliqueront désormais à suivre ce modèle, figeant la tragédie dans un cadre strict et employant des subterfuges parfois bien maladroits pour justifier des actions peu vraisemblables.

⁴⁷ Selon René Pomeau, elles auraient été applaudies par environ deux millions de spectateurs (*Voltaire en son temps*, tome 5, p. 154).

⁴⁸ Ainsi, *Mahomet* interroge sur scène le fanatisme religieux.

⁴⁹ Il écrira 9 tragédies.

⁵⁰ « Éloge historique de Crébillon », préface aux *Œuvres complètes* de Crébillon, 1824.

où se situe l'action⁵¹. De nombreux auteurs et critiques interrogent l'art de la scène⁵² et s'intéressent à son aspect technique.

L'utopie du drame tragique

Cependant, un genre nouveau fait son apparition, le **drame**, qui va se décliner par la suite en diverses variations (drame historique, drame bourgeois, mélodrame...), et permettre de satisfaire un public s'estimant négligé. En effet, la bourgeoisie du XVIII^e siècle s'est progressivement sentie de plus en plus exclue des types de représentations données d'une part à la Comédie-Française⁵³, d'autre part dans les théâtres de foire où l'on proposait des spectacles comiques, car se jugeant trop peu cultivée pour l'une, et trop éloignée des goûts du public populaire pour les autres. Elle se retrouva tout entière dans un nouveau genre tragique : le **drame bourgeois** dit aussi « tragédie domestique ». Denis **Diderot** (1713-1784) en fut l'un des principaux initiateurs.

Diderot considérait en effet que le théâtre se prêtait parfaitement à l'expérimentation littéraire, et il a cherché à **se dégager des habitudes figées** par les siècles précédents. Il voulait se tourner vers le **peuple** et aborder des problématiques qui lui étaient propres. Estimant que les grands genres, et la tragédie en particulier, ne pouvaient toucher le public ni lui donner une illusion forte étant donné que les actions menées par des héros de l'antiquité s'éloignaient trop de la réalité moderne, il proposa de mettre en scène des sujets tirés du **quotidien** (qui jusqu'alors appartenaient davantage au domaine du comique) et de leur donner une portée morale. On se dirigea alors vers la combinaison d'une action basée sur les difficultés rencontrées par des personnages actuels avec des moments pathétiques et une fin heureuse, et cela particulièrement dans le cercle familial, où les devoirs et la vertu peuvent permettre de triompher des malheurs. Ainsi **Diderot** proposa-t-il *Le Fils naturel* (1757) et *Le Père de famille* (1758), Michel-Jean **Sedaine** (1719-1797) *Le Philosophe sans le savoir* (1765) et Pierre-Augustin Caron de **Beaumarchais** (1732-1799) *Les Deux amis* (1770). Cependant, le drame sérieux, plus théorique que spectaculaire, ne rencontra guère de succès. La mode des opéras comiques subsistait, et la critique des mœurs se retrouvait davantage dans les grandes comédies, par exemple celles de Beaumarchais, proches du drame, qui traverseront les siècles⁵⁴.

⁵¹ Jusqu'alors, les comédiens portaient leurs propres costumes, davantage révélateurs de leur fortune et de leur notoriété, et cela sans souci de crédibilité pour l'action.

⁵² Diderot, *Discours de la poésie dramatique* (1758) et *Paradoxe du comédien* (1770) ; Beaumarchais, *Essai sur le genre dramatique sérieux* (1767).

⁵³ Fondée par ordonnance royale de Louis XIV en octobre 1680, résultat de la fusion des deux troupes parisiennes de l'époque, la Comédie-Française obtient le monopole des représentations de pièces de théâtre en langue française. Les Comédiens-Français défendront ardemment ce privilège au XVIII^e siècle, notamment contre les Comédiens-Italiens. Leur répertoire d'origine se compose de l'ensemble de l'œuvre de Molière et Racine, ainsi que quelques pièces de Corneille, Scarron et Rotrou qu'ils ont l'obligation de donner.

⁵⁴ Elles constituent la *Trilogie de Figaro*, ou *Le Roman de la famille Almaviva*, selon l'appellation que Beaumarchais employa lui-même : *Le Barbier de Séville ou la Précaution inutile* (1775), *La Folle journée, ou le Mariage de Figaro* (1778, créé en 1784) et *L'Autre Tartuffe ou la Mère coupable* (1792).

De fait, jusqu'à la fin du siècle, et malgré les bouleversements de la Révolution qui entraîne la suppression des salles et troupes officielles et prône un théâtre éducatif, la tragédie restera le grand genre. Ainsi, en 1790, le célèbre acteur François-Joseph **Talma** (1763-1826) interprète *Brutus* de Voltaire sans perruque et dans un costume et un décor à la romaine, et les nouveaux auteurs continuent à exalter les héros antiques de l'antiquité, comme Marie-Joseph **Chénier** (1762-1794) avec *Caius Gracchus* (1792).

Le XIX^e siècle : une seconde modernité tragique

En rétablissant les théâtres nationaux par décrets (1806 et 1807), Napoléon permit aux « classiques » de retrouver des lieux de représentations assurés⁵⁵ tout en favorisant les créations⁵⁶ alors que les salles parisiennes privées, qui s'étaient multipliées suite à la libéralisation révolutionnaire et avaient fait faillite pour la plupart, étaient désormais soumises à une autorisation d'ouverture. Ces salles avaient l'obligation de se spécialiser pour éviter les concurrences dommageables, et les spectacles qu'elles donnaient étaient contrôlés par la censure. Elles se multiplièrent progressivement et s'installèrent pour la plupart aux « barrières » (c'est-à-dire aux portes) de Paris, proposant à un public populaire des représentations diversifiées et plutôt bon marché. Sur les boulevards extérieurs (et particulièrement dans les théâtres regroupés sous l'appellation « Boulevard du Crime »⁵⁷), on donnait des arlequinades, des marionnettes, des spectacles d'acrobates, mais on jouait aussi des **mélodrames** et des **pantomimes**, genre porté particulièrement par le mime Deburau (1796-1846) qui incarnait des personnages de victimes suscitant la pitié et la compassion. Plus tard, le **drame**, initié timidement au siècle précédent, fera de nouveau son apparition en prenant de nouvelles formes.

La tragédie faiblit. Casimir **Delavigne** (1793-1843), avec *Les Messéniennes* (1818), tente de ranimer un dernier souffle, qui s'épuise rapidement. Au milieu du XIX^e siècle, la tragédie semble bien morte. Il reste le **tragique**, que l'on éprouve désormais dans plusieurs genres.

⁵⁵ *Phèdre* de Racine, *Cinna* et *Le Cid* de Corneille, *Zaïre* de Voltaire, *Tancredè* de Crébillon, y furent régulièrement repris. Les tournées de la Comédie-Française furent des triomphes, et Talma, son acteur vedette en fut le grand animateur.

⁵⁶ Comme *Germanicus*, d'Antoine-Vincent Arnault (1766-1834) en 1817, ou *Sylla*, d'Etienne de Jouy (1764-1846) en 1821, et surtout *Lucrèce*, tragédie de facture classique de François Ponsard (1814-1867), qui triomphera en 1843 alors que *Les Burgraves*, drame romantique de Victor Hugo subit un échec...

⁵⁷ C'est-à-dire le lieu où se trouvaient groupés le Théâtre de la Gaîté, l'Ambigu-comique, le Cirque olympique, le théâtre des Funambules, le Théâtre acrobate de Mme Saqui et le Théâtre mécanique.

Le mélodrame

Jouant sans réserve sur le pathétique en offrant une vision manichéenne du monde, le mélodrame s'affirma à la fin de la Révolution avec les succès de René-Charles Guilbert de **Pixerécourt** (1773-1844) tels *Victor ou l'enfant de la forêt* (1799) ou *Coelina ou l'enfant du mystère* (1800). Il proliféra sur le Boulevard du Crime, dont le nom étrange provient semble-t-il de l'abondance de ces pièces où le sang coule à outrance, les assassinats d'innocents succédant aux meurtres de frêles victimes persécutées par d'affreux êtres cruels, avides et sans scrupules. Il fit répandre des torrents de larmes à un public populaire réceptif, dont Honoré **Daumier** (1808-1879) dessina malicieusement les traits bouleversés dans quelques-unes de ses célèbres caricatures. Il atteignit son apogée en 1823 avec *L'Auberge des Adrets* de Benjamin **Antier** (1787-1870), porté par l'acteur principal **Frédéric Lemaître** (1800-1876)⁵⁸ interprétant le célèbre brigand **Robert Macaire**. Malgré tout, ses immenses succès ne lui apporteront jamais la consécration littéraire.

Le drame : influences européennes

À la même période s'affirme l'envie de certains jeunes auteurs lettrés de s'affranchir des modèles classiques bien implantés à la Comédie-Française et de mélanger les registres et les genres, au nom du respect des réalités. Ce désir était lié à la redécouverte et à l'influence de Shakespeare⁵⁹, ainsi qu'à celle des théoriciens et dramaturges allemands Gotthold Ephraïm **Lessing** (1729-1781) et Auguste **Schlegel** (1767-1845) puis Johann Wolfgang von **Goethe** (1749-1832) et Friedrich von **Schiller** (1759-1805), qui prônaient la liberté d'imagination et se rebellaient contre les règles classiques françaises. Cette volonté se fit **européenne**, puisque dans la même période paraissaient des traductions des œuvres de dramaturges du Siècle d'Or espagnol, et qu'Alessandro **Manzoni** (1785-1873), en Italie, récusait les unités. Réunis autour de **Mme de Staël** (1766-1817), en Suisse, les théoriciens de la fin du siècle donnèrent forme au premier romantisme. Le théâtre romantique français pouvait faire son apparition.

⁵⁸ Il fut surnommé « le Talma des Boulevards ».

⁵⁹ L'historien et homme politique François Guizot (1787-1848) traduisit et publia ses *Œuvres complètes* en 1821, édition dans laquelle il présenta une *Vie de Shakespeare*. En 1822, une troupe anglaise vint faire en France une tournée qui fut triomphale. Stendhal confirma son importance littéraire dans *Racine et Shakespeare*, publié en 1823.

Le drame romantique

C'est Victor Hugo (1802-1885) qui énonça la théorie du **drame romantique** dans la longue **préface** de sa pièce **Cromwell** (1827), codifiant son esthétique⁶⁰ et mettant en valeur la fonction éducative du théâtre. Pour lui et ses disciples, le théâtre doit en effet se laisser porter par les mouvements et bouleversements constants de la société dont il est l'expression, et s'interroger sur la place et le pouvoir de l'individu en tant que tel, sans être régi formellement par aucune règle, soumis principalement à l'expérimentation (voir en annexe le texte 6). Il n'empêche que les premières pièces des jeunes romantiques furent largement accompagnées de **textes théoriques** expliquant au public cette autre conception du théâtre⁶¹.

En 1830, lorsque Victor Hugo fit jouer **Hernani** à la Comédie-Française, ses amis décidèrent de faire de la première une « **bataille** » contre les classiques, mais ils ne furent guère suivis par le public. Chassés de la Comédie-Française après ce coup d'éclat, ils trouveront d'autres scènes pour faire représenter leurs « tragédies modernes » : l'Odéon, où ils n'eurent pas de succès, puis le Théâtre de la Porte Saint-Martin où **Antony**, d'Alexandre **Dumas** père (1802-1870) puis **Marion de Lorme** (1831), de Victor Hugo, rencontrèrent un bon accueil. Il faut dire que Frédéric Lemaître et **Marie Dorval**⁶², vedettes du mélodrame, leur prêtèrent leur talent et leur réputation. Mais la forme nouvelle proposée par les jeunes dramaturges ne fut pas vraiment reconnue, et même si **Ruy Blas** de Victor Hugo fut largement applaudi au Théâtre de la Renaissance en 1838, le drame romantique s'essouffla et finit par disparaître.

« Le théâtre dans un fauteuil »

Le théâtre d'Alfred de **Musset** (1810-1857) est cependant un peu particulier. Son drame sombre, **Lorenzaccio** ([C&C n° 45](#)), rédigé en 1834⁶³, était d'une telle ampleur qu'il fut considéré par l'auteur même comme **injouable** et paraîtra dans *La Revue des Deux Mondes* puis dans le volume *Un spectacle dans un fauteuil* (1835) en se donnant comme un théâtre « à lire » avant tout. Musset inaugure là une nouvelle conception du théâtre. Victor Hugo composera de son côté, durant son exil à Jersey et Guernesey, une série de petites pièces non destinées à être représentées, que l'on regroupera dans un volume intitulé *Théâtre en liberté* (le [C&C n° 103](#) en propose quatre : *Prologue*, *La Forêt mouillée*, *Sur la lisière d'un bois*,

⁶⁰ Cinq points capitaux : reproduction de la vie réelle (mélange des genres), rejet des règles classiques (les trois unités, la bienséance et la vraisemblance), grande liberté créatrice (en particulier lexicale), maintien de la versification (l'alexandrin, qui doit cependant être « libéré ») et choix de la « couleur locale ».

⁶¹ Ainsi, Hugo, bien sûr, mais aussi Alfred de Vigny (1797-1863) dans sa « Lettre à Lord*** sur la soirée du 24 octobre 1829 et sur un système dramatique », qui précède son *More de Venise* (1829), et également Alexandre Dumas père, qui présente son esthétique à l'intérieur de sa pièce *Antony* (1831).

⁶² Marie Dorval (1798-1849) fut l'une des plus célèbres actrices du XIX^e siècle.

⁶³ Il ne fut représenté qu'en 1896, après la mort de Musset, dans une version en cinq actes et un épilogue, avec Sarah Bernhardt (1844-1923) dans le rôle-titre.

Être aimé) et qui paraîtra après sa mort. Non sans malice, il s’amuse d’ailleurs dans *Prologue* à y faire dialoguer la Comédie et la Tragédie qui revendiquent chacune leur singularité et leur liberté.

Le drame sérieux : une pièce moralisatrice

Sur le **Boulevard**, laissant les drames romantiques aux intellectuels et les mélodrames au « petit peuple », le grand public bourgeois vient de plus en plus applaudir les vaudevilles et les comédies légères⁶⁴ qui dominent sous L’Empire et la Restauration. Il assiste aussi aux **drames moralisateurs**, dont le genre avait été expérimenté à la fin du xviii^e siècle par Diderot, où domine le « bon sens » et dans lesquels on retrouve la morale et les vertus sociales qu’il estime le caractériser.

Ces « drames sérieux » vont à rebours du romantisme, sans pour autant recourir aux cadres esthétiques du classicisme. Ils rencontreront un succès solide et durable, rassurant le public en proposant des **valeurs stabilisatrices** et une critique des mœurs les plus facilement repérables pour leur ridicule, mais aussi une **structure simple** avec une intrigue bien montée et des personnages typés. Ses principaux auteurs sont Emile **Augier** (1820-1889), avec *Le Gendre de M. Poirier* (1854), Victorien **Sardou** (1831-1908) et surtout Alexandre **Dumas fils** (1824-1895) avec *La Dame aux camélias* (1852).

L’opéra

Toujours en vogue, l’opéra⁶⁵ connaît de brillants succès en se détachant des sujets antiques pour se tourner également vers le pittoresque et la couleur locale, à la manière des romantiques. L’auteur majeur est Guisepepe **Verdi** (1813-1901) qui compose des **drames lyriques** adaptés de pièces contemporaines, comme *Rigoletto* (1851) qui est une reprise du *Roi s’amuse* (1832) de Victor Hugo, ou *La Traviata* (1853) qui s’inspire de *La Dame aux camélias* (1852) d’Alexandre Dumas fils. Richard **Wagner** (1813-1883) crée *Tannhauser* en 1861 à Paris, où il est copieusement sifflé, et Georges **Bizet** (1838-1875) monte sa sulfureuse et pathétique *Carmen* en 1874.

⁶⁴ Celles d’Eugène Scribe (1791-1861) et d’Eugène Labiche (1815-1888).

⁶⁵ En 1861 démarre la construction d’une somptueuse nouvelle salle, l’actuel Opéra Garnier, qui sera inaugurée en 1875.

Le théâtre de la III^e république

Innovation et stabilité

Le théâtre du dernier tiers du XIX^e siècle est marqué par une innovation technique capitale, l'**électricité**, qui va profondément modifier la conception et la création des spectacles. Grâce à elle, un nouveau métier émerge, celui de **metteur en scène**, fonction d'ordonnateur jusque-là assumée par le chef de troupe ou par l'auteur. En effet, l'éclairage électrique oblige les acteurs à modifier leur jeu, car ils ne peuvent désormais plus être simplement des voix et doivent aussi faire usage de leur corps. La lumière déployée permet également de mettre en valeur un plateau, que l'on peut peupler facilement et en permanence. André **Antoine** (1858-1943) fonde le Théâtre Libre et y applique la technique électrique et ses conceptions sur la direction d'acteurs, résolument innovantes.

Le théâtre suit également les mouvances politiques de la III^e république qui naît en 1870 et dure jusqu'en 1940. La scolarisation s'intensifie, la culture se répand en se démocratisant. Il est aussi marqué par les conflits mondiaux. Cependant, même si les innovations esthétiques sont réelles, on constate une certaine stabilité dans la structure même de l'organisation des salles à Paris.

En effet, les grandes salles officielles conservent leur place et leur rôle privilégiés et continuent à représenter des classiques et des auteurs français reconnus, même si elles accueillent aussi désormais des auteurs étrangers, notamment Shakespeare. L'influence des acteurs vedettes y est énorme, telle **Sarah Bernhardt** qui débute sa carrière à la Comédie-Française avec *Iphigénie* en 1862. Elle incarnera dans son propre théâtre presque quarante ans plus tard *L'Aiglon* (1900), pièce écrite dans la veine romantique par Edmond **Rostand**, qui vient de remporter un immense triomphe en 1897 avec sa pièce néo-classique *Cyrano de Bergerac* ([C&P n° 55](#)), personnage haut en couleur très librement inspiré de l'écrivain du XVII^e siècle.

Le théâtre de Boulevard

Sur les Boulevards, on vient essentiellement se divertir, et le théâtre y est à son apogée. Le public est friand des grands vaudevilles dont l'intrigue bien ficelée est basée sur le trio amant (ou maîtresse)/mari/épouse et mène à des quiproquos savoureux. Georges **Feydeau** (1862-1921) y triomphe avec *La Dame de chez Maxim* (1899)⁶⁶. Mais les auteurs du Boulevard de la fin du siècle, tout en proposant des pièces légères, savent aussi se faire plus graves et faire entrer sur scène les idées et problèmes de leur temps comme les trahisons du

⁶⁶ Et aussi des petites pièces plus légères, telle *Dormez je le veux !* ([C&C n° 81](#)).

couple et ses conséquences⁶⁷, les relations parents enfants (notamment Jules **Renard** (1864-1910), avec son *Poil de Carotte* ([C&C n° 6](#)) qu'il adaptera pour le théâtre) ou les revendications d'indépendance féminine. Ces « tragédies bourgeoises » sont parfois bien sombres et violentes, comme *Les Corbeaux* (1882) d'Henry **Becque** (1837-1899), pièce cruelle qui est refusée à la Comédie-Française. Parallèlement, le mélodrame se fait plus militant pour des idées sociales⁶⁸.

Le naturalisme et le symbolisme

Dans les années 1880, André Antoine s'intéresse aux œuvres des **naturalistes** et donne des adaptations scéniques de certains de leurs romans, comme *Germinal* d'Émile **Zola** (1840-1902), en 1888, qui obtient un succès appréciable. La scène éclairée « à la moderne » lui paraît en effet particulièrement convenir à une représentation sous forme de « tableaux dramatiques ».

Mais l'électricité semble mieux s'accorder aux idées des **symbolistes** car les effets de lumière permettent de donner des impressions d'irréalité ou d'accorder aux couleurs des significations particulières. En 1893, Lugné-Poe (1869-1940) donne au théâtre de l'Œuvre *Pelléas et Mélisande* de Maurice **Maeterlinck** (1862-1949)⁶⁹, auteur symbolique qui sera consacré par l'accueil au répertoire de la Comédie-Française après la Première Guerre mondiale. Même si les premières représentations du drame furent d'abord tumultueuses, le public ne se retrouvant pas dans l'ésotérisme de la pièce, l'idée finit par s'imposer que l'atmosphère irréaliste du symbolisme pouvait se concevoir associée à la musique (celle de Claude **Debussy** (1862-1918) particulièrement).

En revanche, la représentation en 1896 d'*Ubu roi* ([C&C n° 17](#)) d'Alfred **Jarry** (1873-1907), dont le titre semble inspiré de la pièce de Sophocle *Œdipe roi*, tourna au scandale. L'auteur y faisait de nombreuses références à *Macbeth* de Shakespeare en se jouant des codes de la tragédie avec malice.

De la tragédie au tragique

Actuellement et depuis le début du xx^e siècle, le terme « tragédie » renvoie définitivement à un genre que l'on considère souvent trop réglé, finalement trop étriqué et surtout bien lointain. Mais l'idée du **tragique** reste vivace : toute pièce peut être résolument tragique si elle implique la fatalité et montre l'homme en proie à son destin, en conflit

⁶⁷ Ainsi *La Cruche* ([C&C n° 114](#)), de Georges Courteline (1858-1929).

⁶⁸ Ainsi, on adapte *Les Misérables* de Victor Hugo en mélodrame en 1878.

⁶⁹ On trouvera un extrait de *Intérieur*, pièce symboliste de Maeterlinck choisie par Laurent Gaudé dans le recueil *Laurent Gaudé présente treize extraits de tragédies*, [C&C n° 172](#)

devant Dieu ou l'irréparable, et tout auteur peut en faire représenter l'idée, telle qu'il la conçoit.

C'est ce que nous dit Jean **Giraudoux** (1882-1944) face à l'inévitable avec *La guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935, [C&C n° 170](#)) ou confrontant la passion amoureuse avec *Ondine* (1939, [C&C n° 159](#)).

C'est ce que nous dit aussi clairement Jean **Anouilh** (1910-1987) dans le prologue de son *Antigone* (1944), dans chacune de ses « pièces noires » qui reprend un mythe, comme *Eurydice* (1941) ou *Médée* (1946), et finalement dans chacune de ses « pièces grinçantes », comme *L'Hurluberlu ou le Réactionnaire amoureux* (1957, [C&C n° 127](#)).

C'est ce qu'ont affirmé aussi à leur manière Jean-Paul **Sartre** (1905-1980) qui évoque l'après-mort et affirme que « l'enfer, c'est les autres » dans *Huis-clos* (1944) ; ou Samuel **Beckett** (1906-1989) parlant de la vacuité du présent dans *Fin de partie* (1957) ou son emblématique *En attendant Godot* (1952) ; et aussi Eugène **Ionesco** (1909-1994) qui s'interroge sur le conformisme et l'impossible résistance dans *Rhinocéros* (1960) ; ou Aimé **Césaire** (1913-2003) abordant la lutte du peuple pour sa liberté avec *La Tragédie du roi Christophe* (1963) ; ou Jean **Cocteau** (1889-1963) dans *La Machine infernale* (1934) qui se fonde sur *Œdipe roi* de Sophocle et éclaire le mythe d'une autre lumière. Ainsi aussi Max **Rouquette** (1908-2005), qui nous donne à voir une autre *Médée* (2003, [C&C n°94](#)) livrée à l'errance, et à entendre en guise de chœurs antiques des psaumes thématiques en occitan.

Enfin, Laurent **Gaudé**⁷⁰, qui écrit de magnifiques pièces tragiques, dont la belle préface vient illuminer le choix des textes qu'il propose dans le recueil *Laurent Gaudé présente treize extraits de tragédies* ([C&C n° 172](#)), recueil dans lequel se côtoient les trois grands auteurs grecs antiques et les grands tragédiens classiques, mais aussi Molière et son douloureux *Dom Juan*, Shakespeare et Maeterlinck, Bertolt Brecht et Georg Büchner, et aussi Bernard-Marie Koltès et Wadji Mouawad ; Laurent Gaudé qui dit avec conviction aimer passionnément la tragédie pour sa beauté lyrique, pour la puissance de ses personnages et de leurs conflits, pour sa forme artistique et l'émotion qu'elle engendre depuis toujours et qui donne envie de l'aimer en retour.

⁷⁰ Deux de ses pièces tragiques sont éditées dans la collection C&C : *Salina* ([n° 104](#)) et *Médée Kali* ([n° 138](#)). On trouvera également un extrait des *Sacrifiées* dans le recueil [C&C n° 172](#)

Annexes

1. Le théâtre antique grec : tableau chronologique

Événements politiques	Théâtre grec
	472 : Eschyle, <i>Les Perses</i> 458 : Eschyle, <i>L'Orestie</i> Eschyle, <i>Prométhée enchaîné</i> Eschyle, <i>Les Sept contre Thèbes</i>
447 : construction de l'Acropole	445 ? : Sophocle, <i>Ajax</i> 442 : Sophocle, <i>Antigone</i>
431 : guerre du Péloponnèse	438 : Euripide, <i>Alceste</i> 431 : Euripide, <i>Médée</i> 428 : Euripide, <i>Hippolyte</i> 425 : Aristophane, <i>Les Acharniens</i> 424 : Euripide, <i>Hécube</i> 424 : Aristophane, <i>Les Cavaliers</i> 423 : Aristophane, <i>Les Nuées</i>
415 : expédition de Sicile	420 ? : Sophocle, <i>Œdipe roi</i> 415 : Euripide, <i>Les Troyennes</i> 414 : Euripide, <i>Héraclès furieux</i> 414 : Aristophane, <i>Les Oiseaux</i> 412 : Euripide, <i>Hélène</i>
411 : renversement provisoire de la démocratie	411 : Aristophane, <i>Lysistrata</i> 409 : Sophocle, <i>Philoctète</i> 408 : Euripide, <i>Oreste</i> 405 : Euripide, <i>Les Bacchantes</i> 405 : Aristophane, <i>Les Grenouilles</i>
404 : fin de la guerre du Péloponnèse ; ruine d'Athènes	401 : Sophocle, <i>Œdipe à Colonne</i> 317 : Ménandre, <i>Le Dyscolos</i>

2. Textes

1 – « Quand je débite quelque passage pathétique, mes yeux s'emplissent de larmes ; si c'est un endroit effrayant ou étrange, mes cheveux se hérissent d'effroi... [Quant aux spectateurs] je les vois chaque fois du haut de mon estrade, qui pleurent, jettent des œillades menaçantes et restent, comme moi, saisis à mes paroles. » (Platon, *Ion*, 535 c-e)

2 – « Étant donc à l'origine née de l'improvisation (la tragédie elle-même, tout comme la comédie ; la première remonte à ceux qui conduisaient le dithyrambe, la deuxième à ceux qui conduisaient les chants phalliques, aujourd'hui encore en honneur dans bien des cités), la tragédie fut peu à peu amplifiée... puis après de nombreux changements, elle se fixa, une fois entrée en possession de sa nature propre. » (Aristote, *Poétique*, IV)

3 – « S’imaginant que le public ne comprendra pas si on ne rajoute rien de son cru, les interprètes multiplient les mouvements ; ainsi les mauvais flûtistes se contorsionnent quand il s’agit d’imiter le sifflement d’un disque, ou entraînent le coryphée quand il joue Scylla (en mimant le monstre qui dévore un compagnon d’Ulysse). La tragédie souffrirait donc du défaut que les anciens acteurs dénonçaient chez leurs successeurs : « Mynniscos traitait en effet Callipédès de singe à cause de l’outrance de son jeu. » (Aristote, *Poétique*, IV)

4 – « Dans le conflit tragique, le héros, le roi, le tyran, apparaissent bien engagés encore dans la tradition héroïque et mythique, mais la solution du drame leur échappe : elle n’est jamais donnée par le héros solitaire, elle traduit toujours le triomphe des valeurs collectives imposées par la nouvelle cité démocratique. » (Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Maspéro, 1973)

5 – « 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. » (Jean Racine, préface de *Bérénice*, [C&P n° 77](#), p. 12)

6 – « Le théâtre, on ne saurait trop le répéter, a de nos jours une importance immense, et qui tend à s’accroître sans cesse avec la civilisation même. Le théâtre est une tribune. Le théâtre est une chaire. Le théâtre parle haut et fort. » (Victor Hugo, préface à *Lucrèce Borgia*, 12 février 1833, [C&P n° 68](#), p. 14)

3. Tragédies, tragi-comédies, drames et comédies graves ou grinçantes

[Les tragédies et drames sont en rouge.]

Dans la collection « [Classiques et Patrimoine](#) » :

- **Antigone**, de Sophocle (n° 17)
- **Roméo et Juliette**, de Shakespeare (n° 8)
- **Le Cid**, de Corneille (n° 3)
- *Le Misanthrope*, de Molière (n° 23)
- *Le Tartuffe*, de Molière (n° 32)
- **Andromaque**, de Racine (n° 46)
- **Britannicus**, de Racine (n° 62)
- **Bérénice**, de Racine (n° 77)
- **Phèdre**, de Racine (n° 13)
- *Cyrano de Bergerac*, de Rostand, extraits choisis (n° 55)
- **Lucrèce Borgia**, de Victor Hugo (n° 68)

Dans la collection « [Classiques et Contemporain](#) » :

- **Laurent Gaudé présente 13 tragédies**, extraits choisis (n° 172)
- **Médée**, de Corneille (n° 93)
- *Dom Juan*, de Molière (n° 62)
- *Théâtre en liberté*, de Victor Hugo (n° 103)
- **Lorenzaccio**, de Musset (n° 45)
- *Ubu roi*, d'Alfred Jarry (n° 17)
- *Poil de Carotte*, de Jules Renard (n° 6)
- **Médée**, de Max Rouquette (n° 94)
- *L'Hurluberlu*, d'Anouilh (n° 127)
- *Ondine*, de Giraudoux (n° 159)
- *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, de Giraudoux (n° 170)
- **Médée Kali**, de Laurent Gaudé (n° 138)
- **Salina**, de Laurent Gaudé (n° 104)
- « Art », de Yasmina Reza (n° 40)
- *Le Dieu du carnage*, de Yasmina Reza (n° 128)
- *Le Visiteur*, d'Éric-Emmanuel Schmitt (n° 42)
- *Hôtel des deux mondes*, d'Éric-Emmanuel Schmitt (n° 157)
- *Le Joueur d'échecs*, d'Éric-Emmanuel Schmitt (n° 167)
- *La Nuit de Valognes*, d'Éric-Emmanuel Schmitt (n° 61)

4. Bibliographie

L'essentiel des informations de ce dossier sont tirées des ouvrages suivants :

- Christian Biet, *La Tragédie*, Coll. « Coursus », Armand Colin, 2^e édition, 2010.
- Olivier Got, *Le Théâtre antique*, Coll. « Thèmes & études », Ellipses, 1997.
- Jacqueline de Romilly, *La Tragédie grecque*, Coll. « Sup », PUF, 1973.
- Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Maspero, 1972.
- Jacques Shérer, *La Dramaturgie classique en France*, Nizet, 1986.
- Marc Escola, *Le Tragique*, Coll. « GF-Corpus », GF Flammarion, 2014.
- Alain Viala, *Histoire du théâtre*, Coll. « Que sais-je ? », PUF, 2005.
- Alain Viala (dir.), *Le Théâtre en France*, Coll. « Quadrige Manuels », PUF, 2009.
- *Le Théâtre*, Coll. « Grand Amphi littérature », Bréal, 2007.
- Luc Fritsch, *Le Grand livre du théâtre*, Eyrolles, 2014.
- Roland Barthes, *Écrits sur le théâtre*, textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière, Coll. « Points Essais », Éditions du Seuil, 2002.

Et aussi :

- *Le Dictionnaire culturel en langue française*, sous la direction d'Alain Rey, Le Robert, 2005 (article « tragédie »).
- Agnès Pierron, *Dictionnaire de la langue du théâtre*, Coll. « Les Usuels », Le Robert, 2004.
- *Dictionnaire du théâtre*, « Encyclopaedia Universalis », Albin Michel, 2000.

5. Internet

- On trouvera un grand nombre de liens sur le site d'éduscol :
<http://eduscol.education.fr/theatre/ressources/ressources-auteur/eschyle/agam>
- Voir aussi les dossiers thématiques et pédagogiques « [Le théâtre](#) » et « [Petit abécédaire du théâtre](#) » sur les sites des collections « [Classiques & Contemporains](#) » et « [Classiques & Patrimoine](#) ».