



Dictionnaire des théâtres du monde

États-unis (Le théâtre aux)

Un théâtre de langue anglaise aux États-Unis, avec ses auteurs nationaux et son mode de diffusion à l'occidentale, ne s'est imposé qu'au début du XIXe siècle. Son goût le porte au [mélodrame](#) spectaculaire et aux effets décoratifs les plus propres à alimenter l'illusion scénique. Très rapidement la profession (comédiens et producteurs) s'organise selon un système commercial efficace mais contraignant contre lequel les petits théâtres se rebelleront à partir de 1900. Leur chance sera d'inscrire à leur répertoire les œuvres du plus grand des dramaturges américains, [O'Neill](#). À partir de 1930 des formes théâtrales très divergentes se développeront : un théâtre de divertissement, un théâtre militant soutenu par l'État, des [théâtres ethniques](#), un théâtre de la conscience ([Miller](#)) et de la subconscience ([Williams](#)) ; puis, à partir de 1960, des expériences marginales – théâtre du corps, de l'image ou de l'environnement – qui ont d'ailleurs beaucoup plus touché les amateurs européens d'[avant-garde](#) que le gros des spectateurs nord-américains.

Les débuts

Paradoxalement, les débuts d'un théâtre « américain » – c'est-à-dire d'un théâtre du Nouveau Monde – ont eu lieu dans les pays d'Amérique latine plutôt qu'aux États-Unis. Les premiers spectacles joués outre-Atlantique furent les grandes pièces religieuses d'inspiration médiévale commanditées par l'Église catholique et jouées en espagnol le jour de la Fête-Dieu. Le puritanisme des colonies du Nord, les duretés de la vie des pionniers ou, plus généralement, des nouveaux immigrants, et aussi, dans les villes, un peu plus tard, la concurrence des troupes ou acteurs anglais en tournée, ou du répertoire anglais, retardèrent l'avènement d'un théâtre proprement américain. Plutôt qu'en Nouvelle-Angleterre, c'est dans le Sud qu'ont lieu les premières tentatives d'apporter du « spectacle ». Au tout début du XVIIIe siècle, un certain Tony Aston donnait des sortes de récitals (monologues, lectures) à Charles-Town (ex-Charleston) en Caroline du Sud, et un certain Richard Hunterdemanda une licence pour produire des pièces à New York (qui comptait alors 4 000 habitants). En 1712, Williamsburg, en Virginie, a son théâtre, puis Charleston (le Dock Street Theatre), et, en 1749, Philadelphie. Une compagnie théâtrale est formée, la Virginia Company of Comedians. À New York ouvre en 1750 la toute première salle, le Nassau Street Theatre, puis le John Street Theatre (1767), rebaptisé Theatre Royal en 1777 par les soldats britanniques pendant la guerre d'Indépendance.

L'Amérique indépendante

Après la guerre d'Indépendance se crée The American Company qui fait des tournées à New York, Philadelphie, Baltimore. En 1794 est construit à Philadelphie un théâtre de 2 000 places, le Chesnut Street Theatre. C'est quatre ans plus tard seulement (1798), à l'orée du XIXe siècle, que New York commence à détrôner la suprématie de Philadelphie. Ainsi, au Park Theatre, on joue les pièces du premier auteur dramatique professionnel né sur le sol américain, William Dunlap (1766-1839). En plus de ses propres œuvres, il adapte pour la scène américaine de nombreuses pièces de [Kotzebue](#). Et il publie, en 1832, une *Histoire du théâtre américain*. En 1820, le Park Theatre brûle entièrement, on reconstruit sur le même emplacement un théâtre de 2 500 places avec trois lustres comprenant chacun 35 lampes à huile : une merveille pour l'époque. Les théâtres se multiplient : Chatham Garden, Lafayette, ainsi que les opéras : Italian Opera House (1833), Astor Place Opera House (rappelons-nous que le poète Walt Whitman adorait aller entendre, aussi souvent que possible, l'opéra italien). Éclairés au gaz, ils brûlent souvent. Que joue-t-on dans ces théâtres ? Le répertoire shakespearien, des mélodrames, des « burlesques », des farces, des adaptations de romans de

Dickens, ainsi que des pièces « yankees ». De [Boucicault](#), Irlandais d'origine, *The Poor of New York* (Les Pauvres de New York, 1857), *Jessie Brown* (1858), *The Octoroon* (L'Octavonne, 1859). Même Boston se met à avoir ses théâtres, souvent déguisés en salles de conférences, pour déjouer la vigilance des censeurs puritains. La rivalité entre acteurs anglais et américains se poursuit, avec défis, insultes, cabales. *Le Roi Lear* ou *le Macbeth* d'Edwin Forrest (américain) sont brandis contre *Le Roi Lear* ou *le Macbeth* du grand tragédien anglais William Macready. Les partisans de l'un ou de l'autre manifestent la même frénésie qu'aujourd'hui des spectateurs de matchs de football, et il y aura vingt morts, en 1849, à Astor Place, devant le théâtre où jouait Macready, à New York.

Ce que veulent les Américains

Avec l'approche du XXe siècle, quelles sont les caractéristiques que l'on voit se dégager ? Citons-en quelques-unes. D'abord l'apparition de grands décorateurs de théâtre, qui fixent les modes, inventent, innovent, donnent à la scène sa magie. David Belasco fut l'un de ces hommes (1853-1931), qui commença sa carrière à San Francisco, et qu'on surnomma l'« évêque de Broadway ». On dit qu'il a produit plus de trois cents pièces. Le mot « réaliste » qu'on lui applique parfois rend mal compte de son sens de l'illusion théâtrale. Il sut reconnaître le plaisir enfantin qu'il y a (cf. les maisons de poupée) à voir sur scène de vrais moutons, des robinets qui coulent, des viandes qui grillent, de la pluie qui tombe, des gouttes de sang bien visqueuses. Il est le roi des mélodrames spectaculaires avec batailles, incendies. Dans *The Governor's Lady* (La Femme du gouverneur, 1911), il présente sur scène la réplique *exacte* (et pour cause : il avait racheté le restaurant lui-même) du restaurant Child's, avec ses cuivres et ses miroirs. Autre grand décorateur : [Bel Geddes](#) (1893-1958) qui, en 1924, pour *The Miracle*, transforma le Century Theatre en cathédrale gothique, et qui, pour une production de la *Divine Comédie* (qui ne fut jamais réalisée), ne conçut pas moins de 523 costumes et masques.

Importante aussi fut l'apparition de grands acteurs, de dynasties de grands acteurs, pourrait-on dire. Citons les [Barrymore](#), les Booth (l'un d'eux se rendit tristement célèbre en assassinant le président Lincoln). Citons le père d'O'Neill, James O'Neill (qui connut la gloire en jouant des centaines de fois Edmond Dantès dans *Le Comte de Monte-Cristo*). Tous ces acteurs se produisaient en tournée, autre phénomène américain qui, dans la vieille tradition retrouvée des saltimbanques, jettent troupes et accessoires sur les routes. « On the road » est une manière de « frontière » américaine. À noter également l'influence prépondérante d'un trust théâtral, le Theatrical Syndicate, qui se donne pour tâche, dès 1896, d'« organiser » la profession, et qui étend bientôt son contrôle, non seulement sur New York, mais sur l'ensemble du pays. Les artistes se plaignent de voir leur liberté entravée, et ceux qui ne se soumettent pas à la loi du syndicat voient leur carrière contrariée, voire brisée. Ce sont les hommes d'affaires, là comme ailleurs, qui auront le dessus. Et le « système Broadway », avec son commercialisme à grande échelle, est en grande partie né de là. Si l'on veut voir le côté positif, songeons qu'il fallait d'énormes moyens pour financer les productions gigantesques, en particulier les [comédies musicales](#) qui firent l'éclatante renommée de Broadway entre les deux guerres par leur professionnalisme exemplaire, par leur vertu de divertissement (*entertainment*), par leur entrain chorégraphique et musical (il y a un ciment à l'unité nationale lorsque toute une population fredonne les mêmes airs, génération après génération).

Les petits théâtres

Contre le système commercial se développe le mouvement dit « des petits théâtres » : avant la Première Guerre mondiale, l'esprit d'innovation vient du Chicago Little Theatre, de la New York Stage Company, de la Neighborhood Playhouse et des Washington Square Players. Dès 1909, l'atelier théâtral de George Baker (dit atelier 47), à Harvard, exerce son influence sur les artistes (un peu comme la Yale School of Theatre dans les années cinquante ou, plus récemment, le College Sarah Lawrence). O'Neill, pour ne citer que lui, s'y inscrira. En 1915 est fondée la compagnie des [Provincetown Players](#) qui montera toutes les premières pièces d'O'Neill, avec parmi eux un décorateur de grand talent, Robert Edmond Jones, et deux animateurs inspirés, George Cram Cook et sa femme, elle-même auteur dramatique, [Glaspell](#). En 1918, est créée la Theatre Guild qui se donne pour objectif de promouvoir avec éclectisme un théâtre de qualité. Sa première production sera la pièce expressionniste de [Rice](#), *The Adding Machine* (La Machine à calculer, 1923). 1923 est une année importante, avec la tournée aux États-Unis de [Stanislavski](#) et de la troupe du [Théâtre d'art de Moscou](#). Ce contact avec l'un des théâtres les plus novateurs du XXe siècle eut un énorme retentissement. Un membre de la troupe, Richard Boleslavski, accepta de venir diriger un « Laboratory Theatre » à New York, et il eut parmi ses élèves Harold Clurman et [Strasberg](#) qui décidèrent un peu plus tard (1931) de fonder le [Group Theatre](#), très inspiré des principes de Stanislavski. L'influence du « système » de Stanislavski se fait sentir jusqu'à nos jours dans la

formation des acteurs américains, qu'ils soient de théâtre ou de cinéma, étant devenu la « méthode » du très fameux [Actor's Studio](#) fondé en 1947 par [Kazan](#), Cheryl Crawford et Robert Lewis, rejoints en 1948 par Lee Strasberg, qui en deviendra (en 1951) le principal animateur. [Brando](#), James Dean, Paul Newman sont passés par l'Actor's Studio, mais aussi Marilyn Monroe.

Federal Theatre Project, théâtre noir, théâtre yiddish

Les années 1930 (années de la Grande Dépression) sont, paradoxalement, favorables au théâtre qui se découvre, en ces années difficiles, une vocation militante (« le théâtre est une arme » est l'un des slogans de l'époque), et qui se voit promu par le gouvernement au rang de service public : c'est la grande époque du [Federal Theatre Project](#), qui donnera du travail à des milliers d'acteurs et techniciens, et qui rendra le théâtre accessible à des millions de spectateurs dans toutes les villes d'Amérique. Parmi les succès notoires, il faut mentionner le *Macbeth* de [Welles](#) (1936), dans une distribution exclusivement noire, et, à Chicago, le *Swing Mikado* (adapté de Gilbert et Sullivan) également joué par des Noirs, dans le cadre de la « Negro Theatre division » du Federal Theatre Project [Voir [Théâtre noir](#)].

Notons seulement la création du Free Southern Theatre en 1963, suivie d'un mouvement « dur » de séparatisme, en liaison avec le mouvement « Black Power ». Et l'apparition de deux grands auteurs dramatiques, [LeRoi Jones](#) (devenu en 1965 Imamu Amiri Baraka) et Ed Bullins. Une autre forme de théâtre marginal par rapport au *mainstream* est le développement, à New York, avec l'afflux des immigrants juifs au début du siècle, d'un [théâtre yiddish](#) très prisé par la communauté du Lower East Side (on en trouve une description pleine d'humour dans la nouvelle de Grace Paley intitulée *Au revoir et bonne chance*). Des foules enthousiastes viennent applaudir leurs idoles (Liptzine ou Sarah Adler) dans les opéras prétendument « historiques » d'Horowitz, dans *Le Pogrom* ou dans *Mirele Efros* (la Reine Lear juive) de Jacob Gordin, ou dans *Amour et honte* d'Isaac Zolatorevski. Entre 1918 et 1950, le Jewish Art Theatre créé par Maurice Schwartz montera jusqu'à cent cinquante spectacles, dont certains seront repris par le Guild Theatre, en anglais. Indépendamment de toutes qualités proprement littéraires, ce théâtre a une grande importance pour cimenter le sentiment d'appartenance culturelle et communautaire au sein de la population déracinée du Lower East Side. C'est avant tout un phénomène culturel et sociologique non négligeable.

Les classiques d'avant et d'après-guerre

Pour revenir au *mainstream*, citons quelques-uns des grands succès qui ont marqué les années trente, que ce soit à [Broadway](#) ou « [off-Broadway](#) » : de Maxwell Anderson, *Winterset* (1935), qui évoquait le drame de Sacco et Vanzetti ; de Philip Barry, *Philadelphia Story* (1939) ; de George Kaufman, *Of Thee I Sing* (*C'est toi que je chante*, 1931), et *You Can't Take it With You* (*Vous ne l'emporterez pas avec vous*, 1936) ; de Marc Connelly, *The Green Pastures* (*Vers pâturages*, 1930) ; de [Hellman](#), *The Children's Hour* (*L'Heure de la récréation*, 1934) dont Williams Wylertira en 1962 un film sous le titre *La Rumeur*, et en 1939, *Les Petits Renards* (*Little Foxes*) ; de Clifford [Odets](#), *Waiting for Lefty* (*En attendant Lefty*, 1935).

O'Neill meurt en 1953. Dans les années trente, on aura vu sa grande trilogie *Le deuil sied à Électre* (*Mourning Becomes Electra*, 1931), montée par le Theatre Guild. Après guerre, on aura encore vu de lui *Le marchand de glace est passé* (*The Iceman Cometh*, 1947) et *Une Lune pour les déshérités* (*A Moon for the Misbegotten*, 1947) et puis surtout, avec un énorme succès, à titre posthume, en 1955, sa pièce-testament *Long Voyage vers la nuit* (*A Long Day's Journey Into Night*). Mais ce qu'il faut notamment signaler, comme caractéristique de l'après-guerre aux États-Unis, plutôt que tel ou tel mouvement, telle ou telle école, c'est l'apparition de deux auteurs dramatiques qui, par l'importance, la qualité, la régularité de leur production, ont dominé la scène à partir de 1946 : [Williams](#) et [Miller](#). L'un plus axé, en apparence, sur les problèmes de la famille, du couple, des rapports entre mère et fils, frère et sœur, sur l'inexorable vieillissement ; l'autre davantage préoccupé, en apparence, par les problèmes de société : aliénation, course à l'argent, intolérance. Mais le premier donne du Sud une image captée avec une justesse véridique, et le second est tout aussi obsédé par les problèmes du couple et de son inévitable échec, ainsi que par les rapports entre pères et fils. Hommes des années cinquante l'un et l'autre et qui, même s'ils survivent, ne sont plus tout à fait en phase avec la déconstruction majeure de l'univers dramatique qui s'opère dans la décennie soixante.

Marginaux et nouveaux auteurs

À partir de là, c'est le marginal qui devient central, sur la scène new-yorkaise ou californienne. C'est *off-off* qui fixe les normes, les modes ou les engouements. Dominant cette période (qui est aussi celle de la guerre du Viêt-nam) les protestations de toutes sortes, qu'elles soient celles des hippies ou des

objecteurs de conscience, des [happenings](#) ou des [performances](#). L'avant-garde a force de loi. Le mot qui domine l'époque, sur le plan esthétique, est *underground* : les artistes prennent le maquis. Il faut étudier en détail cette période foisonnante qui a produit des phénomènes aussi divers que le [Living Theatre](#), le [Bread and Puppet Theatre](#), l'[Open Theatre](#), le théâtre ontologique-hystérique de [Foreman](#) ou le théâtre d'images de [Wilson](#). Les nouveaux lieux sont des églises (Judson Poets' Theatre), une ferme à la campagne (Peter Schumann [voir [Bread and puppet](#)]) ou la rue. Cette époque laisse place, à l'aurore des années quatre-vingt, à un théâtre américain plus sage, avec des auteurs qui écrivent de nouveau des pièces ([Shepard](#), [Mamet](#), Marsha Norman), des salles de théâtre qu'on ne boude plus (Public Theatre, La MaMa, Manhattan Theatre Club, Shakespeare in the Park) et un retour au répertoire, fût-il détourné, de façon plus ou moins perverse, de sa fonction d'origine (les tragédies grecques mises en scène par [Sellars](#)).

Peut-on décrire en quelques mots les tendances du théâtre américain du début du XXI^e siècle ? Un isolement moindre, ou une mobilité accrue, grâce aux grands festivals européens ou autres qui accueillent à bras ouverts les spectacles musicaux, ou « mixed media », de créateurs américains tels que Wilson ou Sellars. Une attention respectueuse dont bénéficient de la part de la nouvelle génération les grands survivants désormais assagis, intégrés, des années de l'explosion avant-gardiste : [Foreman](#), le [Wooster Group](#) (Elizabeth LeCompte), Spalding Gray, qui est mort, mais dont on reprend (ou imite) les célèbres monologues (*Stories Left to Tell*). L'exploration renouvelée, rajeunie, du grand répertoire : Shakespeare encore et toujours (*Hamlet* par le Wooster Group, *King Lear* par James Lapine, *The Merry Wives of Windsor* par le Oberon Theatre Ensemble), [Tchekhov](#), [Ibsen](#), [Shaw](#), O'Neill, William Saroyan, [Williams](#). Parallèlement, une floraison d'adaptations d'œuvres romanesques ou de grands classiques (*Prometheus Unbound* d'[Eschyle](#), *Wrecks* de Neil LaBute, monologue inspiré, même dans le titre, de *Œdipe Roi*). Des frontières affaiblies entre théâtre avec et sans musique et, (sauf pour raisons financières) entre Broadway et off ou même off-off-Broadway. Enfin une nouvelle forme de théâtre « politique », caractérisée par l'exploitation à chaud des événements qui font l'actualité : mariages homosexuels (*Some Men*), marche des hommes noirs sur Washington (*Blue Door*), guerre en Irak (*Dying City*), Pakistan (*Port Authority Throw Down*), terrorisme et Onze Septembre (*My Trip to Al-Qaeda*) ou encore crise du Moyen-Orient (*My Name is Rachel Corrie*).

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

- Panorama du théâtre américain du renouveau, 1915-1962... , Léonie Villard,..., Paris : Seghers, 1964
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb33216354j>

Rédacteur(s)

[M.-C. PASQUIER](#)

Éditions Bordas, 2008

Classement

Cet article relève de la spécialité [Amérique du Nord et Iles Britanniques](#)

Zone(s) géographique(s) : États-Unis

Période(s) : 18^{ème} siècle 19^{ème} siècle 20^{ème} siècle 21^{ème} siècle

Voir aussi

Citations pertinentes de cet article dans le dictionnaire : O'Neill (E.) Miller (A.) Williams (T.) Aston (T.) Hunter (R.) Kotzebue (A. von) Boucicault (D.) Dunlap (W.) Forrest (E.) Macready (W.C.) Poor of New York (the) Jessie Brown Octoroon (the) Roi Lear (le) Macbeth Belasco (D.) Bel Geddes (N.) Governor's Lady (the) Miracle (the) Divine Comédie (la) Barrymore (les) Booth O'Neill (J.) Glaspell (S.) Rice (E.) Baker (G.) Jones (R.E.) Cram Cook (G.) Adding Machine (the) Stanislavski (C.) Strasberg (L.) Kazan (E.) Brando (M.) Boleslavski (R.) Clurman (H.) Crawford (C.) Lewis (R.) Dean (J.) Newman (P.) Monroe (M.) Welles (O.) Swing Mikado (the) LeRoi Jones Bullins (Ed.) Liptzine (K.) Adler (S.) Gordin (J.) Zolatorevski (I.) Schwartz (M.) Pogrom (le) Mirele Efros Amour et honte Hellman (L.) Odets (Cl.) Anderson (L.) Barry (P.)

**Kaufman (G.) Connelly (M.) Wyler (W.) Winterset Philadelphia Story Of Thee I Sing You
Can't Take it With You Green Pastures (the) Children's Hour (the) Little Foxes Waiting for Lefty
Mourning Becomes Electra Iceman Cometh (the) A Moon for the Misbegotten A Long Day's
Journey Into Night Foreman (R.) Wilson (R.) Shepard (S.) Mamet (D.) Sellars (P.) Norman (M.)
Gray (S.) Lapine (J.) LaBute (N.) LeCompte (E.) Stories Left to Tell Hamlet King Lear Merry
Wives of Windsor (the) Prometheus Unbound Wrecks Some Men Blue Door Dying City Port
Authority Throw Down My Trip to Al-Qaeda My Name is Rachel Corrie**

Article à retrouver sur : <https://dictionnaire.artcena.fr/articles/lexique-etats-unis>