

L'HISTOIRE DU THEATRE

I- Généralité :

1- Définition :

Théâtre (spectacle), terme souvent employé pour désigner les pièces de théâtre ou les comédies musicales mais qui comprend également l'**opéra**, la **danse**, le **cirque** et le **carnaval**, le **mime**, les spectacles de **music-hall** et de **marionnettes**, et les **fresques historiques**.

Le spectacle peut investir des espaces différents, de la place publique à la salle de théâtre parfaitement équipée, et il fait appel à une multiplicité de métiers complémentaires administratifs, techniques et artistiques.

2- Drame et art dramatique :

Le drame et art dramatique, œuvre littéraire, en prose ou en vers, se présentant généralement sous la forme d'un dialogue destiné à la représentation. Ensemble des éléments nécessaires à la représentation au théâtre occidental : écriture, mise en scène, interprétation, décors et costumes.

« **Drame** » (1657) est une francisation du bas latin *drama*, signifiant « **action théâtrale** », lui-même provenant du mot grec *drama* signifiant « **action** ».

L'adjectif épithète « dramatique », emprunté au bas latin *dramaticus*, lui-même provenant du grec *dramatikos*, se rapporte d'abord à tout ce qui a trait au théâtre.

L'acception moderne (**XIXe siècle**) qualifie un conflit ou une émotion intense mis en scène dans le drame théâtral ou dans la vie réelle.

II- Théâtre antique :

Ces deux masques grimaçants symbolisent les deux principaux genres dramatiques : la tragédie et la comédie. Les masques ont joué un rôle important dans l'histoire du théâtre, permettant à l'origine aux acteurs d'exprimer et de restituer des sentiments sans ambiguïté.

La période classique de l'histoire du théâtre occidental comporte les théâtres de la Grèce et de la Rome antiques, et par conséquent les pièces écrites en grec ou en latin classiques.



Masques de théâtre

1- Le Théâtre grec :

- Des dithyrambes à la tragédie :

La première trace de littérature dramatique remonte au **VI^e siècle av. J.-C.** en Grèce, et le plus ancien texte qui nous soit parvenu sur la genèse du théâtre est la *Poétique* d'Aristote (**v. 330 av. J.-C.**).

D'après Aristote, la tragédie grecque est née des dithyrambes, hymnes à la gloire de Dionysos, dans lesquels se répondent deux voix, celle du chef du chœur seul et celle du chœur entier.

Selon certaines sources, c'est Thespis, un choreute du **VI^e siècle av. J.-C.**, qui aurait inventé la tragédie, et ainsi initié l'art dramatique, en introduisant sur scène un personnage indépendant du chœur lors d'un dithyrambe.

Interprétant le rôle principal de son histoire, Thespis aurait le premier récité un monologue auquel aurait répondu le chœur.

Deux siècles plus tard, Aristote, dans sa *Poétique*, affirme que c'est à partir de ces nouvelles formes de dithyrambes et grâce à l'intervention d'autres personnages et acteurs, que le théâtre a pu évoluer vers une forme autonome.

- Les Grandes Dionysies :

Dès 545 av. J.-C., des pièces sont jouées à Athènes lors des Grandes Dionysies, festivités en l'honneur de Dionysos, auxquelles participe Thespis. C'est la cité-État qui est à l'origine de ces concours : elle choisit les dramaturges, aide au financement du spectacle (les poètes et les acteurs reçoivent un salaire) et désigne le chorège et les choreutes — et en second plan le poète — victorieux.

C'est également la cité-État qui permet aux Athéniens d'assister aux représentations en accordant aux plus pauvres des compensations financières. Cette fête, qui trouve sa forme définitive pendant le siècle de Périclès, dure sept jours (deux réservés aux processions en l'honneur de Dionysos, un consacré au dithyrambe, un à la comédie et trois à la tragédie).

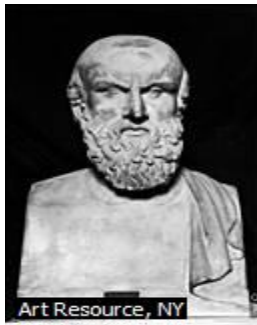
Pendant les jours consacrés à la tragédie, outre une trilogie comprenant trois tragédies, chaque poète choisi par concours doit présenter un drame satyrique (bouffonnerie mettant en scène les dieux de manière parodique et obscène).

Les Grandes Dionysies ont largement participé au développement des différents genres dramatiques, notamment la comédie et la tragédie.

- La Tragédie grecque :

La tragédie grecque connaît son âge d'or au Ve siècle av. J.-C. La première tragédie conservée est *les Perses* d'Eschyle (472 av. J.-C.), la dernière *Œdipe à Colonne* de Sophocle (401 av. J.-C.).

Sur plus de mille tragédies écrites par de nombreux dramaturges, la plupart oubliés depuis, participant aux concours dramatiques annuels d'Athènes, il n'en reste que 32, composées par Eschyle (7 conservées alors qu'on lui en attribue entre 70 et 90), Sophocle (7 conservées alors qu'on lui en attribue entre 100 et 140) et Euripide (18 conservées alors qu'on lui en attribue entre 73 et 92).



Eschyle

C'est Eschyle, qui, le premier, introduit un second acteur, le deutéragoniste, instaurant ainsi un dialogue entre les deux acteurs. Il est ainsi considéré comme le père de la tragédie antique dont il a posé les bases. Il a par ailleurs introduit des décors et des costumes.

Ces tragédies antiques ont en commun une structure très rigide, une composition en vers et une division en scènes (épisodes), où alternent des dialogues et des poèmes lyriques chantés par le Chœur.

Les récits sont le plus souvent inspirés de la mythologie ou de l'histoire antique, avec lesquelles les poètes prennent quelques libertés, l'essentiel de leur réflexion portant sur des questions politiques et métaphysiques.

Comme il y a peu de comédiens, la plupart des événements sont rapportés par le dialogue et les chants du chœur. Cependant le théâtre grec est un véritable spectacle où la musique, la danse et les costumes (déguisements du chœur) appuient le texte. C'est toujours Aristote, dans sa *Poétique*, qui définit *a posteriori* la tragédie antique.

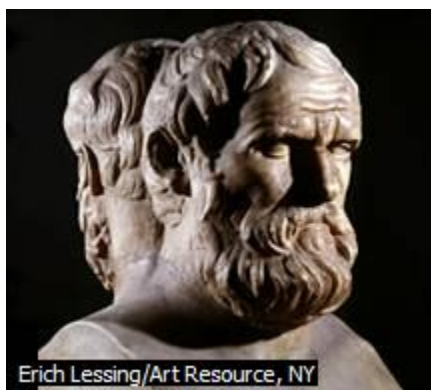
Selon lui, elle partage avec l'épopée la première place dans la hiérarchie des genres et constitue une imitation de la vie des hommes par la représentation de l'action sur une scène.

Ses personnages sont illustres et connaissent des combats, des passions, des douleurs exceptionnels auxquels leur position de prince donne une dimension collective, que vient exprimer les commentaires chantés et dansés des événements par le chœur. La fin funeste du personnage, juste sanction de ses erreurs, doit susciter chez le spectateur des sentiments de terreur et de pitié, et opérer la purgation de ses propres passions (« catharsis »).

- La Comédie grecque :

La comédie naît, en 486 av. J.-C., avec les Grandes Dionysies. Elle serait issue des jeux comiques improvisés lors des processions phalliques en l'honneur de Dionysos. Les plus anciennes comédies connues sont celles d'Aristophane, mais celui-ci appartiendrait seulement à la troisième génération de poètes comiques.

La comédie appelée ancienne suit un canevas relativement simple, dont on attribue l'origine aux anciens rites de fertilité, auquel s'ajoutent des plaisanteries triviales ou scatologiques, des envolées satiriques dirigées contre les personnages publics et une caricature sacrilège des dieux.



Aristophane (buste)

La comédie a pour but premier de provoquer le rire, et use de tous les artifices (jeux de langage, déguisement outranciers, etc.) pour y parvenir. Les comédies d'Aristophane, maître dans le genre ancien, et initiateur du genre moyen, fustigent avec délectation la vie politique et intellectuelle athénienne.

- **La Nouvelle comédie :**

Ménandre (v. 342-v. 291 av. J.-C.) est un poète comique athénien, maître de la comédie nouvelle (la Nea).

Il a longtemps été connu grâce à des imitations qu'ont fait de son œuvre les poètes latins Plaute ou Térence, car parmi la centaine de pièces qu'il aurait écrites, une complète, le Misanthrope (Dyscolos), ainsi que quelques fragments plus ou moins importants d'autres comédies ont été retrouvés seulement au **XXe siècle**.



Ménandre

Ses pièces sont des comédies bourgeoises raffinées, morales, voire philosophiques, caractérisées par des intrigues de la vie quotidienne et amoureuses dans lesquelles apparaissent des personnages stéréotypés de la société athénienne.

Le masque, particulièrement expressif, tient dans son art une place prépondérante. Composées de plusieurs actes (en général cinq), rythmées par des intermèdes chantés, ses œuvres ont ouvert à la voie à une rythmique dramatique nouvelle qui a influencé non seulement les poètes latins mais aussi Molière, Feydeau et le théâtre de boulevard.

Ce relief, représentant Ménandre avec ses masques de théâtre, est une copie romaine d'un relief grec en marbre. Musée grégorien profane, musées du Vatican, Cité du Vatican (Rome, Italie). Alinari/Bridgeman Art Library

Par la suite, les comédies traitant d'un sujet athénien, aussi bien que les tragédies à thème philosophique, perdent de leur attrait. On voit alors se développer une forme de comédie locale (appelée comédie nouvelle), dont il ne subsiste qu'un seul exemple complet : *l'Avare ou le Misanthrope* (317 av. J.-C.), de Ménandre.

Ces pièces sont construites autour d'une situation familiale mêlant amour, argent et quiproquos, et de types sociaux fortement dessinés et faciles à identifier : le père avare, la belle-mère acariâtre, etc.

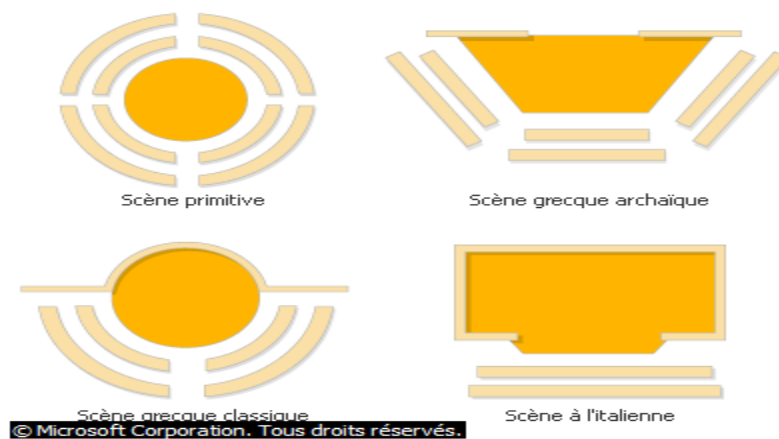


Théâtre antique de Salamine (Chypre)

En **deux siècles**, la forme de l'édifice théâtral grec se modifie. Les théâtres permanents en pierre, dont les ruines subsistent aujourd'hui, sont construits après le **IVe siècle av. J.-C.** (c'est-à-dire après la période du théâtre classique).

Quant aux théâtres en plein air, il semble qu'ils aient compris un orchestre (espace circulaire plat, réservé aux évolutions du chœur), au bas d'une scène surélevée pour les acteurs, ainsi qu'une rangée semi-circulaire de gradins, construits à flanc de colline autour de l'orchestre.

Ces théâtres pouvaient accueillir de **15 000 à 20 000 spectateurs**. Lorsque le nombre des acteurs l'a emporté sur celui des choreutes, la scène s'est agrandie et a empiété sur l'orchestre.



Évolution de la scène de théâtre

Les lieux de représentation ont évolué et se sont diversifiés au cours de l'histoire, afin d'accompagner l'évolution des styles théâtraux.

En bas à gauche, le croquis représente un théâtre grec classique : des gradins (en grec, kôilon) se déploient en demi-cercle autour d'un espace circulaire (en grec, orkhêstra).

La tradition du théâtre à l'italienne (en bas à droite) repose sur l'idéal classique de la Renaissance.

Les acteurs (exclusivement masculins) portent des vêtements ordinaires ou des costumes, taillés selon les nécessités du rôle, mais aussi des masques plus grands que leur visage, permettant de mieux les voir, et censés révéler la nature de leur personnage.

Les dimensions de ces théâtres excluent tout effet trop discret, et imposent un mouvement majestueux et rigide, ainsi que le placement de la voix à une hauteur accentuée.

Les danses sont accompagnées de musique. Une représentation dans la Grèce antique s'apparentait vraisemblablement davantage à l'opéra qu'au théâtre moderne.

2- Le Théâtre romain :

La Rome antique aime le spectacle, et dès le **IV siècle av. J.-C.** le théâtre romain prend une importance considérable. Les Romains ont en effet à l'origine droit à deux jours par an de théâtre et, à la fin de l'Empire, à cinquante-cinq jours de théâtre et de cirque par an.

Le théâtre romain, appelé *ludi scaenici* (« jeux scéniques »), prend son essor en **364 av. J.-C.** lorsque les Romains font venir d'Étrurie des danseurs et musiciens qui présentent un spectacle devant une *scaena* (« mur de scène »).

Un siècle plus tard, vers **240 av. J.-C.**, Lucius Livius Andronicus inaugure les « jeux grecs » en traduisant et représentant des comédies et des tragédies grecques.



Plaute

Un théâtre romain original, ludique et musical, se développe alors, mais contrairement au théâtre antique grec, le théâtre antique romain exclut toute réflexion d'ordre politique ou philosophique.

Les représentations sont d'abord associées aux fêtes religieuses, mais à mesure que ces fêtes se multiplient, le théâtre devient un divertissement séculier.

La forme la plus populaire pendant la République est alors la comédie, qui se développe au **II^e siècle av. J.-C.**, avec notamment les pièces de Plaute et de Térence, adaptées de la comédie nouvelle grecque.

Ces pièces mettent généralement en scène une intrigue domestique, à laquelle s'ajoutent, chez Térence, des intentions morales. Elles se composent pour l'essentiel de dialogues, dont un, voire deux tiers sont chantés.

Très vite cependant, la comédie romaine s'affranchit de l'héritage de la comédie nouvelle grecque, et se joue de la vraisemblance, brouillant les rapports entre le vrai et le faux. Au premier siècle, c'est l'art du mime et de la pantomime qui supplante les genres classiques et qui reçoit les faveurs du public.

- **La Tragédie romaine :**

Parmi les tragédies romaines écrites à cette époque, les seules qui nous soient parvenues sont celles de Sénèque, qui datent du **I^{er} siècle apr. J.-C.** Il s'agit de tragédies de salon (pièces écrites pour être récitées ou lues, mais non représentées), le goût du public pour la tragédie étant alors limité.



Masques de théâtre romain

Les pièces de Sénèque reprennent les mythes grecs, mais en mettant l'accent sur des éléments surnaturels, et en y mêlant une violence et des passions extrêmes.

Le héros romain est furieux (de *furor*, c'est-à-dire non responsable de ses actes), à l'image de Médée, et suscite la terreur du spectateur. La structure des tragédies romaines (cinq actes entrecoupés de monologues et d'oraisons poétiques) a exercé une forte influence sur les auteurs de la Renaissance.

- La Scène théâtrale romaine :

Aoste est fondée vers **24 av. J.-C.**, portant alors le nom d'Augusta Praetoria. Parfois surnommée « Rome des Alpes », Aoste conserve de nombreux vestiges de l'Antiquité, à l'instar de l'Arc d'Auguste, la Porta Pretoria ou le Théâtre romain, dont le mur de scène mesure **22 m** de haut.

Comme en Grèce, les édifices romains destinés au théâtre n'apparaissent qu'après la fin de la période classique, vers le **1er siècle av. J.-C.**



Théâtre romain d'Aoste (Italie)

En effet, les Romains craignent d'offenser un dieu en construisant un théâtre en l'honneur d'un autre dieu : seuls trois sont érigés dans Rome même.

L'usage de l'arc permet la construction de théâtres autonomes, alors que les Grecs avaient recours aux pentes naturelles et au flanc des collines pour soutenir les gradins. Le chœur étant devenu insignifiant, l'orchestre est réduit jusqu'à ne former qu'un minuscule demi-cercle.

La plupart des comédies romaines ayant pour cadre une rue devant trois maisons, la scène (s'étendant sur 24 à 30 mètres de large) dispose d'une façade à trois pans, pourvue de trois portes. Le jeu des acteurs est réduit à quelques éléments suggestifs.

2- Le Déclin du théâtre classique :

Au **II siècle apr. J.-C.**, le théâtre littéraire, moins prisé, est supplanté par des spectacles populaires. Les combats de gladiateurs eux-mêmes sont théâtralisés par le biais d'intrigues schématiques, de décors et de costumes.

En raison de la réputation licencieuse de certains acteurs, et en particulier des actrices, ainsi que des sarcasmes des mimes contre les chrétiens, l'Église chrétienne des premiers temps condamne le théâtre romain, contribuant à son discrédit et à celui des acteurs (qu'elle excommunie).



Scène de cirque romain

Cette mosaïque romaine représente une course de char à quatre chevaux (quadriga). L'attelage est mené par un aurige qu'accompagne un esclave. Mosaïque romaine, III e siècle apr. J.-C. Musée archéologique, Madrid.

Avec la chute de l'Empire romain **en 476 apr. J.-C.**, le théâtre classique disparaît de la culture occidentale ; l'art dramatique n'a plus droit de cité pendant près de cinq cents ans, sinon par l'intermédiaire des bateleurs, jongleurs et ménestrels de l'époque médiévale.

III- Le Théâtre médiéval :

1- Le Drame religieux :

Paradoxalement, le théâtre ressuscite en Europe sous la forme du drame liturgique, au sein même de l'Église catholique. Cherchant à étendre son influence, celle-ci use de fêtes d'origine païenne et folklorique, dont beaucoup s'apparentent au théâtre.

Au **Xe siècle**, les offices religieux s'inspirent de représentations dramatiques. Ainsi, on célèbre certaines dates — la procession du dimanche des Rameaux, par exemple — par des manifestations théâtrales.

En même temps, les contre-chants (ou répons), chantés durant la messe ou les heures du canon, évoquent la forme du dialogue. On fait intervenir dans la messe des fioritures antiphoniques appelées tropes.

Un trope pascal anonyme (un dialogue entre Marie et les anges, au cours de la Passion du Christ), datant d'environ **925**, est considéré comme l'embryon du drame liturgique.

En **970**, ce type de représentation est agrémenté d'une gestuelle et de costumes, qui apparaissent comme une première ébauche de mise en scène.

2- Le Drame liturgique :

Les premières pièces connues sont la *Visite au sépulcre* (*Visitatio Sepulcri*, v. **915**), drame liturgique de Pâques attribuée au moine Tutilon et les œuvres hagiographiques de Hrotsvitha von Gandersheim.

Durant les **deux siècles** suivants, le drame liturgique évolue à travers des épisodes tirés de la Bible, qui sont joués en latin dans les monastères puis par le clergé ou les enfants de chœur dans les églises.

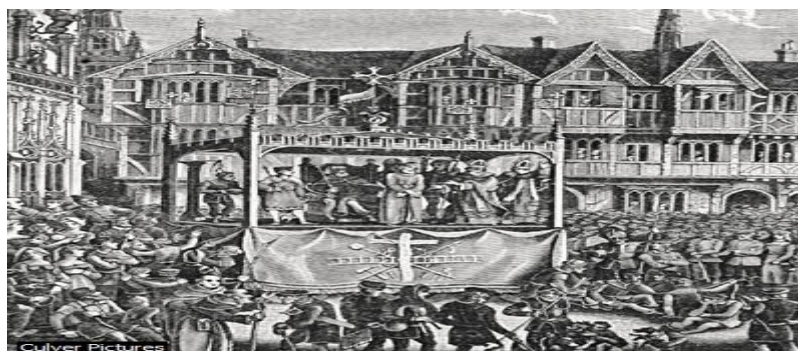
Initialement, les éléments d'architecture sacrée et les habits sacerdotaux tiennent lieu de décors et de costumes, mais on imagine bientôt des aménagements plus complexes, la scène étant constituée de la mansion et de la platée.

La mansion est une modeste structure scénique (une tente), symbolisant un lieu particulier (le jardin d'Éden, Jérusalem, etc.), et la platée une zone neutre, utilisée par les interprètes pour jouer autour de la mansion.

3- Le Premier drame français : le jeu d'Adam

Texte anonyme anglo-normand de la seconde moitié du **XIIe siècle (v. 1165)**, le *Jeu d'Adam* est le premier drame en langue vulgaire, encore très proche du drame liturgique, qui s'en distingue cependant par la caractérisation poussée des personnages.

Trilogie inspirée par le dogme de l'Incarnation (*Tentation, péché, châtiment d'Ève et d'Adam ; Meurtre d'Abel par Caïn ; Procession des prophètes du Christ*), il comprend 942 vers et comporte des didascalies latines riches et précises.



Représentation d'un mystère anglais

D'ordinaire les miracles se jouaient sous forme de cycles, où se succédaient de courtes séquences liées les unes aux autres ; lorsque celles-ci furent interprétées tour à tour par les membres des diverses corporations de la ville, notamment à partir du **XIV^e siècle**, elles prirent le nom de « mystères ».

On voit ici une scène des mystères dits « de Coventry », nom de la ville où ils étaient représentés. Organisés par les notables de la ville, les mystères favorisaient une communion religieuse de l'ensemble de la collectivité. Ils exercèrent une influence décisive sur l'évolution du théâtre.

À mesure que le drame liturgique se développe, de nombreux récits bibliques sont représentés, de la Création à la Crucifixion. Ces pièces sont appelées mystères de la Passion, miracles ou encore pièces saintes.

Des mansions spécifiques sont dressées autour de la nef, le paradis étant habituellement situé au pied de l'autel, une gargouille (tête monstrueuse avec une gueule béante) représentant l'entrée de

l'enfer de l'autre côté de la nef. Ainsi, toutes les scènes de la pièce sont jouées alternativement, acteurs et spectateurs se déplaçant d'un bout à l'autre de l'église selon les nécessités du récit.

Il semble que les pièces se soient divisées en épisodes, couvrant chacun des milliers d'années et réunissant des lieux très éloignés, à l'aide de raccourcis allégoriques.

À l'inverse de la tragédie grecque, qui s'organise autour de la progression vers un apogée cathartique, le théâtre médiéval évoque le salut de l'humanité sans créer une tension dramatique intense.

L'Église encourage d'abord le drame liturgique pour ses vertus didactiques, mais le divertissement et le spectacle redeviennent bientôt dominant, attirant de nouveaux anathèmes. L'Église choisit le compromis en excluant du lieu de culte proprement dit la mise en scène théâtrale, qui est dès lors déplacée sur les places de marché.

Tout en conservant des thèmes religieux, le théâtre s'oriente vers une forme de représentation de plus en plus séculière. Les deux œuvres représentatives de cette époque sont le jeu dramatique de Jean Bodel, *le Jeu de saint Nicolas* (v. 1200), et la pièce allégorique de Rutebeuf, *le Miracle de Théophile* (1263).

4- La Fête Dieu :

Au **XIV^e siècle**, le théâtre s'émancipe du drame liturgique, notamment dans le cadre de la Fête-Dieu, et sous la forme de cycles, qui peuvent comporter jusqu'à quarante pièces. Ces cycles sont joués par la communauté entière tous les quatre ou cinq ans, et sur une durée de quelques jours à un mois.

Chaque pièce du cycle est confiée à une corporation, en fonction de ses affinités avec le sujet (par exemple, les constructeurs de bateaux mettent en scène l'épisode de l'arche de Noé).

4- Le Théâtre profane :

Parallèlement se développe un théâtre profane, représenté entre autre par les « jeux-partis », drames où se succèdent scènes satiriques, burlesques et féeriques d'Adam de la Halle, par divers jeux de troubadours et jongleurs, récitant des monologues.

La disparition des jongleurs, au **XIV^e siècle**, marque la fin d'un théâtre profane professionnel. Les acteurs étant des amateurs le plus souvent illettrés, les pièces sont écrites en vers d'une facture très simple et faciles à mémoriser.

Se souciant peu de la fidélité à l'histoire ou même à la logique de la narration, des auteurs inconnus pratiquent un réalisme sélectif, indifférent aux limites spatio-temporelles, truffé d'anachronismes et de références locales ou contemporaines.

Les costumes et les accessoires sont tous contemporains, et la reconstitution des épisodes bibliques repose sur des détails authentiques (on recense de nombreux exemples d'acteurs qui ont failli mourir d'une crucifixion trop réaliste, ou d'interprètes du diable gravement brûlés, etc.).

À l'inverse, le passage de la mer Rouge est seulement évoqué par la déchirure d'une pièce de tissu rouge, jetée ensuite sur les Égyptiens pour suggérer leur noyade. Ce libre mélange de réalisme et de symbolisme ne heurte pas la sensibilité de l'époque.

La représentation s'agrémentait d'effets populaires et spectaculaires, comme les exercices d'habileté pyrotechnique.

5- Les Moralités :

À la même période, on voit apparaître des pièces folkloriques, des farces profanes et des drames pastoraux (pour la plupart anonymes), tandis que se perpétuent les multiples formes de divertissement populaire.

Ces genres influent sur le développement, au **XVe siècle**, d'un théâtre moraliste. Bien qu'inspirées, pour le thème et les personnages, de la théologie chrétienne, les moralités, à la différence des cycles, ne sont pas des récits bibliques mais des pièces autonomes, jouées par des professionnels.

À l'exemple d'une pièce comme *Tout le monde* (anonyme, **XVe siècle**), elles évoquent les étapes de la destinée de l'être humain, à l'aide de figures allégoriques (la Mort, la Gourmandise et divers défauts ou qualités, etc.).

Les acteurs font alterner action et musique, exploitent les ressorts comiques des démons et des figures allégoriques du vice pour créer une forme de drame populaire qui a beaucoup de succès grâce à son caractère didactique.

6- La Scène au Moyen Âge :

Dès le **XIVe siècle**, le théâtre européen s'émancipe du drame liturgique. Le théâtre ambulant se développe alors, et les acteurs jouent sur des charrettes ou sur une platée à même la rue.

Cette illustration d'un manuscrit du Recueil de chants religieux et profanes (1542) a été différemment interprétée, comme scène de théâtre en plein air ou comme scène de bateleurs, mais

représente vraisemblablement une scène de farce jouée sur des tréteaux. Anonyme, Recueil de chants religieux et profanes, 1542.



Représentation en plein air d'une farce

On connaît alors trois formes principales de scène. En Angleterre et en Espagne, on utilise couramment des cortèges de charrettes.

L'ancienne mansion devient une scène ambulante (l'équivalent des actuels chars de carnaval), qui peut aller de place en place dans la ville, et autour de laquelle les spectateurs se rassemblent.

Les acteurs jouent sur ces charrettes et sur une platee à même la rue, ou sur une plate-forme adjacente. En France, on met au point une mise en scène simultanée : plusieurs mansions sont installées côte à côte sur une longue plate-forme, face au public.

Ce système est perfectionné en Angleterre, à travers des représentations « en rond », au sein d'une zone circulaire entourée de mansions où le public prend place.

IV- Le Théâtre de la Renaissance :

1- Le Théâtre italien :

En Italie, l'influence des humanistes permet, dès la fin du **XIV^e siècle**, la redécouverte du théâtre antique et de la *Poétique* d'Aristote. Très friands de cette nouvelle mode, les grands seigneurs financent volontiers les représentations théâtrales.

Les premières pièces, en latin avant d'être écrites en langue vernaculaire, se fondent essentiellement sur le modèle romain : d'abord les pièces latines sont traduites puis imitées, et s'appuient théoriquement sur la *Poétique* d'Aristote (prologue, cinq actes, reconnaissance finale).



Palma le Vieux, Portrait de l'Arioste

Elles s'affranchissent cependant rapidement de leurs modèles par des apports thématiques nouveaux — satire de la vie contemporaines, thèmes empruntés à Boccace, comme l'adultère.

Ce nouveau théâtre, appelé aujourd'hui érudit, est surtout représenté par des comédies. L'un des premiers auteurs de comédies érudites est l'Arioste (*la Cassaria*, 1508). Certaines de ces pièces connaissent un grand succès, comme la farce cynique de Machiavel, *la Mandragore* (1524).

À partir de 1530, la comédie érudite se popularise — les règles appliquées dans ce répertoire ont longtemps présidé aux grandes orientations du théâtre européen.

Une décennie plus tard l'Italie voit naître un théâtre plus sérieux et moralisateur et se développer le genre de la pastorale (notamment avec les figures du Tasse ou de Gian Battista Guarini).

Parallèlement, la tragédie retrouve un regain d'intérêt, et la *Sophonisbe* (*Sofonisba*, v. 1515) de Gian Giorgio Trissino est considérée comme la première tragédie italienne régulière.

À Florence les tragédies ne sont pas écrites pour être représentées mais, en revanche, à Rome les tragédies sont destinées à la scène, comme celles de Giraldi Cinthio (1504-1573).

Ce dernier, qui s'affranchit des règles aristotéliennes afin de les rendre plus accessibles au public et développe un style de tragédie nouveau inspiré de l'œuvre de Sénèque, théorise par ailleurs un nouveau type de tragédie, au dénouement heureux.

- Les grandes valeurs du théâtre Italien :

L'idée maîtresse de l'art de la Renaissance est celle de la vraisemblance, ce qui ne signifie pas l'imitation servile du réel, mais plutôt le refus de l'improbable et de l'irrationnel, l'accent étant mis sur un idéal éthique et esthétique rigoureux.

C'est ainsi que comédie et tragédie sont séparées, que les chœurs et les monologues disparaissent, et que les personnages n'apparaissent plus comme des individualités mais comme des types abstraits.

L'adoption de la règle des trois unités se généralise : temps, lieu et action. Se référant pour la plupart à la pensée d'Aristote, les théoriciens édictent quelques règles : une pièce ne peut comporter qu'une seule intrigue, elle doit se dérouler dans un laps de temps de vingt-quatre heures et dans un lieu unique.

La raison invoquée est que le public, se trouvant dans un endroit précis et durant un certain temps, ne peut croire à l'action d'une pièce s'étendant sur plusieurs jours et en différents endroits car cela va à l'encontre de la vraisemblance.

La qualité d'une œuvre est estimée moins en fonction des réactions du public que de l'observation de ces règles. Formulées en Italie, celles-ci sont appliquées à la lettre en France.

- La Scène italienne :

Ultime œuvre d'Andrea Palladio, le Teatro Olimpico (« théâtre Olympique ») de Vicence, en Vénétie, est achevé par son disciple Vincenzo Scamozzi, en août 1580.

Modèle de théâtre de la Renaissance, l'édifice est doté d'une salle semi-circulaire faisant face à la scène. Les parois intérieures de l'édifice, en bois et stuc, sont richement décorées de colonnades, corniches et statues.

Le théâtre Farnèse (Parme) est quant à lui le premier à avoir la configuration des théâtres actuels (scène, coulisses, arrière scène).

Par ailleurs, la découverte de la perspective permet la conception d'une scénographie créant l'illusion du lieu réel, là où la représentation médiévale était restée sélective et emblématique.



Palladio, Teatro Olimpico (Vicence, Italie)

Les innovations scéniques d'alors ont laissé une trace durable dans l'histoire du théâtre moderne. Les premiers théâtres italiens sont installés dans des espaces déjà constitués, salles ou cours de palais à la forme rectangulaire ; les scènes sont à l'origine mobile et c'est en 1584 qu'est achevée l'une des premières scènes fixes, le Teatro Olimpico de Vicence, œuvre d'Andrea Palladio (achevée par son disciple Vincenzo Scamozzi).

Bien que la règle des trois unités ne réclame qu'un seul décor, on voit se développer, entre chacun des cinq actes de la pièce, la présentation de somptueuses scènes allégoriques appelées intermèdes (*intermezzo*) — ceux-ci deviennent à cette époque de véritables spectacles — qui entraîne les premiers changements de décor.

Pour accroître encore le réalisme de ces derniers et cacher la machinerie, on met au point un cadre architectural entourant la scène (le manteau), ce qui permet à la fois de distinguer l'espace des spectateurs de l'illusion scénique, et d'offrir à celle-ci un encadrement.

- La Naissance de l'art lyrique :

La sophistication des représentations et des intermèdes, en même temps que l'ambition de recréer le style classique, favorise, à la fin du **XVI^e siècle**, la naissance de l'opéra. Alors que le théâtre classique n'a qu'une audience limitée, l'opéra devient très vite populaire.

Au milieu des **années 1600**, on construit en Italie d'impressionnants théâtres destinés à l'opéra : ils comprennent une très large scène, une salle en forme de fer à cheval et un grand nombre de loges, alignées le long des murs intérieurs afin de ménager des lieux privés.

La visibilité y est généralement mauvaise, mais le public aristocratique y vient autant pour être vu que pour voir.



Scène de commedia dell'arte

Dans la commedia dell'arte, ce sont les costumes et les accessoires, notamment les masques, qui permettent l'identification immédiate des personnages et qui soulignent, jusqu'à la caricature, leurs traits de caractère principaux.

Tandis que l'élite apprécie les spectacles inspirés du théâtre antique, le grand public applaudit la commedia dell'arte, forme de théâtre populaire fondée sur l'improvisation. Héritières de plusieurs traditions du **XVI^e siècle**, des troupes de comédiens créent des personnages typés (serviteurs comiques, vieillards, avocats, docteurs ridicules, amants, etc.).

Ces personnages apparaissent dans des centaines de pièces bâties sur un simple canevas, qui indique les grandes lignes, les entrées et les sorties, et certaines répliques classiques dévolues à chaque acteur.

Dans ce cadre, les acteurs peuvent librement exécuter leurs morceaux de bravoure, appelés *lazzi*, et leurs jeux de scène. Les personnages de ce répertoire gagnent toute l'Europe ; peu à peu les troupes ne jouent plus seulement dans les rues, mais aussi devant les courtisans.

La commedia dell'arte atteint son apogée entre **1550** et **1650**, et marque de son influence des formes de théâtre très diverses, depuis le théâtre de marionnettes turc jusqu'aux pièces de William Shakespeare et de Molière.

2- Le Théâtre français :

Au milieu du **XVI^e siècle**, en France, l'Église met un terme à tout un pan du drame religieux ; la Renaissance se manifeste par une tentative de résurrection de l'art dramatique inspiré du modèle antique sans rencontrer de réel engouement — on écrit et on représente peu de pièces.

Parmi les grandes œuvres du siècle figure *Abraham sacrificiant* (**1550**) de Théodore de Bèze, un modèle de théâtre protestant, qui est annonciateur du théâtre classique du **XVII^e siècle**.



Étienne Jodelle

Étienne Jodelle, considéré comme le créateur du théâtre humaniste, est quant à lui le premier à écrire des tragédies en vers français (*Cléopâtre captive*, 1553) et à renouer avec les règles antiques, notamment avec la règle des trois unités.

L'époque est également marquée par les nombreuses œuvres d'Alexandre Hardy (v. 1570-1632) et de Robert Garnier (*les Juives*). Le genre de la comédie est assez prisé, mais la postérité n'a gardé en mémoire que peu d'œuvres de ce siècle au style le plus souvent pesant et ronflant.

Modelée sur la commedia dell'arte, la farce connaît un grand succès dans la France du **XVI^e siècle**, ce qui rend difficile l'implantation du théâtre d'inspiration antique.

En l'absence de salle de théâtre à Paris, on utilise les esplanades de jeu de paume pour les spectacles. À la cour, on voit se développer l'équivalent des intermèdes italiens, qui prend le nom de ballet.

- **Le Classicisme :**

Le théâtre dit classique ne s'impose qu'à partir des **années 1630**, avec les tragédies de Pierre Corneille, puis celles de Jean Racine. Sous l'influence du cardinal de Richelieu, les dogmes classiques sont appliqués avec rigueur, et *le Cid* (1637) de Pierre Corneille, malgré son considérable succès, est condamné par l'Académie française (Institut de France) pour avoir enfreint les règles de la vraisemblance.

Les pièces de Jean Racine portent ensuite la structure et la prosodie classiques à leur point de perfection, tout en reprenant des sujets mythologiques.

Contemporain des deux tragédiens, Molière est considéré comme l'un des plus grands dramaturges français. Ses pièces sont pour la plupart des farces, influencées par la commedia dell'arte, et des comédies de mœurs, mais elles dépassent les limites de l'observation sociale pour mettre en scène les travers de l'âme humaine.

Molière est également le plus grand acteur comique de son temps, contribuant à modifier le style affecté et pompeux qui caractérisait alors le jeu des comédiens français. Il dirige une compagnie théâtrale, pour laquelle il écrit ses pièces, s'orientant vers une forme d'expression plus naturelle.

Mais le succès de son théâtre n'empêche pas l'ancien style noble de conserver les faveurs du public français, jusqu'à l'avènement du romantisme.

- La Scène classique :

Au **XVI^e siècle** il n'existe pas encore de théâtre régulier, ni de troupe fixe. Ce n'est qu'au début du **XVII^e siècle** qu'apparaissent des théâtres permanents (et par voie de conséquence des troupes permanentes), notamment le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne abritant la troupe royale, le théâtre du Marais et le théâtre du Palais-Royal.

Ce dernier se spécialise dans le « théâtre à machines » (usage de machineries pour réaliser des effets spéciaux). Quelques années après la mort de Molière, **en 1673**, sa compagnie est réunie par ordre de Louis XIV à d'autres troupes (notamment l'Hôtel de Bourgogne et la Troupe du Marais), pour former la Comédie-Française, aujourd'hui le plus ancien théâtre national du monde.

Le statut de comédien trouve à cette époque les faveurs de la société royale, notamment grâce à Richelieu, mécène amateur d'art dramatique, et grâce à Louis XIV qui soutient un théâtre exaltant la gloire royale. Les comédiens sont également mieux tolérés par l'Église.

Certaines compagnies, même itinérantes, sont subventionnées. Par ailleurs, la scène théâtrale évolue : les salles sont alors rectangulaires, et les spectateurs nobles prennent place sur la scène.

3- Le Théâtre anglais :

Le théâtre de la Renaissance se développe en Angleterre sous le règne d'Élisabeth I^{re}, à la fin du **xvi^e siècle**. Contrairement à l'art dramatique continental, le théâtre anglais perpétue la tradition médiévale de théâtre populaire.

Entraînés par le mouvement politique et économique, ainsi que par l'évolution de la langue, des auteurs dramatiques comme Thomas Kyd et Christopher Marlowe donnent naissance à un théâtre épique, dynamique et effréné, qui atteint son apogée avec l'œuvre de William Shakespeare.



Christopher Marlowe

Les pièces de William Shakespeare, écrites en vers (mêlés souvent de prose), empruntent leur structure à Sénèque, à Plaute ou à la commedia dell'arte, associant librement tragédie et comédie, spectacle, musique et danse.

Leurs intrigues couvrent de grandes étendues spatio-temporelles et mettent en scène des princes et des personnages de basse extraction.

Leurs thèmes, empruntés à l'histoire plutôt qu'au mythe, incitent le public contemporain à prolonger la réflexion politique de l'auteur et impliquent une mise en scène empreinte de violence.

Les comédies, souvent pastorales, utilisent des éléments magiques et irrationnels. Ben Jonson est l'un des auteurs qui observent très strictement les préceptes classiques.

L'interprétation des premières pièces élisabéthaines est emphatique, mais le théâtre de Shakespeare impose à des acteurs comme Richard Burbage un style plus sobre et naturel. Les décors, réduits au strict minimum, sont composés d'à peine quelques accessoires ou de morceaux de tissu.

- La Scène élisabéthaine :

La scène anglaise est partagée entre des représentations destinées aux élites et des représentations destinées au grand public. C'est à la fin du **XVI^e siècle** que le premier théâtre commercial, le théâtre de Burbage (construit par James Burbage, père de Richard), est créé **en 1576** à Londres.



Richard Burbage

Quelques années plus tard, il est démonté et reconstruit par l'un de ses fils, Cuthbert, sur l'autre rive de la Tamise : c'est le célèbre Globe Theatre, qui accueille les grands dramaturges élisabéthains, tel William Shakespeare ou Christopher Marlowe.

Dans ce théâtre rond, à ciel ouvert, la scène est une plate-forme qui va jusqu'à la fosse. Alors que le public populaire reste debout, des spectateurs plus riches louent des loges disposées dans trois galeries le long du théâtre. Comme seules les places assises sont surmontées d'un toit, les troupes ne jouent qu'en été. En hiver, elles jouent dans des théâtres couverts, pour un public plus restreint.

- Le Masque :

Après la mort d'Élisabeth I^{re}, le théâtre, à l'image du contexte politique, prend une tonalité plus sombre ; les comédies, en particulier celles de Ben Jonson, expriment un certain cynisme. Parallèlement, on voit se développer une forme complexe de théâtre de cour, le masque.



Ben Jonson

Comme les intermèdes italiens et les ballets français, les masques présentent des récits allégoriques (le plus souvent des hommages au protecteur royal), illustrés par un spectacle musical et dansé.

Le principal auteur de ces divertissements somptueux auxquels participent le noble public, parfois le roi et la reine, est Ben Jonson, et le principal décorateur Inigo Jones, qui réalise, dans le style italien, des machineries à sensation.

En 1642, la guerre civile éclate, et le Parlement, sous l'influence des puritains, fait fermer les théâtres jusqu'en **1660**. La majeure partie des salles est alors détruite, et avec elles l'essentiel de la mémoire du théâtre anglais de la Renaissance.

- La Scène anglaise :

Lorsque l'on reprend les représentations après la Restauration, elles ne s'adressent plus qu'à une élite. On ne construit que quelques nouveaux théâtres, qui s'inspirent des modèles italien et français.

La structure de la scène élisabéthaine est conservée, mais associée à la scène italienne et à des perspectives mobiles. Pour la première fois depuis le Moyen Âge, on autorise les femmes à interpréter des rôles.

Les pièces suivent alors à la lettre les préceptes classiques français (la cour de Charles II est revenue de son exil français).

Les tragédies datant de cette fin de siècle apparaissent aujourd'hui comme affectées et académiques, alors que certaines comédies de mœurs, comme celles de William Congreve, se distinguent par une sensualité suggestive et un esprit fort critique.

4- Le Théâtre espagnol :

Cette couverture de la Célestine, publiée sous le titre définitif *El libro de Calisto y Melibea y de la puta vieja Celestina*, conservé à la Bibliothèque nationale de Madrid illustre le passage de la rencontre amoureuse entre Calixte et Mélibée dans le jardin de la jeune fille.

Au-dessus des personnages, les initiales des protagonistes de la scène, « Ca » pour Calixte, « Me » pour Mélibée et « Lu » pour Lucrece, la suivante de Mélibée.

Derrière le jeune seigneur, son serviteur Parmeno. Hors de la scène à gauche, le personnage de la Célestine devant la porte de la maison de Mélibée.



La Célestine (Fernando de Rojas)

Initié par *la Célestine* (1499), tragi-comédie de Fernando de Rojas, le théâtre espagnol de la Renaissance s'ouvre à la modernité. À la fin du **XVI^e siècle**, malgré les réticences des autorités civiles et religieuses, sont créées des troupes permanentes et un nouvel espace scénique, les *corrales* (théâtres commerciaux).

De la professionnalisation des métiers du théâtre naît un théâtre nouveau, appelé *comedia nueva* (« nouvelle comédie », sorte de tragi-comédie empruntant davantage aux traditions espagnole et italienne qu'à l'Antiquité), caractérisé par des expériences théâtrales nombreuses et variées.

Marqué par Lope de Vega (*Font-aux-Cabres*, 1618), ce répertoire de la *comedia* est fermement enraciné dans la tradition espagnole (fondée sur des idéaux liés à l'honneur, à la foi et à la souveraineté du droit divin) et touche autant le public cultivé que le peuple.

Dans la lignée de Lope de Vega, de nombreux auteurs du Siècle d'or s'imposent tels Tirso de Molina, Guillén de Castro y Bellví, Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza ou Pedro Calderón de la Barca, qui est

également l'un des principaux représentants de l'*auto sacramental* (pièce religieuse allégorique, représentée pour la Fête-Dieu — *la Vie est un songe*, 1633), genre auquel s'essaient les principaux auteurs de ce siècle.

Le théâtre espagnol ne suit pas la même évolution qu'en France ou en Angleterre et est bientôt réinvesti par des formes religieuses.

V- Le Théâtre Du XVIIIe siècle :

Au début du XVIIIe siècle, dans le théâtre français, peu d'auteurs s'imposent à l'exception de Jean-François Regnard et de Alain René Lesage. Il n'y a que deux théâtres officiels pour toute la France : l'Opéra et la Comédie-Française.

Le roi contrôle les productions, officialise en 1701 la censure, instaurant un système de censeurs royaux en 1706.

Le théâtre populaire de la Foire (qui inclut les balbutiements du théâtre de boulevard) ouvre cependant la voie à de nouvelles formes de théâtre de divertissement.

Les théâtres de province sont relativement épargnés par la censure et jouent les répertoires des théâtres officiels parisiens, tandis que la Foire se spécialise dans l'opéra-comique, le vaudeville.

1- Le Théâtre des Lumières :

Le siècle des Lumières est d'abord dominé en France par un retour au classicisme du siècle précédent (Voltaire lui-même s'essaie à la tragédie classique avec *Œdipe* en 1718). Cependant la comédie se fait peu à peu plus satirique, voire moralisatrice.

C'est Denis Diderot qui, cherchant à renouveler l'art théâtral, affirme la nécessité d'inscrire les situations dramatiques dans leur contexte historique et social. Il défend l'idée d'une tragédie en prose, pathétique, dénouée dans la joie par le triomphe de la vertu, et qui représenterait l'homme dans son cadre quotidien.

Il définit ainsi une sorte de tragédie domestique, le drame bourgeois, qui engendre au XIXe siècle le mélodrame. Denis Diderot rêve d'un théâtre du quotidien.

Fidèle aux traditions classiques, notamment à la règle des trois unités et de la vraisemblance, il entend cependant libérer le théâtre des contraintes formelles.



D'après Van Loo, Marivaux

Il publie ses théories dans son *Discours sur la poésie dramatique* (1758). Par ailleurs, il consigne ses réflexions sur le jeu dans *Paradoxe sur le comédien* (remanié en 1778, publié en 1830).

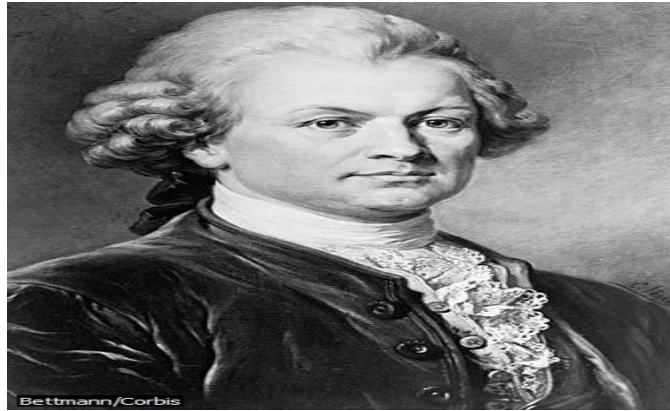
L'actrice Mademoiselle Clairon partage les mêmes idées, jugeant elle aussi que le jeu dramatique doit s'éloigner de la déclamation pour se rapprocher du naturel et que les costumes doivent correspondre à l'époque historique évoquée et à la condition sociale du personnage.

Denis Diderot et Mademoiselle Clairon posent ainsi les prémices de la mise en scène et de la dramaturgie du **XXe siècle**.

Les grands dramaturges français du **XVIIIe siècle** sont Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux (*le Jeu de l'amour et du hasard*, 1730), ou encore Pierre Augustin Caron de Beaumarchais (*le Mariage de Figaro*, écrite en 1778, jouée après maintes censures du roi en 1784) qui renouvellent chacun à leur façon (badinage et revendication de liberté) le genre de la comédie.

Selon Jean-Paul Sartre, le théâtre des Lumières « remplit la fonction de tribune morale ».

En Allemagne, contemporain de Johann Wolfgang von Goethe et Friedrich von Schiller, Gotthold Ephraim Lessing, qui est l'auteur des premiers drames bourgeois allemands, formule dans sa *Dramaturgie de Hambourg* (1767-1769) des positions théoriques qui rejoignent la conception de Denis Diderot (théâtre plus proche du public et du quotidien) mais s'éloignent de l'interprétation française de *la Poétique* d'Aristote.



Gotthold Ephraim Lessing

Selon lui, ce n'est pas la règle des trois unités qui importe, mais bien la *catharsis*, mise à l'honneur dans la dramaturgie shakespearienne.

En Angleterre, les drames domestiques et sentimentaux sont à l'honneur avec notamment George Lillo (1693-1739) et Richard Steele et en Italie, Carlo Goldoni prône un théâtre nouveau en réaction au théâtre versifié affecté et à la vulgarité de la commedia dell'arte. Il est ainsi considéré comme le père de la comédie italienne moderne.

En France s'affirme le rejet du classicisme et, avec l'apparition de la classe moyenne, naît un goût croissant pour le sentimentalisme, évolution qui ne va porter vraiment ses fruits qu'à la fin du XIXe siècle.

2- Le Théâtre de la révolution :

La Révolution française récupère les principes des Lumières au profit d'un théâtre de classe foncièrement bourgeois, qui marque définitivement les siècles suivants tout en accordant à l'art dramatique une grande liberté d'expression.

Les barrières de la censure sautent un temps (elle est rétablie en 1793). Les genres se multiplient (apparition du mélodrame), les thèmes se popularisent et se politisent. L'État subventionne largement les productions théâtrales.

Le goût pour le réalisme, allié au siècle suivant au progrès technique, révolutionne le théâtre et lui ouvre la voie de la modernité.

3- La Scène des Lumières :

Sous l'impulsion de Voltaire, à partir de 1750, on délaisse les salles rectangulaires et on construit des théâtres à l'italienne. Les spectateurs quittent la scène pour s'installer dans le parterre. Les théâtres privés fleurissent.

Les auteurs, avec en première ligne Pierre Augustin Caron de Beaumarchais, fondent en 1777 la première société des auteurs dramatiques (actuelle SACD) qui a pour vocation de défendre les intérêts des dramaturges puis de légiférer sur les droits d'auteur.

Le statut des comédiens est alors précaire, mais dans la plus grande partie de l'Europe, le théâtre du XVIIIe siècle leur fait la part belle.

On écrit les pièces pour eux et ils remanient souvent les œuvres anciennes en fonction de leurs goûts et de leurs moyens, mais aussi selon des idéaux classiques. *Le Roi Lear* et *Roméo et Juliette* de William Shakespeare se voient ainsi gratifier d'épilogues heureux.

VI- Le Théâtre du XIXe siècle :

Tout au long du XVIIIe siècle, le mouvement des Lumières a soulevé en France et en Europe des débats artistiques et idéologiques, qui trouvent leur synthèse, au tournant du XIXe siècle, dans le romantisme.

1- Le Théâtre romantique :

Sous sa forme la plus pure, le romantisme se consacre à la recherche spirituelle, permettant à l'homme de transcender ses limites physiques pour rejoindre l'idéal. Il exalte l'émotion plutôt que la raison, se livrant au culte de l'artiste génial, libéré de toute règle.

S'inspirant du concept d'« homme naturel » tel que l'a développé Jean-Jacques Rousseau, le romantisme donne naissance à un courant littéraire et dramatique très composite.

- Le Romantisme en Allemagne :

L'une des pièces fondatrices du théâtre romantique est le *Faust I* (1808 ; *Faust II*, 1832) de Goethe. Renouant avec la légende médiévale de l'homme qui vend son âme au diable, cette œuvre épique met en scène l'ambition humaine de dominer l'univers et de se mesurer à sa puissance.



Tischbein, Goethe dans la campagne romaine

Le théâtre romantique apparaît en effet en Allemagne, où n'existe jusqu'alors aucune autre forme dramatique que les farces campagnardes.

Le Sturm und Drang, à la fin du XVIIIe siècle, dont Goethe et Schiller étaient les chefs de file, s'attachait à rejeter les bases du classicisme et annonçait le romantisme. Dès les années 1820, le romantisme domine l'évolution de tout le théâtre européen.

Les écrivains allemands Heinrich von Kleist ou Georg Büchner vivent comme des poètes maudits, et leur talent n'est révélé qu'un siècle plus tard (c'est Gérard Philipe qui a immortalisé *le Prince de Hombourg* de Kleist, et le *Woyzeck* de Büchner, qui est devenue une pièce de répertoire, tout comme *la Mort de Danton*).

- Le Romantisme en France :

Il y préconisait le mélange des genres et des registres de langue, l'abandon de la règle des trois unités et empruntait largement au mélodrame populaire.

Il illustra lui-même ce genre nouveau, le drame romantique, avec *Hernani*, dont la première, en février 1830, donna lieu à un mémorable scandale.



Victor Hugo

En France, c'est Victor Hugo qui théorisa une nouvelle esthétique dramatique, dans la préface de sa pièce *Cromwell* (1827).

L'influence des dramaturgies étrangères, notamment allemande et anglaise, participe du renouveau dramaturgique français. Admirateurs de William Shakespeare, Stendhal et Alfred de Vigny, entre autres, théorisent un théâtre de l'« illusion parfaite ».

Stendhal souhaite instaurer une tragédie française en prose qui trouve son accomplissement dans le théâtre romantique et est initiée par Alexandre Dumas, Alfred de Musset ou Victor Hugo.

Le théâtre romantique, qui prend fin en 1843, soulève les passions, avec des pièces-manifestes comme *Hernani* de Victor Hugo (voir bataille d'*Hernani*) qui crée le drame romantique, *Antony* d'Alexandre Dumas ou *Chatterton* d'Alfred de Vigny, qui rompent avec l'esthétique classique et célèbrent l'autonomie de l'individu.

2- Le Mélodrame :

Parallèlement au romantisme se développe dans un registre populaire un genre théâtral florissant au **XIXe siècle**, le mélodrame. Il s'appuie sur un jeu et des effets scéniques spectaculaires, inspirant la crainte et les larmes.

Le principal auteur de mélodrames est l'Allemand August von Kotzebue, auteur de plus de deux cents pièces, qui sont traduites, adaptées ou imitées dans presque tous les pays d'Occident.

En France, René Guilbert de Pixérécourt est le plus connu des auteurs de mélodrames. Les mélodrames se déroulent habituellement en trois actes (au lieu de cinq dans le théâtre classique) ; les intrigues reposent sur le conflit entre un « bon » et un « méchant », le héros triomphant de nombreux obstacles.

L'action est conçue autour d'une succession de péripéties et de rebondissements, alliant batailles, poursuites à cheval, inondations, tremblements de terre, éruptions volcaniques, etc.

Cette combinaison d'intrigues tumultueuses, de personnages clairement dessinés, de ton moralisateur et d'effets spectaculaires assure l'exceptionnelle audience du mélodrame.

3- Le Théâtre bourgeois :

Dès les années 1830, en Angleterre, des éléments empruntés au répertoire romantique se mêlent à la description de la société contemporaine, sous un angle plus intimiste, comme en témoignent les pièces de Douglas William Jerrold (1803-1857), d'Edward Lytton ou de l'Irlandais Dion Boucicault (1820-1890).

Abandonnant le domaine du sensationnel et se conformant aux théories de Diderot, le théâtre bourgeois cherche à reconstituer sur scène la vie quotidienne.

- Le Music-hall et le Vaudeville :

En marge du théâtre dit sérieux, il existe des spectacles plus populaires, présentés dans les music-halls de Londres et dans les salles de vaudeville américaines.



Alexandre Dumas fils

Il s'agit de divertissements de variétés, qui mêlent la musique, la danse, le cirque et des saynètes comiques, bientôt associées au registre burlesque.

En 1866, plusieurs genres populaires sont réunis dans un spectacle créé à New York, intitulé *The Black Crook* (« le Truand sinistre »), considéré comme la première comédie musicale.

En France, le vaudeville, genre ancien né au **XVe siècle**, mêle chansons et comédie légère. Par la suite, les chansons disparaissent du vaudeville à la naissance de l'opérette, synthèse comique de théâtre et d'opéra, popularisée par Jacques Offenbach.

Eugène Labiche affine considérablement le genre du vaudeville, lui donnant davantage de rythme, une charpente plus structurée, un sens clair des ressorts comiques et un style traduisant le regard amusé qu'il porte sur la bourgeoisie.



Georges Feydeau

Un chapeau de paille d'Italie (1851), chef-d'œuvre du genre, inaugure le principe de la course-poursuite reprise dans le cinéma burlesque. Georges Feydeau, plus préoccupé par l'efficacité dramaturgique que par le style, systématise le genre, le réduisant à une belle mécanique qui, enclenchée sur un quiproquo, jette les personnages dans un tourbillon de péripéties loufoques.



Eugène Scribe

Caricature d'Eugène Scribe par Benjamin Roubaud, dans le *Panthéon charivarique*, 1841, Paris (Bibliothèque Nationale).

La comédie de mœurs, ou comédie bourgeoise, et le vaudeville fusionnent dans la pièce « bien faite », ou pièce d'intrigue, popularisée dans les années 1830-1840 par Eugène Scribe puis, à la fin du XIXe siècle, par Victorien Sardou.

Proche du mélodrame, ce genre dispose d'une structure très efficace composée d'une exposition prudente suivie d'une série d'incidents menant à un paroxysme dramatique ; il utilise habilement certains ressorts, comme le retournement de situation, le quiproquo, la disparition d'accessoires stratégiques et un savant dosage du suspense.



Labiche, Un chapeau de paille d'Italie

Affiche de Vesneau pour la pièce d'Eugène Labiche et de Marc Michel intitulée Un chapeau de paille d'Italie (1851).

La formule inaugurée par Eugène Scribe est à l'origine de tout le mouvement dramatique de la fin du XIXe siècle, appelé le drame bourgeois, animé par des auteurs comme Alexandre Dumas fils, Émile Augier, Henry Becque ou Octave Mirbeau qui prétendent aborder, à travers des pièces « à thèse », les problèmes sociaux contemporains.

4- Le Naturalisme et la critique sociale :

En France, au milieu du XIXe siècle, l'intérêt pour la psychologie et les problèmes sociaux préside au mouvement naturaliste, qui s'étend à l'art dramatique. Pour les naturalistes, l'art est investi d'une mission de progrès, qui passe par la description objective du monde réel.

Influencés par le développement de la science et par les théories de Charles Darwin, ils voient dans l'hérédité et le déterminisme social l'origine des actions humaines, délaissant les valeurs spirituelles qu'avait cultivées le romantisme.

Leur chef de file Émile Zola compare l'auteur dramatique à un physiologiste, chargé d'exhiber la maladie afin de la guérir. Le théâtre se doit dès lors d'insister sur les plaies de la société.

Se détournant des valeurs suprêmes et du culte romantique de la beauté, le théâtre naturaliste, qui trouve son terrain d'expérimentation sur la scène du Théâtre-Libre, ouvert par André Antoine en 1887, explore les aspects les plus sombres du monde contemporain.



Giovanni Verga

Selon le mot du dramaturge français Jean Jullien (1854-1919), les naturalistes prétendent présenter « une tranche de vie, mise sur scène avec art ». Théoriquement, une pièce naturaliste ne doit avoir recours qu'au minimum de ressorts narratifs.

En pratique, l'usage de péripéties et d'effets dramatiques permet d'accroître l'efficacité de la peinture de mœurs, comme en témoignent les pièces d'Henry Becque.

Les théories dramatiques naturalistes trouvent leurs plus proches expressions hors de la France : en Allemagne avec Gerhart Hauptmann, en Italie avec Giovanni Verga (vérisme), en Scandinavie avec Henrik Ibsen et August Strindberg, ou en Russie avec Anton Tchekhov.

5- Le Réalisme psychologique :

Tout en manifestant un surcroît de réalisme dans la peinture des mœurs, le théâtre est influencé, dans l'étude des caractères, par les premiers développements de l'investigation psychologique.

À la fin du **XIXe siècle**, on voit apparaître, dans un cadre réaliste, des personnages d'une dimension plus complexe. Les principaux promoteurs de cette évolution sont le Norvégien Henrik Ibsen et le Suédois August Strindberg, souvent considérés comme les fondateurs du théâtre moderne.

Leurs pièces traitent de questions sociales (les maladies vénériennes, la fonction du mariage, les droits de la femme, etc.), mais sont en même temps animées par des individualités puissantes.



Henrik Ibsen

Ainsi, le théâtre naturaliste s'oriente de plus en plus vers l'introspection. L'écrivain irlandais George Bernard Shaw est influencé par Henrik Ibsen, mais plus par le côté polémique sociale que par la réflexion psychologique.

6- Le Théâtre russe :

Reconnu comme un maître de la nouvelle, Tchekhov s'est également imposé au théâtre, en mettant au point, en collaboration avec Konstantin Stanislavski, une dramaturgie reposant sur l'« action indirecte ».

Parmi ses pièces les plus connues, on peut citer la Mouette (1898), Oncle Vania (1899) et la Cerisaie (1904).



Anton Tchekhov

Le théâtre russe commence à se développer à la fin du **XVIIe siècle**. Alors que des auteurs comme Aleksandr Ostrovski et Nikolaï Gogol ont déjà imposé un certain réalisme, le naturalisme devient la tendance dominante en Russie à la fin du **XIXe siècle**, avec les pièces de Léon Tolstoï et de Maxime Gorki. Anton Tchekhov, malgré ses affinités avec le symbolisme, peut être considéré comme un continuateur du naturalisme.

En 1898, Konstantin Stanislavski fonde le Théâtre d'art de Moscou pour y présenter des drames naturalistes — notamment ceux de Tchekhov — qui connaissent un certain succès.

Konstantin Stanislavski comprend bientôt que l'exactitude des accessoires et des costumes ne suffit pas et qu'il faut mettre au point un style d'interprétation qui permette aux acteurs d'éprouver — et de projeter — des émotions vraies.

Sa réflexion lui inspire un système de jeu, aujourd'hui appelée la « méthode Stanislavski », qui est restée l'une des bases essentielles de l'apprentissage du comédien.

7- La Naissance de la mise en scène :

Une modernisation des techniques scéniques s'ensuit avec notamment l'usage de la boîte (décor reconstituant trois murs d'une pièce, et impliquant que le public occupe la place du quatrième mur). Un décor en trois dimensions remplace les toiles peintes, et l'on accorde de plus en plus d'attention à l'exactitude et à l'harmonie des décors et des costumes.

L'espace n'étant plus un simple trompe-l'œil, les acteurs placés dans une situation ordinaire jouent comme s'ils ne remarquaient pas la présence du public.



Frédéric Lemaître

Au lieu de prendre la pose pour réciter une tirade, ils adaptent leur jeu à l'exigence de la vraisemblance. La mise en scène s'annonce et est théorisée en 1884 par le critique Louis Becq de Fouquières (*l'Art de la mise en scène*).

C'est le naturalisme qui permet l'apparition du metteur en scène moderne à la fin du siècle. Bien que, de tous temps, les représentations aient été confiées à un organisateur (en général l'auteur ou l'acteur principal), l'idée d'un metteur en scène suggérant une lecture du texte, choisissant et

dirigeant les acteurs ou le décorateur, et imprimant à l'ensemble du spectacle un style cohérent, est nouvelle.

La multiplication des effets spéciaux, le souci d'exactitude réaliste et l'arrivée d'auteurs étrangers au monde du théâtre rendent nécessaire le recours à un metteur en scène. Le duc George II de Saxe-Meiningen, qui dirige les acteurs de son propre théâtre à Meiningen, en Allemagne, est considéré comme le premier véritable metteur en scène, dont le style autoritaire influe sur plusieurs générations.

En France, le premier metteur en scène important est André Antoine, qui monte au Théâtre-Libre, un grand nombre de pièces naturalistes. André Antoine s'attache à la précision du détail et dirige ses acteurs dans le sens de l'imitation la plus fidèle de la vie.

Le théâtre attirant un plus large public, son exploitation prend des formes nouvelles. Alors que les acteurs faisaient auparavant partie d'une compagnie qui pouvait jouer des dizaines de pièces en alternance tout au long d'une saison, on voit se développer des séries de représentations à long terme.

Les acteurs sont engagés ponctuellement, pour jouer une pièce aussi longtemps qu'elle a la faveur du public. Le siècle est celui des grands comédiens : Frédérick Lemaître, Mademoiselle Rachel, Mademoiselle Mars, Marie Dorval brillent sur les planches et sont les premières grandes vedettes de la Comédie-Française ou du boulevard du Crime.

VII- Le Théâtre au XXe siècle :

Depuis la Renaissance, le théâtre semble évoluer vers une reconstitution de plus en plus scrupuleuse de la réalité. Alors que le réalisme atteint son apogée, à la fin du **XIXe siècle**, on voit apparaître, sous de multiples formes, une réaction antiréaliste.

1- Les Précurseurs :

Soucieux de proposer une alternative au théâtre réaliste, certains jugent que le naturalisme se limite à une reconstitution limitée de la réalité et qu'il existe une vérité plus profonde à retrouver dans la spiritualité ou l'inconscient — la psychanalyse naissante est particulièrement à la mode ;

d'autres estiment que le théâtre a perdu tout contact avec ses origines et qu'il est réduit à la fonction de divertissement.

En harmonie avec l'évolution artistique de son temps, cette avant-garde tente de régénérer le théâtre par le recours au symbole, à l'abstraction et au rituel.



Richard Wagner

La Walkyrie, opéra de Richard Wagner qui constitue la première journée de la tétralogie l'Anneau du Nibelung, emprunte son thème à un poème épique allemand du **XII e siècle**, l'Edda. Elle fut représentée pour la première fois à Munich le **18 juin 1870**.
Hulton Deutsch

L'un des précurseurs de ce mouvement est le compositeur allemand Richard Wagner. Pour lui, le rôle de l'auteur dramatique-compositeur est de créer des mythes à l'image du théâtre antique, de peindre un monde idéal où le public retrouverait sa propre expérience.

Il entend cerner l'« état de l'âme », l'univers intérieur de ses personnages, plus que leur apparence. En outre, Richard Wagner critique dans l'art dramatique le manque d'unité entre les différentes disciplines qui le constituent.

Il lance l'idée de *Gesamtkunstwerk* (« œuvre intégrale »), où tous les éléments dramatiques doivent être réunis sous le contrôle d'un seul créateur. Il est également l'auteur d'une réforme de la mise en scène et de l'architecture théâtrale, avec le Festival de Bayreuth, qu'il crée en Allemagne **en 1876**.

La scène de ce théâtre est semblable à la plupart des scènes du **XIXe siècle**, mais Wagner fait retirer loges et balcons, et installer des fauteuils en éventail sur un sol en pente, ce qui permet à tous les spectateurs d'avoir la même vue de la représentation.

2- Le Théâtre symboliste :

Les idées de Richard Wagner sont d'abord adoptées en France, dans les années 1880, par le mouvement symboliste. Les symbolistes prônent la « déthéâtralisation », c'est-à-dire l'abandon de toutes les fioritures techniques, auxquelles doit se substituer une spiritualité émanant du texte et de l'interprétation.

Les pièces, dont le rythme est lent, presque onirique, sont chargées de symboles et de signes évocateurs. Elles font appel à l'inconscient plutôt qu'à l'intellect et cherchent à découvrir la dimension irrationnelle du monde.



Maurice Maeterlinck

D'abord poète symboliste, Maurice Maeterlinck se tourne vers le théâtre, où il s'impose par son style lyrique ainsi que par le caractère onirique et emblématique de ses drames, qui retracent, année après année, son cheminement spirituel, de la mélancolie à la foi.

Sa pièce la plus connue, *Pelléas et Mélisande* (1892), montée en 1893 par Aurélien Lugné-Poe au théâtre de l'Œuvre, a inspiré un opéra à Claude Debussy.

En témoignent notamment, dans les années 1890-1900, les pièces de Maurice Maeterlinck ou de Paul Claudel, ainsi que certaines pièces d'Anton Tchekhov, Henrik Ibsen ou August Strindberg.



Gordon Craig

Le metteur en scène, décorateur et théoricien du théâtre britannique Edward Henry Gordon Craig (1872-1966) a exercé une influence décisive sur la mise en scène et la scénographie du XXe siècle.

Il s'est prononcé pour un théâtre antiréaliste, constitué en art autonome. Accordant une importance égale au texte, au jeu des acteurs, et aux décors, il a contribué à renforcer le statut du metteur en scène, sorte de demiurge, seul capable, selon lui, d'assurer l'unité de l'œuvre théâtrale.

Le symbolisme influence la réflexion du théoricien suisse Adolphe Appia et celle du metteur en scène britannique Edward Gordon Craig. Tous deux réagissent contre le réalisme des décors peints, proposant des éléments suggestifs ou abstraits, qui, combinés avec des jeux de lumière, permettent de créer une impression plutôt qu'une illusion de lieu réel.



Le Père Ubu

En 1896, le metteur en scène symboliste Aurélien Lugné-Poe monte au théâtre de l'Œuvre *Ubu Roi* d'Alfred Jarry, farce provocante et excentrique.

Libre fantaisie sur le thème de *Macbeth*, la pièce met en scène des personnages-marionnettes, dans un monde improbable et à travers des dialogues volontiers obscènes.

Son originalité réside essentiellement dans le fait qu'elle transgresse toutes les normes et tous les tabous qui pèsent alors sur le théâtre. *Ubu Roi* est l'une des principales sources d'inspiration des futures avant-gardes, et notamment du théâtre de l'absurde des années 1950.

3- Le Théâtre expressionniste :

Le mouvement expressionniste, qui s'affirme essentiellement en Allemagne, dans les années 1910-1920, explore les aspects les plus extrêmes et les plus grotesques de l'âme humaine, jusqu'à recréer un univers de cauchemar.

Du point de vue scénographique, l'expressionnisme se caractérise par la distorsion et l'exagération des formes, et par un usage suggestif de l'ombre et de la lumière ; les metteurs en scène les plus représentatifs sont Leopold Jessner et Max Reinhardt.



Max Reinhardt

Max Reinhardt, l'un des principaux initiateurs de la mise en scène moderne, a d'abord fondé son art sur le rejet du naturalisme, dans le sillage des théories de Craig et d'Appia. Au cirque, au ballet et à la pantomime, il emprunta des éléments spectaculaires, soulignés par de somptueux décors et costumes.

Aux acteurs, il imposa une direction très précise. En s'exilant aux États-Unis à l'arrivée au pouvoir des nazis, il fit le voyage en compagnie d'autres artistes comme les cinéastes Ernst Lubitsch et Friedrich Wilhelm Murnau.

Les pièces de Georg Kaiser ou d'Ernst Toller sont structurées en épisodes écrits dans un langage syncopé, nourris d'un imaginaire intense.

Les personnages sont ramenés au stade de types à peine ébauchés ou de figures allégoriques, et les intrigues à une réflexion sur la condition humaine.

L'auteur dramatique américain Eugene O'Neill met en pratique, dès les années 1930, un certain nombre de procédés expressionnistes dans des pièces comme *l'Empereur Jones* (*The Emperor Jones*, 1920) ou *l'Étrange Intermède* (*Strange Interlude*, 1927) pour mieux explorer la psychologie de ses personnages.



Jean Giraudoux

Dans la première moitié du **XXe siècle**, d'autres mouvements, comme le futurisme, le dadaïsme et le surréalisme, s'étendent au domaine du théâtre, à travers les pièces iconoclastes de Guillaume Apollinaire (*les Mamelles de Tiresias*, 1917) ou de Roger Vitrac (*Victor ou les Enfants au pouvoir*, 1928).

Parallèlement, des auteurs comme Jean Giraudoux (*La guerre de Troie n'aura pas lieu*, 1935), Henry de Montherlant (*la Reine morte*, 1942), Jean Anouilh (*Antigone*, 1944), ou encore le Belge Michel de Ghelderode (*la Ballade du Grand Macabre*, 1935) proposent une réactualisation de thèmes historiques ou mythiques.



Bertolt Brecht

Le dramaturge et théoricien allemand Bertolt Brecht s'oppose également au théâtre réaliste. Il voit dans l'art dramatique un moyen de transformer la société, un instrument politique susceptible de mobiliser le public et de l'entraîner dans le mouvement social.

Dans cet esprit, il écrit ce qu'il appelle des drames épiques (par opposition aux drames narratifs), qui rappellent à chaque instant aux spectateurs qu'ils assistent à une représentation théâtrale.

Ainsi, le public est à même de porter un jugement rationnel sur le spectacle, grâce notamment au *Verfremdungseffekt* (« effet de distanciation »).

L'utilisation d'un plateau nu et d'un dispositif scénique apparent, la juxtaposition de scènes courtes et mêlées d'interventions extérieures constituent l'essentiel de l'héritage théorique de Bertolt Brecht, tandis que ses meilleures pièces (comme *l'Opéra de quat'sous*, créée en 1928 sur une musique de Kurt Weill, ou *Mère Courage et ses enfants*, créée en 1941) dépassent largement le cadre de sa pensée conceptuelle.

D'autres innovations vont être inspirées par le Français Antonin Artaud, avec son recueil d'essais *le Théâtre et son double* (1938).



Antonin Artaud

Selon Antonin Artaud, la société est malade et a besoin d'être guérie ; refusant le drame psychologique, il prône l'avènement d'un théâtre à vocation spirituelle, communautaire, pour favoriser cette guérison.

Le concept de « théâtre pur » qu'il entend mettre en œuvre est appelé, dans son esprit, à détruire les formes anciennes et à permettre l'émergence d'une vie régénérée. Antonin Artaud prône également un « spectacle total » : « Il faut ignorer la mise en scène, le théâtre.

Tous les grands dramaturges [...] suppriment ou à peu près la mise en scène extérieure, mais ils creusent à l'infini les déplacements intérieurs, cette espèce de perpétuel va-et-vient des âmes de leurs héros. » (*in la revue Comédia, avril 1924*).

S'inspirant du théâtre oriental et des rites primitifs, il invite à une rénovation du langage théâtral, qu'il baptise « théâtre de la cruauté ». Il s'agit d'ébranler les spectateurs en redessinant la frontière qui les sépare des acteurs, en minimisant ou en éliminant le discours pour lui substituer de simples sons et mouvements.

La grande ambiguïté de la réflexion d'Antonin Artaud, se déployant en l'absence de tout exemple (sinon la création, en 1935, de sa pièce *les Cenci*, un échec critique et commercial), suscite des interprétations et des prolongements très divers, souvent contradictoires.



Jean Vilar et Gérard Philipe

Le metteur en scène Jean Vilar fait travailler l'acteur Gérard Philipe dans le rôle de Rodrigue, pendant une répétition du Cid de Corneille, en novembre 1951, spectacle créé au festival de Suresnes.

Nommé directeur du Théâtre national populaire (TNP) à Chaillot la même année, Jean Vilar réalise son idéal en réconciliant audience populaire et qualité du répertoire.

Après la guerre, les artistes français ressentent la nécessité d'instaurer un théâtre-citoyen, populaire et engagé, pleinement intégré dans la vie de la cité. Entre 1947 et 1967, deux décennies, peut-être les plus fécondes dans l'histoire du théâtre du XXe siècle, on voit la triple naissance du théâtre populaire, du théâtre engagé, et du théâtre de l'absurde.

En 1947, autour de Jean Vilar, naît l'aventure du Festival d'Avignon, où se révèlent bon nombre d'acteurs de grand talent, comme Alain Cuny, Gérard Philipe, Silvia Monfort, Maria Casarès, Philippe Noiret, Jeanne Moreau et bien d'autres, tous engagés dans un mouvement de réforme de l'art dramatique né de la première décentralisation théâtrale.

Pendant que Jean Vilar s'installe au Théâtre national populaire (TNP) et poursuit son entreprise de popularisation du théâtre, des auteurs dramatiques défendent un théâtre engagé, issu directement des épreuves de la guerre, à plus ou moins forte résonance politique ou humaniste, tels que Jean-Paul Sartre, Albert Camus ou Georges Bernanos.

Jean Genet évoque les déchirements de la guerre d'Algérie dans *les Paravents* (1961) et Aimé Césaire, comme Jean Genet, fonde une poétique de l'engagement en racontant l'histoire d'Haïti dans *la Tragédie du roi Christophe* (1963) et en écrivant *Une saison au Congo* (1966).



Georges Bernanos

Fidèle à son combat contre toutes les formes d'aliénation de l'Homme dans la civilisation moderne, Bernanos dénonce avec virulence le chaos dans lequel la folie meurtrière nazie a plongé l'Europe. Georges Bernanos, décembre 1946.

En Grande-Bretagne, *la Paix du dimanche* (1956) de John Osborne est prise comme emblème par les « jeunes gens en colère » des années 1950.

Aux États-Unis, le Living Theatre fondé par Julian Beck et Judith Malina, tout en définissant de nouvelles règles dramatiques, veut faire du théâtre un pôle de contestation, foyer de la non-culture.

La scène théâtrale américaine est également marquée par l'émergence, puis l'affirmation, d'un théâtre « ethnique » : les communautés noire, hispanique, asiatique, juive développent dès les **années 1920** un répertoire propre, qui est redécouvert à la faveur des grands mouvements identitaires et sociaux des années **1960-1970**.

C'est aujourd'hui une composante importante de la scène américaine, avec des auteurs afro-américains comme Amiri Baraka (né Everett LeRoi Jones), August Wilson et Robert Macbeth, ou portoricains comme René Marquès et Miguel Pinero.



John Osborne

John Osborne, qui apparaît comme le dramaturge anglais le plus célèbre du **XXe siècle**, est entré avec fracas sur la scène théâtrale anglaise, en l'occurrence celle du Royal Court le **8 mai 1956**, avec sa première pièce, la

Paix du dimanche. Représentant dès lors des « jeunes gens en colère » (Angry Young Men), il a élaboré une œuvre théâtrale reposant sur la critique sociale, la peinture acide de la médiocrité et du conformisme et le traitement de thèmes contemporains comme l'homosexualité.

En Allemagne, sous l'influence de Bertolt Brecht, de nombreux auteurs écrivent des pièces documentaires, se fondant sur des événements historiques et posant la question des devoirs moraux et sociaux de l'individu.

C'est le cas du *Vicaire* (**1963**) de Rolf Hochhuth, qui traite du silence coupable du pape **Pie XII** durant la Seconde Guerre mondiale.



Eugène Ionesco

4- Le Théâtre de l'absurde:

Au **XXe siècle**, le plus populaire parmi les mouvements d'avant-garde est le théâtre de l'absurde. Héritiers spirituels d'Alfred Jarry, des dadaïstes et des surréalistes, influencés par les théories existentialistes d'Albert Camus et de Jean-Paul Sartre, les dramaturges de l'absurde voient, selon le mot d'Eugène Ionesco, « l'homme comme perdu dans le monde, toutes ses actions devenant insensées, absurdes, inutiles ».

Rendu célèbre par Eugène Ionesco (*la Cantatrice chauve*, 1951 ; *Rhinocéros*, 1959), Arthur Adamov (*l'Invasion*, 1950 ; *le Professeur Taranne*, 1953) et Samuel Beckett (*En attendant Godot*, 1952), le théâtre de l'absurde tend à éliminer tout déterminisme logique, à nier le pouvoir de communication du langage, et à réduire les personnages à des archétypes, égarés dans un monde anonyme et incompréhensible.

Le théâtre de l'absurde connaît son apogée dans les **années 1950**, mais son influence se manifeste jusque dans les **années 1970**. Les premières pièces de l'Américain Edward Albee sont considérées comme relevant de ce courant, en raison des éléments apparemment illogiques ou irrationnels qui président aux actes de ses personnages.

Harold Pinter peut également être rattaché à ce courant, à travers des pièces d'aspect sombre et hermétique, comme *le Retour* (1964). Harold Pinter présente ses œuvres comme réalistes, pour leur

fidélité au monde quotidien, bien qu'elles ne fassent voir et entendre que les bribes d'une réalité inexplicée.

5- Le Nouveau théâtre :

Le mouvement le plus fidèle à la pensée d'Antonin Artaud, et à son vœu de « spectacle total », est le Nouveau Théâtre des **années 1960**.

Représenté par le Théâtre Laboratoire de Wrocław du Polonais Jerzy Grotowski, par l'atelier du Théâtre de la Cruauté de Peter Brook, par le Théâtre du Soleil d'Ariane Mnouchkine, ou encore par l'Open Theatre de Joseph Chaikin, le Nouveau Théâtre délaisse le texte au profit d'une création collective des acteurs.



Jerzy Grotowski

Le metteur en scène et théoricien du théâtre expérimental polonais, Jerzy Grotowski participe à un symposium international au siège de l'Unesco à Paris, en 1970.

Fondateur du Théâtre Laboratoire, un institut de recherche pour le jeu de l'acteur, Grotowski, fidèle à la pensée d'Antonin Artaud, propose un nouveau modèle d'entraînement de l'acteur et introduit la notion de « théâtre pauvre ».

L'œuvre de Grotowski a influencé de nombreux metteurs en scène et acteurs contemporains tel le metteur en scène Peter Brook.

Les spectacles, préparés par plusieurs mois de travail, reposent avant tout sur les mouvements et les gestes, les sons et un langage non codifié, ainsi que sur une disposition inhabituelle de l'espace.

L'une des mises en scène emblématiques de ce mouvement est celle, en 1964, de *Marat-Sade* de Peter Weiss, par Peter Brook et la Royal Shakespeare Company. Bien que la pièce se caractérise par une intrigue et des dialogues traditionnels (teintés cependant d'une forte influence brechtienne), la représentation reprend un grand nombre de procédés caractéristiques de la pensée d'Antonin Artaud.

6- Le Théâtre contemporain :

Si le naturalisme connaît une certaine désaffection après la Première Guerre mondiale, la forme réaliste continue à dominer le théâtre institutionnel. Mais il s'agit plus d'un réalisme psychologique que d'une reconstitution de la réalité sociale.



Tennessee Williams

En témoignent notamment aux États-Unis les pièces d'Arthur Miller et de Tennessee Williams, qui utilisent la réminiscence, le symbole ou la projection, ainsi que la pièce autobiographique d'Eugene O'Neill, *Long Voyage vers la nuit* (1956), dont l'écriture se fait poétique, presque musicale.

- **Contestation et expérimentation :**

Le théâtre américain prend véritablement son essor dans les années 1950, grâce à la création en 1947 de l'Actors Studio par Elia Kazan et Lee Strasberg qui lui imprime sa marque. L'Actors Studio forme les plus grands acteurs américains, tels que James Dean, Marlon Brando, Marilyn Monroe, Paul Newman, Elizabeth Taylor, selon la méthode établie par Lee Strasberg à partir des théories de Konstantin Stanislavski.



Arthur Miller

L'écrivain américain Arthur Miller a composé une œuvre dramatique marquée par les thèmes de la culpabilité, de la responsabilité et de la réalisation personnelles : au fil de pièces de théâtre telles que *Mort d'un commis voyageur* (*Death of A Salesman*, 1949), adaptée à Broadway par Elia Kazan, les *Sorcières de Salem* (*The Crucible*, 1953) ou *Incident à Vichy* (*Incident at Vichy*, 1964), il s'est attaché

au destin de personnages en marge, « déplacés » ou subissant un joug familial, social ou politique. Il est également le scénariste des Désaxés (The Misfits, 1961) de John Huston.

La primauté est donnée à la sensibilité, à la recherche d'un jeu vivant, nerveux, naturel. Cette technique de travail qui libère l'acteur de l'hégémonie du texte et du metteur en scène donne naissance à l'improvisation, qui constitue aujourd'hui une étape essentielle dans le travail théâtral.



Julian Beck et Judith Malina

En 1947, l'acteur, poète et metteur en scène américain Julian Beck (1925-1985) et l'actrice et metteur en scène américaine Judith Malina (née en 1926) fondent une troupe d'avant-garde, le Living Theatre.

Entre idéal artistique et utopie politique, leur désir est de créer « un théâtre différent, qui vaille ce que nous sommes réellement, espérance que le théâtre changera.

Mais ce que nous voulons vraiment, c'est nous changer nous-mêmes, changer tous ensemble et qu'en se changeant le monde change » (Julian Beck). Cette photographie a été prise en 1964.

La production théâtrale des théâtres de Broadway ne cesse de menacer les « petits » théâtres, alors que la véritable création se poursuit dans les ateliers d'avant-garde dirigés par des artistes marginaux, qui pratiquent un théâtre pauvre et affectionnent les lieux éclectiques (cafés, églises, stades, etc.).

L'art dramatique y est considéré comme un instrument de réflexion politique, comme en témoignent le Teatro Campesino de Luis Valdez, les happenings du Living Theatre, les spectacles du Bread and Puppet ou du Wooster Group, les pièces de Richard Foreman (né en 1937).

Partisan d'un « spectacle total », Bob Wilson contribue à faire du théâtre américain un lieu de rencontre avec les autres arts ; sa pièce *le Regard du sourd*, créée en 1971, sans texte, exerce une influence importante sur le théâtre contemporain.

L'artiste Meredith Monk est quant à elle l'auteur d'une œuvre inclassable, à la croisée du théâtre, de la danse et de la musique. Les pièces de Tony Kushner explorent pour leur part le champ politique, tout en livrant une réflexion acerbe et désabusée sur la société américaine.

Après l'effervescence contestataire et expérimentales des années 1970-1980, le théâtre américain retourne à une forme plus « classique », avec les pièces de David Mamet (né en 1947) ou Sam Shepard.



Sacha Guitry

Sacha Guitry dans sa pièce Palsambleu, créée au théâtre des Variétés en 1953. L'auteur y interprète le rôle d'un vieillard acariâtre de 96 ans.

En Europe, le réalisme est moins voué à l'étude psychologique qu'à l'observation des mœurs (comme l'attestent les dernières gloires du théâtre de boulevard : Henry Bernstein et Sacha Guitry en France, Noel Coward en Angleterre, Eduardo de Filippo en Italie, etc.), mais aussi à une plus large réflexion intellectuelle, à travers les œuvres de l'Italien Luigi Pirandello, qui offrent une sorte de prolongement théâtral aux découvertes de la psychanalyse.



Peter Handke

L'écrivain autrichien Peter Handke est l'une des figures majeures de la littérature contemporaine de langue allemande.

Son œuvre, singulière et très controversée, comprend des poèmes, des romans (Lent Retour), des pièces de théâtre (Gaspard) et des scénarios (les Ailes du désir), qui expriment sa révolte contre les lieux communs de la pensée et de la langue. Handke est également cinéaste (la Femme gauchère).

Dans les **années 1960-1970**, d'autres auteurs dramatiques (Peter Handke en Autriche, Tom Stoppard en Grande-Bretagne, Jean Tardieu en France) consacrent leur recherche au langage.

Dans leurs pièces, le dialogue ne se limite pas à un échange rationnel d'informations, mais est envisagé comme un jeu social ou même purement sonore.



Vsevolod Meyerhold

L'œuvre de Vsevolod Meyerhold, acteur, metteur en scène et théoricien du théâtre russe, a marqué le mouvement d'avant-garde des **années vingt et trente**.

Il a expérimenté tous les procédés scéniques possibles et s'est inspiré de formes théâtrales diverses (commedia dell'arte, théâtre d'Extrême-Orient, cirque, théâtre de foire...).

Dans le domaine de la mise en scène, il a été, avec Konstantin Stanislavski (dont il s'est démarqué), l'un des plus grands initiateurs du **XXe siècle**.

En Europe, dans les **années 1970**, le renouveau du théâtre passe par le triomphe de la mise en scène, et le metteur en scène acquiert un statut de « démiurge », d'auteur du spectacle à part entière, grâce à sa relecture et une interprétation parfois très personnelle des textes, et à travers une scénographie inventive.

À l'image de Jean-Pierre Vincent, de nombreux metteurs en scène travaillent en collaboration avec des dramaturges chargés de les assister dans l'interprétation littéraire, sociologique et artistique du texte.



Jacques Lassalle

Le metteur en scène Jacques Lassalle (à droite) et le comédien Jean-Luc Bideau (à gauche) lors d'une répétition de la Comtesse d'Escarbagnas de Molière, à la Comédie-Française (avril 1992).

Cette tendance trouve son origine en Allemagne, où le metteur en scène s'accorde depuis longtemps toutes les libertés, jusqu'à réécrire le texte ; dans cette veine « affranchie » figurent des metteurs en scène comme l'Allemand Erwin Piscator ou le Russe Vsevolod Meyerhold.

À l'inverse, des hommes de théâtre comme Jean Vilar refusent cette prépondérance du metteur en scène et préfèrent le statut plus modeste de régisseur.

Par ailleurs, le théâtre de l'absurde, en multipliant les indications scéniques, contraint la mise en scène à servir le texte et attire des metteurs en scène comme Jean-Marie Serreau et Roger Blin, qui se considèrent alors au service de l'auteur et de son texte.

Le pouvoir du metteur en scène s'amplifie au point de s'affranchir de toute règle préexistante, par exemple en s'emparant de romans pour les porter à la scène. Antoine Vitez, en 1975, affirme alors : « On peut faire théâtre de tout. »

Le théâtre s'affirme comme un spectacle total, comme le souhaitait Antonin Artaud, s'éloignant encore un peu plus de sa fonction de passeur de texte.

- Le Renouveau des écritures dramatiques en France :

Certains metteurs en scène privilégient la relecture des œuvres classiques à travers une scénographie audacieuse — la mise en scène par Patrice Chéreau et le scénographe Richard Peduzzi en 1973 de *la Dispute* de Marivaux est un moment « historique » de la mise en scène contemporaine.

D'autres, comme Claude Régy, Jacques Lassalle ou Georges Lavaudant, restent attachés à la découverte des écritures contemporaines, le plus souvent étrangères (Edward Bond, Gregory Motton, Peter Handke).



Valère Novarina

À la fin des années 1980, la vitalité des écritures dramatiques contemporaines s'exprime par des associations fécondes entre auteurs et metteurs en scène qui, à la tête de théâtres subventionnés, ont alors une influence considérable.

Ainsi Alain Françon s'engage résolument dans la promotion du répertoire contemporain, tandis que des associations fructueuses s'engagent entre metteurs en scène et dramaturges – comme celle de

Jean-Pierre Vincent avec Michel Deutsch (né en 1948) et Bernard Chartreux (né en 1942), celle de Jacques Lassalle avec Michel Vinaver et Valère Novarina, celle de Patrice Chéreau avec Bernard-

Marie Koltès – mettant au premier plan le renouveau de l'écriture dramatique. De nombreux auteurs-metteurs en scène, comme Roger Planchon, Bruno Bayen (né en 1950), André Benedetto (né en 1934) ou Didier-Georges Gabily (né en 1955) participent également à ce renouveau.

À la fin des années 1990, le texte retrouve une place centrale, comme le montre la multiplication des événements, structures et publications autour du texte dramatique (la maison d'édition des Solitaires Intempestifs, fondée par Jean-Luc Lagarce, le festival la Mousson d'été, consacré aux écritures contemporaines, la revue des *Cahiers de Prospero*, etc.).

L'association des Écrivains associés au théâtre (EAT), créée en 2000, rassemble plus de 350 écrivains francophones, et obtient que le théâtre du Rond-Point (Paris) soit exclusivement consacré aux écritures d'aujourd'hui.



Roger Planchon

À côté de la génération de Matthias Langhoff, Peter Brook, Giorgio Strehler, Klaus Michael Grüber, Roger Planchon, Georges Lavaudant, Patrice Chéreau, de jeunes metteurs en scène comme les Français Stanislas Nordey (né en 1966), Stéphane Braunschweig (né en 1964), l'Italien Romeo Castellucci (né en 1960), le Flamand Jan Fabre (né en 1958), le Polonais Krystian Lupa (né en 1943) explorent le répertoire dramatique à travers des scénographies inventives, où les différents arts se mêlent et où une place importante est accordée notamment aux technologies audiovisuelles.

L'apport de la vidéo et des imageries numériques est en effet l'une des innovations de la fin des années 1990, et a favorisé de nouvelles possibilités dramaturgiques.