

Se repérer

1. Le théâtre : une activité publique

Le théâtre n'est pas seulement un genre littéraire mais une activité sociale qui implique un auteur (ou plusieurs), des acteurs et un public. La nécessité de la représentation impose des contraintes techniques et économiques et doit tenir compte des pratiques socioculturelles d'une époque. Activité publique, le théâtre est également soumis à la législation. Tous ces facteurs doivent être pris en compte dans une étude portant sur le théâtre. Le XIX^e siècle est un siècle de mutations historiques et politiques rapides, nombreuses et brutales : les changements politiques ont chaque fois infléchi la législation sur les spectacles, qui sont des rassemblements de population autant que des événements artistiques. Par ailleurs, le rôle social reconnu au théâtre, une manière de « média » du siècle – tribune de la Révolution, vitrine de l'Empire, école de morale, voire simple divertissement – explique la sensibilité des gouvernements à son égard et leur souci de le contrôler.

a. La législation sur le théâtre

• La situation de la Révolution à l'Empire

À la veille de la Révolution, l'ouverture d'une salle de théâtre était soumise à une autorisation royale et à l'attribution d'un privilège, ce qui signifie qu'un directeur n'obtenait l'autorisation d'en ouvrir une qu'en s'engageant à respecter un cahier des charges très précis, qui prévoyait le type d'œuvres que cette salle pourrait représenter : présence ou non de chants et de musique, longueur des pièces, genre de répertoire (comique, vaudeville, drame, tragédie, etc.), nombre d'acteurs en scène, etc. Le Théâtre-Français et l'Opéra ont des privilèges très étendus et cherchent à empêcher l'installation d'une concurrence en exerçant des pressions sur le pouvoir. Quand les petites salles ouvrent, il est généralement stipulé qu'elles verseront une redevance aux grandes. En outre, le privilège qui leur est concédé est parfois ridiculement étroit : par exemple, en 1760, le théâtre de la Gaité est ouvert mais à condition qu'il ne donne que des spectacles de danseurs de corde.

La propriété littéraire des auteurs est reconnue depuis 1777 grâce à l'action de Beaumarchais et le monopole des droits d'auteurs a été confié

à un « Bureau de législation dramatique » ouvert en 1780. Les comédiens sont donc moins puissants car le bureau leur impose désormais d'accorder à l'auteur un pourcentage sur les bénéfices. Seule la corporation des comédiens-français détient encore le droit de programmation, la responsabilité financière du théâtre et la répartition des bénéfices.

La Révolution abolit tous les privilèges le 4 août 1789 et supprime la protection des auteurs et des éditeurs de théâtre. Puis, la loi de janvier 1791 donne un nouveau cadre juridique : tout citoyen peut construire un théâtre et y faire représenter librement des pièces de tout genre. Les pièces des auteurs morts depuis cinq ans appartiennent à tous ; celles des auteurs vivants ne peuvent être représentées qu'avec leur consentement formel, sous peine de confiscation des bénéfices. Les théâtres peuvent être inspectés par les autorités municipales qui ne « pourront ni arrêter ni défendre la représentation d'une pièce, sauf [sic] la responsabilité des auteurs et des comédiens. » La loi reconnaît la propriété des auteurs et abolit toute censure préalable (seule subsiste une simple déclaration à la police municipale) ; les acteurs, qui étaient excommuniés, ont désormais une pleine citoyenneté.

La loi s'applique jusqu'en 1807, mais la liberté qu'elle donnait a été très tôt restreinte par des décrets. Par exemple, en 1794, le comité d'instruction publique rétablit la censure préalable et installe une épuration : « Tout théâtre sur lequel seraient représentées des pièces tendant à dépraver l'esprit public et à réveiller la honteuse superstition de la royauté sera fermé, et les directeurs arrêtés et punis selon la rigueur des Lois. »

Le goût pour le spectacle est vif et les salles se multiplient : en 1789, on comptait dix salles à Paris, en 1792, elles sont trente-cinq. Parallèlement, les publics et les répertoires changent – introduction massive des genres populaires comme le mélodrame ou des pièces de circonstances – ce qui entraîne une prise de conscience de la relative sclérose des genres « classiques ».

Napoléon I^{er} avait une attitude contradictoire vis-à-vis du théâtre pour lequel il avait un goût très vif. Il aurait souhaité un théâtre national qui serve le prestige de la France. Il chercha à se concilier le dramaturge néoclassique Lemercier et favorisa la reprise des classiques au Théâtre-Français, mais en même temps, il faisait preuve d'une grande susceptibilité et fit par exemple interdire la comédie *Pinto* dans laquelle il voyait des allusions ironiques à son coup d'État. La censure préalable

est rétablie dès 1806. En outre, le régime comprend que la liberté des théâtres constitue un danger pour le gouvernement et décide de réduire le nombre des salles. Il fait publier en avril 1807 une liste des huit théâtres autorisés à Paris soit quatre « grands » : le Théâtre-Français, le théâtre de l'Impératrice (Odéon), l'Académie impériale de musique (Opéra) et le théâtre de l'Empereur (Opéra-Comique), avec l'annexe de l'Opéra-Comique et le théâtre des Italiens, et quatre « secondaires » : le Vaudeville et les Variétés (drame et comédie), l'Ambigu-Comique et la Gaité (mélodrames). En 1809, on ajoutera la réouverture de la Porte-Saint-Martin pour les pièces lyriques à décorations et machineries.

• La censure et les œuvres

La censure préalable est conservée par la Restauration, elle est abolie après la révolution de Juillet puis rétablie en 1835 après l'attentat de Fieschi. Il existe une censure *a posteriori* qui permet des clôtures de salles pour trouble à l'ordre public et de lourdes amendes dissuasives. Frédéric Lemaître, qui s'était « fait la tête » de Louis-Philippe, joues en poire et faux toupet de cheveux, pour jouer *Vautrin* de Balzac, provoqua l'interdiction des représentations suivantes en 1840.

La censure préalable est exercée sous la Restauration par une commission d'hommes de lettres et de journalistes et même d'académiciens. Il est paradoxal de constater que parmi eux figurent des hommes qui se battent pour la liberté de la presse, ce qui démontre que l'activité théâtrale n'a pas tout à fait le même statut ! Les censeurs ne reçoivent aucune consigne et s'attachent surtout à rejeter les allusions politiques puis les attaques contre la religion. À partir de 1829, la censure se montre agressive envers les romantiques : le rapport de Briffaut sur *Marion de Lorme* entraîna de vives protestation de Hugo qui fut reçu par Martignac. Le ministre de l'Intérieur confirma la sévérité des censeurs avec une phrase bien significative : « On sait trop depuis *Le Mariage de Figaro* ce que peut une pièce de théâtre. » Sous la monarchie de Juillet, le personnel des censeurs change : ce sont des fonctionnaires, issus de la moyenne bourgeoisie et soucieux de moralité.

Le fonctionnement de cette censure est assez simple. Quinze jours avant la représentation, le directeur du théâtre dépose le manuscrit anonyme au bureau de la censure en deux exemplaires. Celle-ci n'établit qu'un seul rapport, mais sous responsabilité collégiale. On y trouve le

nom du théâtre, le résumé de la pièce, les éléments à supprimer, des appréciations et des suggestions. Quand la pièce est acceptée sans corrections, on rend un manuscrit ; quand elle est refusée, on rend les deux exemplaires. La Restauration interdit environ 20 pièces et la monarchie de Juillet 185. Les critères adoptés ont un peu varié : au début de la Restauration, l'ennemi, c'est la bourgeoisie et on traque toute allusion aux idées libérales, puis on est plus sensible aux attaques contre la religion (on dut évacuer l'Odéon pendant une représentation de *Tartuffe* en 1825). Jusqu'en 1830, la correction des mœurs n'est pas le souci premier des censeurs même s'ils ne peuvent admettre que le théâtre soit « une école d'immoralité. » En revanche, après 1830, toute allusion grivoise, *a fortiori* obscène, doit être éliminée. Ces principes de moralité resteront en vigueur jusqu'en 1906 : toute pièce doit pouvoir être vue par tous les membres d'une famille honorable.

La II^e République (1848-1851) est favorable à une libéralisation et commande une enquête qui conclut à l'impossibilité de la liberté « condamnée par l'expérience non moins que par la raison ». Louis-Napoléon devenu empereur revient exactement à la législation de 1835. Pourtant la censure s'exerce avec plus de modération et les peines encourues par les théâtres sont plus légères. La III^e République reprend – après l'épisode de la Commune – les mêmes dispositions mais place le bureau des censeurs sous le contrôle du ministère de l'Instruction publique et des Beaux Arts. Ils se chargent de l'examen préalable et de la surveillance des représentations afin de vérifier que la mise en scène ou l'interprétation ne dénaturent pas la pièce. L'interdiction d'un drame de Sardou, *Thermidor*, en 1891, entraînera une interpellation à la Chambre – c'est à ce sujet que Clemenceau aura la formule « La révolution est un bloc » – et une campagne contre la censure. Elle sera supprimée en 1906, et établie pour le cinéma en 1909 !

• La loi et les salles

L'Empire avait restreint drastiquement le nombre des salles. La Restauration et la monarchie de Juillet autorisèrent des ouvertures mais en surveillant de très près le répertoire, ce qui revenait au rétablissement des privilèges puisque les nouvelles salles ont des obligations très précises. Ce sont : le Gymnase en 1820, les Nouveautés en 1827, le Palais Royal en 1831, la Renaissance en 1838 et le Théâtre-Historique en 1847.

La Restauration voit l'installation d'un très grand nombre de salles populaires vouées au mélodrame, au mime ou au spectacle de cirque, situées boulevard du Temple, « boulevard du Crime ». De 1815 à 1848, on assiste en fait à une spécialisation des salles car toute modification de répertoire par rapport au règlement de l'ouverture doit être renégociée. Ce carcan administratif entraîne une grande fragilité économique des théâtres et de nombreuses faillites. À partir de 1864, l'Empire libéral déclare la liberté industrielle. Tout entrepreneur est autorisé à ouvrir une salle de spectacles et la liberté est donnée aux directeurs d'exploiter le genre dramatique qu'ils souhaitent. Les salles vont alors se multiplier : en 1860 Paris en comptait 36, en 1900 elles seront plus de 122 et vaudront à la capitale le surnom de « cabotinville ».

Le théâtre du XIX^e siècle a vécu sous l'œil de la censure. La législation a tendu à une libéralisation grandissante à partir de Napoléon III, mais cela s'est accompagné d'une autocensure et la production théâtrale est devenue « divertissante » : le théâtre a cessé d'être le lieu des luttes sociales et politiques. Par ailleurs, la censure des « bonnes mœurs » a pris la place de la censure politique.

b. Les conditions du spectacle

Les conditions matérielles du spectacle ont évolué tout au long d'un siècle dominé par l'essor des sciences et des techniques.

• La salle

Dès la fin du XVIII^e siècle, on voit disparaître les salles longues et étroites au profit de salles dites à l'italienne. Ce modèle, un tracé circulaire et des balcons gradinés en entonnoir, est importé d'Italie dès le XVII^e siècle. Interprété et adapté à la française, il connaît son apogée avec l'architecte Charles Garnier à qui est confiée la réalisation de l'Opéra de Paris. Les incendies de salles sont fréquents en raison du mode d'éclairage au gaz le plus souvent. Pour les reconstruire on fait appel à de grands architectes car le théâtre est conçu comme un monument destiné à orner la ville. Les salles luxueuses – loges garnies de velours, foyers dorés et décorés, etc. – répondent aux goûts d'un public embourgeoisé pour qui la soirée au théâtre est une pratique sociale insérée dans la vie mondaine,

souvent décrite dans les romans (*Illusions perdues*, *Madame Bovary* ou *Nana*). Ces bâtiments coûteux contraignent leurs propriétaires à demander des subventions, ce qui restreint leur liberté et pèse sur leur gestion. Comment oser une pièce nouvelle et hardie dans ces conditions d'endettement ?

Fréquemment rénovés, les théâtres adoptent assez vite les perfectionnements techniques dans les salles comme sur la scène et dans les coulisses. On trouve généralement l'éclairage au gaz et il faudra attendre les années 1880 pour que l'électricité soit installée dans les grandes salles subventionnées comme l'Opéra, la Comédie-Française, l'Odéon et surtout le Châtelet avec ses 3 600 places et ses 24 m de profondeur de scène. Les progrès en machinerie permettent des mises en scène de plus en plus perfectionnées comme celles du Châtelet, spécialisé dans le grand spectacle et les féeries.

Les salles parisiennes sont concentrées sur la rive droite de la Seine, à la notable exception de l'Odéon. De très nombreux théâtres privés sont implantés le long des boulevards qui vont de la Porte Saint-Martin à la Bastille, d'où l'expression « théâtre de boulevard » qui finira par désigner un genre, qui englobe assez largement le théâtre de divertissement à l'exclusion des classiques et du théâtre d'art et d'essai. Les grands travaux d'Haussmann ont démolé le boulevard du Temple, haut-lieu des spectacles populaires et deux théâtres nouveaux, le théâtre lyrique qui deviendra le théâtre du Châtelet et le Cirque impérial, aujourd'hui théâtre de la Ville ont été reconstruits sur la nouvelle place du Châtelet. Les salles populaires sont donc moins nombreuses dans le nouveau Paris que sous la Restauration. L'annexion des communes périphériques en 1860 amène l'ouverture de quelques salles de banlieue : Belleville, Grenelle, Montparnasse, Batignolles. Ce n'est qu'au XX^e siècle que s'atténuera la suprématie de la rive droite.

• Le spectacle et ses publics

Au début du siècle, on dîne vers 17 heures et le spectacle commence vers 18 heures. Il se compose de plusieurs pièces : à la Comédie-Française on donne une tragédie suivie d'une comédie, à la Porte-Saint-Martin deux drames, au Gymnase un vaudeville en trois actes suivi de trois vaudevilles en un acte. Il faut ajouter les représentations au bénéfice d'un acteur qui forment un spectacle composite assez long. Cette nécessité

de donner de nombreuses pièces, jointe à un renouvellement rapide des affiches, explique que les conditions de production aient contraint les auteurs à beaucoup écrire ainsi que la très grande importance de l'écriture en collaboration dans des genres très prisés comme le mélodrame ou le vaudeville.

Peu à peu, les représentations deviennent plus brèves et, à la fin du siècle, elles ressemblent aux nôtres. On comprend mieux la pratique qui consiste à ne pas assister à la totalité du spectacle, d'autant plus que les mondains louent une loge à l'année. Ceux qui sortent en cours de spectacle revendent leurs contremarques aux spectateurs moins fortunés. La soirée est une occasion de se rendre des visites d'une loge à l'autre, on bavarde dans le salon aménagé à l'arrière de la loge et on ne se met sur le devant que pour écouter un morceau de bravoure : ce comportement, de règle pour des opéras découpés en « grands airs », importé au théâtre sera vite perçu comme inadmissible par des auteurs désirant que le public soit attentif à l'ensemble de la pièce.

Partout, le prix des places est bien inférieur à celui qui est pratiqué de nos jours. Certes, louer une loge à l'année est très coûteux, mais les « petites places » (poulaillers ou paradis) et les contremarques permettent aux plus modestes d'avoir accès à tous les spectacles. Il faut dire un mot de la claque, un public d'un type particulier, puisque ce sont des spectateurs payés pour applaudir ou siffler sur les injonctions d'un chef de claque. Hugo refusera les claqueurs pour *Hernani*, les remplaçant par ses amis et par de jeunes artistes travaillant dans les ateliers de peintres.

On connaît la formule de Victor Hugo dissociant trois publics : « Le mélodrame pour la foule ; pour les femmes, la tragédie qui peint la passion ; pour les penseurs, la comédie qui peint l'humanité ». Pourtant la tendance lourde du XIX^e siècle semble être la création du grand public. Pendant la première moitié du siècle, le peuple fréquente les théâtres de mélodrames, mais le public bourgeois ne dédaigne nullement ces salles. Certains théâtres souffrent de désaffection : la Comédie-Française en particulier. « J'étais seul l'autre soir au Théâtre-Français... » dira Musset. L'Odéon ou le Gymnase, qui offrent un répertoire plus récent, sont fréquentés par un public bourgeois. Le drame romantique cherche à concilier tous les publics. Dans la seconde moitié du siècle, le théâtre sera devenu la passion la plus répandue et le public – parisien et provincial – sera aussi sociologiquement mêlé. Il réclame avant tout le

divertissement et fréquente les salles qui proposent des pièces légères, des vaudevilles, des opérettes ou des comédies de mœurs. Il fait le succès des cafés-concerts. À la fin du siècle, on pourra opposer deux théâtres : celui du « boulevard » est rentable ; celui d'art et d'essai, avec Antoine ou Lugué-Poe, n'attire qu'un public cultivé.

• La mise en scène : décors, costumes et acteurs

La mise en scène n'existe pas au sens moderne du terme : il ne s'agit pas de faire la lecture d'une pièce, ni de constituer le metteur en scène en coauteur mais de donner dans l'optique de la scène un spectacle bien réglé. Cette demande va croissant car les possibilités techniques sont de plus en plus importantes.

Ce qu'on appelle la dramaturgie du quatrième mur – le spectateur doit pouvoir croire que la scène est la réalité et qu'il l'aperçoit à travers un mur absent – conduit à chercher à reproduire sur scène le réel. Ce principe régit la décoration de la scène (toiles peintes, plantations obliques, objets réels), les costumes et le jeu des acteurs. Plus le siècle avance, plus la mise en scène devient réaliste.

Les décors

On parle de décorativisme pour qualifier des possibilités techniques de plus en plus grandes. Au début du siècle, ce sont des toiles de fond peintes en trompe l'œil qui évoquent de façon stylisée un lieu naturel, la place d'une ville ou un intérieur de maison. Mais à partir de 1820, on commence à employer des décors architecturés qui représentent de façon plus réaliste un lieu géographique ou historique. Dans la représentation des intérieurs, on trouve même une architecture complète : portes, escaliers, meubles et même objets qui donnent à l'espace scénique une figuration circonstanciée. Ces décors lourds et compliqués sont créés par des ateliers de peintres spécialisés (Séchan, Cambon, Ciceri) ; ils sont peu maniables et ne peuvent être changés que pendant les entractes par une équipe de machinistes. Ces impératifs « décorativistes » expliquent qu'un drame comme *Lorenzaccio* soit à l'époque injouable au sens technique du terme.

La seconde moitié du siècle voit se mettre en place des machines plus performantes qui accéléreront les changements de décor. Mais en même temps le souci de vérisme se fait plus grand. Les décorateurs utilisent les

plantations en biais, inspirées des lois picturales de la perspective et des praticables habillés pour créer des plans différents (balcons, galeries, etc.). Les décors sont de plus en plus travaillés et luxueux. Certains théâtres, comme le Châtelet se font une spécialité des décors inouïs et surprenants, en faisant apparaître sur scène des animaux et en utilisant des truquages de plus en plus performants grâce aux éclairages électriques. Les féeries, proposées aux alentours de Noël, sont des défis que se lancent les décorateurs pour de véritables spectacles oculaires où se mêlent chorégraphie, musique et jeu des acteurs. L'époque met en place le « clou », un tableau qui amène sur la scène un décor, des truquages, une chorégraphie qui époustoufflent le spectateur, le clouent littéralement d'admiration. Le vérisme est également à l'œuvre dans des spectacles plus réalistes : dans *L'Ami Fritz*, le décorateur avait planté un vrai cerisier couvert de cerises que mangeait l'héroïne debout sur une échelle ; dans *L'Assommoir*, on avait reconstitué un lavoir avec de l'eau vraiment chaude qui faisait monter de la buée savonneuse au lever de rideau ; mais c'est évidemment Antoine qui poussa le plus loin le souci de réalisme avec ses quartiers de viande des *Bouchers*. Il faut pourtant relativiser le scandale de cette innovation : M^{me} Rostand alla chercher de vrais saucissons pour compléter la boutique de Ragueneau dans *Cyrano de Bergerac* !

Le goût romantique pour le spectaculaire, le féérique, le désir vériste de reproduire la réalité se rencontraient dans la volonté d'offrir un spectacle complet où tout fonctionnait en synergie pour contribuer à l'effet total, à l'illusion du vrai. Le texte était-il étouffé sous cette débauche de décors ? C'est ce que penseront les metteurs en scène du début du XX^e siècle et en particulier Copeau qui « videra » la scène.

Les costumes

Jusqu'au XIX^e siècle, les costumes de théâtre ne recherchaient ni le réalisme ni la vraisemblance. Les acteurs – et surtout les actrices – aimaient porter de riches costumes, qui du reste leur appartenaient. À la fin du XVIII^e siècle, la Clairon et Lekain avaient amorcé une réforme du costume, cherchant à les adapter à ce qui était représenté. Talma poursuivit la réforme osant le premier porter une toge dans les tragédies classiques. Tout le siècle tend à une exactitude du costume, respectueuse de la couleur locale sur le plan historique et géographique : c'est ce qu'on appelle la convention historiciste (la toge antique symbolise la grandeur

dans les portraits « à l'antique »). Le naturalisme poursuit la réforme en la radicalisant. À la convention, il substitue la réalité ; mais il aura du mal à imposer la pauvreté des étoffes, exigée par la peinture de milieux sociaux défavorisés. Pourtant, ces costumes authentiques font partie d'une nouvelle convention qui fait du décor et des costumes des éléments de l'esthétique mise en place par le tableau naturaliste. Ils remplacent les descriptions des romans.

En revanche, dans des genres mineurs comme la féerie et le ballet, le mime, le costume est révolutionné par l'invention du maillot en 1820 et on trouvera une réelle fantaisie créatrice.

Les acteurs

Au XIX^e siècle, les acteurs sont directement embauchés dans une troupe, dans un théâtre ou sont formés par le Conservatoire. L'accès se fait sur concours et l'enseignement y est assuré par des sociétaires de la Comédie-Française. Les lauréats des concours de sortie entrent à la Comédie-Française ou à l'Odéon où ils peuvent devenir par cooptation pensionnaires puis sociétaires. Les comédiens qui se forment directement se font engager dans des troupes et font des tournées en province, en banlieue ou à l'étranger (Russie, Autriche, Amérique). Un comédien disponible peut signer un contrat dans un théâtre pour une saison.

Les troupes recrutaient leurs acteurs sur des « emplois » (on appelait ainsi la répartition des rôles faite selon une typologie : premier rôle, coquette, confident, duègne, ingénue, etc.). Ce système était adapté au répertoire classique mais convenait mal pour les mélodrames, les drames romantiques ou les vaudevilles. Le drame romantique, parce qu'il mêlangeait les genres, accreditait l'idée qu'un grand acteur devait pouvoir tout jouer.

Le XIX^e siècle voit le sacre du grand acteur célébré par les auteurs, adulé par le public. La tragédie est marquée par Talma ou par Rachel dont nous verrons l'importance dans la survie du classicisme. Le drame romantique a aussi ses grands acteurs : Frédérick Lemaître, le créateur de Robert Macaire, pour qui Dumas écrira *Kean* et qui triomphera dans *Ruy Blas* ou la « sublime » Marie Dorval, créatrice inoubliable d'Angèle dans *Antony* et Kitty Bell dans *Chatterton*. Le dernier tiers du siècle sera celui des « monstres sacrés » et ce terme même indique bien à quel point le spectacle est ritualisé : le public vient pour être envoûté par

l'emblématique Sarah Bernhardt, par Julia Bartet, Réjane ou par Mounet-Sully, Lucien Guitry ou les frères Coquelin.

Ces acteurs charismatiques qui exercent une vraie fascination sur leur public pratiquent un art très élaboré. La voix – son timbre et sa virtuosité – est magnifiée par un art de la déclamation, que nous estimerions peut-être ridicule aujourd'hui, ou sublimée par la musicalité de la diction. La pantomime – que nous appelons aujourd'hui gestuelle – est très expressive et l'art de l'émotion est porté à son comble. Le personnage de l'acteur devient une figure littéraire souvent présente dans les romans comme *La Faustine* d'Edmond de Goncourt ou le personnage de la Berma à travers qui Proust évoque le jeu de Sarah Bernhardt : « [...] l'interprétation de la Berma était, autour de l'œuvre, une seconde œuvre vivifiée aussi par le génie [...] » Leur reconnaissance par les milieux artistique et culturel évoque celle du virtuose dans le domaine de la musique, cantatrice, pianiste, si prisés dans la société du XIX^e siècle (Liszt ou la Malibran).

À côté d'eux, André Antoine, le premier metteur en scène au sens moderne du terme, forme des comédiens qui jouent différemment, cherchant au nom de l'illusion réaliste le « naturel », par un jeu sobre et sans vedettariat, qu'on appellera le style Théâtre Libre. Lugné-Poe, lui, impose un jeu terne et sans effets adapté au théâtre symboliste qui cherche à effacer l'acteur. Ces initiatives fécondes nourriront les réflexions sur la mise en scène et la direction d'acteurs au XX^e siècle.

2. La question des genres

Au XIX^e siècle, le théâtre est l'art noble par excellence, aussi exerce-t-il une véritable fascination sur les écrivains. Il confère d'abord la reconnaissance de l'institution littéraire ; un auteur de théâtre peut ambitionner d'être joué à la Comédie-Française et élu à l'Académie française. Alors que celle-ci ne recevra que très tard les romanciers, elle est traditionnellement plus accueillante aux hommes de théâtre et aux poètes. Delavigne, Ponsard, Augier et Dumas fils en feront partie sans contestation mais également des auteurs comme Scribe ou Labiche, élus en dépit d'un double handicap : leur réputation d'auteurs légers s'illustrant dans un genre mineur et à ce titre méprisés par l'institution, et le fait que leurs œuvres aient été écrites en collaboration.