



HAL
open science

Apprécier le théâtre contemporain, texte et mise en scène

Mireille Habert

► **To cite this version:**

Mireille Habert. Apprécier le théâtre contemporain, texte et mise en scène. Expressions, 2007, Dialogue entre les arts, 29, pp.63-78. hal-02406889

HAL Id: hal-02406889

<https://hal.univ-reunion.fr/hal-02406889v1>

Submitted on 12 Dec 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

APPRÉCIER LE THÉÂTRE CONTEMPORAIN, TEXTE ET MISE EN SCÈNE

Mireille HABERT
IUFM de la Réunion

Résumé. – Avec l’abandon de l’illusion réaliste au tournant du XX^e siècle, le théâtre s’est affranchi de conventions séculaires. Une bonne part du théâtre contemporain s’attache à exhiber les principes de la représentation dramatique, accentuant la théâtralité des images et des corps au détriment du sens et de l’action autrefois représentée par les moyens de la *mimésis*. La nouvelle culture de la performance, qui exige une implication accrue du spectateur, invite aussi celui-ci à s’interroger sur sa propre perception, tandis que la mise en scène contemporaine s’attache à faire de chaque spectacle une expérience à partager.

Abstract. – *Giving up the realistic illusion of the turn of the century, the theater freed itself from age-old conventions. Most contemporary plays attempt to reveal the principles of dramatization, emphasizing the theatricality of images and bodies to the detriment of meaning and action which were once prevalent through mimesis. Modern dramatic trend insists on the spectator’s ever-increasing participation and invites him to question his own perception, while contemporary staging attempts to make each performance an experience to share in.*

Comme les autres arts de représentation, le théâtre est entré, au tournant du XX^e siècle, dans l’ère du soupçon. Comment ne pas comprendre le désarroi, voire le recul du spectateur devant l’hétérogénéité des formes, les effets de brouillage qu’aggrave l’effacement des frontières entre roman, théâtre, cinéma, mime ou danse ?

Côté texte, rien ne va de soi : au flamboiement du littéraire, on peut opposer le rejet du littéraire ; au kaléidoscope des formes, au brassage des parlers, à la prolifération des discours, un amenuisement de la parole, dont l’aboutissement extrême est la substitution du mime au langage articulé.

Côté représentation, le moins étrange n’est pas la recherche systématique de lieux de représentation insolites, hangars ou usines désaffectées, à laquelle le spectateur a eu le temps de s’accoutumer depuis les années 70 ; c’est plutôt que tout semble possible aujourd’hui sur une scène de théâtre, depuis l’absence de décors et d’accessoires, le refus de toute concession au goût du public, jusqu’aux mises en scène somptueuses, baroques, cosmiques, totalisantes, fondées sur l’union des arts.

Le théâtre contemporain n'est-il plus accessible qu'à des initiés ?

Nous nous proposons d'éclairer quelques éléments de l'histoire du genre, de façon à tenter de comprendre pourquoi la situation du théâtre contemporain ne fait qu'exhiber les multiples possibilités d'un genre dont la nature originale est justement d'autoriser, et même d'encourager, pour la plus grande jubilation du spectateur, la variation des codes qui régissent les rapports entre auteurs et interprètes, texte et représentation, public et spectacle, ou, en un mot, le réel et son reflet.

La conception traditionnelle du théâtre occidental, la *mimesis*

Jusqu'à la fin du XIX^e siècle, le théâtre occidental a été un théâtre de discours et d'intrigue, héritier d'une conception du réel et de l'art inspirée des Anciens, plus précisément d'Aristote.

Depuis la *Poétique* d'Aristote, la production dramatique (du mot grec *drama*, « action ») se définit comme une *mimesis*, imitation des actions des hommes, imitation directe par les attitudes et les gestes, imitation verbale par la parole et le dialogue. Peu importe que dans cette perspective aristotélicienne, le théâtre ne traite pas du vrai historique, trop particulier, mais du vraisemblable, dans lequel tous les hommes se reconnaissent. Diderot écrit que la perfection d'un spectacle est « l'imitation si exacte d'une action que le spectateur, trompé sans interruption, s'imagine assister à l'action même ».

Cette esthétique de l'imitation, qui culmine à la fin du XIX^e siècle avec les efforts du théâtre naturaliste pour « représenter la réalité avec les moyens de la réalité », a contribué au développement d'une théorie dite du « quatrième mur », d'après le nom donné au mur imaginaire qui sépare la scène et la salle et permet aux acteurs de jouer sans se soucier de la présence du public. Depuis la redécouverte à la Renaissance du traité d'architecture de Vitruve, les théâtres construits en Europe ont adopté le principe de la scène frontale, nettement séparée de la salle, propice à créer et entretenir l'illusion, par le jeu habile du trompe-l'œil, des machines et d'une technique en progrès constants jusqu'à nos jours.

Il est vrai que la doctrine aristotélicienne, redécouverte à la Renaissance et remise en honneur par les doctes de l'époque classique, suggère au dramaturge de commencer sa réflexion par le sujet de sa pièce, la fable ou l'histoire, qu'il lui appartient de développer et de structurer en épisodes. Ce faisant, la doctrine insiste sur le caractère logique et non pas simplement chronologique de l'enchaînement des actions représentées au théâtre. La

cohérence est un critère essentiel pour le théâtre occidental, c'est en son nom que s'opère l'unification de l'action. Car il faut d'abord montrer une situation comme « bloquée », (c'est ce qu'on appelle le « nœud ») avant de la résoudre : tout le monde connaît le principe aristotélicien de structuration de l'action théâtrale, exposition-nœud-dénouement. Or, ce principe ne va pas de soi, il est le reflet d'une conception rationnelle de l'action représentée. Les bienséances, les unités de temps et de lieu, la stricte distinction et la hiérarchie des genres selon laquelle tragédie et comédie s'opposeraient, à la fois par leurs personnages, leurs visées, leurs procédés et leurs effets sur le spectateur, toutes les « règles » que les auteurs classiques déclarent avoir reprises d'Aristote, ne sont pas aussi fondamentales dans le théâtre occidental que la notion d'intrigue qui suppose la mise en valeur d'un engrenage de causes et d'effets sur lequel le spectateur porte un regard surplombant grâce à la double destination du langage dramatique. Ainsi le spectateur comprend-il, bien avant Œdipe, le sens des paroles accusatrices que lui lance le devin Tirésias. Peu importe finalement que la progression de l'action vers sa résolution soit imputée au destin et aux dieux dans la tragédie, ou à l'ingéniosité d'un valet rusé dans la comédie, et que le schéma en soit simple ou complexe. Une pièce de théâtre construite dans la tradition de *La Poétique* d'Aristote se présente d'abord comme la représentation d'un enchaînement logique d'actions.

La Poétique est également à l'origine d'une autre inflexion majeure du théâtre occidental, à savoir la suprématie de la parole sur tous les autres moyens du spectacle. Lorsqu'Aristote énumère les divers moyens de créer l'émotion au théâtre, il déclare ne pas vouloir s'intéresser aux effets techniques, visuels ou sonores, directement destinés à frapper les sens, car ce sont des procédés qui « ne relèvent guère de l'art et ne demandent que des moyens de mise en scène ». Il importe que l'émotion soit déclenchée par le texte, par le discours, par l'agencement des faits accomplis, donc par l'art du poète, et non par les moyens grossiers qui constituent « le spectaculaire ». Il est vrai que les œuvres dramatiques représentées à Athènes au V^e siècle avant Jésus-Christ ne laissaient pas d'offrir aux spectateurs une part importante de spectacle chorégraphié, avec les chants et les danses des chœurs, évoluant hiératiquement, en musique, dans l'*orchestra*, du haut de leurs cothurnes, avec masques et costumes fastueux, et qu'à Rome, les comédies de Plaute, véritables comédies musicales, comportaient de nombreux « airs » chantés par les personnages principaux.

Il n'en reste pas moins que, depuis la disparition des chœurs, le théâtre occidental placé sous l'autorité d'Aristote est devenu à la fois un théâtre d'intrigue et un théâtre de parole. Le personnage qui apparaît sur la scène

n'éprouve pas de scrupule à dire à voix haute ce qu'il est, ce qu'il ressent, quel est son dessein. Le reste des moyens dramatiques à la disposition de l'acteur (langage non verbal, gestuelle et accessoires) n'occupe dans notre théâtre qu'une place secondaire, très contrôlée, observable par exemple dans l'art très élaboré des lazzi de la *commedia dell'arte*. Mais la concentration de l'attention du spectateur sur les paroles des personnages a eu longtemps pour effet de faire du théâtre occidental un lieu privilégié de déclamation oratoire : on oublie trop souvent que dans la tradition française, l'acteur ne parle pas sur la scène comme dans la vie mais comme devant une assemblée publique, un tribunal, recherchant les effets selon une diction codée proche du chant, et que cette question, loin d'être résolue, fait encore l'objet de débats lorsqu'il s'agit de représenter les textes classiques, à la Comédie-Française ou ailleurs.

La remise en cause de 1890

On connaît, bien sûr, la protestation des romantiques, plus précisément de leur chef de file, Victor Hugo, auteur, en 1824, de la préface de *Cromwell*, contre l'unité de temps et l'unité de lieu, contre la séparation des genres, en faveur du mélange du sublime et du grotesque, pour plus de vérité au théâtre. On sait aussi de quelle façon le drame romantique, bravant les interdits d'Aristote, entend favoriser sans réserves le goût du public pour le spectaculaire : bruitages et effets spéciaux, tonnerre, éclairs, envahissent la scène et s'introduisent à l'intérieur du texte en de longues didascalies. Il reste que les auteurs romantiques, malgré leur rejet de Racine et leur préférence appuyée pour Shakespeare, ne remettent pas profondément en cause le dispositif théâtral hérité d'Aristote. Jusqu'à la fin des années 1880, le théâtre n'évolue que par correction d'éléments de détails.

Il faut attendre la fin du siècle et les protestations des auteurs symbolistes contre les excès de réalisme du théâtre naturaliste, tel que le pratique au Théâtre libre le metteur en scène André Antoine, adaptateur pour le théâtre des romans de Zola, pour voir se dégager une orientation profondément nouvelle du théâtre. Antoine prétend doter ses contemporains d'un théâtre reflétant l'homme de son temps et la société bourgeoise positiviste en train d'assurer, grâce à l'essor de la science, son emprise sur le réel. Après Zola, les auteurs représentatifs de son style seront des étrangers, Ibsen, Tolstoï, Strindberg. Or, sous l'influence de poètes tels Mallarmé et Paul Fort, de nombreux auteurs dramatiques se déclarent accablés par la lourdeur des mises en scène naturalistes. Héritiers de Wagner dans leur conception du drame, les symbolistes formulent le vœu d'un « théâtre invisible », en accord avec

les images intérieures, l'atmosphère onirique que peut par exemple susciter la musique. Mallarmé, porté par sa haine de tout décor, n'hésite pas à réclamer un théâtre « sans personnage et sans action ». Si le théâtre est vraiment « d'essence supérieure », comme l'affirme le poète dans *Crayonné au théâtre* (1897), il doit nous introduire dans un monde transcendant, nous arracher à nous-même et au monde réel, nous montrer l'ineffable. Remplacer sur la scène le comédien trop enflé de chair par une ombre, un reflet, un masque, ou une marionnette, qui aurait les allures de la vie sans avoir la vie, tel est également le vœu formulé par Maurice Maeterlinck (*Menus propos*, 1890). En 1896, dans *Le Trésor des humbles*, Maeterlinck affirme également ses réticences devant la perfection des personnages de Racine, qui n'ont pas d'autre existence que celle que leur confèrent les paroles qu'ils récitent sur la scène, loin du « principe invisible » caché au plus profond de l'être humain. La suggestion doit remplacer la représentation à l'identique, le silence souligner le poids du non-dit. Tout doit être mystère, silence, stylisation au théâtre, un jeu différent doit caractériser les œuvres nouvelles, pour délivrer la scène du poids du réel.

C'est ce rejet du réalisme de la part de la génération symboliste qui est au fondement de l'esthétique moderne du théâtre. Le succès obtenu par la pièce de Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, représentée le 17 mai 1893 dans la salle des Bouffes-Parisiens encourage son metteur en scène, Aurélien-Marie Lugné-Poe, à fonder le théâtre de l'Œuvre où il crée en 1896 *Ubu-Roi*, en 1912, *L'Annonce faite à Marie*.

En cette fin du XIX^e siècle qui voit le basculement des arts de la représentation figurative à la représentation non figurative, le théâtre se dispose à considérer la scène non plus seulement comme un espace onirique, mais comme un lieu abstrait.

C'est à Alfred Jarry que revient en effet la proclamation, en 1896 dans sa présentation d'*Ubu-Roi*, de « l'avènement du théâtre abstrait » : dans cette œuvre dont « l'action se passe en Pologne, c'est-à-dire nulle part », Jarry imagine pour décors de simples pancartes, portant mention du lieu de la scène ; pour le cheval d'Ubu, « une tête de cheval en carton que le personnage se pendrait autour du cou ». L'exhibition de ce qui est faux sur la scène se substitue ainsi au jeu illusionniste. Le désir de stylisation des personnages explique aussi la fascination de Jarry pour le port du masque, le jeu quasi mécanique, irréaliste, des acteurs, destiné à les rapprocher des marionnettes, de façon à favoriser la caricature, la charge. Loin du réel, jugé impossible à restituer par les moyens ordinaires, le théâtre s'engage sur des chemins inconnus. Pour Alfred Jarry, Maurice Maeterlinck, bientôt Paul Claudel, il ne s'agit plus seulement de réagir contre les excès du théâtre naturaliste : les

nouveaux auteurs entendent bouleverser toutes les parties du spectacle dramatique, y compris les modalités de la représentation, par l'imitation non plus à l'identique (la « copie » aristotélicienne), mais à l'essentiel (le recours aux symboles). Claudel affiche la même désinvolture que Jarry à l'égard du réalisme, en faisant souligner volontairement les artifices théâtraux par l'intervention de machinistes agissant à vue, l'indication de scènes lues par le régisseur ou par les acteurs eux-mêmes, ceux-ci se faisant ouvertement passer leur papier : « Il faut que tout ait l'air provisoire, en marche, bâclé, incohérent, improvisé dans l'enthousiasme. [...]. L'ordre est le plaisir de la raison, mais le désordre est le délice de l'imagination. »

Précisément, les surréalistes poussent encore plus loin l'idée du traitement de la scène comme espace de fantaisie. *Les Mamelles de Tirésias*, œuvre d'Apollinaire écrite en 1917, dont la préface est restée célèbre parce qu'on y voit apparaître pour la première fois le terme de « surréalisme », définit dans son Prologue une dramaturgie nouvelle caractérisée par l'abandon définitif de l'unité d'action : pourquoi conserver une répartition en « actes », si le théâtre peut adopter le principe d'une juxtaposition de scènes aux actions hétérogènes, à l'image de la vie ?

Ainsi se trouve à son tour mise à mal la dernière des règles encore en vigueur parmi celles héritées d'Aristote : délivrées du souci de respecter étroitement l'unité d'action, les scènes peuvent désormais s'enchaîner au théâtre sans obéir, au moins en apparence, au principe de causalité.

Pour une redéfinition du théâtre, royaume de l'illusion consentie

Avec le développement de la photographie et du cinéma, tous les arts au XX^e siècle repensent le concept de *mimesis* : « Nous savons tous que l'art n'est pas la vérité. L'art est un mensonge qui nous fait comprendre la vérité, du moins la vérité qu'il nous est donné de pouvoir comprendre¹. » Là s'achève la conception naïve du théâtre : on sait désormais que le théâtre est une mystification, dont le spectateur est la victime consentante. Déjà Stendhal, en 1823, dans *Racine et Shakespeare*, attirait l'attention sur le fait que l'illusion au théâtre n'est que très rarement une illusion parfaite, et qu'il est impossible aux spectateurs de ne pas convenir qu'ils savent bien qu'ils sont au théâtre, qu'ils assistent à la représentation d'un ouvrage d'art, non pas à un fait vrai. Stendhal appuie son argumentation d'un fait divers survenu l'année précé-

1. Picasso, *Propos sur l'art*, Gallimard, 1998.

dente, en août 1822 : il s'agit de l'exemple ridicule de ce soldat en faction dans l'intérieur du théâtre de Baltimore, coupable du délit d'illusion parfaite, ayant pris pour vraie l'action jouée sous ses yeux au point de tirer un coup de fusil et casser le bras à l'acteur jouant Othello (sur ces mots : « Il ne sera jamais dit qu'en ma présence un maudit nègre aura tué une femme blanche »), au moment où celui-ci s'apprête à tuer Desdémone, à l'acte V de la tragédie de Shakespeare².

Un siècle plus tard, de telles erreurs ne sont plus possibles : les nouvelles réalisations ont prouvé que le réalisme est impossible au théâtre, aussi bien dans le sujet, l'action, les personnages, que dans la réalisation des décors, dans les accessoires. Le théâtre est le lieu du « faire croire », du « faire semblant ».

Au début de la *Poétique*, Aristote distingue la tragédie et la comédie de l'épopée : ce sont trois arts d'imitation, mais le dernier imite en racontant, alors que les deux autres imitent « en représentant des personnages comme agissant, comme en acte ». Aristote revient sans cesse sur le fait que le théâtre imite des personnages en action. Or, dans « représentation », il y a « présence », et « présent » : l'acteur prête son être à un personnage, il en actualise l'existence, c'est-à-dire qu'il en fait une réalité concrète, contemporaine du vécu des spectateurs. Face aux spectateurs qui regardent, les acteurs se donnent en spectacle. Cette notion permet à la critique moderne de parler à propos du théâtre de « performance » (« manifestation d'une action corporelle dans un lieu spécifique conçu pour être observé »). La performance suppose qu'il y ait une action présentée en direct, soumise au regard immédiat de spectateurs eux-mêmes physiquement présents. En ce sens, le théâtre n'est qu'un aspect particulier d'un grand nombre d'autres activités liées elles aussi à la performance (sport, religion, politique, etc.). Cependant, le théâtre s'en distingue du fait que l'espace scénique se transforme en un espace symbolique auquel chacun se met à croire, tandis que les corps réels des acteurs se mettent à assumer des rôles distincts de leur véritable identité.

Selon la formule d'Henri Gouhier³, « l'âme du théâtre, c'est le corps ». C'est lui qui fait toute la différence entre le théâtre et le cinéma : l'illusion d'optique peut être parfaite au cinéma, elle ne permet pas au spectateur de respirer du même air que les personnages, elle ne peut être l'occasion d'aucune interaction entre scène et salle. Le spectacle théâtral, au contraire, repose sur une interaction, un équilibre entre les deux parties, lié au silence et

2. Stendhal, *Racine et Shakespeare*, éditions Kimé, Paris, 1994, p. 22.

3. Henri Gouhier, *L'Essence du théâtre*, Plon, 1943, réédition Aubier-Montaigne, 1968.

aux réactions, qu'elles soient d'approbation ou de désapprobation, des spectateurs face à la parole proférée par les acteurs. L'éclairage du plateau, l'obscurité et le silence de la salle aiguïssent la perception, pour produire chez le spectateur une appréhension des signes, visuels, sonores, plus profonde, plus souterraine, où se conjuguent l'imaginaire et le réel. C'est pourquoi la représentation n'est pas un épisode facultatif qui s'ajoute à l'œuvre écrite, mais l'essence même du théâtre. L'amplification des didascalies de gestuelle et de décor dans les œuvres modernes montre bien l'importance que les auteurs accordent à tous les signes qui, au théâtre, ne relèvent pas directement de la parole.

Ainsi, la représentation théâtrale n'est pas un mensonge, mais une convention. Pas plus qu'Aristote, la raison ne peut prescrire d'unité de temps ni de lieu : le temps de la représentation n'est pas égal au temps représenté, il importe peu que le spectacle représente une journée ou une vie. Il en va de même pour le lieu : si la scène représente un palais romain, « on ne voit pas quelle invraisemblance ajouterait à une promenade dans le jardin une autre promenade à l'autre bout de l'empire. »⁴ La représentation n'étant rien d'autre que l'actualisation d'actes virtuels, il importe peu en fin de compte que le couteau avec lequel le Professeur tue l'élève, à la fin de *la Leçon*, soit un vrai couteau, ou que l'acteur fasse seulement le geste de frapper l'élève ; que le poulet soit en carton, puisque ce que le personnage mange, l'acteur n'a pas besoin de le manger.

Le réalisme dans la représentation ne rapproche pas le théâtre de la réalité. Il n'est qu'une manière de représenter, ni moins bonne ni meilleure que les autres, qui n'est pas du tout commandée par l'essence du théâtre. C'est pourquoi il est possible à la représentation dramatique d'annexer tous les arts : couleur, ligne, musique, vers, peinture, sculpture, danse, chant, poésie ou prose, toutes les manières de représenter lui appartiennent. Le théâtre n'exige rien d'autre que des hommes réels, dans l'espace artificiel du spectacle.

Le grand effort de réalisme de la fin du XIX^e siècle, qui avait été celui du Théâtre libre d'Antoine (1887), avait été possible en raison des progrès des décors, des accessoires, de la lumière. La fin du XIX^e siècle apporte de plus profonds bouleversements à l'art dramatique.

Dans la conception des genres, dès 1880, comédie, tragédie, drame, s'effacent au profit de la notion de « pièce ».

Dans la conception de la mise en scène, à partir de 1897, se généralise la condamnation du décor en « trompe-l'œil ». C'est désormais à la lumière que

4. Henri Gouhier, *op.cit.*, p. 51.

le metteur en scène accorde son attention, car elle constitue une source de richesse infinie : les ruptures de l'action peuvent être rendues par les effets de contraste noir-blanc, tandis que les decrescendos favorisent au contraire la liaison des scènes, les retours en arrière, ou peuvent donner à la discontinuité des actions l'allure des images du rêve.

Du côté du dispositif théâtral dans son ensemble, on décide de revenir à la scène ouverte des Grecs, ou au dispositif simultané du Moyen Âge. La disposition de la salle à l'italienne, facteur de cloisonnements sociaux, fait l'objet de critiques véhémentes, tandis que l'on invente de nouvelles salles, en rond, en anneau, sans frontière visible entre acteurs et spectateurs, que le lieu théâtral institutionnalisé, trop coupé de la société, s'efface au profit des hangars, granges, ou sanctuaires tels les sanctuaires du Tibet, avant l'inauguration triomphale par Julian Beck en 1960 du théâtre dans la rue.

Apprécier le théâtre contemporain

Au théâtre du XX^e siècle il appartient d'avoir voulu renouer avec le théâtre des origines, « désembourgeoiser » le théâtre, revenir à l'essentiel : à partir de la révolution opérée par les symbolistes et les surréalistes, la découverte des formes dramatiques étrangères va permettre de faire avancer la recherche théâtrale vers de nouvelles formes d'une grande diversité esthétique. Désormais, la mise en scène du corps se fait quasi chorégraphique, grâce aux jeux de lumière qui mettent en valeur les gestes de l'acteur, ses déplacements, ses expressions de visage. Le travail du metteur en scène devient prépondérant, aussi bien pour diriger l'acteur, dans la recherche de l'« interprétation authentique » (Stanislavski), que pour organiser l'espace, l'éclairage, la sonorisation. Face à Antoine, Jacques Copeau reprend les idées de Lugné-Poe en s'inspirant des théoriciens Gordon Craig et Adolphe Appia : sobriété, dépouillement, stylisation. La venue des Ballets russes de Diaghilev en 1909, la découverte des théâtres orientaux, comme le théâtre balinaï, qui fait fortement impression sur Artaud en 1931, mais aussi du Nô japonais, du théâtre d'ombres javanais, du drame sanskrit, invitent les occidentaux à repenser le rapport du théâtre et de l'illusion. Dans *Un barbare en Asie*, Henri Michaux s'émerveille de la richesse du théâtre chinois, tandis que Jean Genet déclare, dans *Comment jouer les Bonnes* : « On ne peut que rêver d'un art qui serait un enchevêtrement profond de symboles actifs, capables de parler au public un langage où rien ne serait dit, mais tout pressenti. » De son côté, Antonin Artaud compare les acteurs du théâtre balinaï à de « grands hiéroglyphes ».

Artaud rassemble en 1938 dans *Le Théâtre et son double* les écrits sur le théâtre qu'il a rédigés depuis 1932. Séduit par l'aspect métaphysique du théâtre oriental, il est par ailleurs fasciné par le sang et le tragique. Artaud revendique pour le théâtre une cruauté métaphysique capable de blesser l'âme, grâce à laquelle le genre pourra renouer avec ses origines sacrées. Si le théâtre veut redevenir cérémonie, il doit être exigeant et cruel envers lui-même. Artaud prône la valorisation de la mise en scène par rapport au dialogue, du geste par rapport au théâtre psychologique, comme moyens nécessaires destinés à « faire réagir » le spectateur, l'arracher à sa torpeur et à sa passivité.

La dette envers Artaud est très grande chez la plupart des dramaturges modernes, chez qui s'est développé le goût pour un théâtre d'images, un message essentiellement visuel, accordant à la parole une place secondaire. Sont aussi ses héritiers tous ceux qui vivent le théâtre comme une expérience privilégiée, dans laquelle, en de rares moments d'exception, se manifeste quelque chose qui est de l'ordre de la transcendance. Le concept de « théâtre de la cruauté » a fait fortune au XX^e siècle. Des auteurs comme Jean Vauthier (*Le Sang*, 1968) ou Edward Bond (« l'art doit être l'équivalent du hooliganisme dans les rues »), Sarah Kane (*Purifiés, Anéantis*, 1995), entendent désorienter, choquer, agresser ou pour le moins déconcerter le spectateur en décrivant le viol, la torture, la brutalité de la guerre et des hommes. La transgression s'instaure en règle, comme dans *Le Balcon* (1956), où Jean Genet réclame que les actrices ne remplacent pas les mots comme boxon, bouic, foutoir, chibre, par des mots de bonne compagnie : « Elles peuvent refuser de jouer dans ma pièce – on y mettra des hommes. Sinon, elles obéissent à ma phrase. Je supporterai qu'elles disent les mots à l'envers. Par exemple : xonbo, trefou, couib, brechi, etc. »

Parallèlement aux théories d'Artaud, la révolution théâtrale brechtienne a orienté et modifié profondément l'art de la mise en scène dans le monde entier.

Brecht n'a été découvert en France qu'à partir de 1950. Auteur, metteur en scène et théoricien, il fait ses débuts en collaborant avec Erwin Piscator (1893-1966), metteur en scène allemand fortement engagé dans le communisme. Les conceptions dramatiques de Brecht sont bouleversées par la découverte de Marx et des théâtres orientaux. Le théâtre doit être « le miroir de la culture d'un peuple », mais il doit éviter de laisser le spectateur consommer passivement du spectacle. Pour détruire l'illusion, la scène devra être sans cesse déréalisée, comme la scène chinoise, au moyen de ruptures dans l'action, de chants, de collages, d'« introduction constante de symboles ». Le théâtre devra rendre les choses banales insolites et inattendues, pour les faire

juger avec un regard neuf. Ainsi, chez Brecht, il peut arriver que le personnage se présente lui-même, devienne récitant, se mette à commenter l'action, ou qu'il décrive les pensées d'autres personnages, anticipe la suite de l'action, voire du dénouement. La « fable » brechtienne, qui remplace la conception traditionnelle de l'intrigue, est une succession de scènes dans lesquelles l'action ne progresse pas de façon permanente, mais fragmentée. Il arrive que deux lieux soient représentés simultanément, ce qui renoue avec l'esthétique médiévale ou élisabéthaine, ou que le lieu soit simplement indiqué par une pancarte, ou encore que des *songs* viennent créer une rupture formelle par rapport aux scènes en prose. Brecht est le fondateur d'un théâtre populaire, imité en cela par Jean Vilar (1947, création du festival d'Avignon ; 1951, ouverture du TNP au Palais de Chaillot). Beaucoup d'auteurs dramatiques dits « engagés » vont se réclamer de lui.

Ainsi le mouvement de contestation de mai 68 qui a été l'occasion de mettre au premier plan la création collective chez des artistes aspirant à créer des œuvres ne dissociant plus texte et jeu scénique. De ce rêve est né en 1964 le Théâtre du Soleil d'Ariane Mnouchkine, fondé sous forme de coopérative sur le modèle du Berliner Ensemble de Brecht. *1789* (1970), *1792* et *l'Age d'Or* représentent le triomphe de la création collective. Si les deux premières œuvres ont pour sujet des dates majeures de la Révolution française, la troisième révèle leur équivalent contemporain, la lutte d'Abdallah, le travailleur immigré :

« Nous voulons montrer la farce de notre monde, créer une fête sereine et violente en réinventant les principes des théâtres populaires traditionnels. [...] Nous voulons un théâtre en prise directe sur la réalité sociale, qui ne soit pas un simple constat, mais un encouragement à changer les conditions dans lesquelles nous vivons. Nous voulons raconter notre Histoire pour la faire avancer, si tel peut être le rôle du théâtre. »

Après l'horreur de la deuxième guerre mondiale, Hiroshima et Auschwitz, l'ambition du réalisme, tout connaître et tout montrer de l'homme, apparaît encore plus vivement comme une utopie et un mensonge. La réalité est obscure, les apparences trompeuses, l'homme suspect :

« Le réalisme est en deçà de la réalité. Il la rétrécit, l'atténue, la fausse, il ne tient pas compte de nos vérités et obsessions fondamentales : l'amour, la mort, l'étonnement...notre vérité est dans nos rêves, dans l'imagination... C'est le rêveur ou le penseur ou le savant qui est le révolutionnaire, c'est lui qui tente de changer le monde. »

Robe-Grillet, l'un des premiers, perçoit dans *En attendant Godot* de Samuel Beckett les formes d'un système littéraire fondé sur un « réalisme de la présence », en accord avec le vœu formulé par Artaud en 1933 : « Nous

voulons faire du théâtre une réalité à laquelle on puisse croire, et qui comporte pour le cœur cette espèce de morsure concrète que comporte toute émotion vraie. » En finir avec « les dentelles du dialogue et de l'intrigue » (Jean Vilar), en finir avec une psychologie qui s'acharne à « réduire l'inconnu au connu » (Artaud), telle est l'ambition des nouveaux auteurs. Dans *En attendant Godot*, le texte, les indications scéniques, le port du chapeau melon, suggèrent le rapprochement des deux personnages avec des clowns : Alex et Zavatta, le trio des Fratellini, les Marx Brothers, Pipo et Rhum. Tout est jeu dans le dialogue entre les protagonistes, mais ce divertissement perpétuel, au sens pascalien du terme, est la parodie dérisoire de l'existence humaine, d'autant que les personnages ont conscience de leur jeu, et se dédoublent eux-mêmes pour se regarder parodier leur existence ; ce dédoublement est une source du comique de la pièce : « Je commence à en avoir assez de ce motif », « il n'y a pas d'issue par là »... De son côté, *La Cantatrice chauve*, écrite à partir des phrases d'un manuel de conversation franco-anglais à l'usage des débutants, dérègle volontairement les lieux communs du manuel jusqu'à une totale désintégration du langage : les vérités sclérosées que sont les proverbes excitent la verve du dramaturge jusqu'à faire régner de façon innocente le non-sens : « La vérité n'a que deux faces mais son troisième côté vaut mieux », « on peut prouver que le progrès social est bien meilleur avec du sucre ». À la fin de la pièce, il n'y a plus ni personnages, ni intrigue, mais le pur mécanisme théâtral fonctionnant à vide.

Ionesco, Beckett, Genet, Adamov se rencontrent par la mise en question radicale de la réalité et des formes du théâtre traditionnel. Ils font leurs les exigences et les refus formulés par Artaud dans *Le Théâtre et son double* : refus d'un théâtre psychologique, rejet du naturalisme, recours au mythe, à la magie, à l'imitation du théâtre balinais ; importance des mouvements, de la gestuelle, sous l'influence du cinéma muet et du cirque ; prédominance du rêve, de l'onirisme, de la poésie au théâtre.

Le cinéma a modifié assez profondément le champ mental du spectateur pour que celui-ci soit désormais à même de saisir globalement les situations, à travers de simples juxtapositions d'images. Les chaînons logiques de l'action, du temps et du lieu, peuvent désormais se distendre. L'intrusion de la projection de documents, le recours à un arrière-plan filmique, favorisent au théâtre la superposition des émotions, grâce aux techniques d'entrelacement des espaces et des temporalités (Duras).

La vocation véritable du théâtre se renouvelle ainsi après la seconde guerre mondiale dans la recherche d'un langage autonome capable de signifier le réel. Les œuvres de l'après guerre ne cessent de poser les questions relatives à la condition humaine : a-t-elle un sens ? où est la réalité, où est

l'apparence ? qu'est-ce que la liberté et où commence-t-elle ? Mais il est devenu à peu près impensable de revenir aux conventions périmées qui donnaient de l'homme une image certaine, reflet d'une sécurité abolie. Le personnage du théâtre d'aujourd'hui a perdu non seulement sa grandeur, mais jusqu'à son identité. Dépouillé de tout rôle social, il n'est plus qu'un chiffre, une lettre, comme K, le héros du *Procès* de Kafka. A et B sont les noms des personnages de *Débrayage* de Raymond de Vos (1996), H1 et H2 ceux de *Pour un oui ou pour un non* (Nathalie Sarraute, 1982), Lui et Elle ceux d'*Agatha* (Marguerite Duras, 1981). Quant à *Comédie*, dernière œuvre dramatique de Beckett, elle présente trois personnages anonymes, un homme, une femme 1 et une femme 2, mari, épouse, maîtresse, dont la tête émerge de trois jarres. Dans *Comment parler musique*, c'est Monsieur A, Monsieur B et Monsieur C qui se racontent les impressions ressenties au cours de l'audition en concert d'un morceau de musique.

À côté de la « parlerie » quotidienne qui n'énonce que de lamentables pauvretés, ces voix font entendre une parole brisée, coupée, épuisée, absurde, dans des pièces qui semblent d'abord privées d'intrigue, mais où se décèlent peu à peu de minuscules bribes d'actions non centrées. De la confusion se dégage tantôt une sorte de chant, comme dans la pièce d'Hubert Colas, *Terre* (1992), où s'élève l'appel de Sidéré à Madela, « coupe-moi la tête », tantôt un discours plus cohérent de révolte et de dénonciation, comme dans la pièce de Koltès, *Combat de nègre et de chiens* (1989) dans laquelle peu à peu se devinent et se règlent les comptes qui opposent Alboury, le porte-parole du village noir, aux blancs du chantier et à l'ingénieur Cal.

Toucher à une des instances de la dramaturgie revient à toucher à toutes : par la transformation du dialogue, le théâtre fait du spectateur son nouveau partenaire. L'œuvre devient le spectacle abstrait de la parole en mouvement, où l'action manque, où les personnages parlent au lieu d'agir, où l'infiniment petit remplace les desseins des hommes illustres.

La dernière décennie du XX^e siècle a vu l'arrivée en force du monologue, inauguré par Beckett, notamment avec *La Dernière Bande* (1960), où le vieux Krapp, impotent, presque sourd, se repasse les bandes enregistrées par lui trente ans auparavant. Certaines pièces sont de purs monologues, comme *L'Hypothèse* de Robert Pinget (1961), *Oh les beaux jours* de S. Beckett (1963), *Stratégie pour deux jambons* de Raymond Cousse (1978), *Le Rôdeur* d'Enzo Cormann (1982). *Le Discours aux animaux* de Valère Novarina, publié en 1987, est un récit à la première personne découpé en séquences, sans aucun dialogue.

D'autres œuvres renouent avec le mode choral, superposant les voix dans le dialogue, faisant alterner conversation et sous-conversation, dialogues et

apartés, dialogues et voix off. Michel Vinaver définit « le théâtre du quotidien » comme un théâtre qui part de la matière même de la vie quotidienne, bruits de pas, paroles, objets, mouvements, d'abord insignifiants, sans liens particuliers entre eux, puis dans lequel des relations s'établissent, des significations se dégagent pour les personnages aux prises les uns avec les autres. Le spectateur est invité à dégager ses propres significations. À *la Renverse* (1977), pièce contemporaine du moment où Michel Vinaver cherche à quitter Gillette dont il est le PDG, tente ainsi un renouvellement de l'écriture dramatique en plaçant des personnages simultanément sur la scène, alors qu'ils relèvent d'espaces dramatiques différents, ce qui a pour effet de produire un système ironique de contrepoint à la jointure entre les deux discours. Le monde de l'entreprise et celui de l'individu s'entrechoquent avec Bénédicte, atteinte d'un cancer de la peau, invitée par une chaîne de télévision à venir tenir en direct sur l'antenne le journal de sa maladie, et l'entreprise Bronzex, qui fabrique des produits pour le bronzage de la peau, dont les cadres sont surpris en pleine préparation de leur prochaine campagne publicitaire. L'entrelacement des deux zones de dialogue crée des surprises, en même temps que les tons s'entremêlent, féroce et joyeux. Pas de ponctuation, peu de didascalies, l'écriture est matière sonore. Il en va de même dans *La Demande d'emploi* (1971), « pièce en trente morceaux », dans laquelle la dramaturgie de Vinaver poursuit sa recherche des liens entre des situations différentes, ordinairement séparées, mais présentées sur la scène en simultanément, dans le prisme d'un dialogue en éclats : les effets liés au montage des propos tenus par Wallace, le recruteur, Farge, le personnage principal en quête d'emploi, sa femme Louise et sa fille Nathalie rendent le dialogue et les situations à la fois tragiques et cocasses.

Le refus de la psychologie, de l'intrigue, du dialogue, conduit parfois les personnages à des dialogues ludiques, qui semblent sans queue ni tête, régis par le hasard. Une partie de l'héritage des surréalistes et de Ionesco se retrouve dans des productions proches du cabaret, voire du music-hall, où se renouvellent les jeux oulipiens. Ainsi chez Jean Tardieu : « Chère, très chère peluche, depuis combien de trous, depuis combien de galets, n'avais-je pas eu le temps de vous sucrer ! – Hélas, chère, j'étais moi-même très, très vitreuse ! » Chez Valère Novarina (*Vous qui habitez le temps*, 1989), la dynamique de déconstruction de la langue, le morcellement de la parole dans le soliloque, par exemple le discours, devant Autrui, du Gardien de caillou, ne renvoient plus au monde mais seulement à l'énigme du langage.

On l'aura compris, les écritures théâtrales contemporaines ne sont plus soumises aux anciennes catégories aristotéliennes. L'orientation politique est souvent l'occasion d'un métalangage, commentaire de l'action par le

texte, tandis que le recours fréquent au procédé de la mise en abyme permet au théâtre de se contempler lui-même, de rire même parfois à ses dépens, dans le long et douloureux questionnement sur le langage et sur l'histoire qui occupe la deuxième moitié du XX^e siècle : Ainsi Arrabal dénonce dans *Guernica* la bonne conscience de l'écrivain, venu en pleine guerre civile prononcer l'éloge du peuple espagnol héroïque, sans accorder un seul regard de pitié aux victimes de la guerre qui s'effondrent devant lui.

Cerné par les images et le multimédia, le théâtre cherche le langage qui rendra le mieux compte de son époque. Mais « il y a théâtre chaque fois qu'un texte parlé s'adresse à quelqu'un – réel ou fictif – dans une durée déterminée et dans un lieu où il est possible d'en partager l'écoute en public ».

On peut continuer d'apprécier la façon dont le théâtre permet à une parole de passer dans le corps des acteurs, créant des effets de rythme, de rupture. Aujourd'hui encore, la dramaturgie reste l'occasion d'attentes, d'effets de surprise, que l'intrigue et le personnage soient conservés ou non, que leur effet se situe au niveau « macroscopique » comme dans les « pièces-machines », dont *Hamlet* demeure le modèle aux yeux de Michel Vinaver, ou à un niveau infime, microscopique, comme c'est le cas dans « les pièces-paysages », dont l'action éclatée, fragmentaire, immobilise ironiquement l'attente autour d'actions insignifiantes.

On peut, aujourd'hui encore, représenter des œuvres écrites il y a deux mille ans, jouer Euripide (*Médée*) ou les auteurs du XVII^e siècle (Racine, Corneille, Molière) selon une conception traditionnelle à laquelle semblent inviter les salles traditionnelles, fauteuils de velours cramoisi et rideaux à franges dorées. Le théâtre de boulevard (trio bourgeois, la femme, le mari, l'amant, ce dernier caché dans le placard) continue de faire rire.

Mais là n'est pas la modernité.

Ce qui a changé se trouve aussi bien dans les modalités de la représentation que dans l'écriture des œuvres. Dans la positivité accordée à la nouveauté, à l'innovation, il faut savoir apprécier le refus des conventions classiques, l'abandon de la conception traditionnelle de la *mimesis*, et porter un regard attentif au rôle imparti à chacune des instances de la représentation théâtrale : intrigue, personnages, parole, jeu des comédiens, décors, accessoires, sonorisation, éclairage, moyens techniques. Admettre que ce sont là autant de variables qui font la richesse du théâtre contemporain, c'est reconnaître dans chaque spectacle, derrière la diversité des apparences, la formule de Shakespeare : « Nous sommes faits de la même matière que nos rêves. » Le théâtre est une fête, une cérémonie, certes très codifiée, mais qui continue de naïtre des relations qu'entretiennent le réel et l'imaginaire.