

## HISTOIRE DU THÉÂTRE - INSPIRÉ DU COURS

### André Antoine (1858-1943)

Considéré comme l'inventeur de la mise en scène, André Antoine conteste le jeu statique et la déclamation ampoulée fréquente dans le théâtre français de son époque. En amenant sur scène un souci de réalisme absent jusqu'alors, il cherche dans le jeu de l'acteur une vérité qui touche le public. Il veut donner au spectateur l'impression d'assister à une « tranche de vie » en concevant des décors naturalistes jusque dans les moindres détails. Ancien employé du gaz, il fonde avec un groupe d'amateurs

le Théâtre-Libre en 1887, puis dix ans plus tard, le Théâtre Antoine. Ce réformateur préconise un théâtre accessible à toutes les bourses et une cohésion dans ses équipes d'acteurs. Il devient, en 1906, directeur du théâtre de l'Odéon où il monte, avec un souci de fidélité historique, des textes classiques de Corneille, Molière ou Racine. L'aventure théâtrale se termine avec la Première guerre après laquelle il exerce le métier de critique, de chroniqueur dramatique et de cinéaste.

#### → Le réalisme

Contre les turlupinades, mots d'auteur, « élégances » littéraires, Émile Zola, vers 1880, s'insurge et essaie de mettre en scène les théories du roman naturaliste. Il pense que le théâtre doit s'ouvrir à la lente mise à mort des pauvres êtres en proie à l'hérédité, à l'alcoolisme, au milieu social. Le décor et les attitudes des acteurs doivent, selon sa théorie, être une reproduction fidèle de la réalité : plus de tirades face au public, plus de mots d'auteur, mais une langue puisée aux sources populaires, un jeu sobre ; ces principes, qu'André Antoine essaye de mettre en vigueur grâce à son Théâtre Libre ont pour effet de renouveler le répertoire.

C'est en Russie que le théâtre réaliste donne ses chefs-d'œuvre avec les tragédies à mi-voix d'Anton Tchekhov et surtout avec les pièces de Maxime Gorki qui inaugure avec les Bas-fonds un théâtre où le réalisme sert à dramatiser l'expression d'une thèse sociale. Ce théâtre réaliste a du reste tendance à glisser vers le didactisme et c'est d'ailleurs de lui que naît le genre « pièce à idées », qui donne naissance au théâtre politique.

#### → Le naturalisme

Le naturalisme correspond à un type de mise en scène et d'interprétation des acteurs, cherchant à reproduire la nature humaine au plus près de sa vérité scientifique. Le public se lassera vite des pièces naturalistes, mais la notion du rôle créateur du metteur en scène introduite par Antoine va marquer le siècle qui s'annonce.

Le style de mise en scène ou d'interprétation naturaliste, qui s'oppose au jeu expressionniste, est devenu peu à peu un des plus fréquemment utilisés au théâtre et surtout depuis l'avènement du cinéma. La Méthode enseignée à l'Actor's Studio tient, quant à elle, plus à développer un jeu réaliste plus qu'un jeu naturaliste ; l'objet n'étant plus de « singer » la vérité mais d'en tirer l'essence et donc le sens profond dans le cadre dramaturgique, ce dont le naturalisme tend à se passer.

### Constantin Stanislavski (1863-1938)

*La Formation de l'acteur* de Constantin Stanislavski est souvent le premier livre que se procure un futur comédien. Issu de la grande bourgeoisie industrielle moscovite, Stanislavski joue dans un cercle familial d'amateurs de quinze à vingt-cinq ans. Il fonde le Théâtre d'art de Moscou en 1898 avec Nemirovitch-Dantchenko et y met en scène la création des grandes pièces de Tchekhov. Avant, jamais personne n'avait théorisé sur le jeu de l'acteur comme l'a fait Stanislavski à partir de réflexions issues de sa pratique. Dès 1909, il rédige les bases théoriques du « système » qui le fera connaître comme pionnier de la pédagogie théâtrale. Cette méthode utilise

l'introspection, l'intuition et le subconscient pour permettre à l'acteur une recherche psychologique profonde qui aboutit à une prise de conscience intérieure de son personnage. Il incite les acteurs à refuser les clichés et la gesticulation pour chercher la vérité du jeu et du personnage. Acteur remarquable, metteur en scène innovateur, directeur de théâtre prestigieux, théoricien et pédagogue, Constantin Stanislavski a marqué son époque par une approche du jeu, tout autant psychologique que physique, qui a guidé plusieurs générations de praticiens tels Jerzy Grotowski, Lee Strasberg ou Louis Jouvet.

## → Le théâtre de Stanislavski

Constantin Stanislavski a révolutionné la pratique théâtrale. En fondant en 1898 le Théâtre d'Art de Moscou, Stanislavski a inauguré un nouveau type d'art théâtral, non plus fondé sur des conventions et des codes artificiels, mais tout entier bâti autour d'une authenticité, d'une vérité du jeu de l'acteur.

Ce système consiste en un entraînement de l'acteur à re-vivre, sur commande, des affects, des états, des sentiments déjà vécus et emmagasinés par sa « mémoire affective ». Il s'agit de stimuler cette mémoire, d'en réactiver les affects recherchés, et de les utiliser pour nourrir le personnage à incarner. C'est donc à partir de sa propre matière humaine que l'acteur créera son rôle. Il ne sera plus question de jouer, de « faire semblant », mais de vivre, ou de re-vivre sur la scène. Le lien entre l'éprouvé (ce que l'acteur ressent, par exemple : la tristesse) et le manifesté (ce que l'acteur montre, par exemple : les larmes) doit être motivé, authentique. Avec un tel théâtre, il n'est plus question de grimace, d'artifice ou de technique mais de vérité, d'expérience. Le souci de Stanislavski était de répondre aux exigences des auteurs naturalistes tels que Anton Tchekhov et Maxime Gorki. Jouer "juste", jouer "vrai" est son obsession principale. Si sa vision du jeu de l'acteur continue, 100 ans après sa création, à influencer considérablement le théâtre et le cinéma d'aujourd'hui, c'est qu'elle se place absolument hors du temps. A une époque où l'interprétation des acteurs était exagérée, Stanislavski nous propose un jeu fin, léger, sensible, humain. Alors que la "raison" semble être la seule valeur reconnue par ses contemporains, Stanislavski tire le meilleur des travaux de Freud pour reconnaître l'importance des émotions et du subconscient. Sa vision du jeu dramatique donne à l'acteur l'occasion d'être un véritable artiste.

Stanislavski fait un peu figure d'extra-terrestre dans ce contexte : révolutionnaire par rapport au siècle de sa naissance, avant-gardiste par rapport au siècle de sa mort, il est surtout reconnu depuis les années 1950. Ses propos, incroyablement modernes, correspondent parfaitement à la vision du théâtre d'aujourd'hui, basé sur la sincérité du jeu et de l'émotion.

## → Le théâtre russe

Le théâtre russe se développe fortement à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le naturalisme s'impose comme une tendance dominante à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, avec les pièces de Léon Tolstoï et de Maxime Gorki. Anton Tchekhov, malgré ses affinités avec le symbolisme, peut également être considéré comme un continuateur du naturalisme.

En 1898, Stanislavski fonde le Théâtre d'art de Moscou pour y présenter des drames naturalistes (surtout ceux de Tchekhov). Il comprend bientôt que l'exactitude des accessoires et des costumes ne suffit pas au naturalisme et qu'il faut développer un style d'interprétation qui permette aux acteurs d'éprouver et d'exprimer des émotions vraies. Sa réflexion lui inspire un système de jeu, aujourd'hui appelée "méthode Stanislavski", qui est restée l'une des bases essentielles de l'apprentissage du comédien et qui influencera d'une façon considérable les acteurs et les metteurs en scène qui le suivront. Cette méthode fut reprise par l'Actor's Studio dans les années 1950 et devint définitivement la référence aux États-Unis pour le théâtre et le cinéma, lorsque d'anciens élèves comme Marlon Brando, James Dean ou encore Elizabeth Taylor rencontrent le succès.

De nos jours, l'"Actor's Studio" a essaimé dans le monde entier et a fini par devenir le nom moderne de la méthode Stanislavski plutôt qu'une institution localisée dans un lieu précis. Cette méthode fait désormais figure de passage obligé pour tout comédien souhaitant évoluer dans le monde du théâtre ou du cinéma.

## → Le théâtre d'art

Le terme théâtre d'art apparaît pour la première fois en 1890, désignant le théâtre fondé par Paul Fort. Dès le début du siècle, il est successivement employé dans divers pays d'Europe : Stanislavski et Nemirovitch-Dantchenko fondent le Théâtre d'Art de Moscou, Fritz Erler et Georg Fuchs celui de Munich, tandis que Craig élabore la théorie d'un théâtre d'art idéal. Cette notion va très vite représenter un véritable programme qui tend à rehausser le niveau artistique du théâtre jusqu'à lui conférer un statut spécifique parmi les autres arts. Cet ouvrage de Jean-François Dusigne, abondamment illustré, nous raconte, à la manière d'un roman, les aventures de ces créateurs (Copeau, Baty, Dullin, Jouvet, Strehler, Vitez, Vilar) qui ont si fortement marqué le théâtre européen de ce siècle.

## Max Reinhardt (1873-1943)

On doit à Max Reinhardt la primauté de la mise en scène au théâtre. D'origine autrichienne, la famille juive de cet artiste changea son nom – Goldmann – pour échapper à l'antisémitisme. Élève au Conservatoire de Vienne, Reinhardt interprète ses premiers rôles à dix-sept ans et par la suite, œuvre principalement en Allemagne. À la direction du Deutsches Theatre en 1905, il en fait le point névralgique de la vie artistique à Berlin. Influencé par Craig et Appia, il intègre au théâtre la lumière, la musique, la danse et une gestuelle alors inédite : la pantomime. Il engage les plus grands acteurs et

enrichit ses scénographies de plateaux tournants, d'escaliers roulants, de praticables transparents ou d'effets d'optique. Il a porté à la scène les grands classiques – Sophocle, Molière, Goethe – et des auteurs aussi différents que Georg Büchner ou Bertolt Brecht. Il est contraint de quitter l'Allemagne pour l'Amérique où son parcours glorieux se termine dans la pauvreté d'une chambre d'hôtel new-yorkaise. L'influence considérable de Reinhardt sur le théâtre allemand et européen repose sur la variété de son répertoire, sa grande imagination scénique et son impressionnante productivité.

## Jacques Copeau (1879-1949)

Animateur, comédien, metteur en scène, Jacques Copeau est une personnalité d'importance majeure dans le monde intellectuel et artistique français de la première moitié du XXe siècle : il a réformé de façon profonde et durable l'art dramatique, à la fois par ses exigences morales et artistiques, par ses méthodes de formation de l'acteur, par sa conception d'un répertoire raisonné faisant une place prépondérante aux classiques dans une mise en scène dépouillée, entièrement au service du texte. Son ambition : « Elever sur des fondations absolument intactes un théâtre nouveau ». Copeau est venu au théâtre sans aucune formation ni expériences pratiques. Pour Copeau, le théâtre de son temps n'est que mercantilisme, cabotinage et bassesse (dans les œuvres comme dans les mœurs). Il faut donc réformer à la fois ceux qui le font : acteurs et auteurs (d'où la nécessité d'une école) et les spectateurs. Chez lui, les exigences morales et esthétiques vont de pair. Il impose à sa troupe rigueur et discipline, travail collectif et communion autour du chef. Il met en pratique des méthodes souvent reprises après lui : vie communautaire strictement réglée, entraînement

corporel, improvisations, jeu de masques, échange de rôle, explications de texte. Dans le répertoire du Théâtre du Vieux-Colombier, fait absolument nouveau à l'époque, les œuvres classiques tiennent une place prépondérante. Selon lui, c'est en présentant ces modèles de beauté et de vérité que l'on pourra régénérer le goût perverti du public et stimuler l'inspiration des meilleurs écrivains. Copeau préfère le « tréteau nu ». D'où la transformation du Théâtre du Vieux-Colombier en une architecture fixe où puisse se jouer n'importe quelle pièce. Sur fond neutre, les costumes – aux couleurs et aux matériaux très étudiés – font ressortir le jeu des comédiens et les éléments essentiels de la mise en scène. A partir de 1924, Copeau a évolué vers une conception d'un théâtre ouvert à un public plus large et, par conséquent, vers la recherche d'un répertoire approprié à un « théâtre populaire » : d'où ses recherches sur la « comédie nouvelle » qui tente de créer des types modernes à partir de personnage et de techniques issus de la commedia dell'arte, d'où aussi sa prédilection pour les théâtres grec et médiéval, prototype pour lui d'un art populaire.

## Louis Jouvet (1887-1951)

Surnommé « le patron » Louis Jouvet a renouvelé l'interprétation des classiques et voué son art aux auteurs de théâtre français. Il quitte sa Bretagne natale pour devenir pharmacien à Paris où il se joint à une troupe d'amateurs. Refusé trois fois au Conservatoire d'Art dramatique, il bégaye, il rencontre Jacques Copeau qui l'invite à se joindre à sa troupe. En 1913, à la naissance du Théâtre du Vieux-Colombier, Jouvet devient machiniste, éclairagiste et acteur. Après la Première guerre, il dirige la Comédie des Champs-Élysées. En 1928, il fait deux rencontres déterminantes : l'auteur Jean Giraudoux et Christian

Bérard qui deviendra son décorateur attitré. Dès 1934, Jouvet assure des cours au Conservatoire et crée l'événement au théâtre de l'Athénée avec plusieurs pièces de Giraudoux. Il a révolutionné la façon de voir Molière avec *L'École des femmes* (1936), *Tartuffe* (1951) et surtout *Dom Juan* (1947), pièce déconsidérée à l'époque dont il a révélé le génie. Pendant la Deuxième guerre, il part pour l'Amérique du Sud avec une troupe qui connaîtra en alternance la précarité financière et le succès. Au service des auteurs qu'il a portés à la scène, Jouvet cherche la vérité du théâtre et du jeu.

## Erwin Piscator (1893-1966)

En 1918, Piscator rejoint le groupe des dadaïstes berlinois. Il est un des premiers artistes à adhérer au Parti Communiste allemand, et marqué par ses opinions politiques, il fonde le théâtre prolétarien, qui devait propager l'idée de lutte des classes. De 1924 à 1927, il est le metteur en scène rattaché à la Volksbühne (un des théâtre les plus connus de Berlin). Il fait jouer les comédiens dans des costumes modernes, ce qui choque énormément à l'époque car on l'interprète comme un appel à la révolution. En

1928, il monte une pièce traditionnelle tchèque. Il collabore avec l'expressionniste Grosz pour les décors et avec Brecht. Il utilise un plateau tournant, qui permet des changements de décors plus simples mais aussi plus techniques et à vue. En 1933, avec l'arrivée des nazis au pouvoir, Piscator fuit l'Allemagne pour la France puis les États Unis, où il subira pendant les années 1950 la chasse aux sorcières, notamment à cause de son théâtre prolétarien.

### → Théâtre et politique

Erwin Piscator est un metteur en scène qui se sert du théâtre comme outil politique. Il aimait dire que la génération 1914 était morte pendant la guerre, même si elle n'avait pas péri sous les obus. Après un tel cataclysme, les hommes et le théâtre ne peuvent plus être les mêmes. Erwin Piscator utilise donc le théâtre pour reconstruire l'histoire. Il pense en effet que la vie des gens est marquée par le conditionnement économique et social. Plus tard, il s'engagea dans le dadaïsme. Piscator cherche à informer son public par ses pièces de théâtre, et a la volonté réelle de mettre en scène la réalité sociale de son époque. Il n'hésite pas à diffuser des documentaires et des photos qui ajoutent une information supplémentaire. En fait, pour Piscator, l'important n'est pas la pièce en elle-même, mais le résultat informatif. Le théâtre est ainsi utilisé comme média pour véhiculer un message prolétarien. Le drame documentaire est une spécialité de Piscator. Il a par exemple mis en scène une pièce de Peter Weiss écrite à partir du protocole du procès des tueurs d'Auschwitz. Il a aussi mis en scène *Le Vicaire*, de Rolf Hochhuth mettant en cause l'attitude du pape Pie XII durant la Seconde Guerre.

### → Le symbolisme

Prenant le contre-pied du naturalisme, le symbolisme fait son entrée en scène vers 1895 avec des œuvres un peu éthérées où les accessoires et cette « quintessence du langage » sont les traits caractéristiques. Ce que le symbolisme s'interdit c'est la représentation fidèle du réel. Les auteurs dramatiques symbolistes accordent une grande importance à la langue : elle doit être subtile, évoquer au lieu de décrire au moyen de la métaphore et des correspondances. Le décor s'épure, ne gardant que l'essentiel : chaque objet, chaque élément scénique et même chaque parole dit plus que ce qu'elle dit. Le sous-entendu, le « métalangage », voilà le trait essentiel de tout un courant qui veut redonner au mystère la place de choix. L'action devient symbolique. Il s'agit de mettre en scène un véritable cheminement intérieur et c'est pourquoi on peut dire que tous les dramaturges symbolistes sont avant tout des poètes. Leur inspiration prend dans la chanson populaire et le conte de fée thèmes et symboles. Le symbolisme utilise un certain nombre de codes, c'est un théâtre plutôt élitiste.

## Antonin Artaud (1896-1966)

L'oeuvre d'Antonin Artaud vise un absolu qui n'a convaincu que très peu de personnes de son vivant. En 1920, il débarque à Paris pour entamer une carrière dans l'écriture mais il ne trouve pas le succès auprès des maisons d'édition. Homme de théâtre, il fréquente Lugné-Poë, directeur de l'Oeuvre, et joue dans ses spectacles. Plusieurs collaborations avec des metteurs en scène jalonnent le parcours d'Artaud comme avec les Pitoëff, avec qui il partage l'idéal du théâtre du rêve. Avec Vitrac, il fonde le théâtre Alfred Jarry et tente de rénover la conception du spectacle qui doit être teinté de grotesque et de risque. Des concepts trop innovants et un public trop frileux font que la tentative échoue. Le comédien s'essaye au

cinéma mais n'obtient que des seconds rôles. En 1931, il assiste à une représentation de théâtre balinais. C'est la révélation. Artaud est convaincu que la parole n'est pas le véhicule de la pensée mais plutôt son point de suture. Il souhaite un retour au rituel et prône l'exercice de la transe. Il écrit le recueil intitulé *Le Théâtre et son double*, pamphlet révolutionnaire qui ne trouve pas l'échos nécessaire pour débarrasser le théâtre de la sclérose du vaudeville bourgeois et du mélodrame de chaumière. C'est seulement un demi siècle après la mort d'Antonin Artaud que ses talents de théoricien et de poète visionnaire sont unanimement reconnus.

## → Théâtre de la cruauté

Le théâtre de la cruauté est un terme introduit par Antonin Artaud pour désigner la forme dramatique à laquelle il travailla dans son essai *Le théâtre et son double*. Derrière « cruauté » il faut entendre « souffrance d'exister ». L'acteur doit brûler les planches comme un supplicié sur son bûcher. Selon Artaud, le théâtre doit recouvrer sa dimension sacrée, métaphysique et porter le spectateur jusqu'à la transe.

### Importance de la mise en scène

Selon Artaud, pour que le théâtre redevienne grave et que les événements ne le dépassent pas, le théâtre doit abandonner le primat de l'auteur pour celui du metteur en scène. Les mots ne doivent pas être utilisés pour ce qu'ils sont, mais plutôt « dans un sens incantatoire, vraiment magique, pour leur forme, leurs émanations sensibles et non plus seulement pour leur sens ». « il ne s'agit pas de supprimer la parole articulée, mais de donner aux mots à peu près l'importance qu'ils ont dans les rêves ».

## Bertold Brecht (1898-1956)

Bertold Brecht naît à Augsbourg, petite ville de Bavière. Fils d'une famille bourgeoise, il jouit d'une bonne éducation et commence à écrire tôt. Son premier texte paraît en 1914 dans un quotidien, juste avant la guerre. Il entame ensuite des études de philosophie, puis de médecine, et sert comme infirmier pendant la première guerre mondiale. Dès 1918, il écrit sa première pièce de théâtre, « Baal », et enchaîne avec « Tambours dans la nuit » (1919) et « dans la jungle des villes » (1921). Ces trois pièces, inspirées par le mouvement expressionniste, mettent alors en avant son côté anarchiste. Il reçoit vers 1922 le prix Kleist et rejoint en 1924 le Deutsches Theater de Reinhardt, à Berlin, avec l'actrice Héléne Veigel avec qui il monte ses propres pièces.

Ses œuvres créées la polémique, mais la création en 1928 de « l'opéra de quat'sous » avec Kurt Weill lui apporte le succès. Il épouse ensuite Héléne, devient Marxiste et écrit environ une ou deux pièces par an. Mais la montée du Nazisme en Allemagne le pousse à s'exiler en Suisse, puis en France, en Russie et enfin aux Etats-Unis. Ses idées Marxiste le pousse à fuir de la Californie en 1947, il retourne alors dans son pays d'origine où il choisit de s'installer dans Berlin-est, il dirige à partir de ce moment le « Berliner Ensemble ». Là, il expose ses idées socialistes et fonde le théâtre époque de mouvance Marxiste, qui lui apporte le prix Staline en 1955. Il meurt un an après d'un infarctus, léguant à sa femme le Berliner Ensemble ainsi que toute son œuvre.

## → Le Théâtre Politique

Art public par excellence, le théâtre, qu'il le veuille ou non, exerce une fonction publique. Mais la catégorie même du théâtre politique ne remonte guère qu'au début des grands bouleversements culturels du vingtième siècle.

Le théâtre politique ne se confond pas avec des contenus idéologiques. Il exige aussi un bouleversement des formes théâtrales et c'est à ce titre qu'il prend place dans l'évolution de la mise en scène. Le metteur en scène allemand Erwin Piscator est parmi les premiers à vouloir placer le théâtre au service des mouvements révolutionnaires. Puisque l'adjectif « politique » est dérivé d'un substantif grec, *polis*, désignant la cité, tout théâtre s'inscrivant au sein de la collectivité est forcément politique.

Le théâtre politique est lié au théâtre épique, qui, lui, est fondé sur la tension dramatique, le conflit, la progression régulière de l'action. Le théâtre épique entreprend de retrouver et de souligner l'intervention d'un narrateur, c'est-à-dire d'un point de vue sur la fable et sur la mise en scène. Pour cela, il fait appel aux talents du compositeur, du dramaturge, du fabuleur, du metteur en scène, de l'acteur bâtissant son rôle, discours après discours, geste après geste. Pas plus qu'il n'existe de théâtre purement dramatique et « émotionnel », il n'y a pas de théâtre épique pur. Ceux qui donnèrent au théâtre épique son nom sont Brecht et avant lui Piscator, dans les années 1920, car le style de jeu dépassait la dramaturgie classique.

Le théâtre politique, depuis sa création, s'est étendu vers d'autres continents. Au début, c'est surtout en Europe que les pièces politiques sont importantes, mais dans tous les pays où la contestation est présente, ainsi que l'oppression, le théâtre politique apparaît peu à peu.

Ce théâtre politique a permis de dire, et permet encore de dire ce qui ne va pas dans le pays. Il a été et est encore très important au XX<sup>ème</sup> siècle. Il a évolué depuis sa création, car chaque acteur, auteur, metteur en scène a ajouté sa touche personnelle au théâtre. Celui-ci sert donc la société et les hommes.

## → Le Théâtre épique

Le théâtre épique est un style théâtral qui tente, par l'introduction d'un narrateur, de rendre le théâtre « épique », c'est-à-dire plus proche d'une épopée. Dans les tragédies antiques, ceci est réalisé par exemple par le chœur. Le théâtre épique s'oppose au théâtre dramatique (ou aristotélicien) qui, lui, cherche à captiver le spectateur par le saisissement (catharsis).

Le mouvement du théâtre épique s'est développé dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, à partir de théories et d'expériences d'un certain nombre d'hommes de théâtre, parmi lesquels Erwin Piscator, Vladimir Maïakovski, et surtout Bertolt Brecht. Même si beaucoup des concepts et méthodes formant le théâtre épique de Brecht étaient latents depuis des années et même des siècles, c'est lui qui les a unifiés, en a fait un style, et l'a popularisé. Le théâtre épique était une réaction contre d'autres formes populaires du théâtre, en particulier l'approche naturaliste initiée par Constantin Stanislavski. Comme Stanislavski, Brecht n'aimait pas le théâtre peu profond, les complots manipulateurs et l'émotion exacerbée du mélodrame. Le foyer social et politique de Brecht l'éloignait aussi du surréalisme et du théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud, qui tentait d'atteindre l'audience viscéralement, psychologiquement, physiquement et de manière irrationnelle.

Le théâtre épique représente une modification fondamentale du système théâtral. Le théâtre épique doit être d'une forme narrative, doit provoquer une activité du spectateur, le conduire à se former des opinions, et à les confronter au spectacle présenté. L'imitation (mimesis) et l'identification doivent être évitées dans le théâtre épique. Brecht demande aussi de la part des acteurs une réflexion constante. L'acteur ne doit pas, comme dans la pratique théâtrale usuelle, s'identifier au rôle, mais au contraire illustrer ce rôle et ses actions, et en même temps les évaluer. Brecht suit là la prémisse de Karl Marx selon laquelle l'être social détermine la conscience. Une méthode essentielle du théâtre épique est la distanciation : le déroulement linéaire du spectacle est interrompu, par des commentaires narrés ou des chansons, de façons à permettre au spectateur d'établir une distance à la pièce et aux acteurs. Le décor et les costumes peuvent aussi contribuer à renforcer cette distance.

Le théâtre épique de Brecht réalise une rupture avec la conception précédente du théâtre. En tant que marxiste, il entend ses pièces comme des "instruments d'instruction, au sens de la pratique sociale révolutionnaire". Pour pouvoir instruire, il faut déclencher le processus de réflexion. À cet effet, le spectateur doit prendre conscience du caractère illusoire du théâtre, et ne doit pas, contrairement à ce que demande la catharsis aristotélicienne, être prisonnier de l'action, avoir pitié des protagonistes, ressentir les événements comme un destin individuel et les accepter comme tels. Au contraire, le spectateur doit voir la représentation comme une parabole des rapports sociaux généraux et se demander comment les injustices présentées pourraient être modifiées. La théorie théâtrale de Brecht est une théorie politique ; il voit les pièces écrites en exil comme des tentatives de création d'un nouveau théâtre ; le "théâtre de l'ère scientifique".

Brecht voulait un théâtre analytique qui incite le spectateur à une réflexion distanciée et au questionnement. Dans ce but, il distancie et désillusionne intentionnellement le spectacle, pour rendre évident la différence entre le spectacle et la vie réelle. Le théâtre épique s'oppose à la conception de Stanislavski qui aspirent à un réalisme maximal et qui demandent à l'acteur d'intérioriser le personnage.

### Forme aristotélicienne

action  
événement  
suggestion  
sentiment  
permet des sentiments  
le spectateur est dans le spectacle  
implique le spectateur dans l'action  
le spectateur conserve des sentiments  
le spectateur vibre avec la représentation  
le spectateur est immergé  
l'homme est supposé connu  
l'homme ne change pas  
la pensée détermine l'homme

### Forme épique

narration  
vision du monde  
argument  
raison  
exige du spectateur des jugements  
le spectateur est face au spectacle  
fait du spectateur un observateur  
le spectateur tire des conclusions  
le spectateur étudie la représentation  
le spectateur est opposé  
l'homme est sujet d'étude  
l'homme change  
l'être social détermine la pensée

## → La distanciation

La distanciation est un principe théâtral lié au départ à la dramaturgie de Bertolt Brecht : Se positionnant à l'inverse du théâtre aristotélicien, le théâtre épique se fonde, selon Brecht, sur la distanciation. S'opposant à l'identification de l'acteur à son *personnage*, elle produit un effet d'étrangeté par divers procédés de recul, comme l'adresse au spectateur, le jeu des acteurs depuis le public, la fable épique, la référence directe à un problème social, les songes, les changements à vue, etc. Ces procédés visent à perturber la perception linéaire passive du spectateur et à rompre le pacte tacite de croyance en ce qu'il voit. Dans son *Petit organon pour le théâtre*, Brecht s'attaque clairement au réalisme. Le principe de la distanciation se place, dit-il, à la « frontière de l'esthétique et du politique », afin de « faire percevoir un objet, un personnage, un processus, et en même temps le rendre insolite, étrange », et de « prendre ses distances par rapport à la réalité ». La distanciation politise la conscience du spectateur et l'amène à réfléchir sur la place de l'acte théâtral dans la société.

## → Petit Organon pour le théâtre (1948)

### • Contre la poétique

En remontant dans l'histoire du théâtre et à *La poétique* d'Aristote et en prenant pour exemple les genres tragiques et comiques antiques, il se distancie de l'idée de la purgation des âmes et de la catharsis. La critique qu'il fait de *La Poétique* devient le centre de la "Poétique brechtienne", le centre du théâtre épique.

### • Le politique

Brecht note aussi qu'en plus de la purgation des âmes, le théâtre fait fausse route en reproduisant l'exacte réalité des gens sur scène. Il ne croit pas à cette identification que pourrait avoir un spectateur sur tel personnage, il défend l'idée de distanciation. Le spectateur doit prendre conscience de son existence. Le théâtre doit aider résolument l'Histoire en en dévoilant le procès ; que les techniques de la scène sont elles-mêmes engagées ; que "chaque société doit inventer l'art qui l'accouchera au mieux de sa propre délivrance".

### • L'observation : imitation et réflexion

Le comédien doit observer autour de lui. De tout son être il doit noter le gestes, imiter dans le cadre d'un processus de réflexion. Le comédien doit prendre possession de personnage et calculer de manière critique les diverses manifestations de celui-ci.

### • Non pas-mais

Il est important que le comédien comprenne "pas trop rapidement". Il doit réfléchir et s'interroger sur les possibilités, il doit s'étonner. C'est une technique que Brecht a nommé le "non pas-mais" : le comédien doit pouvoir jouer une émotion finalement dans l'ère scientifique par l'approche sociologique, par l'interaction qu'on les personnages ensemble.

## Jean Vilar (1912-1971)

Jean Vilar naît au cœur d'une famille de merciers. Il grandit accompagné par la grande littérature (Hugo, Zola, Shakespeare, Stendhal). Dès 1933, il s'oriente vers une carrière théâtrale et connaît rapidement le succès. En 1945, il présente "Meurtre à la Cathédrale", qui suscite également l'enthousiasme du

public. Il fonde le festival d'Avignon en 1947 puis occupe la place de directeur du Théâtre national populaire. Durant toute sa carrière, Jean Vilar s'applique à favoriser l'harmonie avec le public, ce qui contribue sans conteste à son grand succès.

## → Festival d'Avignon

Le Festival d'Avignon fut fondé en 1947 par Jean Vilar. C'est à l'occasion d'une exposition de peinture et de sculpture contemporaines, organisée dans la grande chapelle du Palais des papes, par Christian Zervos, critique et collectionneur, et le poète René Char, que Jean Vilar fut convié à présenter son premier grand succès public : *Meurtre dans la cathédrale*. Habitué des petites scènes, Vilar, dans un premier mouvement, refuse car la Cour d'honneur du Palais lui paraît un lieu trop vaste et "trop informe" et il n'a plus les droits de la pièce. Cependant, il fait une autre proposition : présenter trois pièces, en création : *Richard II*, un Shakespeare presque inconnu à l'époque en France ; *Tobie et Sara* de Paul Claudel, enfin *La Terrasse de midi*, de Maurice Clavel. Dès le premier Festival, en septembre 1947, le programme propose à la fois des œuvres méconnues du répertoire universel et des textes contemporains.

## Giorgio Strehler (1921-1997)

Metteur en scène italien parmi les plus importants du théâtre contemporain et qui a exercé une influence sur l'évolution de l'écriture scénique, Giorgio Strehler a été le réformateur de la scène italienne, dont il est devenu la figure de proue. Diplômé de l'Accademia dei Filodrammatici en 1940, Strehler commence sa carrière comme acteur et travaille dans plusieurs compagnies itinérantes. Il signe sa première mise en scène à Novara en 1943. Mais c'est en Suisse, où il s'est réfugié, qu'il affirme sa vocation de metteur en scène avec *Caligula* d'Albert Camus (1945). De retour en Italie à la fin de la guerre, il devient critique théâtral à *Milano Sera*, tout en jouant et en mettant en scène des textes de Pirandello, Camus et Eliot. En mai

1947, il fonde à Milan, avec Paolo Grassi, le *Piccolo Teatro*, premier théâtre stable d'Italie, à vocation populaire et culturelle. Dès lors, à l'exception de son travail à l'opéra, la vie de Strehler se confond avec celle du *Piccolo Teatro* que Bernard Dort a qualifié d'« exemplaire » et qui devient un modèle pour la scène européenne. Pendant ses premières années d'activité au sein de cette institution, Strehler monte jusqu'à dix spectacles par an, poussé par une volonté de recherche sur des textes contemporains et de redécouverte d'une tradition italienne oubliée. Cette double exploration va lui permettre d'élaborer une féconde réflexion sur un style de jeu moderne et de jeter les bases d'un nouveau répertoire.

## Peter Brook (1925)

Peter Brook est un scénariste, metteur en scène et réalisateur anglais. Il est connu pour ses adaptations de pièces de théâtre internationales, notamment celles de Shakespeare. C'est lui qui est à l'origine de la théorie de L'espace vide. Il entreprend des études de langues à l'université d'Oxford dont il sort diplômé. Doué pour l'écriture de scénarios, il compose des scripts pour la télévision. En 1944, il met en scène la pièce de théâtre de Christopher Marlowe intitulée *Dr Faustus* et c'est ainsi que sa carrière théâtrale débute. Par la suite, il met en scène de nombreuses pièces d'auteurs comme Shakespeare, Jean-Paul Sartre, Peter Weiss et bien d'autres. En 1948, il devient directeur de production au *Covent Garden*. En 1962, Peter Brook se détache du théâtre traditionnel et introduit ce qu'il appelle *L'espace vide*. Ce principe consiste à supprimer le décor de la mise en scène de manière à

faire des comédiens et de leur jeu le seul spectacle. Il utilise cette technique pour la première fois en produisant *King Lear* de Shakespeare. Il fonde en 1968 le Centre International de Recherches Théâtrales (renommé Centre International de Création Théâtrale en 1974), ce qui le conduit à travailler avec des acteurs du monde entier. Ensuite, il part en voyage en Afrique pour découvrir d'autres formes théâtrales présentes dans les autres cultures du monde et donne des représentations dans différents pays. Il met notamment en scène le poème indien *Mahabharata*. En 1973, il part aux États-Unis avant de s'installer au théâtre des Bouffes du Nord à Paris en 1974. Le théâtre est alors réouvert grâce à lui et Micheline Rozan. En 2008, Peter Brook décide de passer le flambeau à Olivier Mantéi et Olivier Poubelle.

### → Le théâtre des Bouffes du Nord

En 1971, Peter Brook et la productrice Micheline Rozan vont découvrir dans Paris, un théâtre à l'italienne sur le point d'être démoli : le théâtre des Bouffes du Nord. Ayant le coup de foudre, Peter Brook s'y installe avec le CIRT. En 1974, le théâtre est rouvert avec la représentation de *Timon d'Athènes* de Shakespeare. Il redonne alors son authenticité originelle à la salle qui est désormais un lieu important de la création théâtrale européenne.

Peter Brook et Micheline Rozan, fondateurs du Centre International de 8 Créations Théâtrales, se souviennent de ce bâtiment délabré qu'est le théâtre des Bouffes du Nord. Grâce à l'appui financier du Festival d'Automne, que dirige Michel Guy, ils le font restaurer avec une intelligence et un goût remarquables.

"C'est souvent beau, un vieux théâtre, mais toute mise en scène y reste confinée dans des espaces d'autrefois. Un théâtre tout neuf peut être dynamique et pourtant rester froid et sans âme. Aux Bouffes du Nord, on est frappé par la noblesse des proportions, mais en même temps, cette qualité est cassée par l'apparence rude du lieu. Ces deux aspects font un tout. Si l'on restaurait parfaitement le théâtre, alors la beauté de l'architecture perdrait en quelque sorte de sa force et deviendrait un inconvénient." Peter Brook, 1974.



## → L'Espace Vide

L'*Espace Vide* est un écrit sur le théâtre de Peter Brook, qu'il base sur les différentes rencontres et expériences menées au cours de son travail. L'auteur dégage quatre types de théâtre : «Le théâtre rasoir» sclérosé; «Le théâtre sacré» de l'invisible devenu visible; «Le théâtre brut» et enfin «Le théâtre immédiat». C'est dans cette dernière notion que Peter Brook tente de synthétiser ce qui selon lui formerait le théâtre idéal. L'auteur y explicite aussi trois aspects du théâtre: le travail de mise en scène en étroite relation avec celui de la scénographie, celui des répétitions et du travail des acteurs et l'analyse qu'il fait de la réception d'un spectacle par un public dans un lieu précis.

L'*Espace vide* est la conception de la scénographie de Peter Brook : c'est en quelque sorte un retour à la source, à un dispositif plus simplifié, épuré. Ce n'est qu'à partir de 1962, en créant *Le Roi Lear* qu'il décide de renoncer au décor pour travailler l'*Espace vide*. Ainsi le spectacle repose essentiellement sur le comédien, les mouvements du corps réels et intuitifs de ce dernier. «Le théâtre immédiat» que revendique Peter Brook consiste pour les artistes à remettre en question chaque jour les découvertes des répétitions précédentes, comme si la pièce leur échappait. Peter Brook désire aussi un théâtre très proche du public. Il s'est d'ailleurs beaucoup inspiré du théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud, qui aspire à un contact direct avec le spectateur, faisant partie intégrante de la création artistique globale.

## Antoine Vitez 1930-1990

Metteur en scène de théâtre et un personnage central et influent du théâtre français d'après-guerre, notamment pour son enseignement du théâtre. Il est également traducteur de Tchekhov, Vladimir Maïakovski, Mikhaïl Choukhov. Il sera administrateur général de la Comédie-Française de 1988 jusqu'à sa mort. Acteur de formation, il connaît des débuts difficiles. Il échoue au Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris. Militant communiste jusqu'en 1979 (bien qu'attaché toute sa vie à l'idée même de communisme, il quitte le PCF à la suite de l'invasion de l'Afghanistan par l'URSS), il rencontre Louis Aragon en 1958 et devient son secrétaire particulier de 1960 à 1962. Il suit aussi les cours de théâtre de Tania Balachova. Il collabore aussi à la revue *Bref* publiée par Jean Vilar et à la revue *Théâtre populaire*. Il commence des lectures à la radio et des doublages de cinéma. Il commence

ses activités de metteur en scène avec *Électre* de Sophocle à la Maison de la Culture de Caen en 1966. Vitez traite le texte comme matériau à modeler librement. C'est cette vision qui fera d'*Electre* un succès. Vitez est sensible au répertoire russe. Cela s'explique par sa formation à l'école du théâtre russe son autre pôle d'intérêt avec le théâtre grec. Ainsi, il monte des œuvres peu ou rarement jouées. Après cette première période, il va choisir de se tourner un certain temps vers le répertoire français, surtout Jean Racine, et le répertoire allemand, avec Jakob Lenz, Goethe ou Bertolt Brecht. Il joue souvent dans des lieux non théâtraux et avec des éléments sans aucune fonction descriptive. Il déploie une esthétique de la « liberté ludique » et de l'« association des idées », selon Georges Banu. Il met en scène une pensée sur la pièce plus que la réalité de la pièce. Son goût va donc ainsi vers l'éclatement.

## Jerzy Grotowski (1933-1999)

Jerzy Grotowski valorise la présence des acteurs et délaisse les éclairages, décors et costumes superflus qui nuisent à la qualité de la relation avec le spectateur. Cette notion de « théâtre pauvre » fera connaître l'homme de théâtre polonais à travers le monde. Il étudie la mise en scène à Cracovie, puis séjourne à Moscou où il découvre l'héritage de Stanislavski et de Meyerhold. Après ses premiers voyages en Asie centrale, en 1959, il co-dirige ce qui deviendra le Théâtre Laboratoire, à la fois école et troupe, subventionnée par l'État polonais. Ses expérimentations s'articulent autour de l'acteur qui, pendant les répétitions, construit sa « partition » avec des actions physiques qui l'aideront à atteindre un

épanouissement de son être et une vérité d'expression, au lieu de succomber au narcissisme et à l'exhibitionnisme. Grâce à un entraînement rigoureux, les interprètes développent les qualités expressives de leurs voix et de leurs corps. Dans son œuvre la plus connue, *Le Prince Constant* (1965-1968) d'après Calderon, le rôle principal est joué par Ryszard Cieslak, acteur remarquable qui incarne l'aboutissement des recherches du Théâtre Laboratoire. Dans les années 1970, il se désintéresse de la création et en 1982, s'exile aux États-Unis, puis en Italie où le *Workcenter of Jerzy Grotowski* existe toujours.

## Ariane Mnouchkine (1939)

Ariane Mnouchkine, née le 3 mars 1939 à Boulogne-Billancourt, est metteuse en scène de théâtre et animatrice de la troupe qu'elle a fondée en 1964, le Théâtre du Soleil. Elle est également scénariste et réalisatrice de films. Ariane Mnouchkine est la fille du producteur Alexandre Mnouchkine, qui nomma sa société de production cinématographique Les Films

Ariane. Elle fait ses débuts au théâtre en participant, en octobre 1959, à la création de l'Association théâtrale des étudiants de Paris (ATEP) à la Sorbonne. Ariane Mnouchkine fonde ensuite, aux côtés de plusieurs membres de cette association, le Théâtre du Soleil, en 1964. Le théâtre s'installe à La Cartoucherie de Vincennes en 1970.

### → Méthode, jeu et influences

Dans un esprit communautaire présent dès les débuts du Théâtre du Soleil, Ariane Mnouchkine a pour coutume d'être présente en début et fin de spectacle, et ce, à chaque représentation. Ariane Mnouchkine n'effectue jamais de travail sur table. Elle ne distribue pas les rôles, elle n'impose pas de personnages à ses acteurs, car ce sont eux-mêmes qui travaillent des situations, des états, et non pas des émotions.

Ses premiers grands succès sont *La Cuisine* d'Arnold Wesker, puis *1789* et *L'Âge d'or*, des créations collectives. Elle met ensuite en scène des classiques (Molière, Shakespeare, etc.) et des auteurs contemporains (Hélène Cixous, Arnold Wesker, etc.), en s'inspirant souvent des traditions orientales (théâtre indien, japonais, etc.). Ariane Mnouchkine affirme que le théâtre oriental est le vrai théâtre. Contrairement au théâtre occidental, qui n'a su que créer des formes réalistes, le théâtre oriental l'attire vraiment, c'est ainsi qu'elle s'inspire surtout des formes asiatiques telles que le Kabuki, le Nô et le Bunraku.

Le théâtre d'Ariane Mnouchkine s'inscrit dans les traditions du théâtre de Vilar, Brecht ou Hegel, un théâtre qui renoue la nécessité du rapport entre théâtre et société.

### → Le Théâtre du Soleil

Le Théâtre du Soleil est fondé comme une coopération de travailleurs dans un esprit communautaire. Sa structure collective, une pratique héritée des années 1960 qui s'est dissoute avec l'avènement des années 1980, jouit d'une longévité particulière. Ariane Mnouchkine s'est par la suite distinguée par le choix des sujets abordés, donnant souvent à réfléchir sur la condition humaine, et surtout par ses mises en scènes très visuelles (ses fameux décors en mouvement présentant la scène sous différents angles, par exemple), soutenues par une véritable « bande-son », omniprésente, jouée en direct (sur le bord de la scène) par l'homme-orchestre Jean-Jacques Lemêtre, avec lequel elle collabore depuis 1979. Ces sujets présentent souvent des drames qui bouleversent ou ont bouleversé la planète pour faire du théâtre un moyen d'éclaircir l'histoire de notre temps : l'intégrisme dans *Tartuffe*, la lâcheté politique dans *Tambours sur la Digue*.

En 2003, le Théâtre du Soleil monte *Le Dernier Caravansérail* (Odysées), constitué de deux volets (*Le Fleuve Cruel* et *Origines et Destins*), narrant des épisodes de la vie de tous les jours, en Afghanistan, dans le Nord de la France à Sangatte, où des réfugiés tentent d'entrer clandestinement en Angleterre, en espérant y trouver une vie qui leur est inaccessible dans leur pays d'origine. *Les Éphémères*, spectacle créé en 2006, également en deux parties (près de 3h15 par partie, ici nommées "recueils"), se déroule cette fois-ci en France. Ariane Mnouchkine, rompant provisoirement avec les grandes épopées, y met en scène de multiples tranches de vie, selon un rythme sans cesse brisé par une alternance de scènes hilarantes, mordantes, poignantes.

## Le théâtre du XXe siècle

Le théâtre remet ses fondations en question.

Depuis la Renaissance, le théâtre évolue vers une reconstitution de plus en plus scrupuleuse de la réalité.

Alors que cette recherche du réalisme atteint son apogée, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, on voit apparaître, sous de multiples formes, une réaction antiréaliste. L'art théâtral, comme l'ensemble des expressions artistiques, semble être à la recherche d'un nouveau souffle et d'un nouveau sens. Il subit des mutations à un rythme frénétique.

Piochant ici et là dans l'ensemble des tendances artistiques développé depuis l'antiquité, le XX<sup>e</sup> siècle fait preuve d'une inventivité et d'une énergie créatrice absolument inédite.

## → Les précurseurs du théâtre moderne

Au moment où l'impressionnisme révolutionne la peinture et donne naissance à l'art abstrait, le réalisme qui domine l'ensemble du théâtre du début du siècle se voit lui aussi fortement contesté. L'attaque se fait sur deux fronts bien distincts :

- on estime que le naturalisme se limite à une reconstitution limitée de la réalité et qu'il existe une vérité plus profonde à retrouver dans la spiritualité ou l'inconscient (la psychanalyse naissante est particulièrement à la mode).
- on reproche au théâtre d'avoir perdu tout contact avec ses origines et d'être réduit à la fonction de divertissement.

En harmonie avec l'évolution artistique de son temps, l'avant-garde intellectuelle tente de régénérer le théâtre par le recours au symbole, à l'abstraction et au rituel. Le compositeur allemand Richard Wagner fait partie des précurseurs de ce mouvement. Pour lui, le rôle de l'auteur dramatique-compositeur est de créer des mythes à l'image du théâtre antique, de peindre un monde idéal où le public retrouverait sa propre expérience. Il entend peindre l'"état de l'âme", l'univers intérieur de ses personnages, plus que leur apparence. En outre, Wagner reproche à l'art dramatique le manque d'unité entre les différentes disciplines qui le constituent. Il lance l'idée d'"œuvre intégrale", où tous les éléments dramatiques doivent être réunis sous le contrôle d'un seul créateur. Wagner réforme la mise en scène et l'architecture théâtrale, avec le Festival de Bayreuth, qu'il crée en Allemagne en 1876. Dans ce théâtre d'un nouveau genre, il fait retirer loges et balcons, et installe des fauteuils en éventail sur un sol en pente, afin que chaque spectateur ait la même vue de la représentation.

## → Le théâtre symboliste

Le "mouvement symboliste" se développe en France à partir des années 1880. Basé sur les idées de Richard Wagner, ce mouvement prône la "déthéâtralisation", c'est-à-dire l'abandon de tous les artifices techniques, auxquelles doit se substituer une spiritualité émanant du texte et de l'interprétation.

Les pièces, dont le rythme est lent, parfois onirique ou poétique, sont chargées de symboles et de signes évocateurs. Elles s'adressent à l'inconscient plutôt qu'à l'intellect et cherchent à découvrir la dimension irrationnelle du monde. Le symbolisme alimente la réflexion du théoricien suisse Adolphe Appia et celle du metteur en scène britannique Edward Gordon Craig. Tous deux réagissent contre le réalisme des décors peints et proposent des éléments suggestifs ou abstraits, combinés avec des jeux de lumière, qui permettent de créer une impression plutôt qu'une illusion de réalité.

En 1896, le metteur en scène symboliste Aurélien Lugné-Poe monte une farce provocante et excentrique d'Alfred Jarry intitulée "*Ubu Roi*". Inspirée par "*Macbeth*", la pièce met en scène des personnages-marionnettes, dans un monde improbable et à travers des dialogues souvent obscènes. Son originalité réside dans sa transgression de toutes les normes et de tous les tabous qui pèsent alors sur le théâtre. "*Ubu Roi*" est une source d'inspiration majeure des futures avant-gardes, et notamment du théâtre de l'absurde des années 1950.

## → Le théâtre expressionniste

Le mouvement expressionniste, qui s'affirme en Allemagne, dans les années 1910-1920, explore les aspects les plus extrêmes et les plus grotesques de l'âme humaine, allant jusqu'à recréer un univers de cauchemar. Il se caractérise par la distorsion et l'exagération des formes, et par un usage suggestif de l'ombre et de la lumière.

Les metteurs en scène les plus représentatifs de ce mouvement sont Leopold Jessner et Max Reinhardt. Les personnages sont ramenés au stade de types à peine ébauchés ou de figures allégoriques, et les intrigues à une réflexion sur la condition humaine.

## → Un déferlement de nouvelles tendances

Dans la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle, de nombreux mouvements, tels que le futurisme, le dadaïsme et le surréalisme, s'étendent au domaine du théâtre, à travers les pièces iconoclastes de Guillaume Apollinaire ("*les Mamelles de Tiresias*", 1917) ou de Roger Vitrac ("*Victor ou les Enfants au pouvoir*", 1928).

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

## → La distanciation

Le dramaturge et théoricien allemand Bertolt Brecht critique également le théâtre réaliste. Il voit dans l'art dramatique un moyen de transformer la société, un instrument politique capable de mobiliser le public et de l'entraîner dans le mouvement social. Dans cet esprit, il écrit ce qu'il appelle des "dramas épiques" (par opposition aux drames narratifs), qui rappellent à chaque instant à chaque spectateur qu'il assiste à une représentation théâtrale.

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

## → Le "théâtre de la cruauté" d'Antonin Artaud

D'autres innovations vont être inspirées par le Français Antonin Artaud, à travers son recueil d'essais intitulé "*le Théâtre et son double*" (1938). Selon lui, la société est malade et a doit être guérie. Refusant le drame psychologique, il propose un théâtre à vocation spirituelle, communautaire, pour favoriser cette guérison. Le concept de "théâtre pur" qu'il entend mettre en œuvre est destiné à détruire les formes anciennes et à permettre l'émergence d'une vie régénérée.

Antonin Artaud prône un "spectacle total" : *« Il faut ignorer la mise en scène, le théâtre. Tous les grands dramaturges [...] suppriment [...] la mise en scène extérieure, mais ils creusent à l'infini les déplacements intérieurs, cette espèce de perpétuel va-et-vient des âmes de leurs héros. »*

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

## → Le théâtre d'après-guerre

Après la guerre, de nombreux artistes français ressentent la nécessité d'instaurer un théâtre-citoyen, populaire et engagé, pleinement intégré dans la vie de la cité. Entre 1947 et 1967, deux décennies particulièrement fécondes dans ce siècle prolifique, on voit la triple naissance du "théâtre populaire", du "théâtre engagé", et du "théâtre de l'absurde". En 1947, autour de Jean Vilar, naît l'aventure du Festival d'Avignon qui révèle d'innombrables acteurs de grand talent tous engagés dans un mouvement de réforme de l'art dramatique né de la première "décentralisation théâtrale".

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

Aux États-Unis, le "Living Theatre" fondé par Julian Beck et Judith Malina, tout en définissant de nouvelles règles dramatiques, veut faire du théâtre un pôle de contestation et un foyer de la non-culture. La scène théâtrale américaine est également marquée par l'émergence d'un théâtre "ethnique" : les communautés noire, hispanique, asiatique, juive développent dès les années 1920 un répertoire propre, qui sera redécouvert à la faveur des grands mouvements identitaires et sociaux des années 1960-1970. Ces différents mouvements ont largement dépassé le contexte de leur époque pour s'imposer comme des composants importants du théâtre américain actuel.

En Allemagne, sous l'influence de Bertolt Brecht, de nombreux auteurs écrivent des pièces documentaires, posant la question des devoirs moraux et sociaux de l'individu en se fondant sur des événements historiques. C'est par exemple le cas du "*Vicaire*" (1963) de Rolf Hochhuth, qui traite du silence coupable du pape Pie XII durant la Seconde Guerre mondiale.

## → Le théâtre de l'absurde

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

Rendu célèbre par Eugène Ionesco ("*la Cantatrice chauve*", 1951 ; "*Rhinocéros*", 1959), Arthur Adamov ("*l'Invasion*", 1950 ; "*le Professeur Taranne*", 1953) et Samuel Beckett ("*En attendant Godot*", 1952), le théâtre de l'absurde tend à éliminer tout déterminisme logique. Il conteste le pouvoir de communication du langage, et réduit les personnages à des archétypes, égarés dans un monde anonyme et incompréhensible. Ce mouvement connaît son apogée dans les années 1950, mais prolonge son influence jusque dans les années 1970.

## → Le Nouveau Théâtre

Le mouvement le plus fidèle à la pensée d'Antonin Artaud, et à son concept de "spectacle total", est probablement le "Nouveau Théâtre" des années 1960. Représenté par le "Théâtre Laboratoire de Wroclaw" du Polonais Jerzy Grotowski, par l'atelier du "Théâtre de la Cruauté" de Peter Brook, par le "Théâtre du Soleil" d'Ariane Mnouchkine, ou encore par l'"Open Theatre" de Joseph Chaikin, le Nouveau Théâtre abandonne le texte au profit d'une création collective des acteurs.

Les spectacles, préparés par plusieurs mois de travail, reposent surtout sur les mouvements, les gestes, les sons et un langage non codifié, ainsi que sur une disposition inhabituelle de l'espace. L'une des mises en scène emblématiques de ce mouvement est celle, en 1964, de "*Marat-Sade*" par Peter Brook et la "Royal Shakespeare Company". Bien que la pièce se caractérise par une intrigue et des dialogues traditionnels (tout de même teintés d'une forte influence brechtienne), la représentation reprend un grand nombre de procédés proposés par Antonin Artaud.

La création théâtrale accompagne le xx<sup>e</sup> siècle dans ses soubresauts et sa quête de repères. Ce genre littéraire est ainsi remarquable par sa richesse et sa diversité, entre une dramaturgie qui, marquée par la révolution romantique, transgresse allègrement les règles classiques et une écriture qui traduit une remise en cause des valeurs qui jusque-là définissaient l'humanité. Dans la seconde moitié du siècle, ce sont les fondements mêmes du théâtre que certains dramaturges vont faire exploser. À l'évidence, la Seconde Guerre mondiale, en révélant de façon paroxystique la barbarie humaine, constitue un tournant majeur dans l'histoire théâtrale du siècle dernier. On peut dès lors distinguer trois périodes clés : le théâtre d'avant-guerre, le théâtre d'après-guerre et le théâtre contemporain.

\*\*\*

## → Le théâtre d'avant-guerre : un classicisme renouvelé

### Une nouvelle écriture du théâtre de boulevard

- Après la Première Guerre mondiale, le public parisien est friand de la comédie de boulevard, appelée ainsi parce que les principaux théâtres accueillant ce type de comédie sont situés sur les Grands Boulevards de Paris. Ce genre, divertissant à moindres frais, privilégie le plus souvent des intrigues convenues et use de procédés comiques éprouvés où les mœurs bourgeoises, sous couvert de railleries, ne sont jamais fondamentalement inquiétées.

- Cependant, certains dramaturges se distinguent par une écriture plus personnelle : Sacha Guitry, par sa profonde connaissance du milieu mondain, propose des comédies pleines d'esprit où, derrière les mots d'auteur et une certaine misogynie, pointe une satire cruelle de la bourgeoisie, voire, parfois, une certaine inquiétude. Marcel Pagnol, quant à lui, a su imposer, par son écriture chantante, une société pittoresque et poétique. Pour Jules Romains, le théâtre est un moyen de représenter sa vision unanime du monde, mais sa pièce la plus célèbre, *Knock* (1923), que Louis Jouvet jouera plus de mille fois, s'inscrit plutôt dans la tradition des grandes comédies du xvii<sup>e</sup> siècle ; elle condamne, à travers le personnage de Knock, l'abus de pouvoir d'un médecin exploitant la naïveté d'une population.

## La réécriture des mythes

- Dans le même temps, des artistes puisent leur inspiration dans les formes et les motifs les plus anciens pour tenter d'expliquer le monde. Ainsi, l'œuvre de Paul Claudel (1868-1955) est-elle marquée par une écriture proche, dans sa forme, des versets bibliques, comme si le dramaturge voulait s'approcher de la parole divine. De fait, dans *Le Soulier de satin* (1929), l'auteur tente d'illustrer la marche chaotique mais certaine des hommes vers Dieu.

- Le théâtre d'avant-guerre donne également lieu à la réécriture des grands mythes antiques. À partir de récits fondateurs, les auteurs interrogent les notions intemporelles de destinée, de responsabilité humaine à l'aune des enjeux contemporains. Giraudoux écrit *Électre*, *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* ; Cocteau reprend le mythe d'Œdipe ; Anouilh, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, crée une *Antigone*. Ces grands mythes prennent, dans le contexte agité des années 1930, une acuité nouvelle : Électre incarne, en 1937, la « femme à histoires », celle qui résiste face à la dégradation des valeurs. De même, *La Guerre de Troie...* paraît une allégorie visionnaire des conflits qui vont déchirer l'Europe quatre ans plus tard. Cependant, ces reprises ne vont pas sans transgressions des règles de la tragédie classique : Cocteau comme Giraudoux mêlent le comique au tragique (dans *La Machine infernale*, Jocaste surnomme Tirésias « Zizi »), mettent en scène des personnages en tous points ordinaires, parlant parfois avec familiarité.

→ Le théâtre d'après-guerre : remise en cause du sens et de l'écriture théâtrale

## Le théâtre de l'absurde : crise du sens, faillite du langage

- Après la Seconde Guerre mondiale, dans un monde désorienté où les idéologies, la religion et les notions mêmes du Bien et du Mal sont remises en question, des écrivains tentent de rendre compte de ce que Ionesco lui-même va définir comme « le divorce entre l'homme et le monde ». Comment dire cette rupture de l'humanité avec « ses racines métaphysiques » (Ionesco) ? Si Camus et Sartre expriment à travers leur théâtre le sentiment de l'absurde (quoique ce thème soit surtout présent dans leur œuvre romanesque), c'est encore à travers une écriture théâtrale conventionnelle.

- Parallèlement, Ionesco ou Beckett, deux écrivains ayant en commun d'être d'origine étrangère et d'expression française, imposent un théâtre qui traduit l'absurdité du monde en renouvelant les fondements mêmes de l'art dramatique : dislocation du langage et de la communication (*La Cantatrice chauve*), absence d'intrigue véritable (*En attendant Godot*), personnages paralysés (*Oh les beaux jours*), prolifération des objets (*Les Chaises*), sont quelques-uns des traits qui caractérisent ce que la critique appellera « le théâtre de l'absurde ».

- Cette approche résolument nouvelle de l'écriture dramatique a profondément influencé le théâtre d'aujourd'hui, à tel point que les pièces de Beckett et Ionesco sont considérées comme des classiques du répertoire : *La Cantatrice chauve* est jouée sans interruption au théâtre de la Huchette à Paris depuis 1957 !

## Une redéfinition des formes et des fonctions du théâtre

- La seconde moitié du siècle correspond également au rejet, par certains dramaturges, des conventions scéniques. Certaines pièces de Genet (1910-1986), saturées d'indications de mise en scène, montrent ainsi chez l'auteur une volonté de représenter le réel non pas comme une imitation de la nature, mais comme un espace autonome, une construction purement théâtrale. L'une de ses pièces, *Les Paravents*, fit scandale en 1966, lors de sa première représentation : en plein contexte de guerre d'Algérie, il fallut pas moins que l'intervention du ministre de la Culture André Malraux pour que la pièce continue à être représentée... En effet, Genet représente sous un aspect dérisoire et iconoclaste les colons et militaires français ; les personnages sont masqués et grimés, évoluant autour des paravents qui rythment l'espace. Derrière la violente peinture d'une humanité désespérante, Genet invite également à une nouvelle théâtralité du réel.

- Artaud, dans ses écrits publiés en 1938 sous le titre *Le Théâtre et son double*, condamnait déjà les causes de la décadence du langage théâtral et l'« assujettissement du théâtre à la parole ». Pour lui, il faut revenir à un théâtre « total », qui, comme au Japon, engage le corps tout entier.

- Le théâtre contemporain sera profondément influencé par cette conception révolutionnaire de la dramaturgie. Fernando Arrabal, Roland Dubillard ou Serge Rezvani sont quelques-uns de ces auteurs qui renouvellent en profondeur l'art dramatique.

## → La scène contemporaine

### Un nouveau rapport au public

- Tandis que les auteurs du « nouveau théâtre » subvertissent la dramaturgie classique, des metteurs en scène et des directeurs de théâtre s'efforcent de nouer un lien nouveau avec le grand public pour qui le théâtre se bornait souvent à l'académique Comédie-Française et aux platitudes des comédies de boulevard. C'est ainsi que Jean Vilar, dans l'immense salle parisienne du Théâtre national populaire accueille, pour une somme modique, un public fasciné par des mises en scène prestigieuses et l'aura de Gérard Philipe. Il introduit également le théâtre de Brecht en France, dont l'influence sur les metteurs en scène de la jeune génération sera décisive.
- D'autres troupes, comme celle du couple Barrault-Renaud, multiplient les tournées dans les régions de France et font découvrir à un public d'âges et de conditions divers des créations contemporaines parfois exigeantes. À Paris, le Théâtre des Nations représente dans le même esprit des pièces dans la langue de leurs auteurs et fait découvrir la force créatrice de metteurs en scène étrangers tels que Peter Brook ou Giorgio Strehler. Certains auteurs poussent l'engagement théâtral jusqu'à ses limites ; en 1964, Ariane Mnouchkine crée le Théâtre du Soleil, une troupe où les comédiens participent à l'élaboration du texte et de la mise en scène.

### Le théâtre contemporain

- L'importance grandissante donnée aux metteurs en scène, qui, depuis les années 1960, revisitent le répertoire classique, a pu laisser penser que la création théâtrale contemporaine était absente. Il n'en est rien. Les auteurs de la fin des années 1970 jusqu'à aujourd'hui sont remarquables par leur nombre et leur diversité. Il est difficile, faute de recul, de trouver une réelle unité à cette production. Tout au plus peut-on percevoir une absence d'école, des individus au style personnel, libérés des pesanteurs idéologiques.
- Certains, comme Marguerite Duras, Nathalie Sarraute et, plus récemment, Yasmina Reza, explorent la complexité des relations humaines à travers les non-dits du langage. D'autres incarnent des réflexions philosophiques ou métaphysiques par des dialogues entre des personnages historiques (J.-C. Brisville, *Entretien de M. Descartes avec M. Pascal jeune*, *Le Souper*, ou É.-E. Schmitt, *Le Visiteur*). D'autres encore, tel Michel Vinaver, s'essaient à un théâtre plus expérimental, saturant la pièce de personnages, entremêlant les dialogues et les registres les plus disparates (*Par-dessus bord*, 1972). La production dramatique se plaît également à faire la satire de travers contemporains : le snobisme culturel (*Art*, de Y. Reza), l'amoralité du monde de l'entreprise (M. Vinaver), la lâcheté d'une société sans héros (*Roberto Zucco*, de B.-M. Koltès).
- On le voit, il semble y avoir autant de perspectives que d'auteurs. Peut-être l'écrivain et ancien professeur de philosophie Éric-Emmanuel Schmitt est-il celui qui incarne le mieux le théâtre d'aujourd'hui, par son souci de proposer à un public très large, à travers de réjouissantes fictions qui ne se prennent pas au sérieux, une réflexion exigeante sur le sens de l'existence humaine.

## Le théâtre du XXème siècle en France

### Le grand tournant

Si le metteur en scène existait déjà, il prit au XXème siècle une nouvelle dimension, jusqu'à occuper un rôle central dans la représentation théâtrale. Avec lui, de nouvelles questions apparaissent sur l'éclairage, les décors, le rapport entre les acteurs et le public : faut-il introduire une distance ? Laquelle ? C'est André Antoine (1858-1943), qui invente la figure du metteur en scène. Les auteurs contemporains refusant l'intrusion du metteur en scène, il va monter des pièces d'auteurs anciens. Il invente le « théâtre libre » en 1887, qui se veut naturaliste (les acteurs mangent pour de vrai sur scène) et tient compte des didascalies – des indications sur le jeu ou la mise en scène rédigées par les auteurs à destination des acteurs ou du metteur en scène. Au début du XXème siècle, Jacques Copeau (1879-1949) va réinvestir le phénomène de compagnie et de troupe. Il crée une troupe itinérante comme Molière avec l'idée que l'on travaille toujours ensemble. Son secrétaire n'est autre que Louis Jouvet (1887-1951). Ensemble, ils vont être les précurseurs de la décentralisation du théâtre, en allant se produire en province. C'est un Russe, Constantin Stanislavski (1863-1938), qui invente une méthode de jeu des acteurs : « la mémoire affective ». Il s'agit de réactiver la propre histoire du comédien pour ensuite jouer le texte de l'auteur (cette technique sera reprise plus tard par « l'Actor's studio », célèbre association consacrée à l'art théâtral qui a notamment vu passer Marlon Brando, Elizabeth Taylor, James Dean...). Cette méthode est utilisée dès 1910. A contrario, Louis Jouvet maintient que les acteurs n'ont pas besoin de ressentir mais doivent juste donner l'illusion (cela reste d'ailleurs la méthode utilisée par les acteurs anglais aujourd'hui). D'autres évolutions accompagnent la mise en scène : le travail sur l'éclairage remplace parfois le décor, qui peut devenir plus figuratif.

Antonin Artaud (1896-1948) apporte la vision d'un « théâtre total ». Dans son livre *Le théâtre et son double*, il déclare que le théâtre est une expérience unique et non anodine : on doit sortir d'une représentation changé. Le théâtre est vital et donc violent. Il affirme aussi qu'aucun élément du théâtre n'est supérieur à l'autre (acteurs, temps, espace, décors, texte).

Peu à peu, l'auteur de la pièce perd de son importance au profit du metteur en scène. Depuis une quinzaine d'années on remarque un rééquilibrage des forces.

## Vaudeville et Boulevard

Le Vaudeville, hérité du XIX<sup>ème</sup> siècle, trouvera de nombreux échos au siècle suivant à travers la « comédie bourgeoise ». Il utilise le comique de situation et met en scène la société bourgeoise bien pensante dont il moque les poses et les turpitudes. Satirique, truffé de quiproquos et de malentendus cocasses, le vaudeville est une farce qui connaît généralement un dénouement heureux.

Ses grands représentants sont Eugène Labiche (1815-1888) dont les pièces sont autant de variations sur les heurs et malheurs de la vie conjugale, George Feydeau (1862-1921), le maître incontesté du genre qui a connu de grands succès avec *La dame de chez Maxim's* ou *On purge bébé*, et leur héritier, George Courteline (1858-1929).

Le « Boulevard » désigne les théâtres, de plus en plus nombreux, fréquentés par la classe bourgeoise. Plutôt conventionnel – les personnages sont vite campés, les situations prévisibles –, c'est un théâtre de divertissement, héritier du vaudeville (comique de circonstance), qui utilise le beau discours et les mots d'esprit.

Il va cependant évoluer vers un véritable théâtre d'auteurs, notamment sous l'influence de Sacha Guitry, Marcel Achard ou Marcel Pagnol, les pièces « marseillaises » de ce dernier pouvant aussi s'apparenter au Vaudeville.

La Seconde Guerre Mondiale marque un coup d'arrêt dans la création théâtrale, même si Sartre (*Les Mouches*, Huit-clos, 1944) ou Camus (*Caligula*) continuent de publier.

Certains auteurs « disparaissent », accusés d'avoir trop sympathisé avec l'Occupant, comme Paul Morand, Sacha Guitry ou Jean Anouilh.

## La rupture d'après-guerre

Bien que certains auteurs restent fidèles à un certain classicisme littéraire, comme Jean Giraudoux – peut-être le plus grand dramaturge de la première moitié du XX<sup>ème</sup> siècle –, on assiste à un changement d'époque et de génération qui correspond aussi à un changement d'écriture et à de nouveaux questionnements : de quoi le théâtre doit-il rendre compte ? Qu'est-ce que le langage ? Que représente la parole dite et ne peut-elle pas dissimuler d'autres choses ?

À l'instar du "Nouveau Roman" (dont certains représentants, comme Nathalie Sarraute, écrivent aussi des pièces) en littérature ou de la "Nouvelle Vague" au cinéma, les auteurs cherchent à dire et à montrer les choses d'une autre façon.

Ainsi naît le théâtre de l'absurde, qui met en avant l'incohérence et la vanité de l'existence. Suivant la voie empruntée par Alfred Jarry et sa pièce *Ubu Roi* (1896), des auteurs comme Eugène Ionesco et Samuel Beckett remettent ainsi en cause la valeur et la portée de la parole – le personnage peut avoir un discours et signifier l'inverse – et décrivent l'impuissance qui en découle.

Samuel Beckett (1906-1989) joue avec le langage pour créer un théâtre de l'inquiétude, profondément pessimiste. Pour lui la parole n'a aucun sens ; c'est juste un ornement qui accompagne les « non-actes », et les silences sont plus significatifs. La vie n'étant qu'une parenthèse entre deux périodes de néant, ses personnages semblent « en suspension », on ne sait ni d'où ils viennent ni où ils vont. *En attendant Godot*, son œuvre la plus célèbre, est très représentative de son théâtre. Pour Eugène Ionesco (1909-1994), la vie est une tragédie où l'homme se débat vainement, d'où la vacuité de son discours, qui est parfois incompréhensible pour les autres et pour lui-même. Refus de la psychologie, des contraintes formelles, distorsion du langage (lapsus et jeux verbaux se succèdent) caractérisent le théâtre de Ionesco. Qui, comme celui de Beckett, abolit la frontière entre la comédie et le drame.

L'après-guerre voit l'essor d'un théâtre engagé, la question politique étant omniprésente à cette époque troublée suivant la Libération. Il sous-tend le plus souvent un discours et des prises de position politiques. Mais il va bientôt glisser vers un théâtre philosophique, sous l'impulsion de grandes figures telles que Jean-Paul Sartre et Albert Camus. En effet, le désastre de la Seconde Guerre Mondiale est propice aux grandes interrogations philosophiques. La place du religieux, du politique, le sens de la liberté, de la révolte et, plus globalement, la réflexion sur la condition humaine. Autant de questions philosophiques auxquelles vont de froter *Camus* (*Les Justes*), Sartre (*Le Diable et le Bon Dieu*), Cocteau, Anouilh (*L'Alouette*), Montherlant (*La ville dont le prince est un enfant*), Paul Claudel (*La Ville*) ou Marcel Aymé, provoquant parfois la polémique et le scandale. Dans cette mouvance, mêlant questionnement philosophique et politique, viennent s'inscrire des auteurs comme Jean Genet (*Les Paravents*), pièce sur la colonisation algérienne, sera interdite à sa sortie) ou Fernando Arrabal.

La seconde partie du XX<sup>ème</sup> siècle a vu une augmentation importante du nombre de salles, de festivals, de compagnies, grâce notamment aux subventions et aides de l'Etat, à la mise en place d'une véritable politique culturelle et à une volonté de démocratisation de la culture.

Mais la multiplication des lieux de théâtre n'entraîne pas automatiquement une multiplication des publics.

De manière générale, on s'intéresse beaucoup plus aujourd'hui à la relation entre le public et la représentation. En essayant de trouver un équilibre entre la vision personnelle de l'auteur ou du metteur en scène et les attentes du spectateur.

À côté d'un théâtre de Boulevard ou de comédie qui se porte toujours bien et attire un large public, on trouve un théâtre plus expérimental, plus enclin à la recherche esthétique.

Entre ces deux extrémités se situent une multitude de « théâtres », tant et si bien qu'il est difficile de dresser un portrait du théâtre contemporain, tant il est riche, diversifié, multiforme.

Voici quelques-uns des auteurs dont les pièces sont le plus souvent jouées en France aujourd'hui :

Armand Gatti, Didier-Georges Gabily, Jean-Claude Grumberg, Victor Haim, Bernard Marie Koltès, Jean-Luc Lagarce, Philippe Minyana, Valère Novarina, Olivier Py, Michel Vinaver ; dans une veine plus traditionnelle, on peut citer aussi Michel Azama, Yasmina Reza, Jean-Michel Ribes, Eric-Emmanuel Schmitt.