

Coups de théâtre 1



Don Juan (Molière) photo Marc Ginot

Mais qu'est-ce donc que le théâtre ?

Trente siècles de théâtre en Occident : histoire d'une complication...

Le théâtre suppose la coexistence dans un lieu et dans un temps choisis par eux, de groupes humains réunis volontairement pour participer à un rituel complexe, la **séance théâtrale**.

Il y a d'une part les **praticiens** (acteurs/comédiens, techniciens, metteur en scène*, régisseur, scénographe*, costumières, maquilleuses, éclairagistes...), d'autre part des regardants/écoutants, ceux que l'on appelle massivement le **public**, les **spectateurs**. Ces groupes et sous-groupes se retrouvent autour d'un texte en général écrit auparavant par un **auteur** (et éventuellement interprété par un **dramaturge***) qui sera prononcé dans un espace entièrement fabriqué par les praticiens dont le savoir-faire visera à le rendre aussi vivant et crédible que possible.

La séance de théâtre est alors un compromis, une interaction, entre différents espaces qui s'enchevêtrent et fonctionnent comme un réseau.

- Il y a d'abord l'**espace architectural**, créé par le bâtiment ou le lieu lui-même ; il s'impose à tous, praticiens et public, bien que choisi par eux.
- Il y a ensuite l'**espace scénique**, qui porte la voix et les corps des acteurs et qui a été voulu et organisé par le metteur en scène et le scénographe secondés par toute une cohorte de techniciens de différents corps de métier.
- Il y a encore l'**espace textuel**, celui où se matérialise le texte, un espace poétique et imaginaire fait de *mots en acte* conçus par l'auteur.
- Par-dessus vient s'étendre l'**espace dramatique**, qui est constitué de tous les autres, englobant aussi le groupe des spectateurs qui se projette dans un espace imaginaire de fiction poétique où se produit (dans le meilleur des cas) une communion avec le groupe des praticiens. C'est alors le spectateur qui *interprète*.

Manipuler les trois premiers, les doser et les faire interagir pour les faire disparaître au profit du dernier est tout le sens et la mission de la création théâtrale.

Le temps au théâtre fonctionne comme l'espace : temps scénique, temps de la fiction (du récit) et temps des spectateurs (temps social) tissent un réseau qui aboutit au temps dramatique.

À présent entendez frapper les trois coups...

Baro d'Ével (sur la Guerre d'Espagne) photo Fanette Bruet



Of Kings and Men (Shakespeare) photo Patrick Moll

* Le **Metteur en scène** est celui qui dirige les acteurs, leurs mouvements, leurs déplacements et qui conçoit l'occupation de l'espace scénique.

* Le **Scénographe** s'occupe de l'aspect plastique, lumières, décors, costumes, maquillages, il crée une esthétique de la pièce selon les choix du metteur en scène.

* Le **Dramaturge** prend place entre l'auteur et le metteur en scène. Il projette le texte en trois dimensions, celles de l'espace scénique, en veillant à lui dégager tout son sens et à préserver sa couleur fictionnelle.



Même si son origine se perd dans la préhistoire, le théâtre tel que nous le connaissons est une « invention » des Grecs de l'Antiquité. Aux alentours du VIII^e siècle av. J.-C. un culte étrange naît dans le Péloponèse : en réaction à une concentration de l'autorité dans les cités, il se manifeste par des rituels orgiaques et carnavalesques tenus dans les campagnes par des sectes qui les dédient au dieu Dionysos. Sur la place du village, pris de boisson, les adorateurs du dieu se mettent à tourner autour d'un autel (c'est le « chaos tournoyant ») sur lequel on a sacrifié un **bouc*** en psalmodiant des chants ou des stances célébrant le martyr du dieu et sa résurrection. Un soliste (le choryphée) monte sur une table et dirige la cérémonie par sa récitation. La tragédie est née : en deux siècles elle évolue, gagne les villes où elle fait l'objet de concours et prend au V^e siècle av. J.-C. la forme que nous lui connaissons par les trois grands auteurs tragiques, **Eschyle, Sophocle et Euripide.**



Œdipe roi (Sophocle) photo Marc Ginot

Eschyle est encore très proche de l'origine, son théâtre de la terreur sacrée offre au chœur le rôle principal. Chez **Sophocle**, le héros-victime du destin appelle la pitié : ainsi dans *Œdipe roi*, un « polar » où l'on voit l'enquêteur chercher le meurtrier avant de découvrir que c'est lui-même. Chez **Euripide**, le mythe s'éloigne. Il fait entrer la psychologie dans la tragédie et donne à ses personnages un peu plus de liberté. Le chœur est réduit à un rôle secondaire.

Ainsi, la forme classique de la tragédie est le résultat d'une récupération : un rituel anarchisant est recyclé par les dirigeants de la démocratie athénienne qui y voient une occasion d'éduquer et d'édifier les citoyens. Le théâtre est presque obligatoire, on paie les plus pauvres pour qu'ils puissent y assister. Il a déjà une mission de service public, il se donne en plein-air : s'ouvre une période de vingt-et-un siècles où il sera gratuit...

Le théâtre dans l'Antiquité



Les Perses (Eschyle) photo Marc Ginot

La tragédie grecque met en scène l'absence (ou la perte) de la liberté humaine qui se manifeste toujours par un conflit se terminant par la défaite de l'homme dont la volonté est brisée. L'individu n'est rien, il est dans les mains du destin, choisi pour lui par d'autres : la logique des liens familiaux ou amoureux ne tient plus devant la volonté divine, pas plus que devant les règles de la cité, édictées par les dieux selon leurs intérêts propres.

Par la **mimésis**[†], puis la **catharsis**[‡], le spectateur apprend à privilégier la forme collective de citoyenneté et à se méfier de l'**hubris**[§], cette inclination qu'a l'homme à des comportements individuels nuisibles à la communauté.

Les metteurs en scène contemporains aiment toujours donner des tragédies grecques : leur extrême dépouillement leur confère une souplesse apte à représenter les grands conflits politiques de notre époque.

* **Tragédie**, formé des mots grecs *tragos* (le bouc) et *ôde* (le chant), à l'origine signifie « chant du bouc ».

† La **Mimésis**, mot formé sur le verbe *mimer*, donc imiter : imitation par la représentation, qui doit conduire le spectateur à s'identifier au personnage.

‡ La **Catharsis** (purgation) est le but que doit atteindre une représentation tragique : pris de terreur puis de compassion au spectacle de la souffrance humaine, le spectateur se viderait de tout mauvais penchant et accéderait ainsi à une morale supérieure. C'est du moins l'espoir que formule le philosophe Aristote dans sa *Poétique*, le premier écrit théorique que nous connaissions sur le théâtre (322 av. J.-C.).



Les Rois (Julio Cortázar, d'après Le Minotaure) photo Cathy Brisset

Richard III (Shakespeare) photo Marc Ginot



Le Moyen-Âge, la Renaissance

Au Moyen Âge le théâtre est réduit à une représentation de l'histoire sainte ou de la vie des saints. Il se donne dans les cathédrales : nef pour le **drame liturgique** (XI^e et XII^e siècles) ou pour le **jeu** (XIII^e), parvis pour le **miracle** (XIV^e) ou le **mystère** (XV^e et XVI^e) et est entièrement sous le contrôle de l'Église. Encore gratuit, sa vocation est l'édification religieuse du peuple. Seule forme profane, la **farce** est à l'origine de la comédie moderne. Malgré quelques noms passés à la postérité, la plupart des textes est anonyme : le temps des auteurs n'est pas encore venu.

À la Renaissance, une révolution théâtrale installe des formes plus libres où les comédiens sont devenus des professionnels. En Italie d'abord où la **Comedia del arte** (pratiquée par des hommes de l'art, des artisans) utilise la langue populaire pour représenter des comédies truculentes et souvent grivoises données par des acteurs masqués jouant des types de personnages à la psychologie fixe et au rôle standardisé : le vieux libidineux qui guigne la jeune écervelée, la mégère, le valet rusé, l'arlequin, etc. On les retrouvera dans tout le théâtre classique.

Dans l'Espagne du Siècle d'or, le théâtre se donne dans des cours d'auberge et prend une dimension de critique sociale contre la noblesse et l'injustice, en appelant à l'intervention du Roi pour rétablir le peuple dans ses droits.

La forme la plus novatrice apparaît à Londres durant le règne d'Élisabeth. On y invente un dispositif scénique tout à fait original : un cercle avec une scène en proue qui s'avance vers le public et au fond, un décor à deux niveaux. Toutes les situations peuvent s'y représenter avec peu de changements de décor.

Le Songe d'une nuit d'été (Shakespeare) photo Marc Ginot



En Espagne **Tirso de Molina** crée un personnage qui va devenir un mythe pour des siècles, Don Juan, le **Burlador de Séville**. **Calderón** écrit un chef d'œuvre d'une grande modernité, *La Vie est un songe*, toujours repris par les créateurs contemporains (on y voit Sigismond enfermé dans une grotte par son père le roi, puis libéré, ne plus savoir où est la réalité vécue). Mais la période est dominée par le théâtre élisabéthain avec **Marlowe** et surtout l'immense **Shakespeare**, le plus joué, le plus étudié et commenté de tout les auteurs.

William Shakespeare (1564-1616) étonne par la variété et l'ampleur de son œuvre. Il invente une forme de tragédie historique, un cycle autour des rois et du pouvoir puisé dans l'histoire récente (anglaise avec *Mac Beth*, *Le Roi Lear*, *Henry VI*, *Richard III*..., ou d'ailleurs avec *Othello*, *Hamlet*...). Aussi à l'aise dans les comédies (*Falstaff*, *Les Joyeuses Commères de Windsor*, *La Tempête*, *Le Conte d'hiver*, *Le Songe d'une nuit d'été*...), il construit son théâtre avec une liberté inégalée, mêlant le burlesque, le grand guignol et le tragique le plus pur, pour montrer la réversibilité et la fragilité des œuvres et des destins humains.

La Nuit des rois (Shakespeare) photo Patrick Moll



Andromaque (Racine) photo Patrick Moll



En France, au **xvii^e** et **xviii^e** siècles, se formalise un théâtre qui va devenir le canon du classicisme et que l'époque romantique acceptera tel quel. Il aboutit à une coupure radicale du public et de l'espace scénique où se joue la fiction. Ce dernier devient une « boîte à illusion » séparé des spectateurs par un « quatrième mur », illusoire mais bien présent. Tout l'artifice scénique devient invisible, le jeu de la fiction se déroule dans un autre temps et un autre espace qui captent le spectateur sans lui laisser la possibilité de les analyser. Dans l'idéal, les comédiens jouent et évoluent comme s'il n'y avait plus de public.

Mais pour les classiques, pour que fonctionne cette boîte, il est nécessaire d'instituer et de respecter la fameuse règle des trois unités (unité de temps, de lieu et d'action) car on recherche toujours une adhésion totale du spectateur à la fiction. Une action trop longue dans le temps, se déployant dans trop de lieux, se diversifiant en trop de récits nuirait à la concentration que l'on demande au public. Il faut que le temps de la fiction corresponde au plus près au temps de la représentation, et que le spectateur ne soit pas distrait par trop de changements de décor.

Au **xix^e** siècle, les romantiques ont tenté de s'affranchir de cette règle en faisant un « retour à Shakespeare » qui se traduit par une juxtaposition du grotesque et du sublime, sans parvenir à se libérer des contraintes de la « boîte à illusion ». Échec partiel signifié aujourd'hui par le quasi abandon de ce répertoire par les metteurs en scène contemporains.

Au **xvi^e** siècle, le théâtre de **Cornille** renoue avec une certaine tradition antique en peignant le conflit qui traverse l'individu pris entre une fidélité à ses aspirations, amoureuses notamment, et son appartenance sociales (*Le Cid, Horace, Cinna...*).

Chez **Racine**, la peinture de la passion devient d'une modernité inusable. Passion amoureuse (ou parfois du pouvoir) sont des forces étrangères qui habitent temporairement l'être humain et le conduisent irrésistiblement à sa perte (*Phèdre, Andromaque, Bérénice...*).

Quant à **Molière**, la pratique consommée de tous les métiers du théâtre lui a permis de complexifier et d'intensifier la relation avec le spectateur. Il en profite pour en faire son complice dans une peinture au vitriol des travers de l'humanité : déjà une véritable « Comédie humaine » très distanciée où le tragique fait rire et le ridicule ouvre sur le vertige métaphysique (*Don Juan, Le Misanthrope, Tartuffe, Les Précieuses ridicules...*).

Au **xviii^e** siècle, la comédie se fait de plus en plus sociale et progressiste. On en appelle à des réformes en donnant la parole aux « seconds rôles », valets chez **Beaumarchais** (*Les Noces de Figaro*), femmes chez **Goldoni** (*La Locandiera, Les Rustres*) ou **Marivaux** (*Le Triomphe de l'amour, La Dispute*) ou déjà les futurs colonisés chez **Marivaux** encore (*L'île de la raison*). Voici venir le temps de la Révolution...



Le Bourgeois gentilhomme (Molière) photo Patrick Moll

Le théâtre classique et romantique

Le Bourgeois gentilhomme (Molière) photo Patrick Moll





Peer Gynt (Ibsen) photo Patrick Moll

Les débuts de la modernité

Au début du xx^e siècle l'illusion du théâtre dramatique cher aux romantiques bat de l'aile : il n'est plus possible au spectateur d'adhérer à la fiction d'une action qui prétend contenir son imaginaire dans les limites closes du présent de la scène. À la complexification du monde, le théâtre doit répondre par l'invention de nouvelles formes.

Voici venu le temps des metteurs en scène et leur revendication d'un art total qui prenne en compte la simultanéité des perceptions en faisant appel à toutes les formes d'expression pour toucher tous les sens : musique, danse, lumières, mime, architecture...

L'esthétique de créateurs comme Antoine, Copeau, Meyerhold, Stanislavski, Appia, Craig, Dullin ou Pitoëff va durablement marquer le théâtre jusqu'à nos jours. Le corps de l'acteur devient central, la prosodie rythmique du texte poétisé remplace la diction académique tandis que les plans artificiels du théâtre à l'italienne explosent pour laisser place à des architectures étranges et décentrées.

Du côté des auteurs, même souci d'en finir avec le mélo. Avec la psychanalyse, on découvre que les relations sociales et individuelles n'obéissent pas à un réalisme de surface simpliste, à la temporalité linéaire d'un simple récit, mais sont sous-tendues par une profusion d'autres plans qui le gauchissent : la mémoire, les traumas, les secrets et non-dits, les désirs refoulés, bref, une cohorte de fantômes que la mise en scène devra révéler et rendre présents.

Chez **Ibsen**, le présent scénique est envahi par le passé : les personnages sont minés de l'intérieur par la souffrance de ne pas pouvoir dire les secrets qui les torturent (*Le Canard sauvage, Les Revenants, Peer Gynt...*).

Tchekhov dépeint l'inadaptation des hommes et des femmes au présent : perdus dans leurs rêves, leurs souvenirs, leurs mélancolies, leurs regrets ou leurs espoirs, ils ne peuvent plus communiquer avec autrui, les dialogues ne sont plus qu'échanges de banalités. Il est le père du théâtre de l'incommunicabilité (*Les Trois Sœurs, La Cerisaie, Oncle Vania...*).

L'irruption du rêve, la perte des repères temporels et spatiaux caractérisent le théâtre de **Strindberg**, exprimant en même temps la cruauté des relations humaines, toujours à l'image du couple maître-esclave (*Mlle Julie, La Sonate des Spectres, Père, Créanciers...*).



La Cerisaie (Tchekhov) photo Patrick Moll

De son côté, **Claudèl** s'attache à la rythmique et à la mélodie du texte qu'il traite comme une série de versets proférés dans un temps récitatif sans relation vraie avec le temps scénique, ceci afin que le théâtre soit le moment d'une révélation (une *épiphanie*) de la poésie. Retour sur scène du sacré, perdu depuis les Grecs (*L'Échange, Le Soulier de satin, Partage de midi...*).

L'Échange (Claudèl) photo Marc Gimot





Jean-la-Chance (Brecht) photo Marc Ginot

La période est marquée par la Première Guerre mondiale et ses horreurs et par l'immense espoir – vite déçu – soulevé par la Révolution d'octobre. On découvre l'existence de la barbarie, l'homme est capable du pire, comme le montreront encore les années quarante. Que peut le théâtre face à une histoire qui semble précipiter l'humanité vers la catastrophe ?

L'entre-deux guerres

Le premier à apporter une réponse est le dramaturge et metteur en scène allemand **Bertolt Brecht** qui invente une forme que l'on a appelée le *théâtre épique* (*L'Opéra de quat'sous*, *Dans la jungle des villes*, *Homme pour homme*, *La Mère*, *Galileo Galilei*, *Le Cercle de craie caucasien*...).

Elle s'oppose en tous points au théâtre dramatique, à la boîte à illusion censée capturer le spectateur, en faisant de celui-ci un observateur froid, capable de mettre en doute, de discuter les faits. Pour ceci, Brecht multiplie les effets de distanciation, ce qui deviendra sa « marque de fabrique », en créant des ruptures, discontinuités, contradictions, en mélangeant les genres, en faisant appel à la chanson, aux maquillages outranciers, à l'esprit cabaret, aux panonceaux... La scène est souvent tournante, il y a des passerelles, des échafaudages, il ne faut pas que le public la perçoive comme coupée de l'extérieur, mais comme étant juste une partie du monde réel. La dramaturgie brechtienne a marqué profondément tout le théâtre de la deuxième moitié du xx^e siècle, et si l'idéologie, le marxisme, qu'elle véhiculait s'est usée, le théâtre épique reste encore une puissance capable d'exprimer les doutes et les désarrois de l'homme du xx^e siècle.



Dog's Opera (Brecht) photo Fanette Bruel

Ideologiquement à l'opposé, moins spectaculaire et davantage marqué par l'existence dramatique de son auteur (folie, mort des proches, solitude, incompréhension...), le théâtre de **Luigi Pirandello** exprime le désarroi d'une société traditionnelle (il est sicilien) précipitée en marche forcée dans la violence mécanique de la modernité. Les conflits d'intérêt génèrent des points de vue trop différents pour que les personnages puissent encore communiquer (*À chacun sa vérité*, *Ce soir on improvise*) et les liens familiaux se dissolvent (*Liola*). Cette incommunicabilité trouve son apogée dans une réflexion sur la représentation théâtrale où le « théâtre dans le théâtre » manifeste l'impossibilité de l'objectivité (*Six Personnages en quête d'auteur*...). L'œuvre pirandellienne trouvera une descendance dans le théâtre de l'absurde.

Dog's Opera (Brecht) photo Patrick Mott





Fin de partie (Beckett) photo Marc Ginot

Nous voici au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Notre civilisation a atteint les sommets de l'inhumanité. Et pourtant, après la boucherie de 14-18, tous les discours promettaient à l'humanité des lendemains qui chantent. Les discours ? ce serait donc le langage qu'il faudrait accuser de mensonge ? De cette défiance radicale envers la parole devait naître un genre que l'on a qualifié de « théâtre de l'absurde ». Il prend sa source dans la tradition bouffonne revivifiée par **Jarry** et son *Ubu Roi*, dans les théories d'**Artaud** appelant à un théâtre de la déraison (*Le Théâtre et son double*, 1938) et dans l'œuvre visionnaire de **Kafka** qui avait su représenter par ses fables la condition de l'homme de la fin du xx^e siècle. Tandis que **Vilar** (qui crée le Festival d'Avignon en 1947) et **Planchon** militaient pour un Théâtre populaire ouvert sur le monde, les auteurs étiquetés (un peu trop facilement) « de l'absurde » développaient un « Théâtre impopulaire », comme le notaient leurs ennemis... Les conventions théâtrales volent en éclat, les décors sophistiqués disparaissent au profit d'une esthétique de la « récup » volontairement pauvre : ce coup-ci, l'illusion théâtrale est bien morte.

Eugène Ionesco choisit de théâtraliser l'absurdité avec les méthodes de la farce. Le langage est chez lui volontairement plombé par l'impossibilité de toute métaphore car tout est pris « au pied de la lettre », le prosaïsme débouche sur un sentiment de tragique, d'impossibilité de dire quoi que ce soit (*La Cantatrice chauve*, *Le Roi se meurt...*). Dans *Les Chaises*, la scène est envahie de chaises qui empêchent tout déplacement des acteurs, comme s'il était même devenu impossible de faire du théâtre.

Chez **Arthur Adamov**, plus politique, la dérision atteint son comble avec des personnages qui s'auto-détruisent et font tout pour ne plus communiquer. Le dialogue est inexistant, il ne raconte plus, il montre la tragique noirceur de la condition humaine (*Le Ping-Pong*, *La Politique des restes*).



Le Frigo (Copi) photo Patrick Moll

Le théâtre de l'absurde

Encore plus radical, le théâtre de **Samuel Beckett** prend une dimension métaphysique (« Blaise Pascal joué par des clowns » dira Anouilh). Il n'y a plus d'action, plus de temps, plus de psychologie. Les personnages sont des infirmes qui perdent peu à peu leur mobilité et finissent par n'être plus que les résonateurs d'un texte qui s'amenuise jusqu'au silence. Chacun est l'esclave d'un autre, condamné à la détestation de l'autre, et de soi-même quand il n'y a plus d'autre. L'humour est une fulguration qui naît du contraste entre le texte qui continue à porter les rêveries et les espoirs de personnages ostensiblement et physiquement réduits à l'impuissance (*En attendant Godot*, *Fin de partie*, *Oh ! les beaux jours...*).

Plus près de nous, **Copi** (*La Pyramide*, *L'Homosexuel ou la Difficulté de s'exprimer*, *Une Visite inopportune*, *Le Frigo...*) s'attache à montrer que l'incommunicabilité entre les êtres a des racines sociales et surtout familiales. Chez lui l'absurde serait presque biologique : obstiné, aveuglé d'orgueil, l'humain est incapable de s'adapter aux bouleversements qu'il crée lui-même. D'où le comique, mais aussi le désespoir...

Otradek (d'après Kafka) photo Fanette Bruet



Décortiquer la mécanique de la violence

Quartett (Heiner Müller) photo Patrick Moll



Les années de la prospérité économique, les « Trente Glorieuses » (1950-1980), cachent mal la violence et l'injustice qui continuent à gouverner le monde. Les empires coloniaux agonisent dans des guerres sanguinaires, la richesse de l'Occident s'accroît au détriment de peuples entiers précipités dans la précarité, le monde rural est marginalisé, l'urbanisation à outrance fait implorer les grandes villes... : un tableau bien noir que le théâtre de la période s'emploie à camper dans des mises en scène de plus en plus sombres et dépouillées où surnage parfois l'humour du désespoir. Si la psychologie du personnage est encore là, ce n'est que pour refléter les ravages que l'oppression provoque chez l'animal humain. Dissimulée ou franchement exposée, c'est toute la violence que porte la longue tradition culturelle occidentale qui est citée à comparaître sur scène.

Dans l'Amérique triomphante des années 50, influencé par Faulkner, le Sudiste **Tennessee Williams** observe les ravages que le mot d'ordre « enrichissez-vous ! » provoque en fabriquant des millions de laissés-pour-compte rejetés sur les bas côtés de la prospérité. Marginaux alcoolisés, frustrés de leurs rêves, poussés à la violence et à la délinquance par la disparition de toute forme d'amour, ils sont condamnés à une solitude irrémédiable qui les précipite dans des comportements (auto)destructeurs (*Un Tramway nommé Désir*, *La Chatte sur un toit brûlant*, *La Rose tatouée...*).

Dans une langue à la perfection classique jusqu'à en être désincarnée, **Jean Genet** lui aussi met en scène la violence des conflits sociaux qui fabrique des maîtres et des esclaves. Si ces derniers se révoltent, ils sont cependant contaminés par le vice du pouvoir qu'ils subissent et n'échappent pas pour autant à l'aliénation, qu'ils soient des colonisés (*Les Nègres*, *Les Paravents*), des domestiques (*Les Bonnes*), ou des travailleuses du sexe dans un bordel (*Le Balcon*). La dramaturgie de Genet ressemble à un sombre rituel de carnaval célébrant la fin de tous les idéaux.

L'Allemand **Heiner Müller** s'attaque massivement à la « Grande Culture occidentale », à ses mythes et ses illusions : non seulement elle ne nous sauve pas, mais plus, elle est directement responsable des horreurs du 20^e siècle commis en son nom. Son théâtre est basé sur la réécriture actualisante d'anciens mythes (*Hamlet-Machine*, *Quartett*, d'après *Les Liaisons dangereuses* de Laclos) : l'Histoire y fonctionne comme une tragédie dans une éternelle répétition des mêmes catastrophes dont l'humanité est incapable de tirer la leçon.

L'expression de la violence est beaucoup plus secrète chez **Nathalie Sarraute**. Elle se joue sur le champ de bataille du langage. Quand elle explique son théâtre, elle emploie volontiers l'image d'une mer (les échanges verbaux dans la bonne société) étale à sa surface, agitée par des cataclysmes dans ses profondeurs. Chacun y subit l'agression qu'est le verbe de l'autre, parce que le verbe de l'autre c'est notre condamnation à lui répondre dans le même registre : celui de l'hypocrisie. Machinerie infernale et sans fin, pleine cependant de ressources comiques (*Le Silence*, *Pour un oui ou pour un non*, *Le Mensonge*, *Rien*).

Un Tramway nommé Désir (Tennessee Williams) photo Patrick Moll

Le Mensonge (Nathalie Sarraute) photo Cathy Brisset



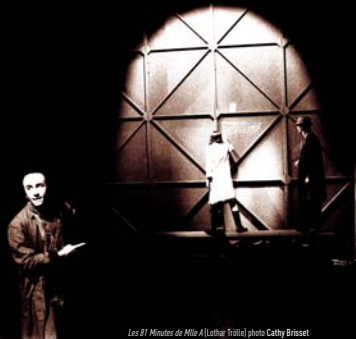
Un nouveau réalisme psychologique



India Song (Marguerite Duras) photo Fanette Bruel

Dans le théâtre contemporain, le retour de certaines formes de réalisme et de psychologie ne signifie pas que l'on veuille à nouveau amener le spectateur à l'identification (la mimesis). C'est davantage une méfiance à l'égard de la mise en scène (parfois devenue trop prédominante, trop brillante, trop « surinterprétative ») dont il s'agit. On revient à la primauté du texte, à sa musicalité, sa rythmique et c'est alors le comédien qui est chargé de faire passer toute la force de la langue en incarnant non plus tant un personnage qu'un moment de littérature orale. En France, le metteur en scène Claude Régy donne un bon exemple de ce travail sur les possibilités musicales, rythmiques, poétiques, comiques et polyphoniques du texte théâtral lorsqu'il est proféré dans sa pure littéralité, renouant par des silences, des ruptures, des surimpressions, des collages, des hésitations et des retours avec le flux souterrain qui a porté son auteur dans le temps de l'écriture.

Pour **Thomas Bernhard**, le théâtre c'est son pays, l'Autriche, un spectacle de guignol mené par des dégénérés qui, à l'image du nazisme, mettent en scène la farce tragique de leur bêtise. Pour en rendre compte, il faut une voix, celle du personnage typique de son univers littéraire : le philosophe fou, le vieil acteur shakespearien cabotin, tous gens pétris d'une grande culture qu'ils abhorrent mais pratiquent au quotidien dans la détestation la plus totale. La fascination/répulsion pour l'art, que l'on sait être perdu, mais dont (et pour lequel) on vit, fabrique des personnages de cirque dérisoires et finalement tragiques (*L'Ignorant et le Fou, Diner chez Wittgenstein, Le Faiseur de théâtre, Minetti...*).



Les 81 Minutes de Mille A (Lothar Trölle) photo Cathy Brisset

La Douleur (Marguerite Duras) photo Patrick Moll



Dans le théâtre de **Marguerite Duras**, les personnages ne sont pas clos sur eux-mêmes mais sont des voix différentes proférant un texte unique dont ils se répartissent la diction sans s'adresser les uns aux autres mais à un troisième terme, un juge, qui pourrait être chaque spectateur. Ce texte raconte le processus d'élaboration du souvenir en train de se chercher et de naître dans le présent du temps dramatique en venant à bout des hésitations, des silences et les mensonges (*L'Amante anglaise, Savannah Bay, Musica deuxième*).

L'œuvre de **Harold Pinter**, Prix Nobel de littérature 2005, est marquée par Beckett. On la résume par le terme de « théâtre de la menace ». Dans un lieu clos, un territoire au sens animalier, des personnages qui s'en estiment les propriétaires le défendent contre des intrus aux motivations incertaines. La réaction des premiers est de se réfugier dans la mémoire du « bon vieux temps ». Cette perte du réel les précipite dans la catastrophe. Situations clefs qui sont des métaphores de la condition de l'homme contemporain, car Pinter est un auteur très politique qui n'a de cesse d'arracher les masques modernes du totalitarisme (*Bon Vieux Temps, No Man's Land, Le Gardien, Des Cendres aux cendres*).

Partant de la banalité du quotidien vu avec le regard des humbles, **Michel Vinaver** ausculte la machinerie du pouvoir et du grand capital. Les petites gens n'en ont qu'une vision fragmentaire, superficielle et pleine de clichés, et cependant, pour ces raisons mêmes, leur discours fait mouche. Car il s'intéresse surtout à la variété des codes linguistiques et les fait se chevaucher et se juxtaposer sans qu'ils correspondent ou créent de la continuité. Alors on comprend toute la profondeur de cette œuvre : nous sommes aliénés par le cloisonnement de la langue dont nous usons (*Iphigénie Hôtel, Les Travaux et les Jours, Les Voisins...*).



Music-Hall (Jean-Luc Lagarce) photo Patrick Moll

Sur la scène contemporaine, bien des auteurs citent à comparaître des fantômes venus témoigner pour nous, les vivants, de notre quotidien, de ce que nous faisons de nos vies au jour le jour. Les morts nous jugent. Il ne s'agit pas de célébrer le passé (« c'était mieux avant ») mais d'éclairer le présent en rétablissant par cette confrontation une continuité historique qui nous échappe dans la vie de tous les jours.

Confrontation qui s'exprime une fois de plus par le langage. Ces auteurs font de la séance théâtrale un processus (un procès) qui doit faire apparaître tout le mensonge et l'hypocrisie contenus dans les discours tenus pour justifier les choix de notre société, choix qui sont trop souvent une trahison à l'égard de notre passé et dont ces « revenants », victimes d'un déni de mémoire, sont les juges et les témoins.

C'est en traitant ses personnages comme des marionnettes, sortes de fantômes hiératiques, que **Philippe Minyana** parvient à quitter le réel pour en présenter une version dépouillée jusqu'à l'os, entièrement refondue dans une profération musicale. Ce minimalisme réussit à rendre parfaitement présentes les fêlures, les déchirements que subissent les personnages plongés dans la violence quotidienne des rapports entre proches. Si le langage prend son origine dans la chair des personnages, il a perdu sa fonction sociale d'échange et ne traduit plus qu'une infinie solitude en renvoyant à une réalité en forme d'impasse (*Inventaires, La Maison des morts, Le Couloir...*).



L'Enfant (Jon Fosse) photo Cathy Brisset

Valère Novarina revendique la parole à la fois comme arme absolue capable de subvertir le présent, de dénoncer son immoralité, et comme force créative immensément poétique, inépuisable dans ses ressources et dans son pouvoir de nous désengluier de vies médiocres et mécanisées. Le dialogue avec le passé, avec les grands textes fondateurs, crée dans le présent de la scène un creuset où toute l'aventure humaine est déconstruite (on a parlé de « dramaturgie de la destruction »), puis brassée et réorganisée dans une sorte d'utopie de la poésie triomphante (*L'Animal du temps, L'Espace furieux, Babil, L'Acte inconnu...*).

La dramaturgie de **Jean-Luc Lagarce** se caractérise par une attention méticuleuse donnée à la temporalité du récit qui s'énonce dans une longue phrase que les personnages se passent et qui semble suspendue dans l'immobilité. Le dialogue instauré entre vivants et morts arrête le temps (il est très souvent au futur antérieur), il n'avance pas vers une fin comme récit, mais se déploie en largeur dans tous les registres, du comique au plus noir des tragiques (*Carthage encore, Music-Hall, Vagues Souvenirs de la peste*).

Cette même confrontation passé/présent chez **Jon Fosse** explore le mythe du paradis perdu. Les personnages ont été rejetés dans les marges, ils s'expriment avec un langage pauvre qui leur rend la communication difficile, et du peu de mots dont ils disposent ils font une incantation bien souvent musicale (*Quelqu'un va venir, L'Enfant, Un Jour en été*).

Un théâtre des revenants



Derniers Remords avant l'oubli (Jean-Luc Lagarce) photo Marc Ginot



La Chambre froide | Lionel About et Pascal Delhay | photo Cathy Brisset

Aux limites de l'indicible

Auteur résolument politique, **Edward Bond** montre les ravages de l'économie libérale chez les laissés-pour-compte, qui perdent tout repère moral, comme ces quatre hooligans qui lapident un bébé dans sa poussette (*Sauvés*). Scandale à Londres. Car c'est un théâtre qui s'interroge avant tout sur la morale : comment l'individu peut-il se sauver et rester humain dans ce contexte idéologique et économique de guerre permanente qui fait de chacun l'ennemi de l'autre (*Restauration, Pièces de guerre*) ?

Si l'**expressionnisme** est une école théâtrale remontant aux années 20, il réapparaît aujourd'hui, étant le mode idéal pour dépeindre l'extrême violence de notre société. Certains auteurs ont choisi d'aller le plus loin possible dans la représentation de cette violence, déclenchant de véritables scandales afin de provoquer chez le public une nouvelle forme de catharsis, un écoeurement censé conduire à une révolte contre toutes les formes modernes de déshumanisation. Ils renouent ainsi avec les cérémonies expiatoires – à l'origine de tout notre théâtre occidental – telles qu'elles étaient pratiquées par les adeptes du dieu Dionysos, il y a de cela trente siècles... Nous voici donc pour ainsi dire revenus au point de départ...



Pièces de guerre | Edward Bond | photo Cathy Brisset

Six textes seulement ont fait de **Bernard-Marie Koltès** un classique contemporain. Il rompt dès les années 80 avec la dramaturgie abstraite pour faire un retour à la fable, au récit, en plantant des personnages bien définis, consistants, qui interagissent, même si c'est de façon fragmentaire. Car leurs motivations restent toujours secrètes et ils échappent à tout déterminisme social. Ils sont en marge, dans des espaces où ce déterminisme ne joue plus, et construisent des rapports fondés sur le *deal*, sur l'échange, autour duquel se noue un conflit qui se durcit, souvent jusqu'au meurtre (*Combat de Nègres et de chiens, Dans la solitude des champs de coton, Quai ouest, Roberto Zucco*).

Le théâtre de **Sarah Kane** est un cauchemar qui renvoie tout humanisme à un jeu pour midinettes. La cruauté n'a pas de limite et sa représentation scénique quitte bien vite le socle naturaliste de son huis clos pour devenir un rituel panique (anthropophagie, sodomie, viol...). Rien de gratuit dans ce choix de la provocation, mais de l'enfer finit par monter un lyrisme désespéré qui, s'il ne sauve pas, montre la voie d'une possible rédemption (*Anéantis, L'Amour de Phèdre, Manque*). Sarah Kane se suicide à l'âge de 28 ans.

Appuyée à sa troupe, le Théâtre du Soleil, la dramaturge **Ariane Mnouchkine** se signale par une passion pour la représentation de l'Histoire (pas en tant que science mais comme une autre forme d'actualité). Cela se traduit par de nombreuses créations collectives basées sur des textes antiques ou shakespeariens (*Les Éryniés, Richard II*), ou à partir de faits historiques (1789, 1793). Elle a aussi voulu théâtraliser de grands événements contemporains tels que les flux migratoires (*Le Dernier Caravansérail*, à partir du cas de Sangatte).

La Mastication des morts | groupe MERCI | photo Cathy Brisset



Longtemps cantonné à un répertoire scolaire recourant aux marionnettes, le théâtre pour jeune public a souffert d'un manque de lisibilité dû à une absence de vrai répertoire.

La situation a changé, à présent c'est un genre à part entière, reconnu, ayant un cadre et des lieux spécifiques accouplés à des Centres dramatiques, bénéficiant de nombre d'œuvres créées spécifiquement pour et avec les enfants.

La difficulté est de trancher entre deux tendances : l'une essaie de coller à un monde présumé enfantin, proche du conte et du merveilleux, l'autre veut exposer des problématiques sociales contemporaines, en liaison avec les cursus scolaires (qui demandent au théâtre pour enfants d'être « utile » en collant au programme).

Ce sont finalement les auteurs qui ont réussi le compromis intégrant les deux aspects en associant directement les enfants à leurs créations : fini le temps où l'on décidait pour eux de ce qui devait ou non leur être montré...

Le théâtre pour enfants

Une bonne illustration de cette tendance est le théâtre que **Jean-Claude Grumberg** destine aux enfants. Dans une fête de poésie et d'humour, il dépeint des situations du quotidien le plus ordinaire, le monde du travail, et notamment le milieu qu'il connaît particulièrement, les ateliers de confection du quartier du Sentier. À partir de la banalité de la vie de tous les jours, il construit tout un jeu de métaphores qui inquiètent et abordent toutes les questions que se posent les jeunes : la croyance, l'intolérance religieuse, la mémoire et la responsabilité collective (*Marie des grenouilles*, *Mon Étoile*, *Iq et Ox*).

Même souci d'allier le grave et le léger chez **Joël Jouanneau**, un homme qui avait décidé de ne pas avoir d'enfants et qui, otage à Beyrouth, fut gardé par un gamin en armes. C'est cette rencontre étrange qui le fait s'intéresser à l'écriture pour les jeunes. Il fouille « le grenier de sa mémoire » et « arpente sa chambre d'enfant » pour y retrouver ses propres émois et réactions face aux premières difficultés de la vie : mort, séparation, relations avec les adultes – basées sur un malentendu qui se résout à la fin par une forme d'amour (*Kiki l'Indien*, *Mamie Quate en Papouasie*, *L'Adoptée*).

Chez la Canadienne **Suzanne Lebeau**, le processus d'écriture dramatique part du travail avec les enfants en atelier. Le contenu et la dramaturgie se mettent en place à partir d'un thème qui leur est proposé, très souvent lié aux droits de l'Homme et à la situation des enfants dans les pays pauvres. Ainsi, l'univers théâtral créé est en phase avec le public à qui il est destiné et le conflit « fond adulte » contre « forme enfantine » se trouve résolu (*Salvador*, *L'Œgrelet*, *Le Bruit des os qui craquent*).



La Ballade de Mr Punch (Éloi Recoing) photo Cathy Brisset

Pour **Philippe Dorin**, la création théâtrale vise à proposer à l'enfant un retour à univers sensoriel dépouillé de tous les artifices de la consommation, de la surproduction, du bruit, du trop. Un théâtre pauvre, poétique, faisant la part au silence, au recueillement, qui crée un malaise et une interrogation pour des enfants que l'on élève dans la peur du vide (*Sacré silence*, *Ils se marièrent et eurent beaucoup, Bouge plus !*).

Pouce! (Alain Gauthier) photo Cathy Brisset

