

Petit abécédaire du théâtre

A comme...

Architecture • L'histoire du théâtre est inséparable de l'histoire des lieux de représentation : le mot **théâtre** vient du grec *theatron*, qui désigne une partie de la construction – en plein air – où s'accomplissait le rituel dionysiaque des **panathénées** (fêtes données en l'honneur de la déesse Athéna au VI^e siècle av. J.-C.). Cette construction spécifique se compose d'une **scène** (*proskenion*), séparée des **gradins en demi-cercles** par l'*orchestra*. L'ensemble du dispositif est le plus souvent adossé à la pente d'une colline, comme le théâtre de Dionysos, sur le flanc de l'Acropole, à Athènes. Ce type d'architecture perdure pendant l'Empire romain, avec quelques améliorations techniques : pose de toile pour protéger le public du soleil ; ajout d'un mur de séparation entre la scène et les coulisses ; mur incliné vers l'avant pour rabattre les voix des comédiens vers le public. Les Romains aménagent aussi le sous-sol des théâtres pour y placer des machineries de plus en plus perfectionnées. (→ Voir « **Scénographie** ».) Bel exemple bien conservé de ce type d'architecture : le théâtre d'Orange (Vaucluse) où se déroulent chaque année des *Chorégies* :

→ <http://www.choregies.asso.fr/fr/histoire.html>

• Le **Moyen Âge** voit fleurir de **nouveaux espaces scéniques** : le parvis des églises pour les drames religieux (*miracles* et *mystères*), les rues et les places pour les spectacles profanes (fêtes de Carnaval, jongleries, pantomimes, farces et *soties*). Tous ces lieux sont d'accès libre. Les places payantes apparaissent au milieu du XV^e siècle pour accéder aux cours d'auberge ou d'hôtels particuliers, selon le public auquel est destiné le spectacle. En France, le mécénat royal (XVII^e siècle) et la création des premières troupes subventionnées entraînent la construction de nouveaux lieux dont l'architecture s'inspire du modèle antique : **amphithéâtre** pour le public, nettement distinct de l'**espace scénique** dont il est séparé par la **fosse d'orchestre**, mais espace global complètement fermé, dissimulant dans son architecture les machineries destinées à faire triompher l'illusion. Premier du genre, le théâtre du Palais-Royal est construit en 1641 pour accueillir la troupe de Molière ; il abrite aujourd'hui la Comédie Française, troupe créée en 1680.

→ http://www.comedie-francaise.fr/institution_presentation.php

• Ce type de théâtre, dit « **à l'italienne** » – en référence à la célèbre Comédie Italienne qui partage, avec Molière, la salle du Palais-Royal et de l'Hôtel de Bourgogne – se répand dans toutes les capitales d'Europe et fixe pour longtemps les caractéristiques du théâtre : **un espace scénique nettement distinct de l'espace spectateur**. Les nombreux théâtres construits tout au long du XIX^e siècle (Restauration et Second Empire) sont construits sur les mêmes principes, indépendamment des genres de spectacles proposés.

• Au **XX^e siècle**, la naissance de l'électricité et la découverte de nouveaux matériaux permettent des **innovations dramaturgiques**, mais ne modifient pas l'architecture globale du théâtre. La politique culturelle de l'après-guerre entraîne la création, dans toute la France, de nouveaux **Centres dramatiques nationaux** puis, sous l'impulsion d'André Malraux, premier ministre de la Culture de la IV^e République, de **Maisons de la Culture** polyvalentes, dont l'architecture possède les caractéristiques des années 1960 : formes géométriques audacieuses, matériaux (béton, verre et acier) et structures modulables.

→ Voir, dans les archives de l'INA, en libre accès, l'inauguration de la toute première maison de la culture, celle du Havre, le 25 juin 1961, sous le titre : *Le musée du Havre et la maison de la culture*.

→ Voir aussi les articles « décentralisation théâtrale » et « maisons de la culture » de Wikipedia

• Dans les années 1970, on note un **retour à la tradition populaire médiévale, avec le spectacle de rue**, en accès libre, dans les rues, les jardins, sur les places, voire dans une ville tout entière, comme Nantes, que la troupe Royal Deluxe transforme périodiquement en gigantesque espace scénique. Un autre mouvement s’amorce : la transformation en théâtres de lieux patrimoniaux ou industriels, tels les *Haras* de Strasbourg, la *Cartoucherie* de Vincennes, la *Criée* de Marseille, la *Biscuiterie* Lu de Nantes, ou les *Brasseries* de Lorraine (Maxeville). Ces nouveaux espaces, en faisant sortir le théâtre de son lieu réservé, **estompent la frontière entre l’espace scénique et l’espace-spectateur**. Les barrières entre le théâtre, la danse, le cirque, les arts plastiques, s’effacent également : le théâtre retrouve la place – topographique et culturelle – qu’il occupait au Moyen Âge au cœur des fêtes (religieuses ou profanes) de la cité.

Acteur/Actrice • Le mot vient du latin **actor** (celui qui agit) et ne prend le sens de *personnage d’une pièce* qu’au début du XVII^e siècle. C’est en ce sens que l’utilise Marivaux, dressant la liste des **acteurs** (et non des **personnages**) dans *La Colonie* et *L’Île des Esclaves* (C&C n°64). Ce faisant, Marivaux souligne la spécificité du théâtre, qui est **langage en action**. L’expression **action dramatique** est une redondance (**drama**, en grec, signifie **action**) qui insiste sur le fait qu’au théâtre on voit des acteurs/personnages **agir sur scène**. Sans acteurs – fussent-ils des marionnettes –, pas de théâtre !

• Dans l’Antiquité, l’acteur porte sur le visage un **masque**, percé de trous pour les yeux et la bouche, dont l’expression figée permet l’identification du personnage qu’il interprète. L’acteur porte au pied des **cothurnes**, bottes montantes à lacets et à semelle épaisse, qui peuvent atteindre 20 cm (théâtre romain). On retrouve le port du masque auquel est associé un costume dans la **commedia dell’arte**, pour les seuls rôles masculins, tels ceux de Matamore, Pantalon ou Arlequin.

• Dans la Rome antique, tous les acteurs sont des hommes, la plupart esclaves. S’ils sont des hommes libres, ils n’appartiennent pas à la caste des « citoyens ». Les emplois féminins sont tenus par de jeunes adolescents travestis en femmes. **L’interdiction de la scène aux femmes** a persisté en Angleterre **jusqu’en 1660**, où le roi Charles II, amoureux d’une actrice, l’autorise... causant la ruine des acteurs s’étant fait une spécialité de ces rôles féminins ! (→ Voir le film *Stage Beauty* de Richard Eyre, 2004.) On constate ensuite une **inversion du travestissement** : c’est aux femmes que sont confiés les rôles d’adolescents. L’exemple le plus célèbre est celui de Chérubin dans *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais. On peut citer également *L’Aiglon*, rôle dans lequel s’illustra Sarah Bernhardt, alors âgée de plus de 50 ans, qui interpréta aussi *Hamlet et Lorenzaccio* (C&C n°45). À peu près à la même époque, le rôle de *Poil de Carotte* de Jules Renard (C&C n°6) est créé par une femme (1900). Il faut attendre Jean-Paul Roussillon, 50 ans plus tard, pour le voir interprété par un homme.

• Au Moyen Âge, les femmes n’étaient pas interdites (mais plus rares) dans les troupes de **théâtre de foire**. Dario Fo, prix Nobel de littérature (1997), fait revivre ces acteurs de foire (bateleurs, jongleurs et autres danseurs de corde) dans sa pièce *Mistero Buffo* (1969) que la Comédie Française vient d’inscrire à son répertoire (*Mystère Bouffe*). Quant à la vie des troupes de campagne (celles de **Molière**, **Filandre** ou **Floridor**), elle est formidablement restituée dans le film d’Ariane Mnouchkine, *Molière* (1978).

• D’autres acteurs contemporains de Molière sont passés à la postérité, comme le trio **Gros-Guillaume**, **Gautier-Garguille** et **Turlupin**, dans le registre de la **farce** (dans les pièces sérieuses, Turlupin devenait Belleville). Rostand – et avant lui Molière et Cyrano de Bergerac – ont immortalisé le « déplorable » **Montfleury**. Scarron, Corneille (Thomas) et Molière ont écrit spécialement pour **Jodelet**. Angelo Beolco est devenu célèbre sous le nom de **Ruzante**, « paysan » qu’il incarna plus de 20 ans (1520-1542). Domenico Locatelli et Tiberio

Fiorelli ont marqué leur époque dans les rôles de **Trivelin** et **Scaramouche**, devenus pour longtemps des « types » au même titre qu'Arlequin. Racine aima passionnément Marie **Champmeslé**, interprète d'Hermione (dans *Andromaque*), de Monime (dans *Mithridate*), de Bérénice, Iphigénie et Phèdre (dans les pièces éponymes). Leur renommée n'empêche pas l'excommunication des acteurs par l'Église catholique qui leur refuse – comme aux prostituées – des funérailles chrétiennes. Celles d'**Adrienne Lecouvreur** (1692-1730), la plus grande comédienne de son temps, dont la vie fut plusieurs fois portée à l'écran, inspirèrent à Voltaire une ode enflammée :

→ http://fr.wikipedia.org/wiki/Excommunication_des_acteurs

• C'est Cocteau qui invente l'expression « **monstre sacré** » pour désigner ces acteurs hors du commun qui ont laissé leur empreinte dans l'histoire, comme **Marie Dorval** (1798-1849), **Sarah Bernhardt** (1844-1923) ou **Frederick Lemaitre** (1800-1876). D'autres acteurs sont ainsi passés du statut d'interprète à celui de sujet de répertoire : Alexandre Dumas et son interprète Frederick Lemaitre ont immortalisé Edmund Kean (1787- 1833) dans un drame, intitulé *Kean*, sous-titré *Désordre et génie*, qui inspira à son tour Jean-Paul Sartre (*Kean*, interprété par **Pierre Brasseur**, 1953). On se souvient aussi de **Louis Jouvet**, interprété par **Philippe Clévenot** dans *Elvire Jouvet 40* de Brigitte Jacques (1986) et de **Minetti** (dans la pièce éponyme de Thomas Bernhard, 1977), interprété par **Daniel Emilfork** (1983), **Michel Bouquet** (2002), **Michel Piccoli** (2009) et **Serge Merlin** (2009)... tous monstres sacrés, que l'on imagine devenir à leur tour des *personnages* pour futurs acteurs !

B comme...

Brève (forme) • Les formes littéraires ne sont pas figées dans un format : *roman-fleuve* et *nouvelle* appartiennent au même genre romanesque, et la spécificité d'un poème n'est pas fonction de sa longueur. Certains philosophes ont privilégié la forme brève de la *maxime* (La Rochefoucauld), de l'*aphorisme* (Nietzsche) ou de la *pensée* (Pascal), plus percutantes qu'un long développement. Pourtant, quelle que soit la force suggestive d'une nouvelle, d'un *haïku* ou d'une maxime, ces textes courts sont généralement regroupés – le plus souvent par leur auteur – dans des recueils au titre significatif (→ voir dossier thématique *La nouvelle*).

• La spécificité du théâtre d'être à la fois **texte et représentation** fait que le format du texte dépend le plus souvent des conditions de sa représentation : *prologues*, *intermèdes*, *divertissements*, *leviers de rideau* ont eu, historiquement, une fonction bien précise.

• La **farce** par exemple, désigne au xv^e siècle un « **petit intermède comique** introduit dans une pièce sérieuse », par analogie avec le hachis d'aliments variés introduit dans certaines préparations culinaires. L'intrigue en est simple, les personnages limités à deux ou trois, et la représentation privilégie les jeux de scène (→ voir *La Farce de Maître Pathelin*, [C&C n°11](#), et *la Farce du Cuvier*, dans le groupement de textes de *La Cruche*, [C&C n°114](#)). Les jeux de scène destinés à faire rire sont également privilégiés dans les diverses **scènes** et **parleries** de la *commedia dell'arte* mettant en scène des bouffons stéréotypés (les *zanni*) dans des situations convenues (voir groupement de textes dans *Ubu Roi*, [C&C n°17](#)).

• Une autre analogie culinaire a donné lieu à la création (au milieu du xviii^e siècle) du mot **saynète**, de l'espagnol *sainete*, diminutif de *sain* (qui signifie graisse), pour désigner une **petite comédie bouffonne** en un seul acte, que l'on jouait pendant les entractes.

• On change de métaphore avec l'emploi (au xix^e siècle) du mot anglais **sketch** (esquisse rapide) pour désigner une **courte pièce comique**, parfois improvisée et comportant peu de personnages. Avant d'être un spectacle de théâtre à succès, les *Diablogues* de Roland Dubillard furent des sketches radiophoniques

- C'est dans un **impromptu** (« petite pièce préparée sur le champ, avec ce que l'on a sous la main, en principe sans préparation ») que Molière expose sa **doctrine littéraire : plaire, divertir, instruire** (*L'Impromptu de Versailles*, 1663). Certaines de ses **comédies-ballets** figurant au nombre des divertissements destinés au Roi Louis XIV sont fort brèves, comme *Le Sicilien ou l'Amour Peintre* (C&C n°98), tandis que d'autres (*Les Fâcheux*) regroupent une série de pièces brèves que l'on appellerait aujourd'hui des *sketches*. L'exemple de la **comédie-ballet** montre que la brièveté au théâtre – pas plus que dans le roman, n'est liée à un genre ou à une tonalité : *Le Bourgeois gentilhomme* et *Le Malade imaginaire* (C&C n°52) sont de « longues » *comédies*, que l'on qualifierait aujourd'hui de *musicales*. C'est dans cette tradition que s'inscrit la *pièce rose* de Jean Anouilh, *Le Bal des voleurs* (C&C n°110).
- Même Victor Hugo, dont l'histoire littéraire a surtout retenu les titres de ses grands drames romantiques, a écrit des **pièces en un acte**, tantôt en vers, tantôt en prose, de tonalité tantôt dramatique (*L'Épée*), tantôt burlesque (*La Forêt*) regroupées par lui-même sous le titre de *Théâtre en liberté* (C&C n°103).
- Sous le titre de *Spectacle dans un fauteuil*, Musset fait se côtoyer comédies en un acte (*Un Caprice*, *Le Chandelier*) et drame shakespearien en cinq actes (*Lorenzaccio*, C&C n°45). Nombre de dramaturges réputés pour des œuvres plus amples ont écrit de courtes pièces. Tchekhov a intitulé quelques-unes des siennes des **plaisanteries en un acte**.
- Le succès grandissant du **vaudeville** au cours du XIX^e siècle (le genre existe depuis le XVI^e siècle) popularise ces pièces rythmées dont l'intrigue repose sur de simples anecdotes, vite conclues (Feydeau, C&C n°81). Courteline, fils du célèbre vaudevilliste Jules Moineaux, a écrit une vingtaine de pièces en un acte – mais sa dernière, *La Cruche* (C&C n°114), en comporte deux. Jules Renard affectionne également les formes brèves : aphorismes, petits poèmes en prose, nouvelles, pièces en un acte. *Poil de Carotte*, d'abord conçue en deux actes avant l'écriture du récit, est ramenée pour la scène en une seule « *scène de famille, en un acte* ». Son autre pièce *Huit jours à la campagne* (C&C n°117) d'un seul acte en sept scènes a servi de **lever de rideau** pour une pièce d'Henri Bernstein (*La Griffe*), gloire – oubliée aujourd'hui – du **Boulevard** de l'époque, dont Reboux et Müller livrent un savoureux pastiche dans *À la manière de...* (C&C n°100).

Boulevard • Qualifier une pièce de théâtre de **pièce de boulevard**, c'est confondre **esthétique** et **architecture** dans un raccourci métonymique du contenant pour le contenu, les Grands Boulevards parisiens étant synonymes de lieux consacrés au théâtre « *d'un comique léger, traditionnel, et assez populaire* », comme le **vaudeville** (dict. *Le Nouveau Petit Robert*). Ce raccourci métonymique s'explique par une forte concentration (dès le XVIII^e siècle) d'édifices réservés au divertissement populaire : café, théâtres, baraques de foire ont valu au boulevard du Temple (frontière entre le 3^e et le 11^e arrondissements de Paris) le surnom de *boulevard du Crime* à cause des **mélodrames** sanglants qui s'y sont joués jusqu'au milieu du XIX^e siècle. Il ne reste plus aujourd'hui que le **Dejazet** (historique en images sur www.dejazet.com), tous les autres ayant été détruits lors des travaux haussmanniens du Second Empire. Certains ont été reconstruits ailleurs, tels le Théâtre des **Folies Dramatiques** (rue de Bondy), et le Théâtre de la Gaîté, qui devient Théâtre de la **Gaîté-Lyrique** (rue Papin). Le nom des théâtres de boulevard est souvent programmatique : Théâtre des **Variétés Amusantes** (disparu), **Cabinet des figures de cire** (disparu), mais au **Grand Guignol**, sous l'influence d'Antoine, le créateur du **Théâtre Libre**, saynètes comiques alternent avec drames horribles.

- D'autres « boulevards » ont conservé des édifices dont l'histoire se confond avec l'évolution du théâtre : ainsi, boulevard St Martin, le théâtre de la **Renaissance** aura vu la création de *Ruy Blas* de Victor Hugo (1838), de *Lorenzaccio* de Musset (1896), de *Quatorze Juillet* de Roman Rolland (1902), de *La Griffe* d'Henri Bernstein, de *La Cuisse du Steward* de J.-M. Ribes (1998) avec Jacqueline Maillan et Roland Blanche.

- D'autres quartiers parisiens hébergent des *théâtres de Boulevard* : le quartier Opéra-Madeleine (**Édouard VII**), le quartier Montmartre-Pigalle (**L'Atelier**), les Champs-Élysées (**Comédie des Champs-Élysées, Marigny**), le quartier Montparnasse (**Gaîté-Montparnasse**), quelques lieux parmi d'autres où furent créées – et sont encore programmées – des pièces de **Jules Romains, Sacha Guitry** ou **Jean Anouilh**.

→ Pour en savoir plus : **Le Théâtre de Boulevard, Ciel mon mari !**, Olivier Barrot et Raymond Chirat, « Découvertes » Gallimard, coll. « Paris-Musées ».

- La définition historique du théâtre de boulevard, comme **esthétique** plutôt que comme **genre**, demande aujourd'hui à être nuancée ; même si la comédie reste la forme de divertissement la plus appréciée du public populaire, l'offre du Boulevard s'est diversifiée : auteurs contemporains réputés difficiles (Lagarce) et pièces de répertoire classique (Marivaux) peuvent y être programmées en alternance avec le répertoire traditionnel du lieu.

- La spécificité du théâtre de boulevard est aujourd'hui d'ordre économique plutôt qu'esthétique. C'est le théâtre promu par les **théâtres privés** (ne recevant pas de subvention de l'État), misant sur la renommée d'un auteur ou d'un acteur (venant, de plus en plus souvent, du cinéma ou de la télévision). Ce théâtre de **libre entreprise**, où l'entrepreneur est souvent, en même temps, directeur, auteur, voire acteur, est soumis aux lois du marché, dont la première est celle de la rentabilité, qui influence les choix esthétiques.

C comme...

Comédie • Si le théâtre constitue un genre littéraire distinct du roman et de la poésie, la **comédie** constitue aujourd'hui un genre théâtral distinct de la **tragédie** et du **mélodrame**, dont les auteurs classiques ont codifié le genre en s'appuyant sur *La Poétique* d'Aristote (-384– -322), qui n'avait fixé de règles qu'à l'épopée et à la tragédie. Le mot vient du latin *comoedia*, qui désigne une pièce de théâtre : ainsi, la Comédie Française signifie, lors de sa création, le *Théâtre français*, en opposition à la *Comédie Italienne*, très en vogue à l'époque. L'adjectif **comique** qui en dérive est donc synonyme de **théâtral** : *L'illusion comique* (1635, Corneille) signifie l'illusion théâtrale ; le *Roman Comique* de Scarron (1651) raconte les aventures d'une troupe de comédiens.

- La *commedia dell'arte* (« comédie jouée par des gens de métier ») a popularisé la **comédie en tant que genre théâtral** dont le but est de **divertir, pour mieux « instruire »**. La devise des comédiens italiens était : « **elle corrige les mœurs en faisant rire** » (traduction du poète Horace : *Castigat ridendo mores*). Cette devise s'applique tout autant à **Marivaux** dénonçant l'arbitraire de tous les pouvoirs dans ses comédies insulaires (**C&C n°64**) qu'à **Balzac**, recourant à la métaphore théâtrale en intitulant *Comédie humaine* une succession de *Scènes de la vie de province* « *qui castigat ridendo mores* » (dédicace à Victor Hugo).

- Aujourd'hui, le mot **comédie** désigne une pièce qui fait rire grâce à des **procédés comiques** qui peuvent n'avoir d'autre but que de *plaire* et *d'amuser*, sans nécessairement chercher à instruire ou *corriger* les mœurs. Si ce n'est qu'en riant, on se protège, dit Jean-Michel Ribes (**C&C n°115**) « *contre toutes les calcifications du sérieux* ». Alfred Jarry a lui-même qualifié sa pièce *Ubu Roi* (**C&C n°17**) tantôt de *comédie*, tantôt de *drame*, voire de *comédie dramatique*. L'un de ses héritiers littéraires, Boris Vian, qualifie de *tragédie lyrique* son *Goûter des généraux* qui traite d'un sujet tragique, la guerre, sur le ton de la farce. (→ Voir « **Farce** ».)

Comique (procédés) • Les procédés comiques destinés à faire rire n'ont guère évolué depuis les origines du théâtre. Ils sont de trois types :

- Un **comique de mots** : insultes, néologismes, répétitions, clichés et jeux de mots en tout genre (calembours, coqs à l'âne, mots pris au pied de la lettre, etc.).
- Un **comique de gestes** : chutes, bastonnades, gifles, crocs-en-jambe et coups de pied ; ou bien répétition et amplification de gestes ordinaires.
- Un **comique de situation** : dialogues de sourds, rencontres intempestives, méprises en tout genre dont le *quiproquo*, ressort dramatique essentiel de la farce et du vaudeville – la méprise reposant sur une erreur de personne, sur une situation ou sur un mot (contresens). La conjugaison de tous ces procédés débouche souvent sur un autre type de comique : le personnage, ridiculisé par son langage, sa gestuelle et les situations cocasses où l'a placé l'auteur, devient un **exemple de caractère typique** (femme acariâtre ou volage, mari obtus ou cocu, soldat ou amant « fanfaron », etc.) dont les travers ajoutent aux effets comiques.

Comique (registre) • Quant au **registre comique** (qui a remplacé, dans le vocabulaire didactique, les mots *ton* et *tonalité*), il désigne l'impression particulière produite par des procédés, non réservés au seul genre de la comédie.

- Le **changement de registre** est fréquent dans les drames shakespeariens et romantiques : le **burlesque** y côtoie le **tragique**, et le sujet noble peut y être traité de manière familière. Inversement, un **sentiment de tragique** peut surgir d'une **situation comique** ; c'est souvent au metteur en scène qu'il appartient de mettre en évidence ces décalages générateurs d'effets, comiques ou tragiques.

D comme...

Dialogues • Le texte de théâtre étant fait de « paroles » en « action », on a coutume de distinguer le **texte à dire** par les acteurs (les *dialogues*, du grec *logos* : parole) du **texte à lire** que sont les « *indications données à l'acteur par le poète dramatique* », soit les **didascalies**, du grec *didascalía*.

- Le **dialogue dramatique** désigne les *paroles* ou *répliques* échangées par les personnages. Certaines de ces répliques portent un nom précis :
 - l'**aparté**, indiqué par la didascalie « *à part* », signale que le personnage parle pour lui-même et pour le public, et non pour les autres personnages ; ce type de réplique est très fréquent dans la farce et le vaudeville : elle établit une connivence entre l'acteur/personnage et le spectateur ;
 - la **tirade** est une réplique plus longue que les autres, qui entraîne un changement de tempo, notamment quand elle interrompt une série de courtes répliques de longueur égale (**stichomythies**). Certaines constituent de véritables « morceaux de bravoure » pour comédiens virtuoses (comme la tirade d'Yvan, interprété par Pierre Arditi, au dernier tableau de « *Art* » de Yasmina Reza (C&C n°40) ;
 - le **monologue** est une réplique dite par un personnage seul en scène. Il sert à éclairer les motivations profondes du personnage ou ses hésitations (**monologue délibératif** : *Médée* de Max Rouquette, scène X, C&C n°94), ou bien les ressorts cachés de l'intrigue (monologue explicatif : *George Dandin* de Molière, scène 1, C&C n°19). C'est la réplique la plus spécifique des conventions du théâtre classique, la plus artificielle aussi, que Jarry parodie dans *Ubu Roi* (dernière scène de l'acte IV et scène 1 de l'acte V, C&C n°17). Le monologue n'est spécifique ni d'une époque, ni d'un genre, mais d'un choix dramaturgique, et peut poser des problèmes de mise en scène : ainsi, le monologue de Créon, expirant, dans la *Médée* de Corneille (C&C n°93) ou les prosopopées des morts dans la *Salina* de Laurent Gaudé (C&C n°104).

Didascalies • Les **didascalies initiales** fournissent la **liste des personnages**, que leur nom peut parfois suffire à situer dans un contexte historique ou mythique (*Andromaque*, *Britannicus* ou *Médée*), ou à inscrire dans une tradition théâtrale (noms codifiés de la tragédie, tel « Le Chœur » ou de la *commedia dell'arte*, tels Arlequin, Silvia, Trivelin dans *L'île des Esclaves*). Lorsque le nom du personnage est suivi de sa position familiale ou sociale, la liste peut fournir des indications sur les ressorts de l'intrigue (chez Corneille, Molière ou Marivaux). Il n'est pas rare, surtout dans le registre comique et les formes brèves et contemporaines, de voir les personnages désignés par leur seul genre : *Elle/Lui* (Courteli) ; *Monsieur/Madame* (Grumberg) ; *Un/Deux* (Dubillard), ou réduits anonymement à leur fonction sociale (*Le père/La fille* ou *Le client/Le coiffeur* chez Ribes, [C&C n°115](#)) jusqu'à ce que l'échange dialogique n'en révèle parfois les prénoms ou les patronymes.

• Les didascalies recouvrent aussi les indications de **découpage de la pièce** en actes, scènes et tableaux, voire en « chapitres », comme dans un roman (*Salina* de Gaudé, [C&C n°104](#)). Elles renseignent sur le **décor** – de façon très succincte, comme dans le théâtre classique (« *La scène est devant la maison de George Dandin* », Molière, [C&C n°19](#) ; « *La scène est dans une île où ont abordés tous les acteurs* », Marivaux, *La Colonie*, [C&C n°64](#)), ou naturaliste (Renard, [C&C n°6](#) et [n°117](#) ou Courteline, [C&C n°114](#)), ou encore poétiquement suggestive (Rouquette, [C&C n°94](#)). On peut aussi voir l'auteur s'adresser directement au metteur en scène pour suggérer des aménagements aux indications contenues dans les didascalies, comme Rouquette, dans sa « préface » à *Médée* et Vercors dans ses « notes » et « dispositions scéniques » ajoutées aux didascalies initiales de *Zoo* ([C&C n°53](#)) et qui relèvent de la **dramaturgie**.

Dramaturgie • La **dramaturgie**, du grec *drama* = **action**, désigne l'art de la composition théâtrale, qui fait le lien entre le texte et les intentions de son auteur, justement nommé **dramaturge**. Le texte fondateur de la **dramaturgie classique** est *La Poétique* d'Aristote (-350), à laquelle se réfèrent encore Corneille, Racine ou Molière dans leurs *Discours* ou *Préfaces*. *La Poétique* codifie les **genres** (tragédie, drame, épopée), leur **structure** (règle des trois unités, règles de vraisemblance et de bienséance) et leur **fonction** (*terreur* et *pitié* pour la tragédie).

• La règle d'**unité de temps** (environ 24 heures) répond au besoin de faire coïncider au plus près le temps de l'action et le temps de la représentation (exemple rare de l'exacte coïncidence du temps de l'action et du temps de la représentation : *Le Roi se meurt*, d'Eugène Ionesco, 1962). La règle d'**unité de lieu** découle de la première (il faut limiter les déplacements pour éviter les invraisemblances). L'**unité d'action** répond à la même exigence de vraisemblance : de l'exposition au dénouement, une pièce bien construite doit former un tout cohérent ; du respect de ces règles dépend la réussite de l'**illusion théâtrale** qui est « *imitation d'une action* » (*mimesis*), et de la force de l'illusion dépend son **effet cathartique** (de catharsis = *purification*).

• Une nouvelle dramaturgie s'impose au début du XIX^e siècle, avec le **drame romantique**, dont les principes de base sont **totalité**, **liberté**, **transfiguration** (Hugo, *Préface de Cromwell*, 1827). Le drame se veut peinture totale de la réalité des choses, des êtres et de l'histoire ; œuvre de liberté, il renonce au système classique des unités fondé sur la vraisemblance et parvient ainsi à une véritable transfiguration de la nature et de l'histoire, révélées par le poète dramatique. On trouve dans le théâtre de Victor Hugo l'application de ses théories, moins audacieuses que celles de Stendhal (*Racine et Shakespeare*, 1823) qui préconisait l'abandon de la versification. Hugo reste fidèle à l'alexandrin, sauf dans deux pièces tardives (posthumes) de son *Théâtre en liberté* ([C&C n°103](#)). C'est à Vigny

(*Chatterton*) et à Musset (*Lorenzaccio*, [C&C n°45](#)) que l'on doit les seuls drames romantiques pouvant rivaliser avec les drames shakespeariens.

• L'échec des *Burgraves* (Hugo, 1843) marque la fin du drame romantique et le succès grandissant d'un théâtre de mœurs dont la dramaturgie est fortement influencée par les **doctrines réalistes**, puis **naturalistes** (*Le naturalisme au théâtre*, Zola, 1880). Pour Zola, toutes les conventions théâtrales constituent un obstacle à l'expression de la réalité : décors, costumes et accessoires « vrais » doivent tenir sur scène la même place que la description dans le roman naturaliste. Ces principes inspirent les créations du **Théâtre Libre**, animé par André Antoine (1858-1943) le premier à conférer au « metteur en scène » le rôle qu'on lui connaît aujourd'hui. (→ Voir « **Mise en scène** ».)

E comme...

Énonciation • Les phrases qui constituent le texte de théâtre comportent les mêmes **modalités d'énonciation** que celles de tout énoncé écrit ou oral. Elles sont de type :

- **déclaratif** (le personnage énonce quelque chose en l'affirmant, le niant ou en formulant une hypothèse) ;
- **exclamatif** (le personnage exprime l'étonnement, l'indignation, la colère) ;
- **interrogatif** (un personnage en interpelle un autre ou pose une question) ;
- **impératif** (le personnage donne un ordre ou un conseil).

À la différence des autres textes littéraires, le texte de théâtre (tous genres confondus) comporte un taux très élevé de phrases exclamatives, indiquant la nature et l'intensité du sentiment exprimé (ce type d'énoncé peut dispenser l'auteur d'indications de jeu), ainsi que de phrases interrogatives, notamment dans les pièces nécessitant le recours à la rhétorique judiciaire de l'interrogatoire (*Le Procès du Loup*, [C&C n°80](#) ou *Zoo*, [C&C n°53](#)) où l'énonciation signale un questionnement philosophique. Même lorsque la structure de la pièce n'est pas calquée sur celle d'un procès ou d'une enquête policière, le langage dramatique comporte beaucoup plus d'énoncés exclamatifs et interrogatifs que celui des situations de communication de la vie réelle. (→ Voir « **Langage dramatique** ».)

• La situation de communication sur la scène théâtrale est particulière : l'**émetteur**/auteur y adresse un **message** au **récepteur**/spectateur, par la voix et le corps d'acteurs, qui communiquent simultanément entre eux et avec le public (**double énonciation**), ou seulement avec le public (aparté, monologues), qui en sait alors un peu plus que les personnages.

F comme...

Farce et Facéties • **Molière**, « premier farceur de France », chez qui l'on retrouve souvent les canevas de la farce médiévale, elle-même adaptée de fables populaires, a fait évoluer le genre de la farce vers la comédie de mœurs à portée satirique. **Personnages stéréotypés**, **procédés comiques** de répétition, et **renversements de situation** (motif du trompeur trompé) finissent par former une **typologie de caractères** (misanthrope, avare, fanfaron ou jaloux) et un **tableau de société** (bourgeois gentilhomme, précieuses ridicules) dont la portée satirique – et donc morale – ne fait aucun doute.

• Chez Molière (*Georges Dandin*, [C&C n°19](#)) comme plus tard chez Courteline (*La Cruche*, [C&C n°114](#)), le motif farcesque s'estompe sous le **tableau satirique** d'une société de

classes, figée, qui n'admet pas davantage l'alliance de la grisette et du bourgeois, que la société d'Ancien Régime n'admettait celle du paysan embourgeoisé et de l'aristocrate. L'évolution du genre a donné tort à Aristote : la *comédie*, fût-elle *farcesque* ou *facétieuse* peut, comme la tragédie, imiter la nature (*mimesis*) et permettre la purification des passions (*catharsis*) :

« Lorsque vous peignez les hommes, il faut peindre d'après nature. [...] Vous n'avez rien fait, si vous n'y faites reconnaître les gens de votre siècle. » Molière

I comme...

Intrigue • L'emploi du mot *intrigue* pour désigner l'**enchaînement des actions formant le nœud d'une pièce de théâtre** (ou d'un roman) est tardif. Aristote parlait de *fable théâtrale* pour les tragédies inspirées de récits légendaires ; la *commedia dell'arte* proposait des *canevas* de parodies et de contrastes, « pouvant servir en différentes occasions » dont l'argument écrit s'est d'abord appelé *scénario*.

• *Intrigue* est un emprunt à l'italien *intrigo*, dérivé du latin *intrigare* (embarrasser, **embrouiller** en se livrant à des manœuvres compliquées et embarrassantes), d'où les sens de *liaison amoureuse clandestine* (et de ce fait, peu durable) et de *combinaisons secrètes*.

• Au théâtre, l'intrigue est exposée dans la première scène (**scène d'exposition**) ; elle se noue au cours des scènes et des actes suivants – de **péripéties** en **rebondissements** – avant de se dénouer dans la dernière scène (**dénouement**). Le rapprochement du dénouement avec l'exposition permet au spectateur de mesurer l'**évolution** des personnages et, le plus souvent, de dégager la **morale** de l'histoire représentée. De la conduite de l'intrigue dépend en partie le rythme de la pièce, tout comme de l'enchaînement des répliques.

L comme...

Langage dramatique • L'art **dramatique** (de *drama* : action), c'est du **langage en action**. On peut imaginer la disparition des didascalies – très réduites chez les auteurs classiques et souvent malmenées par les auteurs contemporains – sans que s'en trouve bouleversé le déroulement de l'action, tout entière contenue dans les répliques. De leur **disposition** et de leur **enchaînement** dépend le **rythme** de l'action qui s'accélère quand se suivent plusieurs répliques courtes et se ralentit lors des tirades explicatives (variations de **tempo**).

• L'efficacité durable des dialogues de Marivaux doit beaucoup à son « *art de la conversation* » (Frédéric Deloffre) pratiqué dans les salons et à sa longue collaboration avec les comédiens italiens rompus à l'improvisation. L'une des caractéristiques de cet art est d'intégrer les indications scéniques (entrées /sorties) aux dialogues : l'enchaînement des scènes se fait sur le mot et non sur la chose (reprises anaphoriques, ou liaisons thématiques). Autre trait remarquable : le jeu des reprises pronominales et des noms propres qui permet de suivre l'intrigue dans ses nœuds les plus embrouillés, même sur un tempo rapide. Les mêmes phénomènes peuvent s'observer chez Courteline ([C&C n°114](#)) qui fréquenta le salon paternel (Jules Moineaux, vaudevilliste), les cafés des boulevards, et les coulisses des théâtres.

- Dans la comédie (de Molière à Ribes, en passant par Marivaux et Yasmina Reza), les différences langagières (les **parlures**) permettent d'individualiser les personnages en fonction de leur appartenance à une classe sociale, de leur origine géographique, ou de leur profil psychologique. En revanche, dans la tragédie (classique ou contemporaine), tous les échanges se font sur le même ton : rois et reines, nourrices et esclaves, jeunes et vieux, parlent la langue de l'auteur, identifiable à son style. Marivaux – dont les intrigues entraînent de fréquents recours au travestissement – joue en virtuose de cette individualisation linguistique : même lorsque maîtres et esclaves échangent costumes et accessoires, ils conservent leur parlure, sauf lorsqu'ils jouent à « singer » leurs maîtres (*L'Île des Esclaves*, C&C n°64). Cette **diversité langagière** rend compte simultanément d'un **état de la langue** à une époque donnée (le Figaro de Beaumarchais ne parle pas comme l'Arlequin de Marivaux, qui déjà ne parlait plus comme celui de Molière), et de la **diversité de types humains** composant l'universelle « comédie humaine ».

M comme...

Mise en scène • « *L'art de dresser sur les planches l'action et les personnages imaginés par l'auteur* », définition de sa fonction par André Antoine, se développe dans le dernier quart du XIX^e siècle, grâce à une **innovation technique** (l'éclairage électrique) et à la **stabilité politique** de la III^e république (1870-1940), qui fournit à ces nouveaux animateurs un appui institutionnel, un soutien financier... et un public régulier ! Le « grand public » trouve dans les comédies, les drames « bourgeois » ou les opérettes un miroir divertissant.

- L'électricité modifie les pratiques de l'**illusion dramatique** : elle permet un contraste plus net entre la salle et la scène ; sur scène, elle permet des variations d'intensité lumineuse et la focalisation sur un personnage ou une partie de l'action. Elle **modifie aussi la situation de l'acteur sur la scène** : les rampes de chandelles, puis celle des becs de gaz, l'éclairaient d'en bas, depuis le bord inférieur de la scène (la « rampe ») ce qui avait pour effet de grandir l'acteur et d'en souligner les mimiques ; tous les acteurs avaient tendance à s'aligner et à jouer (« déclamer ») face au public, en adoptant une gestuelle codifiée. Chaque déplacement d'un acteur impliquait qu'il portât une chandelle pour pouvoir être vu du public, et l'obscurité partielle rendait crédibles méprises et quiproquos. On peut se faire une idée de ce qu'était une mise en scène de Corneille ou de Molière à leur époque devant le travail d'Eugène Green (*La Place Royale*, Cartoucherie, 1996) ou de l'un de ses héritiers, comme Benjamin Lazar (*Le Bourgeois Gentilhomme*, Paris, Trianon, 2004). Éclairés d'en haut, tous les gestes de l'acteur deviennent visibles et les effets de foule sont possibles. Le métier de metteur en scène est né de ce besoin de diriger les éclairagistes et d'organiser le mouvement des acteurs en tenant compte de la lumière. Avant l'éclairage à l'électricité, la mise en scène était assurée par l'acteur-chef de troupe (Molière) ou l'auteur lui-même conseillant les acteurs (Marivaux).

- La trajectoire d'**André Antoine** (1858-1943) est représentative de l'évolution de la fonction : **acteur**, il fonde avec ses économies le **Théâtre libre**, qui met en scène les pièces refusées par les théâtres institutionnels, avant de s'établir salle des **Menus Plaisirs** (actuel Théâtre Antoine), puis de devenir **directeur** de l'Odéon. Après lui, la fonction du metteur en scène dans les créations théâtrales ne cessera de prendre de l'importance ; elle est généralement représentative des courants esthétiques de chaque époque :

- celles d'Antoine sont influencées par les principes naturalistes édictés par Zola ;
- celles de **Lugné-Poe** (Théâtre de l'Œuvre) par le courant symboliste ;
- **Jacques Copeau**, au Vieux Colombier – et après lui, le *cartel des quatre* : **Georges Pitoëff**, **Charles Dullin**, **Louis Jouvet** et **Gaston Baty** – affirment la prééminence du texte, qu'il soit ancien ou contemporain. (→ Voir « **Scénographie** ».)

- La création de conservatoires régionaux, celle de départements universitaires exclusivement consacrés au théâtre, puis l'ajout d'une option « Théâtre » à la filière littéraire du baccalauréat, ont pour résultat la formation d'un public large et éduqué, celui-là même voulu par **Jean Vilar**, acteur, metteur en scène et créateur du festival d'Avignon (1947) et directeur du **Théâtre National Populaire** (1951-1963). Influencé par Brecht, Vilar influencera toute la génération suivante : **Roger Planchon**, **Patrice Chéreau**, **Jean-Pierre Vincent**, **Jean Jourdheuil** ou **Jérôme Savary** lui succéderont dans la fonction de directeur du TNP, chacun avec ses choix esthétiques propres et son scénographe attiré.
- Parlant de « théâtre égalitaire pour tous » et « faisant théâtre de tout », c'est sans doute **Antoine Vitez** (1930-1990) qui en est l'héritier le plus accompli : acteur, metteur en scène, directeur des plus grandes institutions (Chaillot, Comédie Française), professeur aux Quartiers d'Ivry qui accueillait aussi des amateurs, au Conservatoire, puis dans son école de Chaillot, il révolutionna la diction et le jeu d'acteur.
- **Ariane Mnouchkine**, s'inscrivant au départ dans la même mouvance d'engagement brechtien, a poussé plus loin la démarche communautaire avec son **Théâtre du Soleil** (dont **Philippe Caubère** a retracé la saga dans son *Roman d'un acteur*).
- À la même époque, **Peter Brook** quitte la *Royal Shakespeare Company* de Londres pour Paris, à l'invitation de **Jean-Louis Barrault**. Il y crée le *Centre International de Recherches Théâtrales* et, quelques années plus tard, met en application ses théories d'un *théâtre universel* au théâtre des **Bouffes du Nord**, espace vide où il met en scène, à partir de 1974, Shakespeare, Jarry, Beckett, des contes persans et des farces africaines, une épopée sanskrite et les notes d'un psychiatre, prouvant ainsi que **tout devient théâtre** – et théâtre populaire – par la grâce d'une **mise en scène** intelligente et sensible.

P comme...

Polémique • « *Le théâtre du monde est un champ de bataille* »... et la scène de théâtre en est le lieu privilégié de représentation, à tel point que le mot **scène** est devenu synonyme de **dispute** par glissement métonymique du lieu à l'action qui s'y joue.

- Batailles domestiques (comédies) ou épiques (tragédies), Ribes et Topor en ont fait le titre programmatique d'un spectacle (*Batailles*, 1983) proposant des variations cocasses sur la forme du duel verbal poussé jusqu'au meurtre (symbolique ou réel). Quelle que soit la nature du conflit : scène de ménage (*George Dandin* de Molière, [C&C n°19](#)), désaccord esthétique (« *Art* » de Reza, [C&C n°40](#)) ou moral (*Dom Juan* de Molière, [C&C n°62](#) ; *La Nuit de Valognes* de Schmitt, [C&C n°61](#)), contestation scientifique (*Zoo de Vercors*, [C&C n°53](#)) ou passionnelle (*Médée* de Corneille, [C&C n°93](#) et de Rouquette, [C&C n°94](#)), l'**affrontement verbal** possède sa rhétorique propre, qui change de **registre** en fonction du genre théâtral, mais pas de fonctionnement.

- C'est dans la **polémique** (*polemos* : **guerre**) que se manifeste le plus nettement la **fonction actancielle** des personnages, fonction qui découle de leur rôle dans l'action. On en compte généralement quatre :

- le **sujet**, personnage central, oriente le dynamisme de l'action ;
- l'**objet** représente pour le sujet le but à atteindre ;
- l'**opposant** fait obstacle à l'action du sujet ;
- l'**adjuvant**, face à l'opposant, aide le sujet.

- Chez Molière, fonctions actanciennes et psychologiques vont souvent de pair : les vieillards sont des **opposants** acariâtres et odieux (le Sicilien, [C&C n°98](#)) et les **adjuvants** plutôt habiles et sympathiques (Hali). Un sujet peut être odieux et ridicule, sa fonction actancielle demeure (Lauriane dans *La Cruche*, [C&C n°114](#)). Certains rebondissements peuvent entraîner des glissements de fonction (changements d'alliance, trahisons, etc.)

R comme...

Réécritures • Le **théâtre grec antique** n'est qu'une vaste **réécriture des mythes** religieux et des récits homériques. Ne nous sont parvenues que quelques-unes, ayant valu à leurs auteurs les prix décernés lors des concours de théâtre se déroulant pendant les fêtes données en l'honneur de Dionysos : Eschyle, Sophocle, Euripide ont puisé aux mêmes sources, se sont appropriés les mêmes personnages (Œdipe, Antigone, Électre, Oreste, Iphigénie), mais leur ont donné des visages différents, parfois même des destins non conformes au mythe.

- Puis les **auteurs latins** (notamment Sénèque) se sont emparés des mêmes thèmes et, après eux, les **classiques** (Corneille, Racine) avec une préférence marquée pour les sujets historiques (de l'Antiquité).

- Les **romantiques**, en rejetant la dramaturgie classique, rejettent également ses sujets favoris, empruntés à l'Antiquité, et se tournent vers l'histoire « moderne » – qui commence, pour eux, à la Renaissance, contexte historique des drames shakespeariens. *Lorenzaccio* de Musset ([C&C n°45](#)) n'est pas à proprement parler une réécriture, mais s'inspire de faits réels ayant déjà fourni la matière de récits littéraires (Marguerite de Navarre, George Sand).

- Le théâtre de la première partie du **xx^e siècle** ressemble à nouveau à une gigantesque entreprise de **réécriture des tragédies gréco-latines** : Cocteau (1927) et Anouilh (1944) s'inspirent de l'*Antigone* de Sophocle ; Giraudoux (1937) et Sartre (*Les Mouches*, 1944) de l'*Électre* d'Eschyle. Le mythe d'Œdipe fournit à Cocteau la matière d'une parabole sur la destinée (*La Machine infernale*, 1934) et l'histoire d'Andromaque donne à Giraudoux l'occasion d'une réflexion sur la guerre, en pleine « montée des périls » (*La guerre de Troie n'aura pas lieu*, 1935). La légende d'Amphitryon lui fournit le sujet d'une comédie, contenant une réflexion sur la condition humaine, qu'il intitule *Amphitryon 38*, parce qu'elle est la 38^e version du mythe !

- La **Médée** d'Euripide a connu de nombreuses réécritures, dont celles de Corneille ([C&C n°93](#)) et de Max Rouquette ([C&C n° 94](#)). On ne compte plus les variations sur **Œdipe**, dont la dernière, *Sous l'œil d'Œdipe* (2010) de Joël Jouanneau, « mixe » versions antiques (Sophocle, Euripide) et contemporaines (Yannis Ritsos).

→ [Dossier pédagogique sur le site du CRDP de Paris.](#)

- Tous les **mythes littéraires** ne proviennent pas de la mythologie gréco-latine mais, comme elle, montrent souvent l'homme confronté aux pouvoirs des dieux ou du diable, et tentant de s'en libérer. Parmi eux, les plus fertiles au théâtre sont **Faust** et **Dom Juan**, dont Éric-Emmanuel Schmitt a tiré le sujet de la *Nuit de Valognes* ([C&C n°61](#)), qui doit à Molière son thème, et sa dramaturgie à Da Ponte, le librettiste de Mozart (pour *Don Giovanni*).

- Certains « caractères », tels celui du **Fanfaron**, ont donné lieu à de nombreuses variations : Corneille a ainsi doté Matamore (*L'illusion comique*) et Dorante (*Le menteur*, [C&C n°37](#)) de certains traits du *soldat fanfaron* de Plaute, avant d'inspirer lui-même Goldoni (*Il Bugiardo*).

- Beaucoup d'auteurs contemporains – comme Schmitt avec *Oscar et la dame rose*, [C&C n°79](#) – adaptent pour le théâtre (puis parfois le cinéma) leurs propres fictions romanesques. L'**adaptation d'un texte romanesque en texte de théâtre** ne consiste pas simplement à *faire jouer* les dialogues inclus dans le récit ; elle implique de **restructurer le texte pour obéir aux contraintes du genre** :

- intrigue resserrée autour d'un argument unique ;

- changements de décors limités ;

- personnages stylisés, au nombre réduit ou au contraire augmenté pour équilibrer des scènes destinées à la **représentation**.

• Les **champions de la réécriture** – qui sont aussi des spécialistes de la forme brève – sont **Jules Renard** (*Poil de Carotte* [C&C n°6](#)) et **Georges Courteline** (*Les Gâtés de l'escadron*) qui transforment leurs petits contes et nouvelles – publiées en feuilleton dans les journaux – en courtes pièces, en un acte, le plus souvent, à la demande de certains acteurs ou directeurs de théâtres (André Antoine). Il arrive que l'adaptation théâtrale s'éloigne considérablement du récit originel : c'est le cas de *La Cruche* de Courteline (sa dernière pièce, [C&C n°114](#)), réécriture d'*Une canaille* (l'une de ses premières nouvelles), qui porta d'abord le titre de « *J'en ai plein le dos de Margot !* ». Autre exemple d'adaptation pour la scène d'un roman par son auteur : *Les Animaux dénaturés*, que Vercors transforme en *Zoo ou l'assassin philanthrope* ([C&C n°53](#)) à la demande de l'acteur-metteur en scène Jean Deschamps. On trouve aussi des exemples de dramaturges récrivant leurs propres pièces en changeant de registre : Molière transforme la farce de *La Jalousie du Barbouillé* en comédie de mœurs grinçante : *George Dandin* ([C&C n°19](#)) ; à l'inverse, Anouilh transforme le drame pessimiste de son *Voyageur sans bagages* en comédie « rose » (*Le Bal des Voleurs*, [C&C n°110](#)).

S comme...

Scénographie • La scénographie (du grec *skêne* = **scène** et *graphein* = **écrire**) désigne **l'art d'organiser l'espace scénique en fonction de la représentation**.

• Le scénographe fait le lien entre décorateur, metteur en scène et auteur : il détermine la spatialité nécessaire à l'**interprétation** du texte, en empruntant la voie de l'illusion, du symbolisme ou de l'abstraction.

• Jusqu'à la fin du XVI^e siècle, l'**illusion scénique** repose en premier lieu sur un effet de *trompe-l'œil* : **panneaux peints** posés directement contre les façades devant lesquelles a lieu la représentation ; **murs de scène** (toiles peintes) percés de baies découpant l'espace scénique en trois aires de jeu. Le théâtre médiéval, joué sur le parvis des églises, s'appuie sur le symbolisme religieux du décor, tandis que le théâtre profane joue moins du décor que du costume et de la proximité du public avec l'aire de jeu, circulaire ou frontale. Le théâtre élisabéthain enrichit le dispositif médiéval. Ainsi, le **théâtre du Globe** (construit en 1599) qui accueille les pièces de Shakespeare est de forme octogonale ; l'intérieur en bois est entouré, sur les côtés, de trois étages pour les spectateurs, et l'espace scénique est partagé en trois aires de jeu : les *mansions*. Pas d'effets décoratifs, mais des **costumes** très riches. L'actuel Globe à Londres reproduit ce dispositif :

→ <http://www.shakespeares-globe.org>

• Le **théâtre à l'italienne** (→ voir « **Architecture** ») crée l'illusion en jouant avec les **perspectives** de décors peints multiples et juxtaposés, et crée en même temps la hiérarchisation sociale du public : les bonnes places sont celles qui permettent la vision des lignes de fuite. D'autres effets, visuels et sonores, sont produits par des **machines de scènes** surgissant des trappes ou descendant des cintres (*deus ex machina*), dont le théâtre baroque fait grand usage.

• La **scénographie moderne** – née avec l'éclairage électrique (→ voir « **Mise en scène** ») – privilégie le texte et l'acteur, remplace les décors peints et les aires de jeux par des dispositifs simples (tréteaux, plateformes, escaliers) et tente de supprimer la séparation entre l'acteur et le public. Le pionnier en est le metteur en scène suisse, **Adolphe Appia** (1862-1928), suivi par **Craig** (Angleterre), **Wyspianski** (Pologne), **Meyerhold** (Russie), **Max Reinhardt** (Autriche) et **Piscator** (Allemagne). En France, deux courants coexistent : celui du **symbolisme**, incarné par **Lugné-Poé** (et **Artaud** à ses débuts) et celui du **dépouillement** pouvant aller jusqu'à l'abstraction (**Copeau**, **Jouvet**).

• À partir des années 1950, l'exploitation de nouvelles techniques (mécanique, optique, cinétique, et aujourd'hui informatique) s'ajoute à la lumière électrique pour produire de **nouvelles illusions scéniques**. Une nouvelle génération de scénographes est associée à la nouvelle génération de metteurs en scènes, tel Daniel Jeanneteau associé à Claude Régy, qui refuse le spectaculaire et exploite l'**espace vide** avec lequel – et non sur lequel – joue l'acteur. Quelques tandems remarquables se sont ainsi formés : Damiani-Strehler, Allio-Planchon, Peduzzi-Chéreau, Kokkos-Vitez, François-Mnouchkine.

T comme...

Théâtre contemporain • Il faudrait un dossier entier pour traiter le sujet... On se contentera d'indiquer quelques tendances repérables à la lecture des **programmes de spectacles** vivants et des **catalogues d'éditeurs**. Longtemps parent pauvre du texte littéraire, le texte de théâtre possède aujourd'hui son domaine réservé, tandis que les éditeurs généralistes réservent une part de plus en plus importante aux auteurs contemporains. Les éditeurs scolaires (Magnard avec « Classiques & Contemporains) ou pour la jeunesse (comme L'École des Loisirs) développent chaque année leur catalogue théâtre, et l'on trouve toujours de nouveaux textes intégraux de pièces contemporaines dans la revue de *L'Avant-Scène Théâtre*, généralement encadrés d'interviews, de réceptions critiques, et généreusement illustrés de photos du spectacle.

• En 2010, les programmes de spectacles, en province comme à Paris (et ce sont pour partie les mêmes, puisqu'ils tournent) montrent le retour de certains **auteurs contemporains** (de la première moitié du xx^e siècle), comme **Jean Anouilh** (C&C n°110) et **Tennessee Williams**, et confirment le succès de certains talents révélés dans les années 1980 : Bernard-Marie **Koltès**, Michel **Vinaver**, Jean-Claude **Grumberg**, Jean-Luc **Lagarce**, Jean-Michel **Ribes** (C&C n°115) et l'oubli relatif de certains autres : Didier-Georges **Gabily**, (1955-1996), Philippe **Minyama**, Alain **Behar**.

• Une autre tendance, dans le domaine de la scène (→ voir « **Mise en scène** » et « **Scénographie** »), est dans la formation d'équipes stables autour d'un metteur en scène, au sein de compagnies évoluant vers des « collectifs », hébergés par des « scènes nationales » de province, attendant d'être sélectionnés pour des festivals, de plus en plus nombreux : *Festival d'Avignon*, *Festival d'Automne* (Paris), *Mettre en scène* (Rennes), *Châlons dans la rue* (Châlons-sur-Saône), etc. Y sont notamment parvenus le *Théâtre du Radeau* de François Tanguy, le *Vivarium Studio* de Philippe Quesne, et celui des *Possédés* de Rodolphe Dana.

Tragédie • La **tragédie** (du grec *tragos* = **bouc** et *ôidê* = **chant**) signifie, littéralement, le **chant du bouc**. Les historiens de la langue et de la littérature hésitent entre deux interprétations de l'étymologie : une référence au rituel antique religieux qui prévoyait le sacrifice d'un animal avant le spectacle (hommage à Dionysos), ou bien une référence allégorique à Dionysos lui-même, fils de Zeus et d'une mortelle, changé en chevreau pour échapper à la colère de la jalouse Héra. Quant au chant, il vient du **dithyrambe**, « *chant choral en l'honneur de Dionysos* », forme poétique d'où est issue la tragédie antique, objet de concours destiné à la célébration du demi-dieu, lors des fêtes Panathéennes. **Codifiée par Aristote** (*La Poétique*), la tragédie grecque est incarnée par Eschyle, Sophocle, Euripide, puis adaptée par Sénèque (en latin) et quantité de dramaturges à travers les siècles. (→ Voir « **Réécritures** ».)

• La tragédie devient **drame** (élisabéthain) avec Marlowe, Johnson et Shakespeare, qui mêlent registres et intrigues. En France, elle se fait **tragi-comédie** pour les baroques qui renoncent au dénouement fatal (Corneille), puis **tragédie lyrique** pour un genre qui donnera naissance à l'opéra (Quinault et Lully). Au XVIII^e siècle, la **tragédie** est *héroïque* ou *bourgeoise*, voire *domestique*, et prend alors le nom de **drame**, qui sera, à son tour, redéfini par les **romantiques**.

• Aucun genre littéraire n'a été plus codifié, théorisé, commenté que celui-ci. **Corneille**, dans son *Discours de la tragédie et des moyens de la traiter selon le vraisemblable et le nécessaire*, en rappelle les contraintes (larges extraits dans la documentation complémentaire de *Médée*, [C&C n°93](#)) ; **Racine**, dans ses préfaces, justifie ses apparents manquements aux règles ; **Hugo**, dans le prologue à son *Théâtre en Liberté* ([C&C n°103](#)), fait dialoguer les allégories de la Comédie et de la Tragédie pour mieux en cerner les différences ; **Jean Anouilh** en donne une définition dans le prologue de son *Antigone* ; **Max Rouquette** revendique sa fidélité au modèle grec (sujet, registre, dramaturgie) dans sa préface à *Médée* ([C&C n° 94](#)) ; tandis que **Laurent Gaudé**, tout en conservant certaines traditions, affirme avoir voulu s'en libérer (interview exclusive dans *Salina*, [C&C n°106](#)).

• Jacques Morel, dans *la Tragédie* (Armand Colin, 1964), livre une analyse éclairante de la tragédie en tant que genre :

« L'unique sujet de la tragédie, c'est le **dialogue de l'homme avec ce qui le passe** – et parfois ce peut-être avec lui-même. Car l'homme ne se satisfait pas de l'existence qui lui est donnée [...]. Aussi est-il, au sens le plus noble du mot, un révolté. [...] Aussi, **l'événement tragique n'a-t-il point d'âge**. [...] **La tragédie possède une vertu généralisante**. [...] Elle ne saurait être confondue, ni avec les drames du XVII^e siècle, ni avec les poèmes religieux du XV^e, ni avec les Machines infernales montées par nos contemporains. »

• Cette « vertu généralisante » de la tragédie fait qu'elle peut franchir le temps et l'espace en gardant vertu mimétique et fonction cathartique : le TNP présentait, en 2003, la *Médée* d'Euripide, traduite en anglais, dans une mise en scène (décors, costumes, chorégraphie) moderne audacieuse et plus que convaincante de Deborah Warner, avec Fiona Shaw dans le rôle titre. La même saison, **Jean-Louis Martinelli** présentait aux Amandiers de Nanterre une version africaine – et vraisemblable – de la *Médée* catalane de Rouquette qui répondait notamment au souhait de l'auteur de voir ses Psaumes psalmodiés. (Voir [C&C n°94](#)).

• Le plus « classique » des dramaturges français définissait ainsi sa conception du tragique : « *Ce n'est pas une nécessité qu'il y ait du sang et des morts dans une tragédie : il suffit que l'action en soit grande, que les acteurs en soient héroïques, que les passions y soient excitées, et que tout s'y ressente de cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie.* » (Racine, Préface à *Bérénice*)

V comme...

Vaudeville • L'origine du mot est incertaine : contraction probable de *vault de ville*, altéré en *vau de vire*, son sens de « **chanson populaire – et satirique – de circonstance** » viendrait du normand *vaudrer* (tourner, aller d'un côté et l'autre) et *virer* (déverbal désignant une ritournelle).

• Dès la fin du XVII^e siècle, il désigne une **pièce de théâtre mêlée de chansons et de ballets**, et à partir de 1825, une **comédie légère**, fertile en rebondissements, et agrémentée de couplets chantés et dansés. Au XX^e siècle, il se dit de ce qui a le caractère léger, l'intrigue complexe et burlesque du **vaudeville** (Le Robert, *Dictionnaire Historique de la Langue Française*, A.Rey.)

• Tous les formats sont possibles : d'un à cinq actes, mais la → **forme brève** domine. Plusieurs registres peuvent coexister, de la sentimentalité larmoyante au comique bouffon, mais le **burlesque** l'emporte le plus souvent. Le genre a fait le succès du théâtre de →

boulevard, puis d'émissions de télévision, comme *Au théâtre ce soir* (enregistrées au théâtre Marigny), où se sont illustrés quelques monstres sacrés (→ voir « **Acteurs** »), tels Jacqueline Maillan.

- Une caractéristique du genre est d'avoir souvent été écrit « à quatre mains », même signé des plus grands noms, comme **Scribe**, **Labiche**, **Feydeau** ([C&C n°81](#)) ou **Courteline** ([C&C n°114](#)), ce dernier s'inscrivant davantage dans la tradition moliéresque de la **farce** et de la → **comédie de mœurs** que dans celle du « ballet » vaudevillesque. Notons qu'oublié (et méprisé) au cours du siècle dernier, il a fait l'objet depuis les années 1970 de nombreux dépoussiérages par une nouvelle génération de metteurs en scène, qui ont permis une redécouverte du genre.

→ [Liens utiles](#) :

<http://www.theatre-contemporain.net> : annuaire d'auteurs, acteurs, metteurs en scène, éditeurs, etc., contient pour chaque rubrique de nombreuses vidéos d'actualité.

<http://www.infx.info/quidnovi/spi-php?rubrique81> : pour approfondir certaines notions abordées ici, voir les articles 430, 431, 432, 429 (« histoire des lieux théâtraux », « genres », « mimesis et catharsis », « problématique du texte et de la scène ») rédigés par Jean Monamy, professeur de lettres spécialisé dans l'enseignement du théâtre au lycée, metteur en scène et dramaturge.