

L 3.42

M5

6556

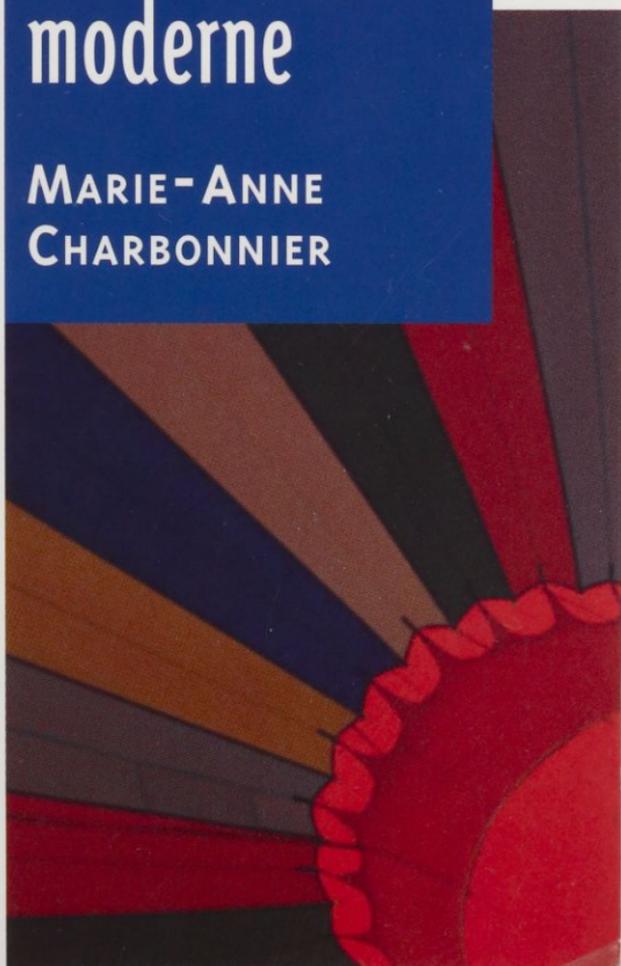
# SYNTHÈS



ARMAND COLIN

## Esthétique du théâtre moderne

MARIE-ANNE  
CHARBONNIER



02352794

820

MARIE-ANNE CHARBONNIER

**Esthétique du théâtre  
moderne**

DL

1999-38667



ARMAND COLIN

Collection Synthèse, série « Lettres »  
sous la direction de Marie-Anne Charbonnier

Hélène BELLETO, *La Littérature de langue allemande au XX<sup>e</sup> siècle.*

Daniel CHARBONNIER, *La Littérature anglaise au XX<sup>e</sup> siècle.*

Éric DUCHÂTEL, *Analyse littéraire de l'œuvre dramatique.*

Sylvie ROZÉ, *L'Explication de texte à l'oral.*

Frédéric TURIEL, *Analyse littéraire de la poésie.*

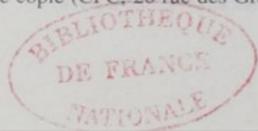


© Armand Colin / Masson, Paris, 1998

ISBN : 2-200-01875-4

Tous droits de traduction, d'adaptation et de reproduction par tous procédés réservés pour tous pays. Toute reproduction ou représentation intégrale ou partielle, par quelque procédé que ce soit, des pages publiées dans le présent ouvrage, faite sans l'autorisation de l'éditeur est illicite et constitue une contrefaçon. Seules sont autorisées, d'une part, les reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective, et d'autre part, les courtes citations justifiées par le caractère scientifique ou d'information de l'œuvre dans laquelle elles sont incorporées (art. L. 122-4, L. 122-5 et L. 335-2 du Code de la propriété intellectuelle).

**Danger, le photocopillage tue le livre !** Nous rappelons que toute reproduction, partielle ou totale, de la présente publication est interdite sans autorisation du Centre français d'exploitation du droit de copie (CFC, 20 rue des Grands-Augustins, 75006 Paris).



# SOMMAIRE

<b>Introduction</b> .....	5
---------------------------	---

## Chapitre 1. État des lieux

<i>Dossier 1.</i>	<b>Les données de la mimésis aristotélicienne</b> .....	8
	I. La <i>Poétique</i> d'Aristote .....	8
	II. La notion de fable.....	9
	III. Temps, espace et personnage dramatiques .....	10
<i>Dossier 2.</i>	<b>L'ordre bourgeois</b> .....	12
	I. Un théâtre soudain soucieux de vraisemblance .....	12
	II. Naissance du drame.....	13
	III. L'obsession d'identification .....	14
<i>Dossier 3.</i>	<b>Vers le théâtre moderne : la critique romantique de la scène miroir</b> .....	16
	I. Scène et politique.....	16
	II. Le retour du héros .....	17
	III. La notion de tonalité .....	18

## Chapitre 2. Théories et pratiques de la scène moderne

<i>Dossier 4.</i>	<b>Les assauts de la critique</b> .....	20
	I. La critique des naturalistes .....	20
	II. Nietzsche .....	21
<i>Dossier 5.</i>	<b>La révolution symboliste</b> .....	24
	I. À nouvelle vision du monde, nouvelle dramaturgie ...	24
	II. Un exemple de drame symboliste : <i>Pelléas et Mélisande</i> .....	25
	III. Lugné-Poe et le Théâtre de l'Œuvre.....	26
<i>Dossier 6.</i>	<b>L'avant-garde des francs-tireurs</b> .....	28
	I. La marionnette de Jarry .....	28
	II. Claudel et le drame total .....	30
<i>Dossier 7.</i>	<b>La réflexion des hommes de théâtre</b> .....	34
	I. Esquisse d'un bilan.....	34
	II. Antoine, Stanislavski, Craig et les autres... ..	35

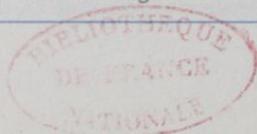
## Chapitre 3. D'autres réponses : Pirandello, Brecht, Artaud

<i>Dossier 8.</i>	<b>Le vertige pirandellien</b> .....	38
	I. Une entreprise de corrosion.....	38
	II. Le théâtre détraqué .....	38
	III. La mise en pièces du personnage .....	39
<i>Dossier 9.</i>	<b>Le théâtre en quête d'un autre public</b> .....	40
	I. Vers un théâtre populaire .....	40
	II. « L'octobre théâtral » de Meyerhold.....	40
	III. Piscator et le théâtre politique .....	41

<i>Dossier 10.</i>	<b>Le théâtre épique de Brecht</b> .....	44
	I. Genèse de la dramaturgie brechtienne.....	44
	II. L'épique contre le dramatique.....	47
	III. Un spectacle nouveau.....	50
<i>Dossier 11.</i>	<b>Artaud et le théâtre de la cruauté</b> .....	52
	I. Le nom d'Artaud.....	52
	II. De la pratique à la théorie du théâtre.....	53
	III. La cruauté en scène.....	58
<b>Chapitre 4. Le nouveau théâtre</b>		
<i>Dossier 12.</i>	<b>La scène des années cinquante et soixante</b> .....	60
	I. Idée de la mise en scène ou mise en scène des idées ? .....	60
	II. À mi-siècle.....	60
	III. La scène saisie par l'irréel.....	62
<i>Dossier 13.</i>	<b>Le théâtre cérémoniel de Jean Genet</b> .....	64
	I. Deux exemples : <i>Les Bonnes</i> et <i>Les Paravents</i> .....	64
	II. La cérémonie.....	65
	III. Une dramaturgie rituelle.....	65
<i>Dossier 14.</i>	<b>Ce que parler veut dire : Tardieu et Ionesco</b> .....	66
	I. Le langage en crise.....	66
	II. <i>La Comédie du langage</i> de Jean Tardieu.....	67
	III. Ionesco : La parole ne vaut rien mais rien ne vaut la parole.....	69
<i>Dossier 15.</i>	<b>L'insoutenable, l'innommable : Beckett</b> .....	74
	I. Quelques images.....	74
	II. Corps et parole.....	75
	III. Humour et désespoir.....	76
<i>Dossier 16.</i>	<b>Le théâtre coup de poing</b> .....	78
	I. Adamov ou l'engagement sceptique.....	78
	II. Le théâtre fantastique d'Arrabal.....	79
	III. Gatti et l'agitation politique au théâtre.....	80
<i>Dossier 17.</i>	<b>Vers un autre théâtre</b> .....	82
	I. Tout est spectacle.....	82
	II. Le triomphe des metteurs en scène.....	82
	III. La scène internationalisée.....	84
	IV. Le théâtre intimiste des femmes.....	84
	V. Le monde de Koltès.....	87
	VI. Des auteurs venus de partout.....	88
	<b>Glossaire</b> .....	90
	<b>Sujets possibles</b> .....	92
	<b>Bibliographie</b> .....	93
	<b>Index</b> .....	94

#### NOTE À L'USAGE DU LECTEUR

Les termes suivis d'un astérisque font l'objet d'un développement dans le glossaire, en fin d'ouvrage.



## INTRODUCTION

Le théâtre s'efforce de dire le monde par le biais de la représentation. Mais qu'est-ce que représenter ? Est-ce, pour le dramaturge, se donner comme projet d'imiter fidèlement la nature ou la réalité socio-historique qu'il a sous les yeux afin de produire une parfaite illusion ? N'est-ce pas plutôt, en soumettant le monde au travail de la fiction, rappeler sans cesse que, justement, la fiction n'est pas la réalité, que la scène n'est pas le miroir dont la transparence supposée rivaliserait avec celle du monde, et que la fonction première du théâtre n'est pas de permettre au spectateur de se reconnaître dans les acteurs qui se produisent devant lui ?

Tenter de répondre à cette question pourrait permettre de définir la notion de modernité au théâtre : serait non moderne, ce qui ne signifie nullement « classique », toute esthétique dramatique qui se réclame plus ou moins naïvement de cette illusion parfaite et vise à captiver totalement le public au point de lui faire oublier qu'il est venu au théâtre ; inversement, pourrait être qualifiée de moderne toute esthétique théâtrale qui place au premier plan les droits de l'imaginaire et qui ne prétend pas, à la fin de la pièce, ramener le spectateur de l'imaginaire au rassurant réel. Plus précisément : le théâtre deviendrait moderne le jour où il cherche à rompre avec les traits constitutifs de la scène bourgeoise depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, tels que notamment Diderot a contribué à les fixer. L'esthétique dramatique qui s'est imposée alors n'a pas seulement défini le drame dit « bourgeois » ou « larmoyant ». Se tournant aussi vers les œuvres dramatiques du passé, elle les a relues et réinterprétées chaque fois que possible, en fonction des canons désormais considérés comme seuls pertinents : c'est alors que Molière, par exemple, annexé, s'est trouvé « embourgeoisé ». Naturellement cette esthétique a perduré tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle et durant une large partie du XX<sup>e</sup> siècle, ou, plus exactement, elle est restée constitutive de certaines expériences dramatiques même contemporaines. À la scène bourgeoise dont seront brièvement rappelées les contraintes, le premier à s'être opposé a été le romantisme. L'échec du drame romantique dit cependant clairement que le réalisme bien tempéré avait la vie dure. À son tour, le naturalisme\* a combattu le plat réalisme de la scène du XIX<sup>e</sup> siècle en surenchérissant sur son propre terrain, celui de

l'illusion toujours plus parfaite : mais trop d'imitation nuit à l'imitation, l'excès de vérisme\* ruine l'effet de réel. Quand il n'a pas seulement engendré le dégoût pour un spectacle qui n'en était plus un – à quoi bon aller voir la «tranche de vie» telle quelle sur scène ? – le théâtre réaliste a précipité l'évolution de la scène vers le symbolisme poétique. Enfin, c'est à partir du moment où le pouvoir sans mélange de la bourgeoisie européenne, qui avait sécrété exactement l'esthétique dont elle avait besoin, a commencé d'être contesté – y compris de l'intérieur, par elle-même et par ses intellectuels – que la crise est devenue manifeste : les metteurs en scène, les dramaturges, les critiques ont, durant tout le xx<sup>e</sup> siècle, mis en pièces les certitudes de ceux qui confondent vérité de la scène et réalité du monde, personnage et personne, théâtre et divertissement mondain.

Comme c'est souvent le cas, la plupart de ceux qui, au xx<sup>e</sup> siècle, ont imposé une nouvelle esthétique dramatique ont commencé par faire retour à la poétique aristotélicienne qui avait fixé pour longtemps en Occident les données de la mimésis théâtrale. Sur ces quelques principes, l'art dramatique s'était développé pendant près de vingt siècles. En moins d'un demi-siècle, la scène bourgeoise les avait balayés : Jarry, Claudel, Artaud tout comme Meyerhold, Brecht ou Piscator, dans leur critique radicale d'un théâtre réduit à une fonction imitative ont renoué avec cet héritage perdu, même si leurs orientations dramatiques étaient radicalement différentes. L'esthétique du théâtre moderne s'est ainsi employée à rétablir le dialogue suspendu entre le réel et l'imaginaire sur la scène, à rappeler la primauté de l'action fondatrice du genre dramatique et à recharger la scène de ses pouvoirs critiques rendant ainsi au théâtre son pouvoir politique de libération.

Ces points de départ une fois fixés, quel usage faire du présent ouvrage ? La problématique s'impose, à la fois, comme chronologique et idéologique. Jeu de formes vivantes qui s'enfantent les unes les autres, le théâtre, plus que n'importe quel mode d'expression artistique, est immergé dans l'Histoire. Les innovations les plus grandes, les ruptures et les contestations les plus radicales viennent de quelque part et circulent d'autant plus aisément que le théâtre n'est pas tributaire du texte seulement ; il constitue une pratique sociale et fait interférer les goûts individuels et les interprétations qu'une collectivité partage et discute. Si la notion d'esthétique du théâtre moderne concerne les formes nouvelles

prises par cet objet artistique singulier qu'est le spectacle théâtral, la cerner pour la décrire revient à s'interroger sur les nouveaux rapports qu'auteurs et metteurs en scène ont construits entre ces deux ensembles de signes qui constituent une pièce de théâtre : les signes textuels, les signes de la mise en scène. En rendre compte pour le *xx<sup>e</sup>* siècle est une entreprise délicate pour plusieurs raisons : la première est que la modernité se caractérise par une liberté définitivement conquise. L'abolition des règles, la conscience que tout est permis, la multiplicité des créations et l'émiettement des formes en sont les conséquences. La deuxième vient du dialogue que l'art moderne n'a cessé d'entretenir avec le passé pour construire son présent : pour le théâtre, ce dialogue a eu pour effet de relancer le débat entre primat du texte et primat de la mise en scène. La troisième, immense, tient à la nature du *xx<sup>e</sup>* siècle, à la fureur et à l'horreur de son Histoire, à l'accélération de cette Histoire : le théâtre s'inscrit dans l'Histoire et l'interprète. Il peut revendiquer cette inscription, se vouloir politique presque immédiatement, c'est-à-dire sans médiation ; il peut au contraire feindre de se désintéresser d'une réalité trop brute et la contourner par l'onirisme, le sacré, le recours à l'irréel. Dans tous les cas, ces choix sont marqués par l'idéologie explicite et implicite, celle du créateur, du metteur en scène, du public et celle que définissent les conditions spécifiques de réception d'un spectacle dans une société donnée. On a tenté de rappeler ici que les choix esthétiques ne sont pas séparés d'une vision globale du monde.

Pour finir, on espère que les utilisateurs de ce petit guide mettront en **pratique directe** les éléments d'interprétation qu'il propose, non seulement dans la lecture qu'ils feront des textes de théâtre, mais surtout lors de leur fréquentation du théâtre vivant. Car la meilleure façon de comprendre le théâtre moderne, c'est bien sûr d'aller au théâtre.

# 1. LES DONNÉES DE LA MIMÉSIS ARISTOTÉLICIENNE

## I. LA POÉTIQUE D'ARISTOTE

### A. Le primat de l'action

En opposant au genre épique (qui représente les actions en les racontant) le genre dramatique (qui les représente en les montrant), Aristote avait, dans *La Poétique*, mis l'accent sur ce qui fonde le théâtre : l'action. La scène fait voir, en donnant vie à la fiction sans intermédiaire ni écran. Le genre dramatique doit pour ce faire transformer l'écriture en une parole que les acteurs sont chargés de dire. Cette parole se caractérise essentiellement par son dynamisme : elle est porteuse de tensions et de contradictions qui déterminent le processus même de la représentation. Sur ce lieu physique qu'est la scène occidentale, des forces s'affrontent, s'équilibrent tantôt et tantôt triomphent les unes des autres : le public vient assister à une montée, à un va-et-vient, parfois à un paroxysme qui trouvera, au dénouement, une forme de résolution, harmonieuse, apaisée ou tragique, peu importe. Plus tard, en fonction du genre choisi – tragédie, comédie, drame –, ces forces s'incarneront, prendront des noms, des visages, coïncideront plus ou moins avec des caractères : au commencement, lorsque le dramaturge les dispose, elles recourent plutôt de grandes catégories : légitimité et illégitimité, passé et présent, intérêt collectif et intérêt privé, ordre et désordre, bien et mal, humain et divin...

### B. Vrai et vraisemblable

Par « imitation », Aristote ne désigne pas un décalque de la réalité, mais une sorte de re-création de cet acte premier en quoi consiste la vie et qu'il appelle « énergie ». Dans l'ensemble de *La Poétique*, il insiste sur les manières d'agir et non sur les manières d'être. En conseillant aux dramaturges qui veulent écrire des tragédies d'emprunter leurs actions à l'Histoire, Aristote introduit une notion capitale pour toute l'esthétique dramatique occidentale : celle de **vraisemblance**. L'Histoire, en effet, puisqu'elle a eu lieu, garantit cette vraisemblance. Mais, alors que l'Histoire raconte ce qui est

indique : « Rien n'est montré comme on lui a appris, mais tout est là, dans la myriade des petits éclats irradiants de la défaite irréversible de la vie ». Et pour lui, Michel Nollet : « Il est très beau, d'une beauté qu'il doit à la fois ignorer et bien connaître – de la façon dont il connaîtrait une arme ou son histoire. Ce n'est pas un homme difficile à connaître, c'est un homme qu'on ne peut pas connaître. » Ces données ne sont pas à imiter, ni à représenter : mais les acteurs doivent absolument les intégrer de telle façon que tout leur jeu s'en ressente, qui sera étouffé, furtif, à la limite du silence souvent. La scène se passe dans un hôtel : Duras installe le public directement dans le hall de cet hôtel. Objets, atmosphère, sont précisément décrits : les didascalies\* durassiennes produisent déjà une image, comme saisie par une caméra. Quant à l'intrigue, elle est inexistante : « Ce sont des gens qui se sont aimés et qui se sont séparés ». La musique inimitable de Duras suffit à faire de ce rien un spectacle bouleversant.

## V. LE MONDE DE KOLTÈS

L'œuvre de Bernard-Marie Koltès (né en 1948, disparu en 1996) est inextricablement liée aux choix de mise en scène qui ont été ceux de Patrice Chéreau. À ce théâtre nocturne, à l'écriture sobre et classique, les espaces dépouillés et l'abstraction scénographique chère à Patrice Chéreau conviennent admirablement. De sa première pièce, *Combat de nègre et de chiens* (1983) en passant par l'un des grands succès de ces dernières années, *Dans la Solitude des champs de coton* (1986) jusqu'à *Retour au désert* (1988), un itinéraire se dessine. Le théâtre de Koltès semble tiraillé entre deux tentations : celle d'œuvres inscrites dans le monde actuel, avec des situations et des personnages typés et identifiables, et des pièces beaucoup plus vaguement inscrites dans le temps et dans l'espace et qui, retrouvant les stéréotypes de genres comme le roman ou le film noirs, décrivent des conflits entre laissés pour compte de la société moderne, marginaux de toutes sortes, qui se croisent dans des lieux déserts, inquiétants à force d'être vagues, paysages typiques des banlieues déshumanisées de notre temps. Au premier ensemble appartiennent *Combat de nègre et de chiens* et *Retour au désert*; au second, *Quai Ouest* et *Dans la Solitude des champs de coton*. *Quai Ouest* évoque, dans une atmosphère qui rappelle celle

des romans de Jean Genet, un suicide dans une grande ville portuaire ; *Dans la Solitude des champs de coton* se présente comme un dialogue entre un dealer et son client ; traversé par un violent érotisme, le texte pose aussi des questions métaphysiques à notre modernité. Ce n'est pas seulement thématiquement que Koltès évoque l'univers de Genet : indépendamment de leur commune fascination pour toutes les formes de marginalité, dont la plus importante reste l'homosexualité, la séduction de leur théâtre réside dans un décalage cultivé entre le classicisme et la beauté d'une langue vraiment poétique et la condition sociale de ceux dans la bouche desquels elle est censée produire un effet de provocation maîtrisé.

## **VI. DES AUTEURS VENUS DE PARTOUT**

### **A. Le goût du quotidien**

Quoiqu'il soit toujours difficile, en vertu du principe selon lequel ce qu'on discerne le moins bien c'est ce qu'on a sous les yeux, de décrire les grandes thématiques du théâtre de cette fin de siècle, il ne semble pas inexact de repérer une attention particulière portée à toutes les formes de marginalité et d'exclusion – ce qui ramènerait la scène à l'une de ses fonctions critiques premières, analyse des vraies impasses et dénonciation de l'inacceptable – jointe à une mise en lumière de toutes les formes de menace, ce qui cette fois renvoie la scène à une forme d'engagement métaphysique, et à une conscience nette du retour du tragique. D'autre part, sur tout son versant intimiste, discret à la limite de l'indicible, à force de pudeur ou de sentiment de l'extrême ténuité des choses, le théâtre de ces vingt-cinq dernières années semble s'attacher à faire de l'action et de l'art avec ce qui est le plus diffus et le plus en retrait : les situations les plus ordinaires, celles qui sont en deçà de toute qualification et qu'on croirait saisies sur le vif des relations humaines les plus quotidiennes. Autrement dit : les beaux jours d'un théâtre flamboyant, onirique, délirant et révolutionnaire à la fois semblent bien révolus.

### **B. Le monde de Vinaver et celui de Grumberg**

On évoquera, pour finir, deux univers dramatiques qui ont retenu l'attention du public pour des raisons différentes : celui de Michel Vinaver et celui du comédien Jean-Claude Grumberg.

Venu du monde de l'entreprise où il dirigeait une multinationale, Michel Vinaver met en scène des milieux qu'il connaît bien mais sans le moindre souci de réalisme scénique. Les situations, les mécanismes économiques peuvent être tout à fait vrais, leur mise en scène n'en est pas moins allégorique et presque mythologique. C'est le cas dans *Par-dessus bord* (1972) dont le sujet est la lutte sans merci que se livrent deux grandes entreprises et le succès de l'une grâce à la mise en place d'un marketing efficace. L'intrigue est à l'évidence tout à fait actuelle. Mais les façons de comprendre le système concurrentiel sont empruntées à la mythologie scandinave, la satire s'exerce sur les cadres et leur jargon au bénéfice des savants, de ceux qui détiennent les symboles et les images qui appartiennent à la culture la plus archaïque.

Comédien, Jean-Claude Grumberg a connu un premier succès grâce à *Dreyfus*, en 1973. Puis *En r'venant de l'Expo*, spectacle collectif (1975), *L'Atelier*, en 1979, *L'Indien sous Babylone* (1985) ont fait de lui un auteur connu. C'est une fois encore par l'originalité et la contemporanéité des sujets traités (*L'Indien sous Babylone* est la geste épico-bouffonne d'un créateur aux prises avec l'État, depuis que la culture est subventionnée...) que ce théâtre a retenu l'attention.

Ce pourrait être le constat final : après avoir suscité de prodigieuses forces de réflexion et de rénovation portant sur tous les aspects du spectacle et avoir demandé au théâtre de recomposer le tissu social, de donner du sens au monde, ou d'expliquer pourquoi le sens avait déserté, le XX<sup>e</sup> siècle finissant paraît attendre de la scène, plus modestement, qu'elle accompagne, sans les anticiper ni les conceptualiser d'avance, des mutations si rapides et si nombreuses qu'elles ne peuvent même plus passer pour des bouleversements.



## GLOSSAIRE

- Constructivisme.** Style artistique dominant dans les années vingt, qui rejette l'émotion, l'esthétique, l'ornemental, au profit de la ligne nue et de la fonctionnalité.
- Cruauté.** Dans la théorie dramatique d'A. Artaud, la cruauté est la manifestation du dynamisme même de la vie qui exacerbe tous les conflits et conduit à leur déclenchement.
- Dada.** Mouvement littéraire et artistique, né au début de la guerre de 1914 et qui prônait la destruction de toutes les valeurs occidentales et de l'art dans une volonté désespérée de liquidation nihiliste.
- Didactique.** Se dit traditionnellement de tout ce qui a pour but d'instruire. Dans une acception strictement brechtienne, désigne la dernière période du théâtre de cet auteur.
- Didascalie.** Dans l'édition du texte dramatique, tout ce qui n'appartient pas au texte que doivent prononcer les comédiens : indications de lieu, d'époque, de jeu, d'intonation, etc.
- Distanciation.** Terme emprunté à Brecht : l'effet de distanciation (en allemand : *Verfremdungseffekt*) est celui par lequel l'acteur ou le metteur en scène invitent le spectateur à s'étonner de ce qu'il voit et à prendre ses distances au lieu d'accepter le jeu de l'identification.
- Dramaturgie.** Discipline qui réfléchit sur les principes et les règles de composition d'un ouvrage dramatique et d'un spectacle théâtral.
- Éponyme.** Qui donne son nom à une pièce : le héros éponyme de *Cinna*, c'est Cinna.
- Expressionnisme.** Mouvement artistique du début du xx<sup>e</sup> siècle, particulièrement représenté en Allemagne, qui rompt avec les descriptions réalistes et leur substitue l'évocation d'états de conscience visionnaires et tourmentés.
- Gestus.** Terme employé dans l'esthétique allemande pour désigner une attitude caractéristique et que Brecht reprend pour décrire le geste de l'acteur dans son aspect social et relationnel.
- Happening.** Forme de représentation théâtrale improvisée ou spontanée, qui ne cherche ni à raconter une histoire, ni à représenter des actions ou des personnages et qui mêle musique, danse, éclairage, à seule fin de réaliser un événement (*to happen* : arriver) unique, non répétable, auquel le public est invité à participer.

**Logos.** En grec, le mot signifie discours. Il est généralement employé pour renvoyer à l'ordre et à la logique que le discours suppose en Occident.

**Naturalisme.** Mouvement littéraire de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, qui amplifie le projet réaliste en prônant la nécessité non plus seulement d'une reproduction mimétique du réel mais encore de son exploration scientifique.

**Ontologique.** Qui concerne l'être.

**Protagoniste.** À l'origine, le seul acteur qui dans le théâtre d'Eschyle joue sur scène et dialogue avec le Chœur. Eschyle invente bientôt un deutéragoniste (deuxième personnage). Par extension, personnage principal, et lui seul.

**Psychodrame.** Technique d'investigation psychologique et psychanalytique qui cherche à analyser les conflits intérieurs en faisant jouer à quelques individus un scénario improvisé à partir de quelques consignes.

**Vérisme.** École littéraire italienne, issue du naturalisme, qui met l'accent sur la représentation des problèmes sociaux et sur les aspects triviaux de la réalité. Par extension, volonté de représentation minutieuse et outrée de la réalité populaire.



## SUJETS POSSIBLES

À partir de votre lecture des farces de Jarry, vous réfléchirez à l'anti-humanisme fondateur de ce genre populaire.

En quoi le drame claudélien du *Soulier de satin* vous semble-t-il l'héritier du drame romantique ? En quoi est-il un genre à part entière ?

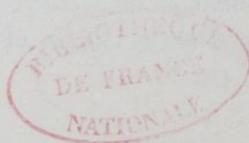
Théâtre et politique, à partir de l'analyse comparée de *La résistible Ascension d'Arturo Ui* de Bertolt Brecht et de *Chant public devant deux chaises électriques* d'A. Gatti.

On pourrait dire du théâtre de Jean Genet que c'est le masque fait théâtre. Qu'en pensez-vous ?

Étudiez tous les symptômes de maladie du langage dans les trois pièces suivantes de Jean Tardieu : *Un mot pour un autre* ; *Finissez vos phrases* ; *Ce que parler veut dire*. Le langage est-il seul mis en cause ?

Peut-on dire que le théâtre de Ionesco privilégie l'objet ? Vous tenterez une analyse de « l'objet théâtral » à partir de deux pièces d'E. Ionesco : *Amédée ou Comment s'en débarrasser* et *Les Chaises*.

Parole et silence dans *L'Éden-Cinéma* de M. Duras.



# BIBLIOGRAPHIE

## I. OUVRAGES CITÉS

Parmi les ouvrages cités au cours de cet ouvrage, on retiendra :

- A. ARTAUD, *Le Théâtre et son double*, Gallimard, 1964.  
ARISTOTE, *La Poétique*, texte établi et traduit par J. Hardy, Paris, Les Belles-Lettres, 1969.  
B. BRECHT, *Écrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche, 1963.  
P. CLAUDEL, *Mes idées sur le théâtre*, Gallimard, coll. Pratique du théâtre, 1966.  
V. HUGO, *Préface de Cromwell*, Œuvres complètes, tome III, Club français du livre, 1967.  
E. IONESCO, *Notes et contre-notes*, Gallimard, coll. Pratique du théâtre, 1962.  
V. MEYERHOLD, *Le Théâtre théâtral*, traduction et présentation de N. GOURFINKEL, Gallimard, 1963.  
NIETZSCHE, *La Naissance de la tragédie*, texte traduit par G. Bianquis, Paris, Gallimard, 1949.  
E. PISCATOR, *Le Théâtre politique*, L'Arche, 1962.

## II. OUVRAGES CONSEILLÉS

- D. BABLET, *Le Décor de théâtre*, de 1870 à 1914, Paris, CNRS, 1965.  
E. G. CRAIG, *Le Théâtre en marche*, traduction de Maurice Beerblock, Paris, Gallimard, 1964.  
J. DERRIDA, *L'Écriture et la différence*, Paris, Le Seuil, 1967.  
B. DORT, *Lecture de Brecht*, Paris, Le Seuil, 1960.  
B. DORT, *Théâtre public*, Paris, Le Seuil, 1967.  
J. DUVIGNAUD, *Sociologie du théâtre, Essai sur les ombres collectives*, Paris, P.U.F, 1965.  
H. GOUHIER, *L'Essence du théâtre*, Paris, Aubier-Montaigne, 1968.  
A. UBERSFELD, *Lire le théâtre*, Éditions sociales, 1977; *L'École du spectateur, Lire le théâtre 2*, Éditions sociales, 1981; *L'Espace théâtral*, Paris, CNDP, 1979 (en collaboration avec G. Banu).



## INDEX

- Adamov, 61, 78-79  
 Albee, 61  
 Anouilh, 64, 7  
 Antoine, 20, 35, 36  
 Appia, 34, 37  
 Ardant, 86  
 Arestrup, 86  
 Aristote, 8-10, 23, 52  
 Arrabal, 61, 78, 79-80  
 Artaud, 6, 22, 23, 34, 38,  
 52-59, 60, 64, 79, 84  
 Audiberti, 61  
  
 Balachova, 64  
 Barrault, 30  
 Beaumarchais, 17  
 Beck, 84  
 Beckett, 18, 61, 74-77  
 Bedos, 83  
 Béjart, 52  
 Bellon, 84-85  
 Blin, 61, 64  
 Brando, 43  
 Brecht, 6, 9, 18, 34, 36, 38,  
 41, 42, 44-51, 52, 60, 78, 79,  
 80, 84  
 Brook, 52, 61, 64, 83, 84  
  
 Camus, 60  
 Céline, 77  
 Chéreau, 82, 83, 87  
 Cixous, 83  
 Claudel, 6, 18, 22, 23, 24, 30-  
 33, 34, 84  
 Cocteau, 60  
 Copeau, 30, 35-36  
 Craig, 34, 36-37, 52  
  
 Derrida, 53, 59  
 Diderot, 5  
 Dos Passos, 48  
 Dubillard, 61  
  
 Dullin, 53, 84  
 Duras, 85-87  
  
 Eisenstein, 41  
 Eschyle, 25  
 Esslin, 69  
 Euripide, 22  
  
 Faulkner, 43  
 Ford, 83  
 Fort, 26  
 Foucault, 72  
 Frey, 82, 86  
  
 Gatti, 61, 78, 80-81  
 Genet, 11, 61, 63, 64-65, 88  
 Giraudoux, 60  
 Grotowski, 52  
 Grumberg, 88-89  
  
 Hasek, 43  
 Hauptmann, 26  
 Hugo, 17, 18  
  
 Ibsen, 26, 27  
 Ionesco, 18, 54, 61, 62, 69-73,  
 74  
  
 Jarry, 6, 18, 24, 26, 28-30, 34,  
 38, 53, 54, 63  
 Jovet, 11, 36, 64  
 Joyce, 48  
  
 Koltès, 87-88  
  
 Lavelli, 52, 61, 80  
 Lucchini, 82  
 Lugné-Poe, 26-27, 30, 53  
  
 Maeterlinck, 25-26, 27  
 Maïakovski, 41  
 Mallarmé, 24, 25  
 Malraux, 64, 82  
 Maréchal, 83  
 Mesguich, 83

- Meyerhold, 6, 40-41, 52  
 Miller, 43  
 Miou-Miou, 86  
 Mnouchkine, 83  
 Molière, 5, 11  
 Montherlant, 60  
 Musset, 17, 19  
 Nietzsche, 21-23, 25, 58  
 Nivelles de la Chaussée, 14  
 Obaldia (de), 61, 62, 63, 67  
 Pinter, 61  
 Pirandello, 11, 34, 38-39, 40  
 Piscator, 6, 41-43, 48, 84  
 Planchon, 11, 79, 82, 83  
 Rolland, 43  
 Sartre, 43, 60  
 Savary, 80, 83  
 Schéhadé, 61  
 Sedaine, 14  
 Serreau, 61, 79  
 Shakespeare, 18, 43  
 Shaw, 43  
 Shelley, 54  
 Socrate, 22  
 Sollers, 55  
 Sophocle, 15, 25  
 Stanislavski, 20, 35-36  
 Stendhal, 16, 54  
 Strehler, 61, 84  
 Strindberg, 26  
 Stritch, 43  
 Tardieu, 61, 62, 63, 67-69  
 Terzieff, 82  
 Vauthier, 61  
 Vilar, 61, 79  
 Vinaver, 88-89  
 Vitez, 82, 83  
 Vitrac, 53, 54  
 Voltaire, 14  
 Wagner, 25  
 Weingarten, 61  
 Weiss, 61  
 Williams, 43  
 Yacine, 61  
 Zadek, 64  
 Zola, 20, 21, 34

