

Introduction aux grandes théories du théâtre, Jean-Jacques Roubine

I. Aristote revisité

1. Aperçus sur la *Poétique*

Les théories théâtrales du XVIIe s. cherchent à aider le dramaturge à répondre aux critères d'Aristote. Foisonnement exégétique à partir d'un texte lacunaire et incohérent.

Une dramaturgie du vraisemblable : importance de l'action ; représenter non *le réel* mais *le possible* délimité par *le vraisemblable* et par *le nécessaire*.

Le vraisemblable : l'expérience commune, *le plausible* pour un groupe donné à une époque donnée, *notion d'opinion commune* importante au XVIIe s.

La persuasion : repose sur un système de croyances donné (il faut donc exclure *l'irrationnel*) qui repose, selon Aristote, uniquement sur le texte, c'est-à-dire du *récit*. La représentation est irrécusable et le récit incertain. Le *merveilleux* est par exemple uniquement relaté chez Racine.

Aristote dévalorise le spectacle, supériorité du poème dramatique sur les autres composantes du théâtre.

L'avéré et le persuasif : Aristote exclut aussi *le monstrueux* (différent de *l'effrayant*) qui engendre l'incrédulité et l'horreur. L'esthétique française est dès lors celle de la juste mesure (et on mettra longtemps à apprécier Shakespeare).

Lorsque la vérité historique (l'avéré) est monstrueuse, il faut la déformer pour la rendre persuasive.

L'idéalisation et l'identification : pour Aristote, la représentation tragique imite en idéalissant. Mais pas de moralisme, elle doit montrer des actions propres à susciter la crainte ou la pitié. L'œuvre d'art tragique a pour fonction de susciter un plaisir (qui provient de la pitié et de la frayeur) de nature esthétique à travers la représentation du réel (et non de l'objet représenté). La finalité en est l'amélioration et l'apaisement du cœur.

C'est le principe de la *catharsis* (purgation ? purification ?). pas de définition exacte...

Pitié : émotion altruiste ; *frayeur* : égocentrique, idée que je pourrais moi-même être victime d'un tel malheur.

Paradoxe de la *catharsis* : le plaisir est suscité par deux émotions désagréables, qui sont purifiées de l'amertume qu'elles ont dans la réalité.

Cette théorie fonde la pratique théâtrale sur *l'identification*, il faut que le spectateur adhère pleinement.

Il faut que le héros soit entre les extrêmes pour que le spectateur puisse s'identifier à lui ; de plus, il ne faut pas que le malheur apparaisse comme mérité ou justifiable (sinon, pas de pitié).

Difficulté de concilier l'idéalisation et l'identification. Le vraisemblable est central pour que le tout fonctionne, pour que le spectateur croie.

2. La transmission de la doctrine

Traductions et commentaires : *La Poétique* est traduite en latin en 1498 (Valla), en grec en 1503. Théories reprises par des poéticiens uniquement soucieux d'aider le poète. Nouvelles traductions et commentaires.

Scaliger en 1561 le plus clair et le plus cohérent : avec lui, l'aristotélisme devient une orthodoxie par rapport à laquelle chaque poète doit se situer.

1570, nouveau commentaire de Castelvetro qui extrapole de nouveaux dogmes : *unité de temps* et *l'unité de lieu* (pour la vraisemblance).

En France, tout auteur doit la connaître, même si elle ne sera traduite en France qu'en 1671. Culte voué à Aristote, par La Mesnardière, notamment. Le théâtre fr. est complètement assujéti à cette norme et les auteurs devront se justifier de tout écart à la *doxa*.

Le magistère de Chapelain : dans la querelle du *Cid*, Chapelain doit trancher la querelle entre Corneille et Scudéry (Pro-Aristote). Il condamne Corneille mais l'opinion préfère Corneille. Les gens de théâtre ne connaissent pas l'aristotélisme et s'en méfient, Chapelain est donc chargé de le leur expliquer. Il érige la règle au travers de notes et correspondances. Mais c'est La Mesnardière qui rédige une *Poétique* inachevée suivie par d'Aubignac, *Pratique du théâtre* (1657).

3. L'aristotélisme à la française

Les « règles » du théâtre : tentative d'instaurer un *réalisme* au théâtre. Mais un théâtre plutôt lu. Souci d'intelligibilité. Il faut des lois impératives. On juge alors les œuvres selon leur respect des règles (refus de toute originalité). Ceci est conforme au contexte idéologique (religion, culte de l'autorité et de la raison).

L'empire de la Raison : contre l'obscurantisme. Les partisans des « règles » sont modernes. Ils sont pour la raison. L'aristotélisme à la fr. fonde un élitisme intellectuel, aristocratie de l'esprit : la caste des « sçavants », seuls juges. Le principe n'est pas de plaire au public (inculte). Mais les doctes (professionnels) admettent aussi « l'honnête homme » pour juge, (amateur éclairé).

4. Imiter et embellir

Imiter la Nature : au cœur de l'aristo. Fr. notion équivoque de nature, mal définie. On se penche plutôt sur *l'imitation*. Il faut qu'elle soit la plus parfaite possible (pas dans la représentation, ce qui serait impossible, mais dans le texte). Pas d'ironie critique qui détruirait l'identification. Souci de crédibilité. La représentation théâtrale (que Chapelain ne néglige pas) doit être un processus d'hallucination, d'aliénation pour que le spectateur oublie qu'il est au théâtre.

Idéaliser la Nature : Chapelain passe de *la vraisemblance* à la *véracité* : moins de liberté pour le dramaturge. Ses contemporains préfèrent de leur côté faire une représentation qui soit parfaite à partir d'un modèle qui ne l'est pas forcément en « corrigeant » la Nature. Concept de *belle nature* (remis en cause plus tard avec *la nature vraie*) : le Beau, le Plaisant, le Noble et le Simple. L'artiste doit idéaliser.

Les genres les plus idéalisants sont au XVIIe s. les plus hauts (tragédie, épopée...). Stylisation limitée par la vraisemblance et la ressemblance.

Coincé entre *ressemblance* et *idéalisation*, le classicisme fonde une esthétique de la juste mesure.

On évite toute singularisation, caractéristique historique *etc.* qui empêche l'identification.

5. Les ukases de la vraisemblance

Le vrai et le vraisemblable : la vérité est insuffisante et peut être dangereuse comme obstacle à l'identification. On préfère la changer pour la rendre vraisemblable. Mais si le vrai est attesté et connu du public, que doit faire le dramaturge ? Il vaut mieux éviter les épisodes les plus connus de la Légende ou de l'Histoire.

Vraisemblable ordinaire, vraisemblable extraordinaire : deux notions distinguées par Castelvetro. Suivi par Chapelain. Il faut refuser l'in vraisemblable avéré (comme ne le fait pas Corneille). Chapelain privilégie la vraisemblance ordinaire, crédible et nécessaire. Pas de merveilleux. Répugnance à utiliser la bible vraie mais intransformable.

Corneille revendique le droit d'utiliser l'historique in vraisemblable, car elle est *nécessaire*. Il s'écarte de l'orthodoxie au nom de la liberté d'invention de l'auteur et de la liberté d'exploiter la mine de l'Histoire. Il reste isolé et suspect.

Le monologue et l'aparté ne doivent pas apparaître comme conventionnels, pour ne pas nuire à la vraisemblance. En tout point, il faut protéger l'hallucination du spectateur constamment menacée.

6. Le visible et l'invisible

Les événements que le théâtre ne peut représenter mais qui ne peuvent être supprimés : ceux vraisemblables mais impossibles techniquement à montrer ; ceux qui susciteraient l'incrédulité. D'où une dialectique du *visible* et de *l'invisible*, du représenté et du raconté. Quatre possibilités pour le dramaturge :

- l'événement se passe sur scène
- il se passe hors de scène, durant un acte de la pièce (en simultané d'un événement représenté)
- il se passe en scène pendant l'entracte
- hors de scène pendant l'entracte

la narration offre deux avantages sur la représentation : non tributaire des contraintes scéniques ; atténue l'intolérable.

L'aristotélisme n'accepte pas la convention, juste l'illusion pour représenter le merveilleux.

7. La règle unitaire

Constatations :

- attention et assimilation du spectateurs limitées, il perd assez vite pied face aux intrigues compliquées
 - il est invraisemblable de montrer en un seul lieu (le théâtre) plusieurs lieux
 - même chose pour la durée

L'unité d'action : Aristote recommande l'unité. Cohérence organique de la pièce, tous les événements doivent reliés entre eux par la nécessité et concourir à l'aboutissement de l'action.

L'unité de temps : Aristote moins explicite. Compromis : l'idéal serait de faire coïncider la durée de la représentation avec celle de l'action. La limite est d'un jour pour que l'écart soit modéré.

Critiques sur ce point contre le *Cid*. Il faut l'action tienne vraisemblablement en 24 heures.

Mais cette loi apparaît comme restrictive et brimante pour le « beau sujet ».

L'unité de lieu : Aristote et les premiers commentateurs italiens n'en parlent pas.

L'idée émerge à partir de la vraisemblance : la distance que peut parcourir un personnage pendant la durée de l'action, selon le même raisonnement que pour la temporalité. Cette règle s'impose discrètement en France. Ce n'est qu'à partir de la Querelle du *Cid* que le lieu unique va être adopté.

C'est d'Aubignac qui en fait l'exposé le plus clair : à partir du principe de vraisemblance, un seul espace ne peut en représenter deux. Mais, pour plaire aux goûts du public, on peut admettre un décor qui change en représentant diverses parties d'un même lieu ; il réclame de plus un lieu ouvert (façade de palais, place publique). Racine suit plus ou moins cette dernière recommandation quand il le peut. Molière est plus indépendant sur ce dernier point. L'aristotélisme est anti-économique sur cette question car contraire aux goûts du public qui aime les décors variés. D'où une résistance vive...

Cette règle ne s'impose que dans les « grands genres », l'exubérance baroque survit dans les autres (Molière, Corneille).

L'aristotélisme français dévalorise le spectaculaire contre le goût du public.

8. Digression sur les bienséances

La *bienséance* est absente d'Aristote mais sous-tend l'esthétique classique. Tout ce qui est représenté doit avant tout être conforme à l'idée que le public peu s'en faire. C'est avant tout une norme aristocratique, puisque les personnages le sont. Sinon, ce serait invraisemblable. C'est la *bienséance externe*, qui correspond aux normes admises par le public.

Bienséance interne : est déterminée par l'économie interne de la pièce : tel personnage ne peut dire telle chose...

La bienséance est l'un des piliers théoriques de l'aristotélisme à la française.

9. L'esthétique et la politique

L'enjeu de ces débats théoriques : pouvoir symbolique et économique sur le théâtre. Dans cette lutte, tout ce qui s'oppose à l'aristotélisme est délégitimé (public, auteurs). Les « doctes » fomentent des cabales, climat d'oppression, grâce à l'appui de Richelieu qui souhaite établir dans le théâtre aussi, l'ordre contre l'anarchie libertaire du baroque. Le théâtre qui rassemble les foules, est un enjeu politique que le pouvoir politique cherche à contrôler, dans le but de célébrer la monarchie de Louis XIV.

II. De la tragédie au drame

1. Le génie, le plaisir et la vertu

L'aspiration au nouveau : l'aristotélisme, après le silence de Racine (1677) ne produit aucun chef-d'œuvre pendant 100 ans. La scène est dominée par la farce au XVIII^e s. (les Italiens, Marivaux, Beaumarchais)...

L'aristotélisme limité car il exclue tout progrès ou évolution, les règles sont intangibles.

En 1687, Perrault, lors de la 1^{ère} Querelle des Anciens et des Modernes, fait la première critique de ce fixisme : l'art est soumis à la loi du progrès, il voit une amélioration constante de la qualité artistique.

Le XVIII^e siècle explore 2 voies :

- le relativisme : aménagement de l'aristotélisme. (ex. : Voltaire)

- radicalisme : un théâtre nouveau en rupture avec les anciennes règles et conduit au *drame bourgeois*. (ex. : Diderot, Beaumarchais).

Un relativisme : une pensée marquée par le *newtonisme* (il n'y a pas de vérité immuable, toute norme est relative). Il prend en compte le plaisir du public, fait appel au bon sens...

Les droits au génie : Mercier, dans *Nouvel essai sur l'art dramatique* (1774) refuse toute théorisation, le génie suffit. Dès lors, les théoriciens (enfin dramaturges) n'osent pas trop théoriser, ils s'appuient sur leur expérience de la représentation et de la création (Diderot, Voltaire...). Ces théoriciens du *genre sérieux* ont une expérience de la scène, du théâtre.

Une pédagogie de la vertu : au XVIII^{ème} siècle, la finalité du théâtre est de provoquer l'adhésion du spectateur à un système de valeurs supposées capables d'améliorer son sort personnel et le fonctionnement du corps social. Le théâtre devient une pédagogie de la vertu. Les émotions sont sollicitées car elles convainquent plus que l'argumentation raisonnée, tous les auteurs sont d'accord sur ce point.

Sentimentalisme qui colore les genres nouveaux : la comédie « larmoyante », le genre sérieux et même la tragédie voltairienne. Ainsi se retrouve la théorie de la *catharsis*.

Mais le public se moque souvent de ces nouveaux drames un peu ridicules.

2. De la *belle Nature* à la *Nature vraie*, aller et retour

La proximité et l'éloignement : pour permettre l'effusion, il faut davantage de réalisme, même contraire aux bienséances, car l'émotion provient du sentiment de « vérité ».

La proximité (scène=miroir fidèle de la réalité du spectateur) permet une effusion affective immédiate alors que l'éloignement la refroidit. La prose plutôt que le vers, les personnages contemporains plutôt qu'antiques *etc.*

La scène du drame accueille tous les milieux, les conditions : elle devient le miroir de la société.

Alors que la tragédie misait sur l'effet de prestige dû à l'éloignement (social et temporel), le drame demande la proximité. En pratique, c'est la cellule familiale bourgeoise et les malheurs qui menacent de la disloquer qui sont représentés. Parce que la société fr., en un siècle, a évolué : la bourgeoisie s'est affirmée, elle réclame des modèles auxquels s'identifier.

1^{ère} moitié du XVIII^{ème} s. : la doctrine de la *belle Nature* est de plus en plus contestée : l'appréhension par les sens est plus intéressante que la recherche d'une prétendue essence hypothétique. L'art va vers davantage de mimétisme. Pas « copie servile » de la nature mais « imitation parfaite », c'est-à-dire avec l'intervention du goût, pas de photographie d'un modèle mais idée générale à laquelle il renvoie. Le génie de l'artiste est de faire en sorte que le spectateur prenne cette idée générale pour la nature même. C'est le postclassicisme.

2nd moitié : on saute le pas vers la « vérité pure ».

Vers un mimétisme intégral : avec Diderot, le mimétisme devient le seul paramètre de la réussite en art. Il faut une ressemblance parfaite. Dans les *Entretiens avec Dorval* (1757) au sujet de sa pièce *Le Fils naturel*, il oppose vérité et vraisemblance. La *véracité* devient l'unique critère du beau. Et la matérialité de la scène n'est pas laissée de côté : elle doit conférer au texte plus de réalisme encore. Il demande une mutation radicale des traditions de jeu. La finalité du drame n'est plus la participation du spectateur mais son hallucination.

À l'étranger, les Anglais ou les Allemands vont beaucoup plus loin dans le refus de l'aristotélisme. Johnson, par exemple, met en doute la vraisemblance : la représentation repose sur un contrat acteur-spectateur : on fait comme si c'était vrai, donc, on peut admettre toutes les conventions de jeu, sans respect pour les unités de temps, de lieu.

En France, on reste timide sur ce point.

Les réalisations de la théorie du drame n'ont pas beaucoup de succès et pas de lendemains. Le genre de la comédie « larmoyante » et celui de la tragédie voltairienne s'imposent plus nettement.

Causes de l'échec du drame : les comédiens sont réticents à changer leurs habitudes, le public est attaché aux traditions du XVII^{ème} s., les auteurs sont dépourvus de génie théâtral, et surtout l'impossibilité de la scène à répondre aux exigences du réalisme intégral. Diderot se pose des questions à ce sujet.

Découverte de la théâtralité : Diderot prend conscience de la « théâtralité ». Le théâtre n'est pas le réel mais un art, il impose une stylisation tandis que le réalisme intégral est une utopie, la mort de la représentation. Mercier lui aussi reconnaît que la stricte imitation n'est pas forcément intéressante ni efficace. Les deux grands théoriciens du drame combattent finalement leur propre réalisme intégral. On en revient à l'aristotélisme... L'in vraisemblable ne peut susciter l'adhésion.

L'esthétique et la morale : au XVIIIème siècle, les théologies rejettent le théâtre qui est un lieu de corruption et de péché, le comédien est excommunié etc. Les philosophes défendent le théâtre et cherchent à montrer son utilité pour l'éducation et l'amélioration des foules.

Rousseau prend parti contre le théâtre : les bons sentiments provoqués par le théâtre ne durent que l'espace de la représentation, ils disparaissent à la fin et n'influencent pas sur la vie quotidienne du spectateur. Au contraire, le spectateur ému croit qu'il est sensible et généreux. De plus, le théâtre qui encense l'amour « criminel » donne envie d'y goûter.

3. Le théâtre, école du civisme ?

Ce didactisme constitue l'échec des drames du XVIIIème s. mais il permet également l'accès à la modernité : la « vertu » que le théâtre est censé enseigner excède le champ de la morale privée et devient politique. Selon Mercier, le public est composé de tous les corps de la Nation, le théâtre est le seul lieu où la Nation peut prendre conscience d'elle-même et réfléchir collectivement à ses problèmes. Pour cela, il faudrait, selon Mercier, un espace plus grand, plus ouvert que le théâtre traditionnel. De plus pour lui, le drame doit pousser le spectateur à prendre conscience de l'égalité naturelle, à rejeter le gouvernement absolu. Le théâtre doit montrer ce qui devrait être... (nouvelle contradiction).

4. Le comédien théorisé

Diderot s'intéresse à l'acteur avec son *Paradoxe sur le comédien* (1769-1773) et brûle ce qu'il avait adoré dans son *Discours sur la poésie dramatique*, notamment la théorie de la représentation réaliste. Il reconnaît la nécessité de styliser le vrai. Un trait de réalisme permet l'effet de proximité.

La passion et la froideur : selon Diderot, le comédien suit un processus en 3 parties pour incarner son personnage :

- observation de la réalité
- de ces observations, données, il tire une ébauche de son personnage
- il l'interprète sur scène

C'est la même démarche que celle du dramaturge qui prend ça et là des éléments à la réalité pour les recombinaison ensuite. Le comédien suit ce processus : observation, abstraction, amplification. Soit il procède par un travail d'analyse soit par sensibilité, génie et c'est alors inconstant. Méthode de Diderot : la maîtrise de soi, une gestion de la sensibilité, il lui faut un regard froid pour jouer « de réflexion » et non pas que « d'âme ».

La sensibilité est incompatible avec l'art du grand acteur.

L'imitation ne suffit pas, il faut une stylisation.

C'est une conversion radicale chez lui. Il faut se plier aux lois de la scène déterminées par les conditions matérielles. Il faut réinventer des gestes différents de ceux de la réalité, son discours.

Un contrat de jeu : acteurs et spectateurs acceptent d'être momentanément dupes d'une fiction.

C'est l'*illusion*, le théâtre a pour but de mystifier le spectateur.

III. Le principe de réalité

1. L'artiste face à l'histoire

L'Histoire influence le théâtre, surtout la Révolution et l'Empire.

L'élargissement du champ historique : tous les intellectuels européens sont fascinés par la Révolution. Les excès de la Terreur entraînent un rejet de la philosophie et de l'esthétique des Lumières en Europe (mais pas en France).

Succès croissant de l'Histoire auprès du public entre 1820 et 1830, l'individu découvre qu'il en est un acteur. La tâche de l'historien change : il doit « reconstituer » l'histoire. L'esthétique romantique est indissociable de ce climat : roman (Walter Scott...), théâtre... Mais le néoclassicisme qui n'a pas été ébranlé par le « genre sérieux » et fait obstacle.

Le réalisme contre les usages : les auteurs le réclament mais le public et les comédiens n'y sont pas très favorables.

À bas les règles !: pour Schlegel, ce sont les novateurs et non pas les disciples des anciens qui apportent du neuf en art. Chaque créateur doit élaborer son esthétique en refusant les dogmes établis.

La génération de 1820 combat également tout dogmatisme et les règles. Les dramaturges s'intéressent enfin à la matérialité scénique de leurs œuvres : Hugo metteur en scène, Vigny.

La polémique avec les partisans du néoclassicisme entraîne pourtant les romantiques à théoriser eux-mêmes, ainsi Hugo élabore un corps de doctrine dans ses préfaces, ses critiques.

L'originalité succède au respect des règles comme critère de qualité. L'imitation signale la médiocrité.

L'art nouveau sera historique : il faut un nouveau théâtre qui corresponde aux aspirations modernes des contemporains, leurs goûts (et non ceux des générations précédentes).

Rupture des Romantiques avec le passé, il faut innover et non imiter (Hugo).

2. Pour une « représentation véridique de l'histoire ».

L'Histoire pour maîtriser le présent : les Romantiques veulent mettre en scène un passé + ou – proche où destinées individuelles et convulsions politiques sont étroitement imbriquées.

Schlegel incite à utiliser la matière historique nationale. La scène acquiert une fonction pédagogique, forger l'identité nationale.

L'exemple de Shakespeare est omniprésent : le drame shakespearien remplit une fonction sociale en fondant un sentiment d'identité nationale dans le public.

Les romantiques fr. veulent la même fonction sur le même modèle, c'est ce que réclame Stendhal et dans une moindre mesure Hugo. Dumas utilise aussi des sujets historiques.

L'opéra s'y met aussi.

L'Histoire contre les règles : cette volonté d'exploiter le champ historique correspond aux goûts du public et permet de mettre les néoclassiques en difficulté : les traditions régulières sont mal adaptées à une représentation plausible de l'histoire moderne (argument stendhalien). (langage, on ne peut transformer un événement récent et bien connu du public pour le faire entrer dans le carcan des unités, ridicule du vers dans le langage parlé).

Stendhal et Schlegel sont ceux qui contestent le plus les règles, au nom de l'imagination du spectateur qui peut tout accepter. Les autres auteurs sont plus en retrait : pour Constant, en 1809, l'histoire nationale est compatible avec les règles, même s'il peut y avoir des difficultés. Hugo, s'il sacrifie l'unité de temps et de lieu, n'utilise pas plus d'un décor par acte. Il utilise l'alexandrin.

Les néoclassiques (Lemercier, Delavigne) alors que les Romantiques n'ont rien montré encore sur scène remportent des succès, le public ne connaît pas encore la nouvelle esthétique. Les Romantiques leur reconnaissent un certain talent, mais jugent qu'ils gagneraient à changer leur style.

De la « scène historique » au « drame romantique » : à partir de 1825, se publie un nombre considérable de « scènes historiques », pièces de théâtre non destinées à la scène ainsi les auteurs peuvent s'affranchir des règles. Ce succès et celui des tragédies néoclassiques à sujet historique convainquent les Romantiques que l'époque est prête à une nouvelle dramaturgie capable de représenter véridiquement l'Histoire moderne.

Années 1820 : période de transition. En 1827, avec *Cromwell*, Hugo passe de la « scène historique » au « drame ». Pièce à peu près injouable (encore aujourd'hui).

En 1829, *Henri III et sa cour* (Dumas) et 1830, *Hernani* = véritable naissance à la scène de l'esthétique nouvelle. >1830 bon accueil pour toutes les pièces de ce genre.

Problème : difficulté de concilier le souci de vérité historique et les aspirations libertaires poétiques romantiques...

3. Vers le réalisme et au-delà

Vérité et poésie : théâtre de Schiller impressionne le groupe de Coppet (Mme de Staël, Constant...) par son réalisme. Pour Mme de Staël, un théâtre qui offre une représentation « véridique » de l'Histoire, cette vérité est pour elle garante de l'illusion théâtrale, mieux que les unités. La vérité est source d'informations et aussi d'émotions pour le spectateur qui s'identifie plus facilement à des personnages qui lui ressemblent plus que les figures idéalisées de l'aristotélisme.

Pour Stendhal, il y a deux types d'illusion :

- illusion courante : le spectateur reste conscient qu'il assiste à un spectacle, l'illusion est liée à la bonne volonté de chacun
- illusion parfaite : très rare et très brièvement, elle empoigne le spectateur et suscite des émotions intenses. Pour multiplier ces instants, il faut conformer la représentation au modèle historique.

Où réside dès lors le « génie » théâtral ? Le dramaturge tente de recréer les sentiments, les motivations, les passions qui sont à la source des grands événements. Il prend quelques libertés d'imagination et invente. Limites de l'invention : il ne faut pas contredire les données historiques.

Shakespeare, « exemple » ou « modèle » ? : pour les lecteurs de 1820, ses pièces font figure de chef-d'œuvre de réalisme, par la puissance et la diversité de ses caractères. Pour les Romantiques, il est à la fois grand et vrai.

En l'opposant à Racine (esthétique classique), ils en font la preuve que leur esthétique est réalisable puisqu'elle a déjà été réalisée. De plus, ayant jusque là été « trahi » en France, les Romantiques pensent que des représentations fidèles permettront la conversion du public à leur esthétique.

1822, une troupe britannique est huée (mais pour des raisons politiques), cinq ans plus tard, meilleur accueil. Dès lors, grande influence du « jeu anglais » sur les créateurs du drame romantique (Lemaître, Bocage, Ligier, Mlle Mars...).

Culte de Shakespeare pourtant paradoxal : les Romantiques qui refusent les modèles anciens, vénèrent un vieil auteur. Du coup, ils cherchent des raisonnements un peu flous pour faire passer cette admiration : par exemple Guizot prétend qu'il est un « exemple » plutôt qu'un « modèle ». On ne peut de toute façon l'imiter, juste s'en inspirer pour être soi-même original.

Shakespeare, récuse la distinction aristotélicienne entre genres/grandeurs des personnages. Chez lui, toutes les classes sont mêlées, pas de ségrégation, la vérité n'est pas fragmentée.

Une ambition totalisante : pour Hugo, le laid devient valeur esthétique qui s'oppose au beau et le fait d'autant mieux ressortir. Sur cette dialectique se construisent les drames hugoliens. Hétérogénéité de son modèle en rupture avec l'aristotélisme. Il voudrait tout mêler, tous les genres etc. Volonté totalisante qui se heurte aux limites techniques de l'époque, et après l'échec des *Burgraves* (1843) il abandonne cette direction de recherche.

Hugo est isolé, même parmi les Romantiques, étant le seul qui se centre sur la représentation. De plus, il ne se contente pas que de l'*avéré* des romantiques, sur la domination de la Raison mais veut s'ouvrir à la totalité des conceptions de l'esprit humain (rêves...) La scène doit être un théâtre du monde où la totalité de ce que l'homme fait, rêve est pris en charge. Ses théories de son onirisme théâtral viennent trop tard, en 1864 avec *William Shakespeare*.

La revendication de réalisme historique est avant tout une arme polémique. Les romantiques n'oublient jamais la spécificité de la scène, ne confondent pas le réel et le représenté, ne mènent pas la logique réaliste trop loin (sinon, il faudrait que le *Cid* s'exprime en espagnol du haut moyen âge...)

Le drame est un miroir du réel qui concentre, amplifie, métamorphose la réalité.

Il cherche à créer de nouveaux mythes, en s'appuyant, avec les *Burgraves*, sur une époque méconnue et « gothique ». Trop novateur pour l'époque, Hugo est voué à l'échec. Pourtant, il préfigure les Symbolistes.

A partir de cette époque, une nouvelle forme de drame bourgeois apparaît, avec des sujets quotidiens (*La Dame aux camélias*, Dumas fils, 1852).

4. La mutation naturaliste

L'esthétique romantique en procès : discordance entre l'aspiration bourgeoise et la recherche romantique. L'opinion libérale en dénonce les poncifs et les outrances, son ridicule. Sous le Second Empire, la bourgeoisie au pouvoir s'attaque au Romantisme dans lequel elle ne se reconnaît pas.

Retour au « genre sérieux » qui parle de la bourgeoisie, du quotidien, de son idéologie molle.

Théâtre-miroir qui renvoie son image à la salle et qui véhicule une « morale » de la vie quotidienne. Un théâtre édifiant, utilitaire. À côté subsiste une dramaturgie plus ludique, ironique, comme celle de Labiche dans ses comédies qui se moque du ridicule de la bourgeoisie – celle qui compose la salle se juge supérieure à celle représentée et peut donc en rire. Triomphe du vaudeville.

Le théâtre, vivante image de la vie : avec les progrès techniques, le positivisme etc., est favorisée une théorie mimétique de la représentation, un mimétisme radical sans idéalisation ni stylisation.

Zola théoricien de la scène naturaliste et élabore sa doctrine en 1879-1881, en la subordonnant à celle qu'il conçoit pour le roman, sans prendre en compte les spécificités de la scène. Sa démarche s'apparente à celle des théoriciens du genre sérieux, en élargissant le champ du mimétisme. Il veut prendre en charge la totalité du réel avec exactitude. Aucune censure n'est acceptée, pas de morale, de bienséance, de tricherie. Tout doit être montré, y compris le laid (ce qui est choquant pour le public d'alors).

Pourtant Zola admet les conventions théâtrales, on ne peut se passer d'une certaine stylisation, qu'il demeure toujours une part artistique.

La théorie naturaliste du théâtre fonde une dialectique de la représentation., tension entre aspiration réaliste et le réseau des conventions propres au théâtre. C'est, plus qu'un mimétisme intégral, le désir de recréer l'illusion de la vie. Chaque génération invente un mécanisme pour donner cette illusion et qui est ensuite rejeté, au nom même de la vie...

Pas de chefs-d'œuvre naturalistes au théâtre (surtout des adaptations de romans), mais il ouvre la recherche du XXème siècle. Il néglige les vieilles recettes périmées sans reprendre le vieux combat contre les conventions mais en jouant dessus.

En reconnaissant la spécificité du théâtre, elle le dénonce paradoxalement comme un art du passé, limité et inférieur au roman.

Une théorie de la mise en scène

Antoine

>1887, il réalise au Théâtre Libre des spectacles naturalistes en appliquant les demandes de Zola. Reproduction minutieuse du réel, il brouille les frontières.

La mise en scène en croyant simplement développer l'art du mimétisme a transformé le théâtre en espace d'hallucination. La recherche de ce vertige est le rêve secret du théâtre naturaliste. En 1879, adaptation scénique de *l'Assommoir* qui est un triomphe.

Stanislavski

Créateur d'une théorie de la représentation proche des naturalistes. Sa méthode s'appelle le «Système» et influencera l'Occident (plutôt les Anglo-Saxons que les Latins), comme l'*Actor Studio*.

Tout détail est important. Il utilise les techniques les plus récentes, notamment l'éclairage, fait des recherches historiques minutieuses.

Il invente des techniques d'entraînement du comédien pour casser la mécanisation et les habitudes du jeu, il faut une vie intérieure.

Il attache une grande importance à la question du *contact* : le rapport du corps du comédien avec son environnement... Il faut faire coïncider le vécu imaginaire du personnage (qu'il dote de biographies fictives) et celui réel du comédien. Le comédien doit renouveler chaque soir la fraîcheur de son jeu, il lui faut atteindre une maîtrise totale de toutes les techniques vocales et corporelles, une grande autodiscipline.

Grâce à cette technique, le comédien peut mettre en œuvre le *revivre* (le contraire du *représenter*) : la rencontre d'une situation donnée et du passé intime de l'acteur, appropriation par l'acteur de la situation. Ainsi, l'interprétation sera singulière et authentique.

La scène naturaliste : bilan et prolongements

En dénonçant le manque de rigueur, les pratiques stéréotypées, le naturalisme pose utilement le débat fondamental : le théâtre ne peut prétendre représenter véridiquement le monde et ne pas s'interroger sur la validité des techniques mises en œuvre pour ce faire.

En utilisant des objets « vrais », il ouvre le théâtre au monde des choses.

La fécondité du naturalisme se situe moins au niveau de la dramaturgie qu'à celui de la représentation, en cela, elle est peut-être la première théorie théâtrale moderne. Après elle, on ne pourra plus penser le théâtre sans penser aux conditions et finalités techniques de la représentation.

5. Rêveries symbolistes

La parole contre la scène : intellectuels et poètes symbolistes dénoncent la *mimèsis* naturaliste comme un carcan étouffant. Selon eux, la réalité sensible n'est que l'apparente illusion d'une réalité spirituelle supérieure. Le créateur doit déchiffrer les correspondances entre les deux.

Au théâtre, ils prônent la supériorité absolue de la parole poétique, seule *medium* pour nous mettre en contact avec le monde des essences.

La conception naturaliste de la représentation : pas de texte doctrinal, quelques articles mais pas d'analyse systématique. Le Symbolisme pour la première fois depuis le Classicisme, la représentation est libérée de l'obligation mimétique et de la sujétion à un modèle réel. Autonomie de l'image scénique par rapport à la réalité importante pour le XXème siècle.

Importance du *symbole* découvert en France grâce à la dramaturgie de Wagner. Maclair et Dujardin rêvent d'un théâtre qui incarnerait les grands archétypes au travers de figures symboliques surhumaines.

Certains comme Maeterlinck ou Saint-Pol Roux cherchent à redonner au théâtre une dimension liturgique.

Pourtant, pour qu'un théâtre sacré puisse exister, il faudrait une métaphysique collective commune à la scène et à la salle, ce qui n'est depuis longtemps plus le cas. De ce fait, les symboles propres à chaque auteur ne sont pas compris et le symbolisme se fait hermétisme.

En outre, pour les Symbolistes, la scène est plus un risque qu'une chance : c'est une matérialisation de la parole poétique qui la dégrade. Il faut donc limiter la représentation, dévaloriser au théâtre tout ce qui n'est pas le verbe poétique.

Le Symbolisme et la mise en scène : on renonce aux acquis techniques des derniers siècles, on cherche à éliminer toute interférence visuelle qui pourrait brouiller la communion poétique. C'est l'imagination rêveuse du spectateur qui doit élaborer la mise en scène.

C'est un art élitiste, confidentiel, soumis à de strictes contraintes économiques. Refus de toute détermination historique ou géographique, d'où le plateau nu, l'absence d'accessoire *etc. etc.*

Jarry tourne en dérision ces poncifs symbolistes.

Le Symbolisme et l'acteur : objet d'une grande méfiance car il est chargé de matérialiser la parole poétique, il est donc + ou – coupable. Pour composer avec lui, les Symbolistes inventent de nouvelles contraintes.

Jarry propose une irréalisation de la gestuelle, une diction psalmodiée et un masque. D'autres essaient d'autres techniques... (bof bof)

Certains symbolistes préconisent la suppression pure et simple de la représentation.

Bref, le Symbolisme excluant tout ce qui fait le théâtre (scénographie, acteur, représentation), il est normal qu'il n'est pas produit de doctrine théâtrale. Il cherche à promouvoir le rêve contre la réalité des Naturalistes, c'est le seul paramètre positif de leur théorie.

Fécondité d'une théorie paradoxale : *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck a résisté au temps grâce à la musique de Debussy et d'une manière générale, la musique est peut-être la seule matérialité qu'un tel théâtre peut admettre.

Le Symbolisme influence aussi un bon nombre d'auteur du XX^{ème} siècle, comme le « nouveau théâtre ».

L'importance accordée au rêve et la place laissée à l'imagination du spectateur compteront.

6. Le théâtre au service du peuple

Son impact sur le public, son effet cathartique lui confèrent peu à peu une triple mission, à partir de la révolution :

- *éclairer* : amener le citoyen à une prise de conscience
- *célébrer* : faire connaître et comprendre les grands événements et les grands hommes de la nation
- *structurer* : forger l'identité nationale

Après 1875, le courant socialiste progresse, il est convaincu que le théâtre doit être une école de civisme.

Résurgences théoriques et pratiques nouvelles : en 1895, Maurice Pottecher crée dans les Vosges le premier Théâtre du Peuple et élabore des théories sur le théâtre populaire :

- refus de la loi du profit, il faut donc un financement public
- un théâtre professionnel avec des acteurs salariés
- fidéliser le public notamment par l'abonnement

De nombreuses expériences sont tentées dans une certaine précarité : prix modiques, abonnements échelonnés malheureusement le public se méfie de la modicité des prix.

Dans son essai de 1903, *Le Théâtre du Peuple*, Romain Rolland tire le bilan positif de ces tentatives : réalisation d'« un art nouveau pour un monde nouveau ». Il faut une double rupture : avec le répertoire existant qui ne correspond pas à ce nouveau public, avec la salle dite à l'italienne conçue pour l'aristocratie et la bourgeoisie. Il faut fonder une nouvelle dramaturgie et un nouvel espace.

D'une guerre à l'autre : l'acteur Firmin Gémier entreprend de monter des spectacles non sur des individus mais sur des foules, un théâtre miroir où tout le monde participe, via la musique et le chant notamment.

En 1911, il crée le *Théâtre National Ambulant* avec sa salle transportable. Accueil chaleureux mais économiquement non viable...

En 1920 l'État lui offre la direction du *Théâtre National Populaire* et tente d'y brosser de grandes fresques historiques.

Jacques Copeau adhère également à ces thèses mais refuse d'exclure les chefs-d'œuvre du passé, le peuple a le droit de les découvrir et d'en profiter. Il développe un corps de doctrine qui régira la politique théâtrale fr. après 1945 : interventionnisme de l'État, réseau de salles et de troupes dans les régions, festivals qui servent de caisses de résonance.

Les expériences allemandes et soviétiques des années 20 font souffler un vent nouveau sur la pensée théorique : le théâtre a un rôle de *propagande*, il doit *militer* pour une cause. Un théâtre révolutionnaire qui rejette la tradition esthétique bourgeoise, c'est le théâtre dit d'*agit-prop* lié aux partis communistes.

En 1932-33, Léon Moussinac fonde son *Théâtre International Ouvrier*.

Avec la montée des fascismes, les intellectuels et les artistes se rapprochent au-delà des clivages. Les metteurs en scènes du Cartel (Baty, Dullin, Jouvet, Pitoëff) collaborent avec des théâtres « communistes ».

Entre 1933 et 1936, le *Groupe Octobre* rassemble cinéastes, comédiens, écrivains antifascistes.

On se rend compte que l'enthousiasme et le désintéressement ne suffisent pas à conquérir le public ni à assurer une stabilité financière au théâtre, le spectateur est « aliéné » et s'intéresse davantage aux courants dominants. De plus le théâtre est concurrencé par la chanson, le cinéma, la boxe... Conclusion : le théâtre ne peut changer la société, juste en découler.

En 1938, Dullin remet un rapport à l'État :

- un théâtre populaire doit être décentralisé et rétablir l'équilibre province-Paris
- troupes professionnelles et stables, avec un encadrement approprié
- refuser l'antagonisme théâtre populaire/théâtre novateur

Jean Vilar : un idéal, une théorie, une œuvre

Après guerre, plusieurs hommes de théâtre mettent en œuvre ces théories avec enthousiasme (Dasté à Grenoble puis Saint-Etienne, Baty à Aix) en appliquant les mêmes thèses :

- troupe fixe et port d'attache
- subventionnés par État et les municipalités
- répertoire classique ou reconnu
- fidélisation du nouveau public en s'appuyant sur les structures existantes (syndicats, associations *etc. etc.*)

Vilar de son côté ne s'appuie pas sur ces doctrines neuves, admirateur du Cartel et admirateur de Dullin, il crée le « style T.N.P. » pour ouvrir le théâtre à un public neuf et faire rayonner les grands textes sans les étouffer sous le décoratif et la joliesse, sans témoigner d'une grande originalité mais avec une grande rigueur esthétique.

Le Festival d'Avignon

Créé en 1947 pour inventer un nouveau lieu, la Cour du Palais des Papes, en plein air, espace dominé par le fameux « Mur ». L'architecture impose un certain genre de mise en scène et un certain répertoire.

Un autre public : celui des vacances, de l'été, de la jeunesse, sans préjugés parisiens.

Une autre esthétique : l'acteur est de nouveau au centre du théâtre, il doit faire vivre un espace à peu près vide.

Vilar veut inventer un spectacle socialement unificateur, où toutes les conditions sociales sont rassemblées dans les mêmes travées.

Jean Vilar et le T.N.P.

En 1951, le Festival est un succès, le gouvernement offre à Vilar de diriger le T.N.P. de Chaillot, il le fera jusqu'en 1963. Il ouvre son répertoire à des œuvres étrangères inconnues, des œuvres modernes voire contemporaines. Double difficulté : les dimensions excessives de Chaillot imposent un choix de texte, la méfiance du public novice envers des œuvres non reconnues officiellement.

Théâtre de masse et liturgie civique. Il renouvelle les classiques, réfléchit sur les problèmes de société, le théâtre devient un « service public ».

C'est sous l'impulsion de Jeanne Laurent après la guerre que l'État soutient le théâtre.

Critiques de Sartre et de ses sbires en 1968 : le public reste bourgeois. Et effectivement, en pourcentage, c'est raté. Mais c'est mieux qu'avant-guerre.

IV. Les six tentations du théâtre

1. Du « poète » au metteur en scène

Les théories depuis le XVII^{ème} s. sont élaborées par des intellectuels, des dramaturges, des dramaturges avortés, rares sont ceux qui font tout comme Molière. De ce fait, les théories sont davantage centrées sur le texte.

Le naturalisme marque un tournant capital en se nourrissant d'un vrai metteur en scène (le premier au sens actuel du terme), Antoine.

Au XX^{ème} s., les théories du passé vont s'effacer au profit de celles des praticiens du théâtre.

Les auteurs sont devenus modestes, ils ne veulent plus tout régenter, ne se soucient pas d'être imités. Difficile de les regrouper. De plus la scène est devenue relativement tolérante à toutes les théories et *recherches*.

Dès lors, plus de modèles théoriques du côté des auteurs, mais du côté des metteurs en scène. Pluralisme et métissage des doctrines, cosmopolitisme...

2. Le théâtre, service du texte

Le spectacle tend à dénaturer le texte.

Du répertoire : dans la première moitié du siècle, derrière Copeau au Vieux-Colombier, les metteurs en scène français proclament la supériorité du texte et rêvent tous de se confronter à la fois au grand répertoire et aux grands textes modernes. Baty adapte des romans ou de grands auteurs dramatiques. Pitoëff, Jovet et Dullin font de même en découvrant des textes inconnus modernes tout en montant des « classiques ». Dans les années 50, ce sera Barrault et Vilar. Tous témoignent d'une profonde exigence intellectuelle.

Le culte du texte : c'est la trace d'un spiritualisme hérité des Symbolistes. La mise en scène est une confrontation épurée entre le texte, le metteur en scène, les acteurs. La scène n'est que l'espace de cette confrontation. Le metteur en scène doit être à l'écoute du texte.

Jovet meurt en 1951 et Vilar prend le relais. Le texte recèle toute la mise en scène, le metteur en scène doit simplement expliciter ces potentialités, sans rien inventer. La mise en scène sert de caisse de résonance au texte.

Copeau estime pour sa part qu'il y a une vérité cachée du texte que le metteur en scène doit mettre à jour. C'est un travail d'exégèse, de critique, d'érudition parfois qui plaira longtemps au public cultivé. La mise en scène est un art discret sans spectaculaire.

Vers une théorie de la double souveraineté : cette doctrine durera jusque dans les années 1960 où Roland Barthes proclame l'inanité de la quête d'une vérité cachée.

Pourtant Jovet s'était déjà plus intéressé à l'adhésion des comédiens aux mots qu'à leur prétendue vérité intime. Il prend quelques libertés avec la suprématie du texte, il y cherche une musique, un rythme...

Plutôt que de poursuivre une vérité chimérique, il faut s'attacher à réinventer la fraîcheur première, en contournant les interprétations. Chaque chef-d'œuvre est un foisonnement inévitable. Donc, le metteur en scène est libre.

La mise en scène est l'art éphémère de réaliser une symbiose entre la représentation et le grand texte, une parmi d'autres.

Conclusion : le metteur en scène est soumis à la matérialité du texte voire de l'espace scénique mais relativement à une « vérité » multiple et insaisissable, il est libre.

3. La mise en pièces des apparences

Découverte de Brecht : en 54, au Festival International de Paris, le Berliner Ensemble présente *Mère Courage*. Le public découvre un théâtre qui cherche à pousser le public à s'interroger, la beauté du spectacle étant un appel au spectateur.

Forme dramatique ou forme épique ?

Brecht oppose la première héritée d'Aristote à la seconde, la sienne. La première est close, débouche sur un dénouement qui est retour à l'ordre social et politique. Elle proclame une vérité à laquelle le spectateur adhère par la participation et l'identification. Un théâtre où règne l'individu, le héros en conflit avec la société qui la vainc ou est vaincu.

Avec Piscator, dans les années 20, Brecht veut faire un théâtre qui mette en question la société. L'individu est surdéterminé par des forces socio-économiques et dès lors, ces forces doivent être la matière privilégiée de ce nouveau théâtre et remplacer les conflits individuels. Mais Piscator garde une certaine forme close, avec une vérité proclamée devant le spectateur qui ne peut la discuter. Pour Brecht, il n'y a pas là de vertu pédagogique.

Il préconise la *forme épique* : une autre manière de montrer le réel, en détruisant les apparences. Elle incite le spectateur à découvrir par lui-même une vérité plus complexe.

3 conditions à sa réalisation :

- au lieu d'engluer le spectateur dans une écriture continue, il faut préférer le fragmentaire
- il faut reconsidérer l'esthétique de la mise en scène et ne plus privilégier l'hallucination
- la forme dramatique aliène le spectateur en exploitant ses sentiments, ses idées. La forme épique met l'accent sur les comportements et les opinions, le personnage est opaque, seul son comportement révèle au spectateur son mode d'insertion dans la Société et l'Histoire.

Le théâtre épique s'appuie sur la contradiction (au lieu du conflit). Elle évite la clôture, pas de dénouement conclusif, le personnage épique se perpétue au-delà de la fin de la représentation.

L'effet de distanciation : il y a une mise en scène *épique* qui s'appuie sur l'effet de *Verfremdungseffekt*, l'*effet de distanciation*. L'objet de la représentation est mis à distance pour en souligner l'étrangeté et donc qu'il devienne problématique. La distanciation est condamnée par l'aristotélisme en tant que ruineuse de l'illusion. La forme épique, au contraire, la recherche pour casser l'illusion et rappeler au spectateur qu'il est au théâtre.

Dans le jeu de l'acteur, il s'agit de montrer qu'il est un comédien en train de jouer, une sorte de projection du spectateur sur la scène qui aide le public à juger l'enjeu du drame.

Le théâtre épique n'est pas édifiant, il se contente de suggérer qu'il faut agir mais ne dit pas comment, ne propose pas de modèle, de doctrine morale : il vise simplement à permettre au spectateur de prendre conscience de sa situation.

Disciples français de Brecht : diverses tentatives de restituer cette théorie avant que Roger Planchon n'arrive à appliquer ces techniques. Grâce à lui et à d'autres, le brechtisme s'impose sur la scène fr. entre 1955-60 en concurrence du théâtre de l'Absurde.

Il monte les pièces de Brecht, incite les auteurs fr. à s'en inspirer, il associe écriture et mise en scène et cherche à restituer certaines réalités socio-historiques fr. Il jette un regard décapant voire provocant sur le grand répertoire (par ex. *George Dandin*).

À partir de 1968, la vague reflue brusquement car le brechtisme devenait un pontifiant académisme, pesamment didactique, en oubliant la notion de plaisir.

Ariane Mnouchkine, avec le Théâtre du Soleil réinvente Brecht, lui redonne de la vie, du plaisir et de la fête. Le Théâtre du Soleil avec son exubérance disciplinée reprend les procédures de *distanciation*.

Le brechtisme survit grâce à ces enfants qui privilégient le bonheur de jouer, le plaisir du spectateur sans jamais d'hallucination. Vraiment originaux et authentiques, ils mêlent le théâtre populaire (Vilar), politique (Brecht) et festif (mai 1968).

4. Le grand rêve liturgique

Tout au long du XIX^{ème} s., le théâtre de Boulevard domine, qui ambitionne uniquement de faire rire un public (bourgeois) indifférent à toute recherche culturelle ou artistique. Les acteurs vedettes imposent leur loi.

Certains s'élèvent contre cette situation et veulent rendre tous pouvoirs au metteur en scène, chasser les « marchands du temple » avec une nostalgie du *sacré*.

De Wagner à Appia et à Craig : l'art selon Wagner sera le médium d'une religion nouvelle qui unit et unifie l'humanité. Il cherche à donner un caractère sacré et liturgique à ses œuvres, la dignité d'un cérémonial.

Appia (meurt en 28)

Suisse, admirateur de Wagner, il s'élève pourtant contre la mise en scène fin de siècle, en retrait par rapport aux théories de Wagner (mais avalisée par lui). Il voit la distance entre la pratique et la réalité. Il vide la scène et se sert beaucoup de l'éclairage électrique. L'allusion doit remplacer l'illusion.

La scénographie moderne ne peut se fonder sur autre chose que sur l'éclairage et la lumière, qu'il faut rompre avec le mimétisme et l'historicisme du siècle précédent.

Craig

Anglais, contemporain d'Appia, élabore sa théorie à partir du refus des routines et des poncifs. « homme de théâtre maudit », il sera source d'inspiration et de vénération pour beaucoup...

La mise en scène doit mobiliser l'imagination et la rêverie du spectateur et non les saturer par des images trop précises. Le metteur en scène devenu « régisseur » devient une sorte de chef d'orchestre qui dirige tout, un architecte du plateau grâce à la lumière. Il travaille toute sa vie aux techniques scénographiques capables de transformer le plateau, moins optimiste concernant les acteurs. Il voudrait un acteur indifférent, dépourvu d'affect, une *surmarionnette* (utopique). Le texte est aussi une entrave à la toute-puissance du régisseur, l'auteur est uniquement un fournisseur au service du régisseur qui ne doit pas empiéter sur ses prérogatives.

Dictature du régisseur qui doit devenir un créateur, il cherche à créer un instrument adapté à son idéal. Il centre sa réflexion sur *la musique, l'architecture, le mouvement*. L'architecture : souplesse du dispositif scénique qui se prête aux transformations (mouvement) suivante le tempo donné par la musique. Il met au point le système des *screens* : le plateau est comme un échiquier aux éléments mobiles et modulables. Deux grands succès, *the Deliverer* (1911), *Hamlet* (1912).

Idéal d'un théâtre affranchi de toute imperfection humaine, une boîte scénique diffusant des images plastiquement parfaites, un théâtre temple accueillant un public de fidèles.

L'utopie artaudienne, premières images : dans les années 30, rédige les textes qui composeront *Le Théâtre et son Double*. Affinités avec Craig et Appia : resacralisation de la représentation, élimination du texte et du mimétisme au profit du geste et du mouvement. Il veut un régisseur démiurge.

Au contraire de Craig, il veut abolir le face à face avec le spectateur et utiliser les 3 dimensions pour envelopper le spectateur. Il se propose de le mettre en état de transe, la cérémonie n'est pas reproductible, elle est un événement unique par son intensité, il répugne à la répétition.

Artaud est perçu comme un utopiste et n'incarnera jamais vraiment ses idées.

Héritiers américains d'Artaud

Ils redécouvrent dans les années 60 Artaud et mettent en œuvre ses théories sous 2 formes :

- *le Living theatre* : nostalgie d'une violence sacrificielle
- *le Bread and Puppet theatre* : réunification mystique du monde. Immenses poupées sculptées s'inspirent des (sur)marionnettes de Craig et Artaud, du *mannequin* gigantesque. Représentations ancrées dans l'actualité, dénonçant par exemple la guerre du Vietnam. Univers sorti du fond des âges.

En France, on en est à se lasser du brechtisme qui ne laisse pas de place au mysticisme. La venue de ces deux troupes américaines est un événement en 1966 et 1968.

Bob Wilson développe des rituels obsédants, parfois indéchiffrables mais d'une grande beauté plastique. Le langage articulé est peu à peu banni, prédilection pour le geste, pour des spectacles qui durent parfois 7 heures. Fascination et onirisme.

5. L'exigence sacrificielle

La cruauté et la transe : la *cruauté* est le noyau de la théorie artaudienne. Le théâtre est une expérience des limites, il faut atteindre à l'événement réel (et non le simulacre que l'on peut répéter) dont la vie et la mort seraient les enjeux. Danger que court l'acteur et celui que court le public. Le théâtre doit devenir une épreuve initiatique d'où le spectateur sort transformé, purifié suite à la « curation cruelle ». Seule la mise en transe peut y parvenir.

Le problème est que pour la transe, il faut communauté et communion mais le public occidental est laïcisé et éclaté, alors qu'Artaud rêve de foules immenses dans un théâtre ritualisé.

La « peste » à New-York

En 58, Julian Beck et Judith Malina du Living Theatre découvrent Artaud. Ils sont marqués par la métaphore de la *peste* : l'épidémie provoque une formidable explosion libératrice, le pestiféré va jusqu'au bout de lui-même car il n'a plus aucun avenir, l'individu est enfermé dans le présent. L'acteur concentre en lui sa violence et en irradie le spectateur.

La scène devient un autel où l'acteur est à la fois le sacrificateur et la victime, il est encadré dans un rituel minutieux mis en place par le metteur en scène.

Il faut retrouver les ressources (perdues) du corps et de la voix pour ébranler le spectateur au niveau de l'inconscient et de l'organique. Le Living Theatre utilise des pratiques orientales, une cérémonie du mythe. Il met le spectateur avec une violence pure. Bof.

De la peste libératrice à l'offrande de soi : à Wrocław, Grotowski dirige un théâtre-laboratoire. Analogies avec Artaud qu'il ne connaît que plus tard.

Une expérience vitale

Le théâtre est pour Grotowski une expérience vitale. Il dirige des représentations confidentielles, pour un public motivé, en très petit nombre. Il explore la relation de *contact* entre l'acteur et le spectateur.

Depuis le cinéma, le théâtre n'a pas su trouver sa spécificité au contraire des autres arts. Il cherche un art *pauvre*, retrouver ce qui est irréductible dans le théâtre : la relation acteur-spectateur (même s'ils ne sont que deux !)

Un acte de dévoilement

L'acteur retrouve l'indispensable, il renonce aux artifices, au *personnage*. Acte de dépouillement rigoureux, jusqu'à se retrouver nu devant le spectateur, sans médiation. Il lui faut être authentique et les deux obstacles sont *l'exhibitionnisme et le narcissisme*.

Le premier joue *pour* le spectateur, pour le flatter, il se prostitue. Le second joue pour lui-même, il escamote la relation à autrui.

Pour lui, l'improvisation est illusoire pour mener à ce dévoilement. C'est pourquoi, il ne renonce pas au *rôle* en tant que forme structurée donc déchiffrable. L'acteur choisit son rôle en fonction des résonances qu'il peut avoir avec son psychisme. C'est un tremplin.

Le metteur en scène est un guide, une aide pour l'acteur, son premier spectateur, il crée un climat affectueux.

Le « désir » du spectateur

Grotowski rêve à une formation du spectateur, il faut qu'il soit proche de l'acteur. Grotowski l'intègre au dispositif scénique.

Il est proche d'Artaud par la nostalgie du sacré, mais lui, il peut tester ses théories. C'est un théâtre ascétique qui a eu peu de disciples.

6. Le théâtre rethéâtralisé

Jouer pour jouer : retour à la théâtralité du théâtre, à sa virtuosité. Au XXème s., c'est le russe Meyerhold qui initie ce retour. Récusant son maître Stanislavski, il refuse d'enfermer le théâtre dans le mimétisme naturaliste. Le décor devient une pure structure, architecture abstraite qui sert de machine à jouer.

Les techniques de jeu découlent de la *biomécanique* : l'acteur est une machine vivante. Il exclut la psychologie, le « revivre » et a pour référence la *commedia dell'arte*, les pratiques extrême-orientales, les clowns, les acrobates, les jongleurs, il ressuscite le masque.

La forme et la mémoire : modèle de théâtre pur prôné par Copeau qui veut rendre le tréteau nu aux acteurs... Brook en 1977 suit cette pureté.

Traditions retrouvées

Meyerhold, Copeau, Craig : résurrection de la *commedia dell'arte*, paradigme de la virtuosité de l'acteur. Strehler avec *Arlequin serviteur de deux maîtres*, en 1947, en fait une « pièce-culte » et ne cesse de la reprendre. Mnouchkine s'inspirera aussi de la *commedia*.

Avec Meyerhold, on explore aussi les pratiques « exotiques ».

Toutes ces traditions nourrissent de plus en plus cette nostalgie d'un « théâtre théâtral ».

Le ludisme de Vitez et celui de Ronconi

S'inspire de Meyerhold, il préfère l'esquisse, l'improvisation, l'expérimentation. Ludisme qui redonne de la fraîcheur aux oeuvres.

Le modèle meyerholdien détruit l'hallucination théâtrale et provoque le plaisir du jeu, le spectateur est à la fois complice et à distance.

7. Croisements et métissages

Les créateurs se réclament de plusieurs modèles

Le principe d'actualité : commun à Artaud, Brecht, Mnouchkine

Le texte, dénoncé, violé et... perpétué : Artaud rejette le texte mais s'y confronte violemment dans ses réalisations. Tout comme le Living Theatre, le Théâtre du Soleil, retour oblique à la pratique du texte. Approche beaucoup moins dogmatique, sans contraintes comme le fait Peter Brook. Refus de sacrifier le texte si prestigieux soit-il. Sorte d'insolence.

Souvenirs, souvenirs : découverte de toutes les mémoires, de pièces oubliées.

Mémoire collective

Nostalgie de la *commedia dell'arte*. Conscience de ce que le théâtre est un, universel et pas seulement occidental. À force d'être multiforme, l'acteur devient léger, libre et montre un bonheur de jouer qui se diffuse dans la salle.

Mémoire personnelle

Souvenirs et vécu de l'individu mobilisés. La scène devient espace de remémoration, voire d'anamnèse. La mémoire personnelle se fusionne avec la mémoire collective. Le champ de cette fusion est délimité par les grands mythes modernes, anciens, humanistes confrontés à l'expérience de la Seconde Guerre.

Kantor explore cette mémoire individuelle-collective, son enfance polonaise, il appelle son entreprise « Théâtre de la Mort ».