

Le théâtre

Tragédie, comédie, drame

Drame - définition

- œuvre littéraire, en prose ou en vers, se présentant généralement sous la forme d'un dialogue destiné à la représentation; ensemble des éléments nécessaires à la représentation au théâtre : écriture, mise en scène, interprétation, décors et costumes. Le terme de «drame» provient d'un mot grec signifiant «faire», rappelle l'idée d'action au théâtre, tandis que l'usage de l'épithète «dramatique» qualifie un conflit ou une émotion mis en scène dans le drame théâtral.

Naissance de la tragédie

- La première trace de littérature dramatique remonte au VI^e siècle av. J.-C. en Grèce, et le plus ancien texte qui nous soit parvenu sur la genèse du théâtre est la *Poétique* d'Aristote (v. 330 av. J.-C.). D'après Aristote, la tragédie grecque est née des dithyrambes, hymnes qui glorifiaient Dionysos en racontant une histoire. Selon la légende, c'est Thespis, un choreute du VI^e siècle av. J.-C., qui fonda l'art dramatique en jouant le rôle principal d'une histoire dithyrambique : il récitait un monologue et le chœur répondait à ses propos. Selon Aristote, il fut dès lors possible de faire intervenir d'autres personnages et acteurs pour faire évoluer le théâtre vers une forme autonome.

La tragédie athénienne (1)

- La tragédie grecque connut son âge d'or au Ve siècle av. J.-C. Sur plus de mille tragédies écrites au cours de cette période, il n'en reste que trente et une, toutes composées par Eschyle, Sophocle et Euripide. Ces pièces ont en commun une structure très rigide, une composition en vers et une division en scènes (épisodes), où alternent des dialogues (tout au plus entre trois personnages) et des poèmes lyriques chantés par le chœur. Les récits sont le plus souvent inspirés de la mythologie ou de l'histoire antique, avec lesquelles les poètes prennent quelques libertés, l'essentiel de leur réflexion portant sur des questions politiques et métaphysiques. Il se passe généralement peu de choses sur scène, la plupart des événements étant rapportés par le dialogue et les chants du chœur.

La tragédie athénienne (2)

- Les œuvres les plus célèbres tournent autour de l'histoire d'Œdipe et de ses enfants, ou de la tragédie d'Agamemnon et du châtement de son épouse Clytemnestre par son fils Oreste.
- Oedipe, roi de Thèbes, a épousé sa mère sans le savoir, et assassiné son père.
- Ses deux fils, Étéocle et Polynice, s'entre-tuent dans un combat singulier pour la possession du trône.
- Créon, qui succède à Oedipe, interdit d'enterrer le cadavre de Polynice. Antigone, sa sœur, est condamnée à mort pour avoir désobéi au roi.
- À son retour de la guerre de Troie, Agamemnon est assassiné par son épouse Clytemnestre avec l'aide de son amant Égisthe. Des années plus tard, son fils Oreste revient pour le venger.

La comédie

- La comédie commença à se développer au milieu du Ve siècle av. J.-C. Les plus anciennes comédies que nous connaissons sont celles d'Aristophane. À leur structure très codifiée, dont on attribue l'origine aux anciens rites de fertilité, s'ajoutèrent des plaisanteries triviales ou scatologiques, des envolées satiriques dirigées contre les personnages publics et une caricature sacrilège des dieux. Dès le IVe siècle av. J.-C., la comédie avait supplanté la tragédie.

Caractéristiques de la tragédie

- des personnages nobles, (souverain, héros, dieux...)
- l'utilisation du vers
- un registre de langage soutenu
- une action sérieuse de bout en bout
- une fin catastrophique

Caractéristiques de la comédie

- des personnages ordinaires (bourgeois, hommes du peuple, esclaves...)
- l'utilisation de la prose
- un registre de langage familier, voire grossier
- une action comique de bout en bout
- une fin heureuse

Le théâtre

- En deux siècles, la forme de l'édifice théâtral grec se modifia. Les théâtres permanents en pierre, dont les ruines subsistent aujourd'hui, furent construits après le IV^e siècle av. J.-C. (c'est-à-dire après la période du théâtre classique). Quant aux théâtres en plein air, il semble qu'ils aient compris un orchestre (espace circulaire plat, réservé aux évolutions du chœur), au bas d'une scène surélevée pour les acteurs, ainsi qu'une rangée semi-circulaire de gradins, construits à flanc de colline autour de l'orchestre. Ces théâtres pouvaient accueillir de 15 000 à 20 000 spectateurs.

La représentation

- Les acteurs (exclusivement masculins) portaient des vêtements ordinaires, taillés selon les nécessités du rôle, mais aussi des masques plus grands que leur visage, permettant de mieux les voir, et censés révéler la nature de leur personnage. Les dimensions de ces théâtres excluaient tout effet trop discret, imposant un mouvement majestueux et rigide, ainsi que le placement de la voix à une hauteur accentuée. Les danses étaient accompagnées de musique. Une représentation dans la Grèce antique s'apparentait vraisemblablement davantage à l'opéra qu'au théâtre moderne.

La comédie à Rome

- Un théâtre romain original ne se développa qu'à partir du IIIe siècle av. J.-C. Les représentations étaient d'abord associées aux fêtes religieuses, mais à mesure que ces fêtes se multiplièrent, le théâtre devint un divertissement séculier. La forme la plus populaire en fut alors la comédie, qui se développa au IIe siècle av. J.-C., avec notamment les pièces de Plaute et de Térence, adaptées de la comédie nouvelle grecque. Ces pièces mettaient généralement en scène une intrigue domestique, à laquelle s'ajoutaient, chez Térence, des intentions morales. Elles se composaient pour l'essentiel de dialogues, dont un, voire deux tiers étaient chantés.

La tragédie à Rome

- Parmi les tragédies grecques et romaines jouées à cette époque, les seules qui nous soient parvenues sont celles de Sénèque, qui datent du Ier siècle apr. J.-C. Il s'agit de tragédies de salon (pièces écrites pour être récitées ou lues, mais non représentées), le goût du public pour la tragédie étant alors limité. Les pièces de Sénèque reprenaient les mythes grecs, mais en mettant l'accent sur des éléments surnaturels, et en y mêlant une violence et des passions extrêmes. Leur structure (cinq actes entrecoupés de monologues et d'oraisons poétiques) allait exercer une forte influence sur les auteurs de la Renaissance.

Mort du théâtre antique

- Au II^e siècle apr. J.-C., le théâtre littéraire, moins prisé, fut supplanté par des spectacles populaires. Les combats de gladiateurs eux-mêmes furent théâtralisés par le biais d'intrigues schématiques, de décors et de costumes. En raison de la réputation licencieuse de certains acteurs, et en particulier des actrices, ainsi que des sarcasmes des mimes contre les chrétiens, l'Eglise chrétienne des premiers temps condamna le théâtre romain, contribuant à son discrédit et à celui des acteurs. Avec la chute de l'Empire romain en 476 apr. J.-C., le théâtre classique disparut de la culture occidentale.

La renaissance du théâtre en Europe

Le théâtre médiéval

Drame religieux

- Paradoxalement, le théâtre ressuscita en Europe sous la forme du drame liturgique, au sein même de l'Église catholique. Cherchant à étendre son influence, celle-ci usa de fêtes d'origine païenne et folklorique, dont beaucoup s'apparentaient au théâtre. Au Xe siècle, les offices religieux s'inspiraient de représentations dramatiques. On célébrait certaines fêtes — la procession du dimanche des Rameaux, par exemple — par des manifestations théâtrales. En même temps, les contre-chants (ou répons), chantés durant la messe ou les heures du canon, évoquaient la forme du dialogue.

Le développement des « passions »

- Durant les deux siècles suivants, le drame liturgique évolua à travers des épisodes tirés de la Bible, qui furent joués par le clergé ou les enfants de chœur. Initialement, les éléments d'architecture sacrée et les habits sacerdotaux tenaient lieu de décors et de costumes.
- À mesure que le drame liturgique se développait, de nombreux récits bibliques étaient représentés, de la Création à la Crucifixion. Ces pièces étaient appelées des passions, des miracles ou encore des pièces saintes.
- Il semble que les pièces se soient divisées en épisodes, couvrant chacun des milliers d'années et réunissant des lieux très éloignés, à l'aide de raccourcis allégoriques. Le théâtre médiéval évoquait le salut de l'humanité sans créer une tension dramatique intense.

Théâtre profane

- Au XIVe siècle, le théâtre s'émancipa du drame liturgique pour être représenté en dehors de l'église, notamment dans le cadre de la Fête-Dieu, et sous la forme de cycles, qui pouvaient comporter jusqu'à quarante pièces. Ces cycles étaient joués par la communauté entière tous les quatre ou cinq ans, et sur une durée de quelques jours à un mois.
- Les acteurs étant des amateurs le plus souvent illettrés, les pièces étaient écrites en vers d'une facture très simple et faciles à mémoriser. Se souciant peu de la fidélité à l'histoire ou même à la logique de la narration, des auteurs inconnus pratiquaient un réalisme sélectif, indifférent aux limites spatio-temporelles, truffé d'anachronismes et de références locales ou contemporaines.

Théâtre italien néoclassique

- L'idée maîtresse de l'art de la Renaissance était celle de la vraisemblance, ce qui ne signifiait pas l'imitation servile du réel, mais plutôt le refus de l'improbable et de l'irrationnel. C'est ainsi que comédie et tragédie furent séparées, que les chœurs et les monologues disparurent, et que les personnages n'apparurent plus comme des individualités mais comme des types abstraits. Plus significative encore fut l'adoption de la règle des trois unités : temps, lieu et action. Se référant à la pensée d'Aristote, les théoriciens édictèrent quelques règles : une pièce ne pouvait comporter qu'une seule intrigue, elle devait se dérouler dans un laps de temps de vingt-quatre heures et dans un lieu unique.

Commedia dell'arte

Tandis que l'élite appréciait les spectacles néoclassiques, le grand public applaudissait la commedia dell'arte, forme de théâtre populaire fondée sur l'improvisation. Des troupes de comédiens avaient créé des personnages typés (serviteurs comiques, vieillards, avocats, docteurs ridicules, amants, etc.). Ces personnages apparaissaient dans des centaines de pièces bâties sur un simple canevas, qui indiquait les grandes lignes, les entrées et les sorties, et certaines répliques classiques dévolues à chaque acteur. Les acteurs pouvaient librement exécuter leurs morceaux de bravoure, appelés *lazzi*, et leurs jeux de scène.

Le théâtre néoclassique en France

- Le théâtre néoclassique ne s'imposa qu'à partir des années 1630, avec les tragédies de Pierre Corneille, puis de Jean Racine. Sous l'influence du cardinal de Richelieu, les dogmes néoclassiques furent appliqués avec rigueur, et *le Cid* de Corneille (1637), malgré son considérable succès, fut condamné par l'Académie française pour avoir enfreint les règles de la vraisemblance. Les pièces de Racine devaient ensuite, tout en reprenant des sujets mythologiques, porter la structure et la prosodie néoclassiques à leur point de perfection.

Corneille, Le Cid

- Ô rage ! ô désespoir ! ô vieillesse ennemie !
N'ai-je donc tant vécu que pour cette infamie ?
Et ne suis-je blanchi dans les travaux guerriers
Que pour voir en un jour flétrir tant de lauriers ?
Mon bras qu'avec respect tout l'Espagne admire,
Mon bras, qui tant de fois a sauvé cet empire,
Tant de fois affermi le trône de son roi,
Trahit donc ma querelle, et ne fait rien pour moi ?
Ô cruel souvenir de ma gloire passée !
Oeuvre de tant de jours en un jour effacée !
Nouvelle dignité fatale à mon bonheur !
Précipice élevé d'où tombe mon honneur !
Faut-il de votre éclat voir triompher le comte,
Et mourir sans vengeance, ou vivre dans la honte ?

Molière

- Contemporain des deux tragédiens, Molière est considéré comme le plus grand dramaturge français. Ses pièces sont pour la plupart des farces, influencées par la *commedia dell'arte*, et des comédies de mœurs, mais elles dépassent les limites de l'observation sociale pour mettre en scène les travers de l'âme humaine. Molière fut également le plus grand acteur comique de son temps.
- Quelques années après la mort de Molière, en 1673, sa compagnie fut réunie par ordre de Louis XIV à d'autres troupes, pour former la Comédie-Française, qui est aujourd'hui le plus ancien théâtre national du monde.

Molière, Tartuffe

- DORINE.
Madame eut avant-hier la
fièvre jusqu'au soir,
Avec un mal de tête
étrange à concevoir.
- ORGON.
Et Tartuffe ?
- DORINE.
Tartuffe ? Il se porte à
merveille,
Gros et gras, le teint
frais, et la bouche
vermeille.
- ORGON.
Le pauvre homme !
- DORINE.
Le soir, elle eut un grand dégoût,
Et ne put au souper toucher à
rien du tout,
Tant sa douleur de tête étoit
encore cruelle !
- ORGON.
Et Tartuffe ?
- DORINE.
Il soupa, lui tout seul, devant
elle,
Et fort dévotement il mangea
deux perdrix,
Avec une moitié de gigot en
hachis.
- ORGON.
Le pauvre homme !

Shakespeare

- Les pièces de Shakespeare, écrites en vers (mêlés souvent de prose), empruntent leur structure à Sénèque, à Plaute ou à la commedia dell'arte, associant librement tragédie et comédie, spectacle, musique et danse. Leurs intrigues couvrent de grandes étendues spatio-temporelles et mettent en scène des princes et des personnages de basse extraction. Leurs thèmes sont empruntés à l'histoire plutôt qu'au mythe, ce qui incitait le public contemporain à prolonger la réflexion politique de l'auteur et impliquait une mise en scène empreinte de violence.

Théâtre espagnol

- Le théâtre espagnol de la Renaissance connut une évolution esthétique proche de celle du théâtre élisabéthain, notamment lors de la première moitié du XVIIe siècle. Marqué par deux auteurs prolifiques, Lope de Vega (*Font-aux-Cabres*, 1618) et Pedro Calderón (*la Vie est un songe*, 1633), ce répertoire était fermement enraciné dans la tradition espagnole (fondée sur des idéaux liés à l'honneur, à la foi et à la souveraineté du droit divin) et touchait autant le public cultivé que le peuple. Mais le théâtre espagnol ne suivit pas la même évolution qu'en France ou en Angleterre : il fut bientôt réinvesti par des formes religieuses.

Diderot

- Le siècle des Lumières fut dominé par Diderot et Voltaire. Cherchant à renouveler l'art théâtral, Diderot affirma la nécessité d'inscrire les situations dramatiques dans leur contexte historique et social. Il défendait l'idée d'une tragédie en prose, pathétique, dénouée dans la joie par le triomphe de la vertu, et qui représenterait l'homme dans son cadre quotidien. Il définit une sorte de tragédie domestique, le drame bourgeois, qui allait engendrer au XIXe siècle le mélodrame. Diderot rêvait d'un théâtre du quotidien. Fidèle aux traditions classiques, notamment à la règle des trois unités et de la vraisemblance, il entendait cependant libérer le théâtre des contraintes formelles.

Marivaux

- L'œuvre théâtrale de Marivaux est marquée par une éblouissante maîtrise des dialogues, pleins de subtilité et de légèreté, de jeux de mots, de jeux sur le double sens et sur l'équivoque des termes, au point qu'elle représenta, au dire de certains, «une préciosité nouvelle». Mais ce raffinement du langage ne doit pas faire oublier la gravité sous-jacente du propos, qui est d'un moraliste.
- La plupart des quarante comédies que l'on doit à Marivaux, parmi lesquelles *la Surprise de l'amour* (1722), *la Double Inconstance* (1723), *le Jeu de l'amour et du hasard* (1730), *le Triomphe de l'amour* (1732), et *les Fausses Confidences* (1737), exploitent le thème du masque et du déguisement : grande dame déguisée en suivante, prince travesti amoureux d'une servante qui n'en est pas une. Les intrigues multiplient les effets de miroir, les symétries et les renversements entre le monde des maîtres et le monde des serviteurs; dans *l'Île des Esclaves* (1725) ce sont les maîtres et les esclaves qui échangent leurs rôles.

Marivaux, *Le jeu de l'amour et du hasard*

- Silvia. - De beauté et de bonne mine, je l'en dispense, ce sont là des agréments superflus.
- Lisette. - Vertuchoux! si je me marie jamais, ce superflu-là sera mon nécessaire.
- Silvia. - Tu ne sais ce que tu dis; dans le mariage, on a plus souvent affaire à l'homme raisonnable qu'à l'aimable homme; en un mot, je ne lui demande qu'un bon caractère, et cela est plus difficile à trouver qu'on ne pense. On loue beaucoup le sien, mais qui est-ce qui a vécu avec lui? Les hommes ne se contrefont-ils pas, surtout quand ils ont de l'esprit? n'en ai-je pas vu, moi, qui paraissaient, avec leurs amis, les meilleures gens du monde? C'est la douceur, la raison, l'enjouement même, il n'y a pas jusqu'à leur physionomie qui ne soit garante de toutes les bonnes qualités qu'on leur trouve. Monsieur un tel a l'air d'un galant homme, d'un homme bien raisonnable, disait-on tous les jours d'Ergaste: Aussi l'est-il, répondait-on; je l'ai répondu moi-même; sa physionomie ne vous ment pas d'un mot. Oui, fiez-vous-y à cette physionomie si douce, si prévenante, qui disparaît un quart d'heure après pour faire place à un visage sombre, brutal, farouche, qui devient l'effroi de toute une maison.

Allemagne : le théâtre romantique

- L'une des pièces fondatrices du théâtre romantique est le *Faust* (1^{re} partie, 1808; 2^e partie, 1832) de Goethe. Renouant avec la légende médiévale de l'homme qui vend son âme au diable, cette œuvre épique met en scène l'ambition humaine de dominer l'univers et de se mesurer à sa puissance.
- Le théâtre romantique apparut en effet en Allemagne, où n'existait jusqu'alors aucune autre forme dramatique que les farces campagnardes. Le *Sturm und Drang*, à la fin du XVIII^e siècle, dont Goethe et Schiller étaient les chefs de file, s'attacha à rejeter les bases du néoclassicisme. Dès les années 1820, le romantisme domina l'évolution de tout le théâtre européen. Heinrich von Kleist ou Georg Büchner vécurent comme des poètes maudits, et leur talent ne fut révélé qu'un siècle plus tard.

Hugo et le drame romantique

- En 1827, la préface que Victor Hugo rédigea à sa tragédie, *Cromwell* — sa première œuvre dramatique —, devint immédiatement le manifeste du théâtre romantique. Ce traité se divisait en trois parties : la première, à finalité destructrice, condamnait les règles aristotéliennes de l'unité de lieu et de temps (deux des règles appliquées dans le théâtre classique), la deuxième partie recommandait en revanche de conserver la seule règle aristotélienne acceptable, celle qui concernait l'unité d'action, tandis que la troisième partie affirmait le droit et le devoir, pour l'art, de représenter la réalité sous tous ses aspects. Hugo définissait ainsi, contre l'esthétique du théâtre classique, les règles d'un nouveau genre théâtral, le drame romantique.

La bataille d'Hernani

- Le drame romantique né des théories de Hugo se caractérise par l'introduction du laid et du grotesque sur la scène théâtrale, par un plus grand souci de la couleur locale et surtout par le mélange des genres — puisqu'au sein d'un même drame figurent des éléments tragiques et comiques.
- Le 25 février 1830, la représentation de la pièce *Hernani*, qui était pour Hugo l'occasion de mettre lui-même en pratique ses principes, se déroula dans une atmosphère surchauffée par les polémiques entre défenseurs de la tradition et tenants des nouvelles doctrines. C'est cette soirée mouvementée, restée dans l'histoire littéraire sous le nom de «bataille d'*Hernani*», qui fit officiellement de Hugo le chef de file du romantisme français.

Hugo, *Hernani*

Don Carlos, *tirant de sa ceinture un poignard et une bourse* .

Daignez, madame, choisir de cette bourse ou bien de cette lame.

Dona Josefa, *prenant la bourse* .

Vous êtes donc le diable ?

Don Carlos. Oui, duègne.

Dona Josefa, *ouvrant une armoire étroite dans le mur* .

Entrez ici.

Don Carlos, *examinant l' armoire* .

Cette boîte !

Dona Josefa, *refermant l' armoire* .
Va-t' en, si tu n' en veux pas.

Don Carlos, *rouvrant l' armoire* .

Si. *l' examinant encore*.

serait-ce l' écurie où tu mets d'aventure

le manche du balai qui te sert de monture ?

il s' y blottit avec peine. ouf !

Dona Josefa, *joignant les mains avec scandale* .

Un homme ici !

Don Carlos, *dans l' armoire restée ouverte* .

C' est une femme, est-ce pas, qu' attendait ta maîtresse ?

Le vaudeville

- En France, le vaudeville, genre très ancien né au XVe siècle, mêlait chansons et comédie légère. Par la suite, les chansons disparurent du vaudeville à la naissance de l'opérette, synthèse comique de théâtre et d'opéra, qui allait être popularisée par Jacques Offenbach avant de connaître une longue fortune. Eugène Labiche affina considérablement le genre, lui donnant davantage de rythme, une charpente plus structurée, un sens clair des ressorts comiques et un style traduisant le regard amusé qu'il portait sur la bourgeoisie.
- Georges Feydeau, plus préoccupé par l'efficacité dramaturgique que par le style, systématisa le genre, le réduisant à une belle mécanique qui, enclenchée sur un quiproquo, jetait les personnages dans un tourbillon de péripéties loufoques.

Labiche, *Le voyage de M. Perrichon*

- Perrichon. - Avant de quitter ces lieux, je désire consacrer par une note le souvenir de cet événement!
- L'Aubergiste, *apportant le registre*. - Voilà, Monsieur.
- Perrichon. - Merci... Tiens, qui est-ce qui a écrit ça?
- Tous. - Quoi donc?
- Perrichon, *lisant*. - "Je ferai observer à M. Perrichon que la mer de Glace n'ayant pas d'enfant, l'e qu'il lui attribue devient un dévergondage grammatical." Signé: "Le Commandant."
- Tous. - Hein?
- Henriette, *bas à son père*. - Oui, papa! mer ne prend pas d'e à la fin.
- Perrichon. - Je le savais! Je vais lui répondre à ce monsieur. (*Il prend une plume et écrit.*) "Le Commandant est un paltoquet!" Signé: "Perrichon."

Théâtre du XXe siècle

- Soucieux de proposer une alternative au théâtre réaliste, certains jugeaient que le naturalisme se limitait à une reconstitution fort limitée de la réalité et qu'il existait une vérité plus profonde à retrouver dans la spiritualité ou l'inconscient; d'autres estimaient que le théâtre avait perdu tout contact avec ses origines et qu'il était réduit à la fonction de divertissement. En harmonie avec l'évolution artistique de son temps, cette avant-garde tenta de régénérer le théâtre par le recours au symbole, à l'abstraction et au rituel.

Théâtre symboliste

- Les idées de Wagner furent adoptées en France, dans les années 1880, par le mouvement symboliste. Les symbolistes prônaient la «déthéâtralisation», c'est-à-dire l'abandon de toutes les fioritures techniques, auxquelles devait se substituer une spiritualité émanant du texte et de l'interprétation. Les pièces étaient chargées de symboles et de signes évocateurs; leur rythme était lent, presque onirique. Elles faisaient appel à l'inconscient plutôt qu'à l'intellect et cherchaient à découvrir la dimension irrationnelle du monde. En témoignent notamment, dans les années 1890-1900, les pièces de Maurice Maeterlinck ou de Paul Claudel, ainsi que certaines pièces de Tchekhov, Ibsen ou Strindberg.

Ubu Roi d'Alfred Jarry

- En 1896, le metteur en scène symboliste Lugné-Poe montait *Ubu Roi* d'Alfred Jarry, farce provocante et excentrique. Libre fantaisie sur le thème de *Macbeth*, la pièce mettait en scène des personnages-marionnettes, dans un monde improbable et à travers des dialogues volontiers obscènes. Son originalité réside essentiellement dans le fait qu'elle transgresse toutes les normes et tous les tabous qui pesaient alors sur le théâtre. *Ubu Roi* allait être l'une des principales sources d'inspiration des futures avant-gardes et notamment du théâtre de l'absurde des années 1950.

Jarry, *Ubu roi*

- MERE UBU : Qui t'empêche de massacrer toute la famille et de te mettre à leur place?
- PERE UBU : Ah! Mère Ubu, vous me faites injure et vous allez passer tout à l'heure par la casserole.
- MERE UBU : Eh! pauvre malheureux, si je passais par la casserole, qui te raccommoderait tes fonds de culotte?
- PERE UBU : Eh vraiment! et puis après? N'ai-je pas un cul comme les autres?
- MERE UBU : A ta place, ce cul, je voudrais l'installer sur un trône. Tu pourrais augmenter indéfiniment tes richesses, manger fort souvent de l'andouille et rouler carrosse par les rues.
- PERE UBU : Si j'étais roi, je me ferais construire une grande capeline comme celle que j'avais en Aragon et que ces gredins d'Espagnols m'ont impudemment volée.
- MERE UBU : Tu pourrais aussi te procurer un parapluie et un grand caban qui te tomberait sur les talons.

Distanciation

- Le dramaturge et théoricien allemand Bertolt Brecht s'opposa également au théâtre réaliste. Brecht voyait dans l'art dramatique un moyen de transformer la société, un instrument politique susceptible de mobiliser le public et de l'entraîner dans le mouvement social. Dans cet esprit, il écrivit ce qu'il appelait des drames épiques (par opposition aux drames narratifs), qui rappelaient à chaque instant aux spectateurs qu'ils assistaient à une représentation théâtrale. Ainsi, le public était à même de porter un jugement rationnel sur le spectacle, grâce notamment au *Verfremdungseffekt* («effet de distanciation»). L'utilisation d'un plateau nu et d'un dispositif scénique apparent, la juxtaposition de scènes courtes et mêlées d'interventions extérieures constituent l'essentiel de l'héritage théorique de Brecht.

Le théâtre engagé

- Pendant que Vilar s'installait au TNP et poursuivait son entreprise de popularisation du théâtre, des auteurs dramatiques défendaient un théâtre engagé, issu directement des épreuves de la guerre, à plus ou moins forte résonance politique ou humaniste, tels que Jean-Paul Sartre, Albert Camus ou Georges Bernanos. Jean Genet évoqua les déchirements de la guerre d'Algérie dans *les Paravents* (1961) et Aimé Césaire, comme Genet, fonda une poétique de l'engagement en racontant l'histoire d'Haïti dans *la Tragédie du roi Christophe* (1963) et *Une saison au Congo* (1966).

Théâtre de l'absurde

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

Ionesco, Beckett

- Rendu célèbre par Eugène Ionesco (*la Cantatrice chauve*, 1951; *Rhinocéros*, 1959) et par Samuel Beckett (*En attendant Godot*, 1952), le théâtre de l'absurde tend à éliminer tout déterminisme logique, à nier le pouvoir de communication du langage pour le restreindre à une fonction purement ludique, et à réduire les personnages à des archétypes, égarés dans un monde anonyme et incompréhensible.

Ionesco, *La leçon*

- LE PROFESSEUR, *d'une voix de moins en moins assurée* : Je n'ai pas besoin de vous. Marie... LA BONNE, *sarcastique* : Alors, vous êtes content de votre élève, elle a bien profité de votre leçon?
LE PROFESSEUR, *il cache son couteau derrière son dos*. Oui, la leçon est finie... mais... elle... elle est encore là... elle ne veut pas partir... LA BONNE, *très dure* : En effet!...
- LE PROFESSEUR, *tremblotant* : Ce n'est pas moi... Ce n'est pas moi... Marie... Non... Je vous assure... ce n'est pas moi, ma petite Marie...
- LA BONNE : Mais qui donc? Qui donc alors? Moi?
- LE PROFESSEUR : Je ne sais pas... peut-être...
- LA BONNE : Ou le chat? LE PROFESSEUR : C'est possible... Je ne sais pas...
- LA BONNE : Et c'est la quarantième fois, aujourd'hui!... Et tous les jours c'est la même chose! Tous les jours! Vous n'avez pas honte, à votre âge... mais vous allez vous rendre malade! Il ne vous restera plus d'élèves. Ça sera bien fait.