

Christophe DESHOULIERES

LE THÉÂTRE AU XX^e SIÈCLE

en toutes lettres



Bordas

Collection dirigée par Daniel BERGEZ

LE THÉÂTRE AU XX^e SIÈCLE *en toutes lettres*

par
Christophe DESHOULIÈRES

Bordas

Illustration de couverture :
Le Conte d'Hiver de Shakespeare,
adaptation Claude André Puget,
mise en scène Jorge Lavelli.
Décors et costumes Max Bignens.
Théâtre de la Ville 1980.
Avec Maria Casarès.
Ph. © BIRGIT.

ISBN : 2-04-018355-8
© Bordas, Paris, 1989.

« Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur, ou de ses ayants-droit, ou ayants-cause, est illicite (loi du 11 mars 1957, alinéa 1^{er} de l'article 40). Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, constituerait une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal. La loi du 11 mars 1957 n'autorise, aux termes des alinéas 2 et 3 de l'article 41, que les copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective d'une part, et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration. »

AVANT-PROPOS

Le ^{xx}e siècle théâtral est le siècle de la mise en scène. Chaque génération offre une ou plusieurs interprétations de cette notion émancipatrice de l'art du théâtre. Son Histoire est difficile à écrire : d'abord, parce que metteurs en scène et auteurs vivent souvent en ignorance les uns des autres, créant deux Histoires parallèles (Montherlant et Artaud sont contemporains, ce qui n'a guère de sens) ; surtout, parce que les rares vestiges de la représentation sont difficiles à interpréter. Mais un tel effort de mémoire – d'imagination, plutôt – est nécessaire à la compréhension de notre dramaturgie.

Dans ce petit volume, nous souhaitons seulement livrer des *repères* à l'actuel public français. Du point de vue historique, tout spectateur est concerné : désormais, on est toujours trop jeune pour se souvenir du jeu de Sarah Bernhardt. Et plus près de nous, la génération-Planchon a-t-elle compris la génération-Vilar ? Qu'est-ce que la génération-Lavaudant peut bien comprendre à la génération-Brecht ? Incompréhensions toujours brûlantes, mais que le temps éteint peu à peu... En France, on est tenté de ramener une Histoire du théâtre à une suite de conflits de générations, tempérés par de pieuses filiations. Tout de même, des lignes de force se dessinent entre les divers auteurs et animateurs de la vie théâtrale française moderne.

En 1900, les partages dynamiques de la vie théâtrale du siècle sont en place : théâtre de Boulevard contre théâtre d'Art ; volonté de réalisme (courant naturaliste) contre recherche poétique (courant symboliste). Surtout, l'apparition des nouvelles dimensions de l'art moderne (du cinéma-

tographe aux Ballets Russes) ouvre une crise de la représentation scénique qui n'est toujours pas résolue.

Pour la suite, nous nous appuyons sur des dates-charnières, non pour nous interdire d'en déborder, mais par souci pédagogique au milieu de la réelle confusion d'une Histoire qui fait coïncider les manifestations les plus opposées : en 1927, Artaud et Vitrac fondent le Théâtre Alfred Jarry et accomplissent dix années d'avant-garde, tandis que Baty, Dullin, Jouvet, Pitoëff fondent le Cartel et imposent, à travers leur diversité, un esprit classique nouveau pour les vingt années suivantes.

Le théâtre ne change encore de mode d'existence qu'en 1947, avec le premier Festival d'Avignon ; là, Vilar marque le début de l'époque de la décentralisation. Or, l'utopie féconde du Théâtre Populaire (intérieurement tourmentée par le débat Vilar-Brecht) est contredite dès le début des années 50 par divers théâtres de rupture (Beckett, Ionesco, Genet...). Sous une forme très différente, les années 50 et 60 reproduisent le face-à-face du naturalisme et du symbolisme en 1900 : un théâtre « poétique » (ou « de l'absurde », ou de ce qu'on veut depuis sa grande fortune critique) vient à nouveau concurrencer un théâtre « public », qui prétend assumer un rôle social.

Après Jean Genet, mai 68 brouille les cartes du poétique et du politique. Au théâtre, un extraordinaire esprit de recherche en est la conséquence, même si la quête de la modernité finit par ressembler, dès le milieu des années 70, à une fuite en avant... Des esthétiques particulières s'y définissent, à défaut de discours de vérité.

Figées, mais de moins en moins systématiques (plus frivoles ?), ces esthétiques composent le panorama théâtral d'aujourd'hui. Notre temps semble davantage voué à la récapitulation qu'à l'expérimentation. Il nous appartient d'entrevoir dans quelles conditions de vigilance cette situation ne produira pas fadeur, académisme et décadence, mais bien le sursaut de lucidité créatrice que l'on est en droit d'attendre à la fin d'un grand siècle littéraire.

P.S. : Je remercie Valérie Durand pour sa précieuse contribution à l'établissement des monographies, notamment celle de Paul Claudel.

LE THÉÂTRE EN 1900

Si le XIX^e siècle représenta le « sacre de l'écrivain », le XX^e siècle réserve les faveurs du théâtre à un nouveau personnage : le metteur en scène. Entre les deux, entre romantisme et « modernité », qui assura le passage du témoin ?

LE SACRE DE L'ACTEUR OU LA BELLE ÉPOQUE DES « MONSTRES SACRÉS »

Vers 1900, protagoniste, porteur d'une parole qui tend de plus en plus à se refléter dans l'ensemble du spectacle, c'est l'acteur qui transmet (malgré lui !) la responsabilité de la création théâtrale de l'auteur à son ancien régisseur.

Crépuscule romantique et esprit « Fin de Siècle »

Emblématisé avec la gloire mondiale de Sarah Bernhardt, le sacre de l'acteur fut célébré d'après le modèle offert par le « génie romantique ». *Mimesis* propre au théâtre ? Mimétisme, plutôt : du *Chatterton* d'Alfred de Vigny (1835) au *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand (1897), les drames spéculaires qui exhibent le Moi-écrivain trouvent leur accomplissement narcissique chez les « monstres sacrés ».

Arrangeant le texte à son profit, l'acteur se substitue à l'auteur. Et grâce à la déclamation extrême des « monstres sacrés », la littérature prétend accéder à un pouvoir de fascination digne de l'opéra. Après Marie Dorval et Rachel, ardentes incarnations dramatiques ou tragiques, le XIX^e siècle

cle finit par fêter l'autonomie de l'art de l'actrice, à l'égal de celui d'une *diva* italienne.

Divin, le « monstre sacré » ne reconnaît pas de limites à son art ; il en vient donc à trahir l'idéal de « naturel » et de « sincérité » défendu par les grands interprètes romantiques. Ainsi, Sarah Bernhardt joue souvent des personnages sans rapport avec son âge véritable ; surtout, elle adore se travestir dans les rôles-titres d'*Hamlet*, *Lorenzaccio* et *L'Aiglon*. Outrancier, idolâtre, l'esprit « Fin de Siècle » rompt quand même avec le réalisme passionnel juvénilement affirmé par le romantisme. En codifiant l'hystérie du jeu romantique, Sarah Bernhardt apparaît comme une anti-Rachel. Entre les tenants de l'*incarnation* et ceux de la *composition*, l'art du « monstre sacré » révèle alors les enjeux modernes de l'art du comédien.

Au nom de la tradition du travestissement propre à l'opéra italien, on peut voir dans les audaces calculées de Sarah Bernhardt la dernière lueur d'un âge baroque depuis longtemps révolu. Néanmoins, même si les dandys « Fin de Siècle » souhaitèrent aristocratiquement renouer avec les ornements codifiés, « anti-naturels » des ^{xvii}^e et ^{xviii}^e siècles, l'art mégalomane des « monstres sacrés » semble davantage épuiser le siècle de Victor Hugo... Jusqu'à la caricature.

Des saltimbanques embourgeoisés

Il y a loin des saltimbanques errants du *Capitaine Fracasse* de Théophile Gautier aux dignes messieurs qui posent en 1900 sur les photographies des « grands acteurs français ».

À partir de 1843 (chute des *Burgraves* de Victor Hugo), le drame romantique, porteur des rêves shakespeariens, fut supplanté par les divers « genres bourgeois » : les vieux mélodrames et vaudevilles à couplets, les jeunes comédies de mœurs (Scribe, Augier) et drames de caractères (Dumas fils), les diverses comédies d'intrigue plus ou moins bouffonnes (Labiche, Feydeau). Suscitée par l'appétit du public, une telle effervescence permit le développement d'un « milieu » théâtral homogène, frange de la petite bourgeoisie parisienne. Exact contemporain de cet essor du

Boulevard, Baudelaire n'acheva pas une seule pièce de théâtre et se consola en musique.

Les vagabondages d'Arthur Rimbaud ne réinventèrent pas ceux de Molière. Les rêves de théâtre du romantisme sont oubliés au profit exclusif des « grands professionnels » de la présence scénique : Julia Bartet, Coquelin (aîné et cadet), Lucien Guitry, Albert Lambert, Paul Mounet, Mounet-Sully, Caroline Second-Weber, etc. Ces « grands noms » mènent la vie cossue de leur public. Malgré l'adulation de la presse (le critique Francisque Sarcey y règne), leur gloire disparaîtra avec la Belle Époque.

Vers 1880, l'imposture des « monstres sacrés », singes du romantisme, est celle d'une nouvelle classe sociale qui régent la vie théâtrale et impose ses coutumes narcissiques et lucratives aux dépens d'expériences artistiques « globales »... Si les poètes parlent d'*art total*, les acteurs ne les écoutent pas. Le *Sujet* du texte romantique s'est dégradé en *sujet* économique bourgeois. L'individualisme forcené de l'acteur « Fin de Siècle » est le masque idéologique qui lui garantit la pérennité de sa petite industrie.

LE REFUS DE L'AVENTURE OU L'ÂGE D'OR DU THÉÂTRE BOURGEOIS

■ ■ ■ ■ ■ Quand le spectacle était dans la salle

Les dorures et les velours rouges des théâtres de la Belle Époque émeuvent le public d'aujourd'hui... « Sortir » dans les vieilles salles parisiennes ou préfectorales, c'est déjà changer d'espace-temps avant le lever du rideau. Avant de découvrir la représentation, on se représente soi-même, ironiquement peut-être, assis dans la loge de madame Verdurin ou en train de déambuler dans un foyer clinquant, animé par la douceuse mélancolie de Swann.

Bien qu'au second degré, le sentiment mêlé qui s'empare du spectateur contemporain dans les théâtres de jadis rejoint celui de ses arrière-grands-parents de 1900. Le plaisir du spectacle (exclusivement scénique avant l'invention du cinéma), était redoublé par une évidente fonction de re-

connaissance sociale, visible dans la répartition hiérarchique des fauteuils au pourtour du fer à cheval d'une salle « à l'italienne ». Héritage de l'Ancien Régime, cette mise en abyme de la société produisit une abondante littérature. Comment le roman français, de Balzac à Proust, aurait-il pu se passer des jeux d'éventail et des coups de foudre offerts par le vis-à-vis des loges ?

Cette histoire parallèle du théâtre, qui s'étend du poulailler au parterre, ne doit pas être oubliée ; elle permet de mieux comprendre la fonction de miroir social des pièces de Boulevard. A la Belle Époque de l'art « pompier », le réalisme petit-bourgeois figea la représentation en un exercice de pauvre imitation, de pure répétition. Les excès satiriques d'un Labiche, qui allaient paraître si « révolutionnaires » vers 1968, furent mieux tolérés par une bourgeoisie sceptique, « voltairienne », que toute tentative de s'affranchir des limites mentales du quotidien (Paul Claudel publie *L'Arbre* en 1901, mais les pièces que ses branches portent ne sont pas jouées).

Si le théâtre ne peut que reproduire l'image de son public, en revanche, à l'extérieur de la salle, tout est spectacle. La Troisième République triomphante accentue le caractère théâtral de ses célébrations. A l'occasion des grandioses expositions universelles, les discours des hommes politiques font écho aux tirades des « monstres sacrés ». L'art oratoire des lycées et collèges s'inspire de la déclamation enseignée au Conservatoire d'Art dramatique, héritage de la République de 1795. Les académiciens appellent « classicisme moderne » cette continuité stylistique entre des dimensions si différentes de la prise de parole... Sur scène, on joue comme dans une vie sociale où il faut savoir « poser sa voix » pour démontrer qu'on « a du caractère ».

Le triomphe du Boulevard

Aujourd'hui, il est difficile d'imaginer la puissance que détenait en 1900 une poignée de directeurs de salles et d'auteurs à succès ; nos producteurs de films les ont remplacés. Mais un nabab du Boulevard cumulait souvent les profits de la « grosse rigolade » et le prestige jusqu'alors

réservé à la haute littérature. Le cas de **Fernand Beissier** (1856-1936) est significatif : auteur de comédies farcesques (*Les Justes Noces*, 1891), dont les canevas reproduisent Labiche et Feydeau, le provençal Fernand Beissier s'est servi de ses revenus boulevardiers pour « conquérir Paris ». L'amuseur confirma son pouvoir en écrivant des poèmes pour le concours du Prix de Rome et des nouvelles à l'usage des écoles primaires (*Le Galoubet*, 1885). Élu président de la Société des Gens de Lettres, le vaudevilliste Beissier eut alors assez d'influence pour favoriser l'essor de *L'Action Française* de Maurras.

Littérairement plus modeste, la gloire de Joseph Pujol (1857-1945) confine au symbole. Avec les revenus accumulés pendant les années d'un succès sans éclipse, ce grand artiste « Fin de Siècle » s'offrit un théâtre : *L'Eldorado*. Ses recettes dominicales étaient deux fois plus élevées que celles de Sarah Bernhardt ou de Lucien Guitry. Son pseudonyme est toujours célèbre : « le Pétomane ».

Entre ambition et vulgarité, un petit nombre d'auteurs surent trouver le ton juste. **Tristan Bernard** (1866-1947) mérite sa réputation de brillant esprit du Boulevard ; truffées de « mots d'auteur », ses comédies légères, *bien faites*, efficaces auprès du public, fournissent les modèles du genre.

Lucien Guitry (1860-1925) et son fils **Sacha** (1885-1957) se relayèrent pour maintenir leur nom en haut des affiches du Boulevard pendant près de quatre vingts ans ! Comme les films de Sacha Guitry le soulignent encore (*Le Comédien*, pièce créée en 1921), le père et le fils jouaient avec le naturel inimitable de leur présence scénique. Symétriquement, ils ne cessaient pas d'être acteurs dans la vie. « A la ville comme à la scène », selon l'expression consacrée, le suprême cabotinage des Guitry offrait une version souriante, séductrice, des *Six Personnages en Quête d'auteur* (1921) du sagace Pirandello. Mais épargnons aux Guitry une telle métaphysique ! Rapprochons plutôt le « style Guitry » de la légendaire personnalité de Frédérick Lemaître, alias Robert Macaire, l'acteur préféré de Victor Hugo ; « Frédérick » était le type de l'*acteur-personnage*. Sacha Guitry n'a peut-être fait que moderniser l'image d'un

« acteur absolu », volontiers auteur de ses pièces, en le faisant évoluer du grotesque hugolien au comique boulevardier.

Auteur à cent pour cent, lui, **Georges Courteline** (1858-1929) est le seul maître du rire qui fasse figure d'écrivain important après 1900. Partagé entre l'humour le plus loufoque (*Le Gendarme est sans pitié*, 1899) et l'amertume pudique du moraliste (*La Cruche*, 1909), Courteline sut écrire à la limite imprécise de la comédie et du drame. S'il n'y cultive pas le génie d'un Marivaux, auteur paresseux d'une œuvre elliptique, Courteline montre son savoir-faire dans *La Conversion d'Alceste* (1902), sixième acte du *Misanthrope* de Molière ! Dans l'ombre de Molière, sommes-nous encore au Boulevard ?

Le Boulevard, un art sans Histoire ?

« Oui », eût répondu Eugène Scribe (1791-1861), qui considérait Molière comme le maître d'une irréprochable technique d'écriture théâtrale au service de la comédie comme du drame. On faisait alors l'éloge de la « pièce bien faite », au nom d'un artisanat mythique, aux règles mystérieuses, défendu par les directeurs de salle. Au mépris de toute enquête dramaturgique sur le dix-septième siècle, actuellement fétichisé par une médiatique « Nuit des Molières », l'auteur de *Tartuffe* sert encore de drapeau à une prétendue « anhistoricité » du théâtre.

Se réclamant de Molière ou non, le théâtre de Boulevard revendique cet « art sans Histoire », qui fait claquer chaque soir les premières portes et révèle aux premiers maris les premières trahisons de leurs premières femmes avec leurs premiers amants. Ou plutôt, faux-ingénu, le Boulevard est l'art du « comme si c'était la première fois », car son efficacité comique tient dans la répétition attendue, souhaitée, des mêmes canevas.

La maîtrise d'un auteur du Boulevard consiste à multiplier les « effets », et à exacerber les situations prévisibles et les caricatures convenues jusqu'à l'absurde. **Georges Feydeau** (1862-1921) demeure le meilleur mécanicien de ces étourdissantes « machines à rire », parfois annonciatrices de

Ionesco (*La Dame de chez Maxim's*, 1899 ; *Occupe-toi d'Amélie*, 1908 ; *Mais n'te promène donc pas toute nue*, 1912).

Dans les drames qui perpétuent la tradition du Boulevard « sérieux », l'immanence fondatrice de ce théâtre est perceptible dans l'intangibilité des caractères, même quand les rôles sont « pourris de psychologie »... Les auteurs se complaisent alors dans les « études de cas » : **Victorien Sardou** réinvente *Madame Sans-Gêne* (1893) et les deux Henry B. du théâtre en 1900, **Bataille** et **Bernstein**, multiplient les portraits de femmes.

Drôle ou grave, le Boulevard cultive la rhétorique de la répétition et de la démonstration, et refuse toute esthétique de la suggestion ou du mystère. Aujourd'hui, la télévision reprend au Boulevard cette conception conventionnelle de la représentation ; elle l'amplifie considérablement, dans *Au théâtre ce soir*, dans ses feuilletons et autres « drames psychologiques ». Au nom du pur divertissement, afin de justifier son irresponsabilité culturelle, la télévision n'invoque-t-elle pas son « innocence historique » comme le faisait le Boulevard ?

Théâtres « populaires » ?

Parisienne, l'appellation « théâtre de Boulevard » est paradoxale : elle ne se mit à désigner son objet qu'au moment de la disparition du « boulevard du Crime », dont les attractions mélangeaient tous les spectateurs, bourgeois et populaires, à l'époque de Balzac. En créant les « grands boulevards », le baron Haussmann accéléra la séparation sociologique des publics. Le théâtre de Boulevard triomphe entre Madeleine et Opéra, tandis qu'entre Bastille et République, le peuple de Paris s'invente périodiquement de nouvelles distractions : café-concert ou « beuglant », music-hall et « bals popu ». De Montmartre à Montparnasse, artistes et bourgeois « en goguette » fêtent les chansonniers (Aristide Bruant, Yvette Guilbert). C'est l'époque des derniers vaudevilles à couplets, qui offriront plus tard les premières comédies musicales au cinéma parlant, et révèlent déjà un grand nombre d'acteurs-chanteurs célèbres (Mayol, Piaf,

Gabin, Mistinguett, Chevalier, Bourvil, Baker, Fernandel, etc.). Soumise aux fortunes précaires des lieux d'accueil, la forme de ces spectacles évolue sans cesse, enrichissant le théâtre des « hybridations » les plus incongrues, à la manière du cirque ; la *revue* est née. Elle met les artistes à l'épreuve d'un public actif, sans pitié... Venu d'Allemagne dans les années trente, *L'Opéra de Quat'Sous* de Bertold Brecht en tirera les leçons purement théâtrales.

Comme le Boulevard « sérieux » compose un digne pendant au Boulevard comique, les pathétiques survivances du mélodrame cohabitent avec les revues gaillardes. Les chansons de la « tragédienne » Damia rassemblent les derniers échos du « mélo ». Là encore, à l'épreuve du public populaire, on mélange les genres. La *pantomime*, très en faveur au dix-neuvième siècle, jette mélodramatiquement ses derniers feux ; il ne nous en reste plus que certains films muets. Au lieu de s'éteindre doucement, le mélodrame fut assassiné au théâtre du Grand-Guignol, à Paris, rue Chaptal.

En poussant à bout les aspects sadiques du mélodrame populaire, le Grand-Guignol enchantera les surréalistes. Or aujourd'hui (à cause de la perfection technique de nos films d'horreur ?), c'est sa rhétorique qui nous intéresse : riche en connotations, le verbe grandiloquent de ses auteurs inventait une forme de voyeurisme littéraire : non une pornographie, mais à la lettre, une « panikographie ». Redécouvert grâce au théâtre radiophonique, écouté au second degré, le « grand style mélo » du Grand-Guignol procure un savoureux *plaisir du texte*...

Mais pour les militants favorables aux luttes sociales, le Grand-Guignol n'illustrait que la perversité d'une culture petite-bourgeoise à bout de souffle, prisonnière de ses modes d'expression, incapable de se ressourcer. Deux priorités parurent évidentes aux pionniers d'un « théâtre populaire » : faire sortir le théâtre de Paris et redéfinir le répertoire.

Trois noms illustrent cette aspiration promise à un grand avenir : Maurice Pottecher, Romain Rolland et Firmin Gémier.

Maurice Pottecher (1867-1960) créa le premier « Théâtre du Peuple » en 1895, à Bussang, petit village des



Carte postale : *L'Héritage*, tragédie rustique jouée au Théâtre du peuple fondé par Maurice Pottecher en 1895 à Bussang (Vosges).

Bibliothèque de l'Arsenal, Paris. Ph. © E. Notter. / D.R. - Archives Phototh.



Mme Simone, Henry Bernstein et Lucien Guitry répétant *Samson* de H. Bernstein au Théâtre de la Renaissance en 1908.

Bibliothèque de l'Arsenal, Paris. Ph. © Boyer et Bert. D.R. / Archives Phototh.

Vosges. Et depuis un siècle, les villageois y perpétuent la tradition estivale des spectacles populaires de plein air. « D'une grande simplicité de lignes, exemptes de complications et de subtilité » (R. Rolland), les pièces écrites par Pottecher annoncent *Le Théâtre du Peuple* écrit en 1903 par Romain Rolland, qui définit contre la culture héritée du passé ce qu'on appellera plus tard le « réalisme socialiste ».

Acteur célèbre, **Firmin Gémier** (1869-1933) ne prend pas la pose parmi les « monstres sacrés » et s'engage aux côtés de **Romain Rolland** (1866-1944), dont il monte les pièces sur la Révolution française. Firmin Gémier observe les premières institutions de théâtre populaire qui s'imposent à Vienne, Berlin et Bruxelles. Après deux spectaculaires expériences de « théâtre républicain de masse » en Suisse (1903-1904), Gémier lance sur les routes de France les huit « locomobiles » du Théâtre National Ambulant (1911-13). Avec ses drôles de roulottes à vapeur, l'utopiste Gémier associe le meilleur des deux formes de spectacle qui animent les provinces : le cirque et les « tourneurs » (1889 : début des « Tournées Baret », qui continuent aujourd'hui à diffuser le théâtre de Boulevard parisien). Le succès auprès du public provincial fut grand, mais l'erreur de Gémier était de vouloir à tout prix reconstituer une salle parisienne, avec fauteuils, machineries et loges d'artistes... L'aventureuse entreprise fit faillite.

Bien plus tard, le théâtre populaire ne se développera qu'à la faveur d'un renouvellement radical des conditions techniques du spectacle. Sans la révolution de la mise en scène, Jean Vilar n'aurait jamais pu glorieusement reprendre à Firmin Gémier la formule du Théâtre National Populaire.

L'AVENTURE COMMENCE : L'INVENTION DE LA MISE EN SCÈNE

La révolution technique

Le défi technique de Firmin Gémier était bien de son temps. À partir de la fin des années 1870, deux bouleversements matériels accélèrent l'avènement d'un art appelé « mise en scène » : l'achèvement du réseau ferroviaire européen et l'avènement de l'électricité.

Vers 1900, les hommes de théâtre traversent volontiers l'Europe : le russe Stanislavski vient étudier à Paris chez Antoine avant d'inviter l'Anglais Craig à Moscou. Le Norvégien Ibsen est joué à Paris juste après Oslo. Et Shakespeare est enfin partout chez lui. Avant la tuerie de 1914, les artistes sont portés à croire que les isolements nationalistes du siècle précédent sont en train de disparaître... C'est le « Progrès » !

Surtout, la mise en scène n'eût pas existé sans la modernisation des « feux de la rampe ». Vers 1880, le gaz de ville est remplacé dans les théâtres par la « fée électricité ». En 1891, aux Folies-Bergères, la danseuse américaine Loïe Fuller fait sensation en composant une chorégraphie dans laquelle les projections lumineuses remplacent les décors et suggèrent les atmosphères. Mais l'éclairage moderne apporte d'abord aux régisseurs les lumières vives, crues, nécessaires pour renforcer l'illusion réaliste.

Si le théâtre à l'italienne n'est toujours pas remis en question, les architectes cherchent à redéfinir la construction des salles (1913, inauguration du Théâtre des Champs-Élysées, premier théâtre en béton armé). Les premiers scénographes se recrutent parmi les architectes. Dans le même mouvement, les peintres ne se contentent plus de décorer foyers et plafonds ; ils s'aventurent sur la scène et renouvellent l'art de la « toile de fond ». En fait, techniciens et artistes retrouvent au théâtre la fonction qu'ils y avaient perdue vers 1750, quand Diderot et Rousseau avaient sonné le glas des pyrotechnies scéniques de l'art versaillais.

Avant 1900, tous ces nouveaux intervenants se mettent d'abord au service du « grand spectacle », lyrique ou non. On

y venait avant tout pour admirer les décors et le « clou » – le tableau principal, qui devait « en mettre plein la vue ». Au Théâtre du Châtelet, les fréquentes reprises du *Tour du Monde en quatre-vingts jours* d'après Jules Verne marquent l'apogée de cette esthétique de la profusion naïve. Le cinéma prendra sa place. Mais la mise en scène y aura expérimenté le travail des ceintres et des praticables, des mises en place compliquées et des « effets » dépendant de la seule ingéniosité technique.

■ Une ambiguïté propice : réalisme et naturalisme

Le réalisme qui règne sur la plupart des scènes en 1900 consacre la domination générique des comédies de mœurs et des drames liés à l'actualité sociale. Attention : le réalisme est une esthétique aussi conventionnelle qu'une autre ; selon Henry Bataille, il fallait « écrire bien avec incorrection » pour donner l'illusion de la vie. Détermination principale du théâtre de Boulevard, très démonstrative, l'esthétique réaliste s'empare des thèmes favoris du public et s'emploie à les traiter dans des situations contemporaines.

Boulevard oblige : à la suite d'Alexandre Dumas fils (*La Dame aux Camélias*, 1852) et d'Émile Augier (*Le Mariage d'Olympe*, 1853), la « question féminine » est obsessionnellement abordée par les pseudo-moralistes Alfred Capus (*La Veine*, 1901), Paul Hervieu (*La Course au Flambeau*, 1901), Henry Bernstein (*Le Détour*, 1902), Henri Lavedan (*Le Duel*, 1905), et François de Curel (*La Fille Sauvage*, 1902). Dénonçant durement l'hypocrite condition féminine en 1900, Henry Bataille (1872-1922) et **Eugène Brieux** (1858-1932) furent considérés comme de véritables provocateurs. *Le Phalène* (1913) de Bataille brisait enfin le mythe de la « dame aux camélias » en exhibant l'appétit de jouissance d'une femme émancipée. Simultanément, dans *Les Remplaçantes* et *Les Avariés* (1901), Eugène Brieux s'attaque à l'exploitation des nourrices et aux ravages de la syphilis chez les prostituées ! On doit à Brieux l'abolition de la censure (1905), dont furent victimes pendant quatre ans *Les Avariés*.