



Dictionnaire des théâtres du monde

France (Le théâtre en)

La France est sans doute, de tous les pays de vieille civilisation, celui où le tissu théâtral ne s'est, pour ainsi dire, jamais relâché : chaque époque, chaque école littéraire, chaque courant de pensée y est ponctué par des pièces de théâtre qui sont souvent des chefs-d'œuvre. Tenu pendant trois siècles pour l'art social par excellence, le théâtre a soulevé des passions contraires chez les gens d'Église, de robe et de plume, comme chez les aristocrates et les bourgeois, mais pas dans les classes populaires qui n'y ont pas trouvé d'aliment bien que le théâtre soit depuis longtemps au cœur des débats culturels, comme enjeu politique ou comme facteur de progrès intellectuel et moral. En France, de surcroît, les plus grands écrivains ([Voltaire](#), [Hugo](#), [Giraudoux](#)) sont aussi dramaturges, et les plus grands dramaturges ([Marivaux](#), [Claudé](#), [Beckett](#)) également écrivains. De là vient l'importance que les amateurs de théâtre accordent au texte, sans parler de l'héritage gréco-latin qui place le texte au centre et le spectacle à la périphérie. Mais le développement foudroyant de la mise en scène, illustrée par quantité de très grands artistes, est en passe de permettre au théâtre de conquérir une large autonomie à l'égard de la littérature bien qu'il reste encore tributaire de l'écrit. Un théâtre du jeu et du corps, tout en étant de tradition ancienne, n'a réussi ni à s'imposer, ni à se renouveler, pour la simple raison qu'il ne laisse pas de traces.

Les débuts : du sacré au populaire

Liturgie et spectacle sont, à l'origine, intimement mêlés : si les jeux (par exemple le [Jeu d'Adam](#), seconde moitié du XIIe siècle) se donnent dans les églises, les fidèles sont déjà des spectateurs et ont conscience des conventions théâtrales qui règlent le temps et l'espace des célébrations données sous l'œil de Dieu, seul objet du discours dramatique. En dehors de ces [dramas liturgiques](#), les narrations plus ou moins théâtralisées des [jongleurs](#) mènent, au XIIIe siècle, à une floraison d'œuvres théâtrales de valeur. Arras, grâce à Jehan [Bodel](#) et [Adam de la Halle](#), est, avec ses jongleurs devenus professionnels, le foyer le plus actif du théâtre français : le *Jeu de la feuillée*, le *Jeu de saint Nicolas*, le *Jeu de Robin et Marion*, par leurs éléments satiriques ou d'actualité, représentent le versant profane d'un théâtre urbain et bourgeois dont le *Miracle de Théophile* de [Rutebeuf](#) et les *Miracles de Notre-Dame* par personnages (XIVe siècle) représentent le versant sacré avec, de façon très marquée désormais, une grande souplesse dans l'utilisation de l'espace et du temps, malléables à volonté. Le XIVe siècle voit l'apparition conjointe des formes brèves ([sotties](#) et [farces](#)) et de grandes formes ([mystères](#) et [moralités](#)) qui s'étendent de quelques centaines de vers à plusieurs dizaines de milliers. Le [carnaval](#), sorte de revanche contrôlée du « bas corporel » sur l'esprit, est à la source des charges sarcastiques et parodiques que sont sotties et farces, jouées par les [compagnies joyeuses](#) ou par la basoche issue de la moyenne bourgeoisie parisienne. Très distinctes dans leurs tons et leurs intentions, la sottie et la farce recourent aux mêmes moyens scéniques sommaires. Par conséquent, l'acteur y prend une importance essentielle et des [types](#) apparaissent, tels ceux du soldat fanfaron ou du badin (le niais). Le théâtre, encore peu structuré, reste le plus souvent gratuit, joué par des amateurs.

Moralités et mystères se ressemblent par bien des points : gigantisme, didactisme, goût du spectaculaire : la *Passion* d'[Arnould Gréban](#) remaniée et... augmentée atteint 65 000 vers. Les représentations dès lors peuvent s'étendre sur des semaines, des mois : 494 personnages pour le *Mystère des Actes des Apôtres* (à Bourges) qui dure quarante jours. L'édification des fidèles est réalisée à proportion de l'ampleur et de la variété des thèmes traités ; à ceux de la *Passion* s'ajoutent des épisodes grotesques ou grossiers, voire obscènes. Ce spectacle total joué pour Dieu et destiné à toute la collectivité (5 000 spectateurs à Valenciennes) est organisé par les notables riches et réservé en fait à un public de petite et de moyenne bourgeoisie, seule en état d'assister à toutes les représentations du même mystère : le théâtre devient payant. Le lieu théâtral est construit, clos. Que

sa disposition soit circulaire ou frontale (voir [Scénographie classique](#), au Moyen Âge), les espaces destinés aux acteurs et aux spectateurs s'interpénètrent. Les fameuses mansions (le terme ne date que du XIXe siècle) donnent l'illusion d'un dispositif simultané ; il ne l'est en fait qu'au repos puisque l'action se déplace d'une mansion à l'autre et se joue en point fixe. On cultive les effets, à l'aide de [secrets](#) et de [voleries](#), trucs de [machinerie](#) très appréciés. Peu ou pas de décors sinon les repères obligés (paradis, enfer, palais) ; aucune illusion scénique n'est entretenue mais tous, peuple un peu superstitieux et clercs plus savants, communient dans la même religiosité. L'arrêt du Parlement de 1548 interdisant la représentation des mystères mettra fin à ce brassage des classes sociales et construira définitivement une cloison étanche entre les deux formes de culture.

La Renaissance : une greffe qui prend mal

Le changement dès lors est complet : les [Confrères de la Passion](#) construisent la salle de l'[Hôtel de Bourgogne](#) sur un modèle rectangulaire et, interdits de représentations sacrées, louent leur local, cher. Pendant quatre-vingts ans (de 1548 à 1629), les luttes religieuses entre catholiques et protestants servent d'aliment aux pièces mais ne favorisent guère la vie théâtrale : on écrit du théâtre à lire, savant et surchargé de lourde rhétorique. Le modèle antique, que familiarisent des théoriciens comme de Baïf, Peletier du Mans, [Scaliger](#), Vauquelin de La Fresnaye, trouve son application dans *l'Abraham sacrifiant* de [Bèze](#) ou *Cléopâtre captive* de [Jodelle](#). [Hardy](#) fait preuve d'une abondance redoutable mais [Garnier](#) aurait mérité de laisser davantage de traces : *les Juives* est une œuvre forte ; intéressante est la [tragi-comédie](#) de Bradamante, sans parler d'*Hippolyte* qui, tout en s'inspirant étroitement de [Sénèque](#), donne à la revendication amoureuse de Phèdre une violence sensuelle que ne dépassera pas [Racine](#). On écrit beaucoup de comédies à la fin du XVIe siècle : Jodelle, [Grévin](#), [Larivey](#). Le tout souvent verbeux et pesant : l'écriture de toutes ces pièces, tragiques ou comiques, est profuse, ce que ne supporteront pas les siècles suivants.

La vie des comédiens est difficile : ils sont en butte aux arrêts des magistrats et du Parlement de Paris ; on connaît les difficultés de Valleran-Lecomte qui, malgré son opiniâtreté, finit par renoncer à l'Hôtel de Bourgogne et à la capitale. Comme il y a peu de public et que l'activité théâtrale procède par à-coups, alternativement à Paris et en province, les auteurs tel Hardy, fournisseur attitré de Valleran, sont tenus de produire beaucoup, et les acteurs de constituer des troupes ambulantes. En revanche, les Italiens de la [commedia dell'arte](#) sont accueillis généreusement. Les choses évoluent cependant au début du XVIIe siècle : en 1629, les Confrères sont requis de louer pour trois ans et à prix fixé leur Hôtel à la toute nouvelle troupe des [Comédiens du roi](#). Les comédiens sont toujours tenus pour des filous et les comédiennes pour des prostituées mais ils acquièrent peu à peu un statut stable (du milieu du XVIe siècle date la première troupe professionnelle) ; des femmes peuvent être actrices, librement. Bien que les troupes soient tantôt au service des grands et du roi et jouent dans leurs châteaux, tantôt à la merci d'un parterre agité, le théâtre en 1630 est définitivement devenu professionnel ; les acteurs se spécialisent peu à peu soit dans la tragédie soit dans la comédie ; le public se police et le théâtre s'enferme dans des salles bientôt construites à son seul usage, bien qu'à l'imitation architecturale des [jeux de paume](#).

L'époque classique : le théâtre roi

La vie théâtrale

Jusqu'en 1629, à Paris, ni théâtre fixe ni compagnie régulière ni spectacle public permanent. À partir de cette date, aux Comédiens du roi s'ajoutent les Comédiens du [Marais](#). La troupe royale qui occupe l'Hôtel de Bourgogne avec un bail de trois ans renouvelable restera en place jusqu'en 1680. Le Marais se spécialise dans le [théâtre à machines](#). Troisième troupe : les Italiens qui cohabitent avec Molière au [Palais-Royal](#) (ancien Palais-Cardinal). Ainsi, à partir de 1658, trois théâtres en langue française exercent à Paris. En 1673, la veuve de Molière achète le jeu de paume de la rue Guénégaud et en 1680 Louis XIV, par ordonnance, accordera le monopole du théâtre parlé à une seule troupe, la [Comédie-Française](#), et interdira toute autre représentation dans la capitale. On assiste donc à la fusion de l'Hôtel de Bourgogne et du Théâtre Guénégaud. Les troupes itinérantes sont toujours nombreuses : 200, avec 1 000 comédiens ; ils jouent n'importe où car il n'y a pas de salle en dehors de Paris. Une dizaine de ces troupes « appartiennent » à la famille royale et sont largement subventionnées. Leur condition matérielle et morale est florissante : les acteurs – du fait de [Richelieu](#), mécène, « producteur » et amateur de théâtre – sont réhabilités aux yeux des autorités civiles sinon aux yeux des autorités religieuses, assez tolérantes néanmoins jusque vers 1680-1690. Le théâtre joue un rôle politique comme thuriféraire de la puissance royale, d'autant que Louis XIV aussi est très amateur de spectacles. Sous son règne, on se met tout entier à son service et le plus important de ces services est (pour Molière, Lully, [Quinault](#)) de réaliser les divertissements somptueux propres à

exalter la gloire du prince.

On joue toujours en matinée (à 5 heures de l'après-midi), avec une grande rotation des pièces (vingt-cinq par saison). Des [spectateurs](#) sont installés « sur le théâtre » (sur la scène) ; comme la salle (jeu de paume aménagé) est rectangulaire, la vision latérale est mauvaise, les places inconfortables : les bourgeois, moyens et petits, sont au parterre, debout ; ils voient mal et s'agitent ; les nobles, eux, sont « sur le théâtre » ou dans les loges de côté. On a du mal à obtenir le silence et encore plus – quoi qu'en dise Molière dans *la Critique de l'École des femmes* – à plaire à tout le monde, cour et peuple, loges et parterre.

L'esthétique classique

Bien que les théoriciens pullulent ([Chapelain](#), Lamy, [Chappuzeau](#), Boileau, [d'Aubignac](#), Rapin), peu ont vraiment joué le rôle de guides en leur temps (d'Aubignac avec sa *Pratique du théâtre*, 1657) et bien peu sont pour nous aujourd'hui des commentateurs judicieux, à l'exception de [Corneille](#), de Molière et dans une moindre mesure de [Racine](#). On affirme l'impérialisme du texte : « Il n'y a rien de sensible que le discours » (d'Aubignac) ; la discussion sur les [règles](#) est byzantine à souhait mais on en retiendra un goût général pour l'ordre et les codes, même s'il y a quelque contradiction dans la revendication conjointe de l'imitation des Anciens et de la Nature, assortie du respect de la raison, des [vraisemblances](#) et des [bienséances](#). Ce qui risquerait de mener à une sorte de neutralité esthétique si chacun n'avait interprété à sa guise et finalement en toute liberté des impératifs aussi peu directifs. Néanmoins, cette esthétique s'affirme par ses omissions : rien sur le [burlesque](#), le [baroque](#), le merveilleux, la tragédie chrétienne ; la prose, au théâtre, est perçue comme un relâchement.

Les maîtres de la scène

La tragédie renaît en 1634 avec *la Sophonisbe* de [Mairet](#), alors qu'elle avait disparu au profit de la [tragi-comédie](#) qui disparaîtra à son tour en 1660. C'est la fin du romanesque et l'exaltation du politique dont le meilleur illustrateur est Pierre Corneille. Après la Fronde, la tragédie retombe au romanesque avec [Quinault](#) et Thomas [Corneille](#) (auteur du plus grand succès public de l'époque avec son *Timocrate*), ou évolue vers le sentimental et le naturel, puisque c'est ainsi que sera perçu Racine. Contrebalançant l'austérité de la tragédie, la pièce à machines satisfait le goût du public pour le spectacle, le fantastique, l'effet. Son succès est lié à l'introduction en France de l'opéra italien, issu lui-même du ballet de cour mythologique.

La comédie évolue beaucoup entre 1630 et 1680, plus que la tragédie, puisque l'on part de la [comédie d'intrigue](#), cultivant l'extraordinaire et le romanesque (Corneille) pour aboutir au « naturalisme » de Molière, étant entendu que cette notion de nature, exaltée par exemple par La Fontaine, est d'un tel flou qu'elle s'accommode aussi bien de la [comédie de caractère](#) que de la [comédie de mœurs](#), de la fantaisie mythologique que de la [farce](#) pure. À condition que par quelques traits (langage, allusion aux rapports sociaux du temps, déclarations moralisatrices confiées à tel ou tel personnage) Molière hausse la juridiction de la comédie jusqu'à parler d'égal à égal avec ses contemporains ; ce que l'on n'attendrait guère de la part d'un simple pourvoyeur des plaisirs du roi.

Les grands classiques, sans doute, se signalent en ceci que, tout dévoués – et serviles – qu'ils sont à la gloire du prince, ils n'en parlent pas moins haut et fort et en leur nom, préparant déjà, par cette promotion que leur donne leur qualité d'artistes, le statut de citoyen qui sera celui de leurs émules au siècle suivant.

Le théâtre des Lumières : la fête de l'illusion

Un bouillonnement créateur

Les débuts du XVIII^e siècle ne sont pas brillants pourtant : il n'y a que deux théâtres autorisés pour toute la France (l'Opéra et la Comédie-Française) ; le roi se détache du théâtre et le fait strictement contrôler en instaurant la [censure](#) (1701). Néanmoins, on assiste à la montée en puissance des [théâtres de la Foire](#) (Saint-Germain, Saint-Laurent) ; les théologiens ont beau vilipender le théâtre (Bossuet avec ses *Réflexions sur la comédie*, 1694), les philosophes le défendent et l'illustreront. Le théâtre entre dans le jeu de l'exploitation commerciale, et de façon florissante. Si le théâtre « régulier » (avec privilège) est battu en brèche, les forains, les [Boulevards](#) prospèrent ; les théâtres fixes de province sont entre les mains de commanditaires capitalistes qui rentabilisent les constructions nouvelles : le théâtre de Bordeaux joue tous les soirs. Jouissant à l'endroit de la

censure d'une plus grande liberté, les théâtres de province réunissent les répertoires de l'Opéra, des Italiens et de la Comédie-Française, soit la parole, le chant et la danse. À la Foire s'impose l'opéra-comique fait de paroles, de musique, de [vaudeville](#), très populaire dans ses sources comme dans son public. Malgré la défense de leurs privilèges par chacun des « trois grands », on assiste à l'osmose des genres et des formes. On a recensé 11 500 pièces au XVIII^e siècle, contre 2 000 au XVII^e .

Les lieux et les hommes

Jusqu'en 1750, on se contente des anciens jeux de paume ou de salles rectangulaires, très inconfortables, peu sûres et mal équipées, aux accès difficiles, à l'acoustique et à la visibilité déficientes. Voltaire s'insurge. On construit alors des théâtres à l'italienne, compromis entre le modèle italien (avec loges) et le modèle antique (avec amphithéâtre). Grande nouveauté que ce passage du rectangle à l'ellipse (Soufflot à Lyon, 1756) ; les salles sont larges, moins profondes, les scènes ouvertes. La province devance Paris dans la construction des théâtres, mais les trois grands théâtres de Paris reçoivent aussi, de 1781 à 1783, de nouvelles salles. On travaille au confort du spectateur, on se met au service de l'œuvre et on élève le théâtre au rang de monument symbolique de la société (Ledoux). Les grands architectes de l'époque s'intéressent au théâtre (Soufflot, [Louis](#), de [Wailly](#)) qui a sa place dans le plan d'urbanisme. À la fin de l'Ancien Régime, on compte une quarantaine de salles en province et, à Paris, le nombre de théâtres est passé à huit. Quant au public, il cesse en 1759 de s'asseoir sur la scène et, en 1782, on dispose des fauteuils au parterre. On aime le théâtre mais de façon impulsive : sifflets, cabales. Les théâtres privés et d'amateurs prolifèrent ; on a recensé 160 « [théâtres de société](#) » à Paris. Bien que le théâtre soit l'art communautaire par excellence, la ségrégation des publics est nette : le populaire va à la Foire ou aux Boulevards, les bourgeois un peu partout. Paradoxalement, les grands perdants de cette mutation sociologique sont les auteurs qui, pour défendre leurs droits, fonderont la [Société des auteurs dramatiques](#) (sous l'impulsion de [Beaumarchais](#), 1777) et les comédiens dont le statut est très précaire : contrats de courte durée, revenus très disparates, formation inexistante. En 1786 seulement sera créée l'École royale de déclamation ; le [Conservatoire](#), lui, sera ouvert en 1795.

Une nouvelle écriture

Les genres anciens perdurent et essaient, avec Voltaire, [Crébillon](#), [Campistron](#) pour la tragédie, de se faire passer pour identiques à ceux du siècle précédent, même s'ils sont vidés de contenu ou enrichis de touches nouvelles : de spectaculaire, d'horrible, de sensuel ou de... shakespearien. La comédie se fait plus satirique ([Regnard](#), [Dancourt](#), [Lesage](#)) ou plus moralisatrice et s'oriente vers un genre intermédiaire, pour ne pas dire bâtard, le « genre sérieux » qui préfère les larmes au rire et les exclamations aux répliques balancées ([Destouches](#), Nivelle de [La Chaussée](#)). [Diderot](#) est le père et le théoricien de ce drame dont les meilleures réalisations seront signées non par lui mais par [Sedaine](#). La grande idée est d'aller vers plus de naturel dans les situations, le langage, les rapports sociaux et interpersonnels. Ce désir paradoxal d'inventer une « fiction vécue » donne malheureusement aujourd'hui une impression de boursoufflement rhétorique et de totale fausseté. Au dernier reproche, [Marivaux](#) n'a pas échappé même si, en confiant maintes de ses pièces aux Italiens, il les mettait entre les mains de virtuoses du jeu corporel ; ce qui n'était pas un mince contrepoids à ce que ses textes pouvaient avoir d'évanescents. Ce qui plaît le plus alors c'est la pièce légère du théâtre de la Foire, ou de société, signée de [Gueullette](#), [Collé](#), [Carmontelle](#), [Piron](#) ou [Beaumarchais](#). [Beaumarchais](#), comme auteur d'une sorte de roman familial théâtralisé en trois pièces, est un virtuose lui aussi, mais du mot et de la « machination », maître en intrigue en somme, comme son personnage Figaro. À force de faconde, Figaro est devenu la figure emblématique de ce XVIII^e finissant (*le Mariage* date de 1784), frondeur, malin, lucide et sensible, donneur de leçons aussi, car « la dramaturgie des Lumières remplit la fonction d'une tribune morale » ([Sarrazac](#)).

Révolution/Restauration : le jeu du balancier

Avec la Révolution tout explose. La censure : on joue enfin le *Charles IX* de [Chénier](#) ; le rapport du public au spectacle : il est reçu désormais comme pur divertissement ou comme prétexte, par les allusions qu'on y trouve, à une consommation politique immédiate ; les genres : aux formes traditionnelles, comédie, opéra et opéra-comique, qui restent les plus prisées, s'ajoutent le genre [poissard](#) et des comédies carnavalesques antireligieuses ; surtout le public : moins connaisseur, il va à ce qui brille et qui bouge, d'où le succès d'un genre nouveau, le [mélodrame](#), où la mise en scène, au sens décoratif du terme, tient une grande place. L'État, pour la première fois, subventionne des théâtres dont le nombre à Paris passe à 35 en 1792, tandis que les centres de l'activité dramatique se déplacent du côté des Boulevards et du Palais-Royal. Néanmoins, on se méfie du théâtre (la censure

sera rétablie en 1793) dont le cérémonial sent son Ancien Régime et on lui préfère les fêtes révolutionnaires (le rôle du peintre Davidy est central) : on croit toujours cependant à la vertu éducative du théâtre (voir [Révolution](#)).

Après le coup d'arrêt de l'Empire qui, avec son [décret de Moscou](#), enrégimente et stérilise le théâtre, la Restauration, toute libérale qu'elle est (malgré des accès de mauvaise humeur dont un [Hugo](#) par exemple fera les frais), revient aux clivages anciens avec, d'un côté un théâtre de culture (le Théâtre-Français, déserté, se consacre aux classiques), de l'autre un théâtre vivant avec le mélodrame (voir [Pixérécourt](#)) et le vaudeville qui se joue sur le [boulevard du Crime](#). Un lieu cependant, le [théâtre de la Porte-Saint-Martin](#), fait le pont entre les deux mondes ; il accueille nombre de [dramas romantiques](#) qui, eux aussi, héritent à la fois du mélodrame et des chroniques théâtrales. Un lien entre la tradition esthétique et la nouveauté idéologique est également établi par les tragédies libérales de [Delavigne](#), très appréciées.

Romantiques et bourgeois : de l'histoire à l'anecdote

Drame et spectacle

L'influence des dramaturgies étrangères pénètre profondément, et pour la première fois, le théâtre français : Shakespeare, [Lessing](#), [Schiller](#) deviennent des modèles. On est soucieux de promouvoir un théâtre qui parle du présent mais par référence au passé ; [Stendhal](#), le groupe de [Coppet](#), [Vigny](#) en font la théorie. Cette « tragédie nationale en prose » souhaitée par Stendhal a plus ou moins été écrite par Dumas père, par [Musset](#) et par Hugo, encore que l'histoire interfère chez le premier avec le [drame bourgeois](#), chez le second avec une fascination très personnelle de l'échec, chez le troisième avec la présence obsédante du dérisoire et de la mort. De toute façon, la période de production théâtrale des romantiques est brève ; elle s'arrête en 1843 avec la chute des *Burgraves*. Leurs pièces, sous forme de « théâtre dans un fauteuil » (signé Musset, mais aussi [Mérimée](#) et Hugo), préparent souterrainement la dramaturgie de demain : ce n'est pas un hasard si *Lorenzaccio* est enfin monté par Sarah [Bernhardt](#) en 1896, l'année même d'*Ubu roi*.

L'époque a surtout retenu les prestations éblouissantes de très grands acteurs : Frédéric [Lemaître](#), [Dorval](#), [Rachel](#), Mlle [Mars](#) ; elle a été sensible aux débauches décoratives d'un [Ciceri](#) et à toutes les métamorphoses de l'espace machiné, avec ses « clous » et ses trucages ([Daguerre](#)). C'est la naissance de la [mise en scène](#), d'abord perçue dans ses applications visuelles (décor et costumes) et dans son souci du détail propre à donner, au plus juste, l'illusion du réel. Même tendance à la vraisemblance et au naturel dans la [gestuelle](#) et la diction. L'intérêt des écrivains pour les choses de la scène (Hugo mais Dumas également) est nouveau et vise à l'harmonisation des diverses composantes du spectacle, d'autant que des progrès techniques comme l'éclairage au gaz (1822) interdisent les à-peu-près d'antan.

Les deux faces du réalisme

Plus on avance dans le siècle et plus le théâtre se distribue entre deux styles, cousins cependant dans leur souci de traiter le réel contemporain (langage, situations, personnages) soit sur un ton léger, et ce sera le vaudeville de [Labiche](#), puis de [Feydeau](#) ou la comédie de mœurs de [Scribe](#) –, soit sur un ton sérieux et prédicant, et ce sera le drame bourgeois des [Dumas fils](#), [Augier](#), [Sardou](#), [Becque](#) et [Mirbeau](#). Il ne faudrait pas cependant simplifier à outrance : Scribe par exemple, à la fois inventeur de la « pièce bien faite » et d'une morale sociale de promotion des classes nouvelles, s'est imposé pendant presque un demi-siècle et dans tous les genres. Sardou aussi a été fêté pendant une durée semblable, des *Pattes de mouche* (1861) à *l'Affaire des poisons* (1907), en traitant de questions sociales et politiques dans un cadre plus ou moins historique. L'un est plus « penseur » (Dumas), l'autre plus agressif (Becque), l'autre plus tribun (Mirbeau). Du côté du vaudeville il en va de même : Labiche, avec ses 175 pièces, est un pourvoyeur infatigable tantôt d'œuvrettes proches de la farce, tantôt de mécaniques parfaitement huilées (*Un chapeau de paille d'Italie*, 1851), tantôt de portraits d'après nature d'une petite bourgeoisie satisfaite d'elle-même (*la Cagnotte*, 1864) où il serait aisé de lire la satire féroce, quoique involontaire, de toute une société. Feydeau, lui, est plus technicien, plus épris de théâtralité pure, poseur agile et retors de pièges pour le langage comme pour les situations et les personnages. Il inaugure une espèce particulière d'auteurs dramatiques ([Guitry](#), à cet égard, sera son successeur direct) qui prennent leur plaisir – et qui nous en donnent du même coup – à lutter contre le théâtre et contre toutes les catégories mentales qui régissent habituellement notre univers culturel (principe de non-contradiction, cohérence du temps et de l'espace).

Place au metteur en scène

1884, avec l'Art de la mise en scène de Becq de Fouquières et 1903 avec la « causerie sur la mise en scène » d'Antoine sont les deux dates repères pour un art devenu conscient de lui-même, de son importance et de son autonomie. Antoine n'est pas seulement la chambre d'écho du naturalisme de [Zola](#) et son analyse pose en termes décisifs la double implantation de toute œuvre théâtrale, à la fois dans la matérialité de la scène (la mise en scène est alors [régie](#)) et dans l'immatérialité de l'esprit qui interprète cette œuvre et lui donne un sens (là, la mise en scène est [dramaturgie](#)). La « reconstruction artistique du réel » est le vrai problème que se poseront ultérieurement tous les metteurs en scène même s'ils sont étrangers à la philosophie réaliste d'Antoine : car il s'agit bien de transmuier une réalité invisible (celle de la fiction et des mots) en une autre, visible (celle des objets et des gestes). Antoine est le premier à en avoir pris pleine conscience et même ses ennemis en esthétique comme [Fort](#), les [symbolistes](#) et, un temps, [Lugné-Poe](#), tout en inversant les données du problème (il s'agit de « rendre sensible l'Idée qui est derrière la chose », dira l'un deux), seront bien obligés d'accorder la priorité au caractère sensoriel du théâtre. Ce n'est pas [Maeterlinck](#) et encore moins [Claudel](#), ces deux marginaux du symbolisme, qui y contrediraient. Autre point de convergence entre ces frères ennemis : une admiration commune pour les grands dramaturges de l'Europe du Nord.

1900-1950 : un demi-siècle de maturation esthétique

La qualité française

[Copeau](#) est le phare. Mélange de rigueur et d'enthousiasme, il veut tout rénover, mais aussi tout embrasser : les classiques français et étrangers, la scénographie, la pédagogie et le jeu. Avec un rien d'idéalisme archaïsant et cocardier. À coup sûr animateur hors pair à en juger par sa postérité directe et indirecte. Dans une situation économique peu modifiée où l'État ne subventionne que les quatre théâtres nationaux (Opéra, Opéra-Comique, Comédie-française et Odéon), les Juvet, [Baty](#), [Dullin](#) et [Pitoëff](#), bien que de tempéraments très différents voire opposés, imposent, de 1927 à 1939, l'image d'un théâtre riche, intelligent et diversifié grâce à leur [Cartel](#), à leur science de la scène (trois d'entre eux sont d'abord acteurs), à leur amour conjoint des classiques et des contemporains français ([Giraudoux](#)) et étrangers ([Pirandello](#), [Tchekhov](#)), grâce enfin aux circonstances favorables dues à l'accession au pouvoir du Front populaire (1936). Théâtre essentiellement d'acteurs (Ludmilla [Pitoëff](#)) mis au service des textes ; textes souvent un peu maigres, théâtralement parlant, quand ils sont français ; théâtre aussi qui se refuse (à l'exception notable de Baty) – par choix esthétique voire politique plus que par ignorance ou pauvreté – à acclimater les bouleversements de la scène européenne. Bien que Juvet se soit exilé pendant la guerre, la vie théâtrale continue, brillante ; d'autant plus que trois jeunes écrivains, Anouilh, Sartre et [Camus](#), produisent dans ces années-là des pièces à la pensée neuve et à la facture irréprochable, taillées dans le marbre d'une rhétorique classique sans doute, mais revisitée par le désir de frapper net et fort. Peut-être ces œuvres et celles qu'ils continueront à produire (avec d'autres comme [Montherlant](#)) appartiennent-elles déjà à une esthétique révolue, celle où le théâtre, pour reprendre le mot de Juvet, est « un beau langage ».

L'art de plaire

Par un amalgame dont Copeau n'est pas peu responsable, les intellectuels ont rejeté dans la même réprobation tout le théâtre commercial, qu'il soit ou non de Boulevard et qu'il soit, en tant que Boulevard, tourné vers le social ([Brieux](#), [Bataille](#)) et le sérieux (Bernstein) ou vers le divertissement ou la gaudriole ([Courteline](#), Guitry). C'est dommage, d'autant que ce théâtre drainait avant guerre 80 % du public et est encore aujourd'hui largement majoritaire, non plus en salles ni en revenus mais en nombre de spectateurs (60 % du total) ; dommage aussi, car ce théâtre, en prise directe sur l'actualité sociale et politique, a pris, un temps, des positions courageuses, féministes ou antireligieuses et, à un autre moment (autour des années trente) avec les [Pagnol](#), [Bourdet](#) et autres Anouilh, s'est démarqué nettement de la bourgeoisie, par son esprit satirique ou simplement par son sens inné – c'est le coup de génie de Pagnol – de ce que pouvait attendre un public populaire. Sans doute Lugné-Poe et les metteurs en scène du Cartel sont loin d'avoir négligé les [Sarment](#), Achard, Steve [Passeur](#), [Puget](#), mais le fossé idéologique autant qu'esthétique s'est creusé entre un théâtre noble plus ou moins austère et un théâtre facile et grand public (qu'il soit signé [Cocteau](#) ou Anouilh) dont il n'y a pas grand-chose à attendre pour le renouvellement de l'écriture théâtrale. Ce qui fait que naguère les Roussin, Aymé, [Marceau](#) et leurs continuateurs avaient encore leur public mais, pour n'avoir participé ni à l'évolution de la mise en scène, ni au mouvement de la [décentralisation](#), ni

à la mutation des lieux scéniques, sont méconnus – et méprisés – par les générations les plus jeunes, celles qui forment les gros bataillons des spectateurs.

Marginaux et prophètes

Les publics potentiels, diversifiés à partir de 1900 en raison de l'émiettement des niveaux culturels, se sont reconnus dans des entreprises disparates généralement sans lendemain. Au théâtre de recherche, mais tourné vers le public, de Copeau et de ses émules, fait écho, mais dans l'expérimentation pure et le quasi-refus du public, les « théâtres à côté », les tentatives [futuristes](#), [dada](#) ou [surréalistes](#), les essais presque totalement incompris de [Jarry](#), [Roussel](#), [Vitrac](#). D'un autre côté, le théâtre populaire des [Pagnol](#) et Guitry est débordé sur sa gauche par un théâtre politiquement ou moralement engagé : ce sera le [Théâtre du Peuple](#) de Bussang, le Théâtre ambulant de [Gémier](#), animateur du premier Théâtre national populaire (1920), le théâtre [ouvrier](#), théâtre d'[agit-prop](#) à la française avec son fleuron, le groupe [Octobre](#). Ces tentatives, souvent victimes des dissensions internes déchirant les partis politiques qui les soutenaient, connaissent, sous le gouvernement de Front populaire et au-delà, un soutien de l'État qui permet à des groupes itinérants comme la [Compagnie des Quinze](#) ou les Comédiens Routiers (voir Chanceler) de faire souffler sur le désert français un peu d'air frais. Le gouvernement de Vichy, tout en contrôlant étroitement le théâtre et en évinçant les juifs, n'a pas asphyxié la vie dramatique : l'association Jeune France est chargée de rénover la grande qualité française.

Projet passablement artificiel surtout en regard de ce que le prophète de l'avant-guerre (le Théâtre et son double date de 1938), Artaud, apportait de profondeur révolutionnaire : ce n'est plus de divertissement ni d'esthétique qu'il s'agit avec lui mais d'une remise en cause totale de l'acte théâtral et, par-delà, du statut de l'image au théâtre et du rôle du spectateur. Propositions nourricières que les générations d'après-guerre ont lentement digérées et mûries.

L'après-guerre : de l'illusion lyrique à une remise en cause de la théâtralité

L'éclatement des formes

À partir de 1950 et pendant dix ans environ, c'est le coup de grisou du théâtre nouveau qui, à travers deux générations d'écrivains venus des cultures et des pays les plus divers, se rencontrent à Paris pour proposer un théâtre dont l'écriture scénique coïncide avec l'écriture dramatique, c'est-à-dire qui enferme dans les lignes du texte ([didascalies](#) comprises) tous les éléments de sa représentation : écriture du temps ([Beckett](#)), écriture de l'espace ([Ionesco](#), [Vauthier](#)), écriture du personnage qui travaille douloureusement, et sans y parvenir tout à fait, à se constituer comme sujet parlant et agissant (Adamov, [Dubillard](#), [Duras](#)). Cette esthétique s'intéresse aussi et prioritairement au théâtre lui-même, à son langage, à son matériel de métaphores et à ce que représentation veut dire et cache ([Genet](#)). Cette écriture est proprement poétique, ou, si l'on préfère, intransitive, en ceci qu'elle ne cherche pas à dispenser un message par le truchement d'un moyen artistique nommé théâtre, mais qu'elle inclut ce message dans le fonctionnement même d'un art désormais autonome à l'égard de la littérature comme de la philosophie. C'est pourquoi les manifestations de cette « poéticité » sont disparates : il n'y a pas de commune mesure apparente entre [Schehadé](#) et [Michel](#), entre [Vian](#) et [Ghelderode](#).

Ajoutons que l'éclatement des formes n'a pas pris fin avec la production des « quatre grands », mais qu'à partir des années soixante-dix de nouvelles tendances, marquées politiquement, se sont fait jour ([Gatti](#), [Vinaver](#)) ; autour de 1980 d'autres tendances, encore plus radicales dans le refus de solliciter le texte dans le sens du spectacle prochain : elles veulent obliger le metteur en scène à faire l'effort d'inventer, à partir de textes indifférents à toute théâtralité, de quoi les rendre « théâtralisables » ; un théâtre inédit alors ? Sans doute et encore plus « nouveau » que le précédent ([Deutsch](#), [Chartreux](#), [Novarina](#), [Koltès](#), [Cormann](#), [Guyotat](#)).

Vocation sociale du théâtre

Parallèlement à ces recherches d'ordre esthétique, le paysage théâtral français est totalement refondu par l'intervention de l'État : dans une illusion lyrique qui durera de 1945 à 1968 environ, il veut favoriser l'humanisme culturel en dispensant dans les meilleures conditions, à Paris comme en province, les beautés du théâtre universel : [centres dramatiques](#), [théâtres nationaux](#), [maisons de la culture](#), [centres d'action culturelle](#) participeront à cette promotion, selon des modalités et à des degrés divers. Les moments les plus forts en sont la nomination de [Vilar](#) par [Jeanne Laurent](#) à la tête

du [TNP](#) (il y restera de 1951 à 1963), les créations successives de centres dramatiques à Saint-Étienne ([Dasté](#)), à Colmar (Michel [Saint-Denis](#)), à Aix (Baty), à Toulouse ([Sarrazin](#)) ; sans oublier les discours de Malraux sur les cathédrales de l'avenir que seraient les maisons de la culture. Le théâtre devient « service public » selon le mot de Vilar ; sa réussite est exemplaire : cinq millions de spectateurs en douze ans, 4 000 représentations avec une jauge moyenne de 1 500 spectateurs. Il draine à lui seul un huitième du public parisien total (360 000 personnes). Le théâtre implique dans le même mouvement des troupes (devenues permanentes et fixes), l'État, les régions, les municipalités et les spectateurs groupés en associations. Ambition à la fois « populaire et pathétique » pour reprendre, en le détournant, un mot de Vilar.

Sans doute les centres dramatiques ont-ils peu, sauf exception, aidé à la promotion d'un théâtre de création ou même des œuvres des grands auteurs contemporains déjà consacrés dans les théâtres de la rive gauche ; du moins jusqu'en 1965 environ, époque où l'on commence, la culture théâtrale du public s'étant affinée, à prendre davantage de risques. De toute façon, le plus joué de tous reste Molière, Shakespeare ensuite, les autres loin derrière. Il n'empêche, le mouvement est lancé et, à partir des centres dramatiques, émanant directement ou indirectement d'eux, se forment des groupes satellites, jeunes troupes à l'existence précaire et souvent éphémère mais dévorées de la passion du théâtre et proposant, hors de tout sentier battu, des créations de leur cru, collectives ou non. L'État suit, lentement d'abord, avec l'institution du [concours des Jeunes compagnies](#) en 1946 ; les différentes commissions créées auprès de la direction du théâtre au ministère de la Culture aideront de plus en plus, à l'échelon régional et national, les jeunes compagnies, également de plus en plus nombreuses.

Le résultat, de nos jours, est plutôt pléthorique : près d'un millier de jeunes compagnies plus ou moins professionnelles et plus ou moins subventionnées, assez inégalement réparties sur le territoire, 198 compagnies « hors commission » assurées d'une aide plus substantielle de l'État, 260 théâtres en France, 50 [théâtres privés](#) à Paris, 33 centres dramatiques nationaux, 7 centres dramatiques régionaux, 6 spécialisés pour la jeunesse, 5 théâtres nationaux, un secteur public pris en charge aux trois quarts par les fonds publics. Tous les soirs on offre 150 spectacles aux habitants de Paris et de sa banlieue (sans compter les cafés-théâtres) dont la moitié pour la seule ville de Paris. Un millier de créations par an, des [festivals](#) un peu partout durant l'été. Pendant ce temps, la fréquentation baisse : 40 % en moins de 1973 à 1987 ; 7 % seulement des Français (enquête de 1987) vont au théâtre une fois par an et 7 % de ces 7 % y vont plus d'une fois par mois. Déséquilibre dangereux sans doute et nécessité d'une révision de la politique de l'État en vue d'une meilleure rentabilisation culturelle aussi bien qu'économique de ce qui paraît relever aujourd'hui d'un certain gâchis des forces créatrices.

La mise en scène et la métamorphose du théâtre

Les deux moments forts du théâtre français d'après-guerre (l'invention d'une nouvelle écriture et d'un nouveau mode de diffusion du théâtre) se sont l'un et l'autre achevés, ou du moins estompés, vers 1965. Un autre phénomène leur succède : l'accession au pouvoir, comme créateurs à part entière, des metteurs en scène : ce sont eux qui font l'affiche et remplissent les salles parce que ce sont eux qui, en hommes et femmes de goût, de culture et de savoir technique, servent de truchements entre les œuvres, anciennes ou non, et les spectateurs d'aujourd'hui dont les structures mentales (tournées de plus en plus vers l'image) et les préoccupations journalières (politiques et sociales notamment) trouvent rarement dans les œuvres un aliment suffisant et immédiat. Maîtres du visible et du sensible, les metteurs en scène construisent un discours scénique en simultanéité, sinon en parallèle, du discours textuel. Discours scénique qu'ils chargent d'intentions politiques ([Planchon](#), Chéreau, [Sobel](#), [Vincent](#)) ou esthétiques ([Vitez](#), [Lassalle](#), [Jourdhueil](#)) immédiatement ou indirectement perçues selon que la « lecture » dramaturgique est soulignée par tout l'arsenal spectaculaire qu'ils dominent parfaitement ([Planchon](#), [Mesguich](#), [Lavaudant](#)) ; selon qu'au contraire ils préfèrent une retenue qui n'exclut pas leur présence mais la rend quasi invisible ([Régy](#), [Lassalle](#)). Les successeurs directs de Copeau et du Cartel, de ceux qui se mettaient au service et à l'écoute exclusive des dramaturges, existent bien encore : ils se nomment Vilar, [Blin](#), [Barrault](#), mais précisément ils travaillent sur des textes ([Beckett](#), [Genet](#), [Schéhadi](#), [Vauthier](#)) qui englobent, on l'a dit, l'écriture scénique à l'intérieur de leur écriture textuelle et, du coup, ne laissent qu'une marge de liberté étroite aux praticiens de la scène.

À l'inverse, à partir du moment où le discours scénique conquiert son autonomie, il va redonner au jeu, au corps, à l'image une primauté que le texte avait jusque-là accaparée. Ce sera le théâtre de la fête, civique côté [Mnouchkine](#), burlesque côté [Savary](#) ou [Deschamps](#) ; ce sera l'exaltation du rite ([Brook](#)), du rythme, de la démesure, de la « théâtralité créée » ([Garcia](#) et [Lavelli](#)). Surtout, à force de jouer avec le théâtre, d'en monter – et d'en montrer – les mécanismes, les metteurs en scène prennent le théâtre pour objet même de leur création. L'illusion scénique qui, en droit fil de la théorie aristotélicienne de la [mimèsis](#), régissait, jusqu'en 1950 environ, l'ensemble du monde théâtral (texte

et mise en scène) fait place à un système de dédoublement ou de strabisme généralisé : il importe peu dès lors que les metteurs en scène soient tournés plus vers le politique, l'esthétisme ou la fête s'ils usent constamment de décalages qui empêchent de prendre le théâtre pour du réel et d'en construire une image homogène et pacifiée. Que ce soit en dévoilant le fonctionnement de la machine-théâtre (Lavaudant), en mettant le théâtre en abyme dans une perspective historique (Vitez) ou en jouant sur la mobilité presque immatérielle des signes (Brook) ou encore en établissant des circulations interculturelles et interartistiques ([Mnouchkine](#) avec ses Shakespeare et [Chéreau](#) avec *Peer Gynt* entre autres). Passé le moment où le théâtre a voulu rivaliser à coups d'effets – et de millions – avec le spectacle, au sens où il cherchait à en mettre « plein la vue », il confie plutôt désormais (depuis 1980 environ) à l'acteur et au spectateur, aidés, l'un par un minimum d'objets, l'autre par un bagage de références et de citations scéniques, le soin de reconstruire, au second degré – le corps de l'un servant de soutien à l'imagination de l'autre –, une « représentation » que les metteurs en scène n'offrent plus qu'en fragments. Ce fut l'étonnante réussite du *Soulier de satin* de Vitez; c'est aussi l'idée de Régy pour qui c'est dans la tête du spectateur, non sur le plateau, que se bâtit la mise en scène.

Ne serait-ce pas un retour à Vilar et à Copeau? Pour une part, sinon que [Brecht](#) est passé par là, imposant la notion de distance critique du spectateur au spectacle ; [Grotowski](#) aussi, imposant la prise en compte du corps. Sans parler de quelques grands étrangers ([Wilson](#), [Stein](#), [Grüber](#), [Strehler](#)) à l'influence de qui il est difficile d'échapper. Le paysage du théâtre français n'en est pas moins d'une très séduisante variété. Les grandes formules esthétiques (réalisme, réalisme critique, rethéâtralisation du théâtre) ont été retournées en tous sens jusqu'à perdre leurs angles vifs et aboutir à une sorte de synchrétisme esthétique.

Au tournant du XX^e siècle

Les écrivains

À partir des années 1990, les auteurs de théâtre se libèrent de toutes les contraintes et violent toutes les frontières. Contraintes économiques, pour commencer, qui obligeaient leurs aînés à réduire le nombre de personnages et la durée du spectacle : *la Servante de Py* dure sept heures, et il y a 2 587 personnages (nommés, à tout le moins) dans *le Drame de la vie de Novarina* ; on aime les cycles en forme de trilogie (Joël Pommerat) ou, hors-limite, l'écriture indéfinie : *Ma Solange, comment t'écrire mon désastre*, Alex Roux de [Renaude](#) est une somme qui s'est inventée au long de quatre années de productions partielles et donne naissance à un genre nouveau, le feuilleton théâtral (dont [Peyret](#) est aussi un adepte).

Contraintes esthétiques, car qui dit feuilleton laisse entendre qu'on a plus affaire à du roman (donc à du récit) qu'à du théâtre (donc à du conflit), au sens où la « pièce » de théâtre se définissait comme un tout organisé et saisissable, avec un début, un milieu et une fin, avec des personnages qui prenaient corps au fur et à mesure des pages et qui menaient à bien – ou à mal – un destin qui les engageait tout entiers et le monde avec eux. Désormais chez beaucoup, plus de fable, plus de personnages, plus de temps ni d'espace préformatés à l'usage du lecteur. On lui refuse désormais la possibilité de « s'y retrouver ». À cet égard, Minyana est un maître en dérapage contrôlé : le ton choisi et les tempos adoptés peuvent changer d'une page à l'autre, en fonction du locuteur/narrateur (le plus souvent sans visage ou réduit à une stature emblématique), en fonction du vocabulaire (de moins en moins académique), de la structure des phrases (de moins en moins construites) ; en fonction même de la typographie et de la maquette visuelle qui, comme dans *Un coup de dés...* de Mallarmé, est dotée d'une signification spécifique. C'est le cas aussi dans *Vengeance tardive* de [Rebotier](#), ou dans *Ma Solange ...* et *Ceux qui partent à l'aventure* de Renaude qui avancent à coup d'apocopes, aphérèses, paronomases, borborygmes, ratures imprimées, mélange de langues étrangères et d'accents provinciaux, mots-valises, jeux avec les sonorités, les alinéas, les polices de caractères, voire les pictogrammes..., sans que les deux pièces aient, par ailleurs, le moindre point commun. Jouer avec le langage peut mener à la déroute du sens comme chez Alain Béhar (*la Sérénité des impasses*) ou à un creusement ironique du sous-texte comme chez Olivier Cadiot (*le Colonel des zouaves*, m. en sc. Ludovic Lagarde, 2005, ou *Retour définitif et durable de l'être aimé*, 2002). Il ne faudrait pas croire cependant que cet éclatement des conventions esthétiques et linguistiques soit le lot commun de tous ceux qui font œuvre originale ; il s'en faut : un Lagarde, par exemple, n'est pas tenu pour un « classique du XX^e siècle » (F. Rancillac) en raison de quelque éloge automatique mais parce qu'il procède comme un Racine. La pièce, chez lui, consiste à tracer une boucle du passé au passé, amenant au constat de l'impossibilité de toute action, de tout changement, et au retour au point de départ ; la crise déclenche la remontée à la bouche d'un passé mal enfoui qui ressurgit et essaie de se dire avec, il est vrai, plus d'hésitations inchoatives que chez Racine !

Les plus retors des dramaturges du troisième millénaire commençant n'écrivent pas pour ne rien dire, certes pas, ni pour dire le rien, comme Beckett, mais ils se gardent bien d'afficher la couleur (politique, métaphysique, sociale, religieuse...) de leurs textes. Ce qui n'empêche ni une Marion Aubert (*les Histrions*, 2006), ni un Joël Pommerat (*Je tremble (1)*, 2007) de placer très haut leur ambition de dire le monde d'aujourd'hui en réflexions qui, parfois, relèvent des vérités premières. Au vrai, « texte » est le mot qui convient le mieux pour qualifier cette production contemporaine : le texte en effet est un tissu, un tressage aux fils confondus, fait de l'entremêlement des éléments les plus hétérogènes : sensations vécues, rêvées ou mémorisées (Fabrice Melquiot), références culturelles, modes d'emploi techniques (chez Minyana), formules publicitaires, allusions politiques, jeux avec le théâtre, flashes ultrarapides de perceptions, entrelacs allègres de musiques et de scénographies (David Lescot), réflexions philosophiques ou scientifiques entremêlées de chansons et de danse (Gildas Milin), sauts dans l'espace et dans le temps. Plus que de sauts, il faudrait parler, pour le temps, d'achronie, le discours s'émancipant de toute temporalité objective ; et, pour l'espace, d'une délocalisation généralisée : l'ancrage dans un espace prédéterminé n'est plus ni nécessaire ni utile du fait que l'espace, comme le temps, a cessé d'être une donnée a priori de la perception théâtrale. De proche en proche les conséquences de cette double révolution touchent à toutes les composantes du texte.

Spatialement désorientée et temporellement flottante, l'écriture, du même coup, cesse d'être appropriée, adressée : les locuteurs parlent « en dedans », plutôt qu'ils ne regardent leurs interlocuteurs. Théâtre du décentrement où les personnages – s'ils existent encore – sont ballottés, tirés à hue et à dia, sans trouver leur point de chute. Le démon de l'ubiquité travaille l'époque contemporaine et, bien évidemment, le théâtre : écriture en errance, non en déshérence, produite à la fortune du mot, vers un lointain intérieur. Les écrivains de théâtre n'ont plus besoin d'un quelconque truchement pour dire le monde : ils s'expriment à la première personne qui peut tout aussi bien s'habiller d'un tu ou d'un il, anonyme en somme.

C'est moins la culture du fragment qui caractérise ce nouveau type d'écriture que l'hétérogénéité, le clignotement et la combinatoire : on y change incessamment de [point de vue](#) en brassant et rebrassant les mêmes composantes en raison d'une ambition proprement poétique : saisir, par les seuls pouvoirs de la parole, le monde en train de se faire, ou de se défaire (chez Melquiot ou Joris Lacoste) : les écrivains d'aujourd'hui donnent libre cours à leur besoin personnel d'écriture où l'on sent, par surcroît, le plaisir d'une liberté reconquise, celle d'être seuls comptables de leurs créations. Et cela, quel que soit l'enjeu de leurs œuvres : soit l'interrogation obstinée, violente, sur la place de l'homme dans le gâchis du monde contemporain, sans que jamais l'auteur lâche les rênes à ses personnages pour leur laisser la moindre autonomie (Gabily) ; soit la réappropriation lyrique, presque musicale, des mythes sacrés ou profanes, d'Occident ou d'ailleurs, avec quelque chose d'un souffle messianique chez quelques-uns ([Py](#), Hubert Colas, [Rambert](#), Christophe Huysman) ; soit la restitution brutale des rapports sociaux quotidiens avec le langage de la rue ([Durringer](#)) ; soit la plongée sans masque dans les abysses des rapports sexuels vécus en famille (viol et inceste chez Catherine Anne et Christine Angot) ; soit – tout à l'inverse – la narration feutrée d'états de conscience indistincts (Durif).

Au bout du compte le premier héros de tout ce pan du théâtre est le langage, saisi dans la chair des mots : on le triture ou on l'exalte, mais ce qu'on lui fait dire est moins neuf que le dire lui-même. Entreprise poétique. La parole des auteurs d'aujourd'hui n'est pas seulement parole souffrante ni « parole soufflée » (pour reprendre le mot de Derrida à propos d'[Artaud](#)) mais parole pulsée ; obscène en ceci que la matière sonore se veut pensée audible, dans une tentative de transgression luciférienne, bien artaudienne encore, d'unir corps et esprit en un monisme créateur. Les poètes dramatiques des temps actuels (de [Guyotat](#) à Novarina et autres) se livrent à « l'exhibition des mots » (selon la formule de [Guénoun](#)), voire à la mastication des mots et pas seulement des morts (comme le fait [Kermann](#)). Donner un corps aux mots, c'est les inscrire dans l'espace, d'abord en souffle, puis en trois dimensions. La chair des mots s'incarne en ensembles rythmiques, où les silences comptent autant que les paroles proférées car « les blancs sont des réservoirs d'énergie qui prennent leur sens à être joués, sur lesquels la rêverie du comédien peut s'inscrire » ([Cormann](#)). Ensembles de plus ou moins grande extension, que ce soit chez Vinaver, Renaude, Lacoste ou Rebotier : matière et volume à la fois et volume parce que matière. On rompt avec la linéarité du discours où le texte est constitué d'éléments isolés, à saisir les uns après les autres avant de les organiser en sous-ensembles nommés phrases ; on travaille désormais à construire, chaque fois différent, un cadre tabulaire où les sons font sens d'être rythmes. Les sons prennent corps, corps d'acteurs, bien sûr.

Le bénéficiaire de cette nouvelle orientation de l'écriture est le théâtre lui-même, car maintes pièces (de Lescot, d'Hervé Blutsch ou de [Sivadier](#)) s'amuse à jouer à saute-frontière entre la salle et la scène, entre le personnage et l'acteur, entre le récit et l'action, entre le concept et la sensation, entre l'illusion scénique et le clin d'œil au public. Entreprise esthétique.

Sur l'autre versant du théâtre actuel campe solidement un théâtre dramaturgiquement cartésien, bâti sur une fable claire et progressive, soucieux du bien écrire et plus ou moins discrètement démonstratif : il a quelque chose à dire (et des solutions à suggérer) sur les problèmes du temps

(déchirements absurdes des guerres civiles, terrorisme, sida, monde carcéral, délocalisations, procréation assistée...) ; il est bien représenté par des auteurs, jeunes et moins jeunes, qui recueillent une audience immédiatement favorable : [Schmitt](#), Jacques Rambal, [Besset](#), [Reza](#), [Olmi](#) font les beaux soirs du théâtre privé, tandis que Melquiot et Laurent Gaudé sont fêtés sur les scènes subventionnées. Ce théâtre, des plus traditionnels mais habilement tourné, ne peut prétendre à la nouveauté que par ses thèmes : on n'est pas loin, parfois, d'un boulevard de gauche, propre à donner le change, le public et les critiques étant beaucoup plus sensibles au contenu qu'au contenant : la frontière passe alors entre le bien écrit (tenu pour du boulevard de droite) et le pseudo langage oral considéré comme en prise direct sur le réel.

À ces deux tendances d'un théâtre très écrit (dont les représentants se comptent par dizaines, de Catherine Anne à Annie Zadek, si l'on s'en tient à l'ordre alphabétique) s'oppose, désormais reconnu et intégré aux programmes des grandes institutions ou festivals, un [théâtre du geste et du silence](#) (silence de mots, non de bruits ni de musiques). Sans doute n'y a-t-il pas grand-chose de commun entre [Meysat](#) (théâtre du Chaman), Wladimir Znorko et [Tanguy](#) (Théâtre du Radeau), sinon le refus du passage obligé par le discours – entendu tant comme support de la parole que comme écran médiateur qui filtre et édulcore les sensations que la scène veut transmettre à la salle. Ces auteurs-metteurs en scène inscrivent leurs inventions d'images dans un espace et un temps scéniques réinvestis à neuf. Entreprise résolument scénique.

À condition d'admettre que la présence de paroles et de porte-parole (les personnages) n'est pas consubstantielle au théâtre. Le théâtre musical a conquis droit de cité scénique avec Aperghis ; le théâtre dansé aussi avec Philippe Decouflé, Karin Saporta, Maguy Marin, Dominique Bagou et, sans parler de Jean-François Duroure qui a signé, à part égale avec [Lavaudant](#), Jean-Christophe Bailly et [Deutsch](#), le spectacle Lumières (Odéon-Théâtre de l'Europe, 1995). Le multimédia entre lentement dans les mœurs françaises et l'on assiste au brassage de musiques, de scénographie, de lumières, de projections vidéo, de chorégraphie et de... mots dans maints spectacles dont *Qui voyez-vous ?* (Théâtre des Abbesses, 1997) a donné comme le coup d'envoi. Le monde de la scène s'ouvre sur une nouvelle formule de mise en pièce(s) du théâtre : Jean Lambert-Wild utilise les images numériques pour créer, avec *Orgia* de [Pasolini](#), un double des acteurs et « inquiéter » l'espace, tandis que Daniel Jeanneteau recourt aux hologrammes pour rendre visible l'ultra-monde inquiétant de *la Sonate des spectres* de [Strindberg](#) ; quant à [Peyret](#), il met sa culture et sa curiosité au service de recherches qui combinent avec humour et bonheur le multimédia avec la génétique et la biologie.

Quant aux metteurs en scène dans la force de l'âge (entre 40 et 50 ans), souvent déjà placés à la tête d'institutions (centres dramatiques nationaux ou scènes nationales), ils font preuve, assez semblablement, d'une même liberté et d'un même désir de redonner tout leur pouvoir aux valeurs fondamentales du temps et de l'espace scéniques, au détriment parfois de la direction d'acteurs. Peu leur importe les catégories critiques usuelles : cultiver la disparate des styles et des tons, procéder par allusions ou par surenchère appuyée, recourir à un dépouillement voyant ou à un entassement baroque, tout leur est bon qui permette de manifester leur intelligence de la scène. On a même parfois l'impression que le texte fait peur à certains et qu'ils trouvent bon de le doubler, sinon de le noyer, par et dans quelque accompagnement musical ou quelque débordement vocal et gestuel. Mais, chez les plus inventifs – qu'ils s'appellent Nordey, Braunschweig, [Vigner](#), Laurent Gutmann, Éric Lacascade, Frédéric Fisbach, Bernard Bloch ou [Pitoiset](#) –, leur goût de la scénographie va de pair avec une sorte d'ironisation du phénomène théâtral : ils ont trop conscience de l'artifice du théâtre pour ne pas se soucier, d'abord et avant tout, de prendre leurs distances par des signes, souvent masqués, qui exigent du spectateur une grande vivacité d'interprétation de leurs figures rhétoriques chargées de symboles. Par une sorte de pudeur, certains ([Cantarella](#), [Sivadier](#)) se méfient des belles images scéniques et préfèrent un plateau nu ou transformé en outil à jouer. Les suivre dans leur entreprise de rethéâtralisation subtile du théâtre ouvre la voie à une forme nouvelle de communication théâtrale, comme échange ludique de deux présences actives, de chaque côté du mur de plus en plus transparent qui sépare le plateau du public.

Les metteurs en scène

On le pressentait depuis plusieurs décennies, c'est devenu une réalité : le nombre de jeunes metteurs en scène a crû d'une manière démesurée ces dernières années. Dans l'ombre ou sur le devant des scènes. À cela plusieurs raisons. Les très grands noms de la mise en scène, les [Brook](#), les Planchon, les Régy, même s'ils continuent à produire peu ou prou, ont largement dépassé l'âge de la retraite. Les artistes des générations suivantes, [Mnouchkine](#), [Lassalle](#), [Vincent](#), [Nichet](#), [Sobel](#)... qui occupaient, pour la plupart, les postes de direction des grandes institutions, ont préféré laisser la place à de plus jeunes ou ont tout simplement été priés de poursuivre leur travail en compagnie, quand ils ne se sont pas tout simplement, de leur propre fait, éloignés du théâtre comme [Chéreau](#). Un grand renouvellement générationnel a été opéré récemment à la tête des institutions : Emmanuel Demarcy-Motta, qui dirigeait le CDN de Reims, a été nommé à la tête du Théâtre de la Ville de Paris, Jacques

Osinski est à Grenoble, Jean Lambert-Wild à Caen..., aucun n'a encore atteint la quarantaine. Et ce n'est là que la partie visible du phénomène. Pour les autres, ceux qui travaillent en compagnie, les temps sont encore plus durs qu'autrefois en raison d'une concurrence tous azimuts. C'est qu'aussi, depuis une dizaine d'années, la France a enfin consenti à autoriser et à organiser des formations à la mise en scène. Aux différentes formations (pour ne pas vraiment parler d'écoles) – Unité nomade de formation à la mise en scène, école du TNS, ENSATT, stages divers – sont venues s'ajouter celles que l'université a décidé d'organiser elle-même. Beaucoup de jeunes metteurs en scène sont d'anciens et parfois brillants universitaires (Irène Bonnaud, Benoît Lambert, David Lescot). Comme, dans le même temps, l'apprentissage « sur le tas » continue, l'embouteillage est assuré, même si quelques théâtres (le théâtre de l'Athénée, le théâtre de la Bastille, le théâtre de la Cité internationale) leur ouvrent un peu plus largement leurs portes que d'autres. Des manifestations, voire des festivals (Premiers pas, Premières pauses...) leurs sont consacrés.

Ce très riche vivier (combien subsisteront ?) présente plusieurs caractéristiques. Le nombre des jeunes femmes a beaucoup augmenté (Célie Pauthe, Aurélie Guillet, Diane Scott, Cristel Meira...), mais surtout tous se sont éloignés des « pères » à qui ils reprochent parfois de ne pas avoir su leur transmettre un quelconque savoir. Du coup, débarrassés de figures tutélaires, ils agissent dans une grande liberté, sans complexe aucun. Tous sont des enfants de l'ère postdramatique énoncée par Hans-Thies Liehmann. Les frontières du théâtre traditionnel sont très largement franchies, les influences d'autres arts (cinématographique, plastiques, vidéo, chorégraphique, musical, du cirque, de la marionnette...) patentes, les technologies nouvelles utilisées (Julie Bérès). Autre caractéristique, le fort retour vers un travail de groupe. Beaucoup se connaissent et travaillent sur les spectacles de leurs camarades. Pauthe a ainsi été assistante de Guillaume Delaveau, Guillet collaboratrice artistique chez la même Pauthe, tout comme Bonnaud...

Un nouveau paysage, protéiforme, est en train de s'affirmer tout en ne cessant de bouger.

Les scénographes

Depuis le début des années quatre-vingt-dix, de nouveaux scénographes se sont signalés en France par la qualité de leur pratique, parmi lesquels Emmanuel Clolus, Yves Collet, Jacques Gabel, Daniel Jeanneteau, Raymond Sarti et Eric Soyer, dont les scénographies souvent épurées oscillent entre métaphore et évocation, avec un sens aigu de la vision. François Delarozière est devenu une référence dans le théâtre de rue.

Clolus (né en 1965) devient l'assistant du décorateur Louis Bercut après des études à l'École nationale supérieure des arts appliqués Olivier de Serres. Depuis 1991, il a conçu la scénographie de tous les spectacles de [Nordey](#), notamment *Bête de style* de Pasolini, *la Conquête du pôle Sud* de [Karge](#), *Splendid's* de [Genet](#), *Ciment* de [Müller](#), *le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare, *la Noce de [Wyspianski](#)*, les *Comédies féroces* de [Schwab](#). Parallèlement, il collabore régulièrement à partir de 1996 avec Frédéric Fisbach (*l'Annonce faite à Marie* de [Claudel](#), *Tokyo notes* d'O. Hirata, *les Paravents* de Genet) et de manière ponctuelle avec l'auteur-metteur en scène Wajdi Mouawad (*Forêts, Seuls*), Antoine Caubet (*Ambulance* de [Motton](#)), Edgar Petitier (*Janot au chemin de l'île de [Dorvigny](#)*) et Laurent Sauvage (*Anticonstitutionnellement*). À l'opéra, il conçoit les décors des réalisations de Nordey pour *Pierrot lunaire* de Schoenberg, *le Rossignol* de Stravinsky, *le Grand Macabre* de Ligeti, *Trois Sœurs* et *le Balcon* de Peter Eötvös, *Jeanne au bûcher*, *les Capulets* et *les Montaigus*, *Pelléas*, ou encore *Don Pasquale* et *Cos*

à

fan tutte dans les mises en scène de François de Carpentries et, en 2003, *Agrippine* de Haëndel réalisé par Fisbach.

Collet (né en 1954), scénographe et créateur de lumières, a collaboré entre autres avec les metteurs en scène Adrien, Elisabeth Chailloux, Adel Hakim, Claude Buchwald, [Jaques-Wajeman](#), [Ulusoy](#), et surtout à partir de 1998 avec Emmanuel Demarcy-Motta. Ensemble, ils ont réalisé notamment *Peines d'amour perdues* de Shakespeare, *Marat-Sade* de [Weiss](#), *le Diable en partage* et *l'Inattendu* de Fabrice Melquiot, *Six Personnages en quête d'auteur* de [Pirandello](#), *Ma vie de chandelle*, Marcia Hesse et *Monologue(s)* de Melquiot et *Rhinocéros* de [Ionesco](#). Au cours de la saison 2005-2006, il a réalisé avec Demarcy-Motta et le collectif artistique du Centre dramatique national/Comédie de Reims, *Ionesco suite d'après Ionesco*, *les Poètes du tango* et *la Ballade de don Quichotte* d'André Velter, *Variations Brecht d'après [Brecht](#)*. En 2007, il crée scénographie et lumières pour *Homme pour homme* de Brecht (m. en sc. Demarcy-Motta), *Willy Protogoras* de Mouawad (m. en sc. Magali Lérés), *Mesure pour mesure* de Shakespeare (m. en sc. Hakim), *Music Shop* de R. Wargo et l'opéra *Der Schauspieldirektor* de Mozart (m. en sc. Buchwald).

Delarozière (né en 1963) a rejoint dès le début de ses études à l'École des Beaux-Arts de Marseille en 1983 la troupe Royal de Luxe créée en 1979 à Aix-en-Provence. Il invente, construit et dirige les machines des spectacles de la troupe, écrits et mis en scène par Jean-Luc Courcoult : *la Véritable Histoire de France* (1990), *le Géant tombé du ciel* (1993), *le Géant tombé du ciel, dernier voyage* (1994),

Retour d'Afrique (1998), *les Chasseurs de girafes* (2000), *Rhinocéros* (1997), *la Visite du sultan des Indes sur son éléphant à voyager dans le temps* (2005). Il crée à Toulouse *La Machine*, qui s'implante également à Nantes en 2003. Il est l'initiateur, le concepteur et le scénographe de l'exposition *le Grand Répertoire* en 2003, exposition dédiée aux machines de [théâtre de rue](#). Avec Pierre Oréface, il invente pour Nantes Métropole sur l'Île de Nantes un projet scénographique urbain *les Machines sur l'Île* dont la première réalisation monumentale a été livrée au public en juin 2007. Il crée avec la Machine et le compositeur Mino Malan en 2004 *la Symphonie mécanique*.

Gabel (né en 1953), peintre et scénographe. Après une formation à l'ENSAD, il débute au théâtre en 1979 en devenant assistant de Lucio Fanti et d'Eduardo Arroyo. Au début des années 1980, il entame une collaboration régulière avec [Jouanneau](#) qui se poursuit aujourd'hui avec, entre autres le *Bourrichon*, *Mamie Ouate en Papoâsie*, *le Condor de Jouanneau*, *les Enfants Tanner* et *l'Institut Benjamenta de Walser*, *l'Inquisiteur de [Pinget](#)*, *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne de Lagarce* (2005), *Atteintes à sa vie de [Crimp](#)* (2006). Il collabore également avec Nichet, Adrien, [Van Kessel](#), Alain Milianti, Frédéric Belier-Garcia, Sandrine Anglade et surtout, depuis 1990 et de manière permanente, avec Françon, notamment pour *la Dame de chez Maxim de [Feydeau](#)*, *la Mouette*, *le Chant du Cygne* et *Platonov de [Tchekhov](#)*, *le Dépeupleur de [Beckett](#)*, *Celle-là de Daniel Danis*, et pour les créations des œuvres de [Bond](#) (*Pièces de Guerre*, *la Compagnie des hommes*, *Café*, et plus récemment *Si ce n'est toi*, *Chaise* et *Naître*, créés au Festival d'Avignon 2006).

Jeanneteau (né en 1963) rencontre en 1989, au cours de sa formation à l'École du Théâtre national de Strasbourg, le metteur en scène Régy avec lequel il collabore jusqu'en 2004. Il conçoit ainsi successivement des scénographies pour *l'Amante anglaise de [Duras](#)*, *le Cerceau de [Slavkine](#)*, *Chutes de Motton*, *Jeanne au bûcher*, oratorio d'Honegger, *Paroles du sage d'Henri Meschonnic*, *la Terrible Voix de Satan de Motton*, *la Mort de Tintagiles de [Maeterlinck](#)*, *Holocauste de Charles Reznikov*, *Quelqu'un va venir*, *Melancholia* et *Variations sur la mort de [Fosse](#)*, *Des couteaux dans les poules de David Harrower*, *le Carnet d'un disparu de Léon Janáček*, *4.48 Psychose de [Kane](#)*. Il collabore également avec d'autres metteurs en scène pour le théâtre, la danse et l'opéra. Tout en poursuivant sa pratique de scénographe, il met en scène ses propres créations : *Iphigénie en Aulide de Racine* (2001), *la Sonate des spectres de Strindberg* (2003), *Anéantis de Kane*, *Into the little hill*, opéra de G. Benjamin et [Crimp](#), et *Adam et Ève de [Boulgakov](#)*.

Sarti (né en 1961) travaille pour le théâtre, le cinéma et l'exposition. Il a étudié la gravure, le design à l'École Boulle, puis la scénographie aux Arts Décoratifs de Paris. Il a conçu un grand nombre de scénographies pour les metteurs en scène Ahmed Madani, Deschamps et Makeieff, Jean-Pierre Rossfelder, Rancillac, [Roisin](#), Arlette Téphany, Pierre Santini, [Durif](#), Catherine Beau, Guy-Pierre Couleau ; pour les chorégraphes Mathilde Monnier, Farid Berki, Philippe Decoufflé, Éric Lamoureux et Héra Fattoumi ; pour le cirque avec le clown Nikolaus, avec le Centre national des arts du cirque ; pour les réalisateurs de cinéma Dominique Cabrera, Solveig Anspach, Pascale Ferran, Gérard Mordillat, Jacques Doillon, Jane Birkin ; il est l'auteur des scénographies de deux importantes expositions thématiques à la Grande halle de la Villette à Paris : *le Jardin Planétaire* avec le paysagiste Gilles Clément et *Il était une fois la fête foraine* avec le conservateur Zeev Gourarier, ainsi que de nombreuses autres en France et à l'étranger. En 2007, il travaille avec l'architecte Françoise Jourda et la paysagiste Catherine Mosbach sur la conception du nouveau Jardin Botanique de Bordeaux, et sur un parcours d'éco-responsabilité en Camargue avec le paysagiste Gilles Clément et le Conservatoire du Littoral. Il enseigne au sein de la section scénographie à l'École nationale supérieure des arts décoratifs de Paris, ainsi qu'à Nantes.

Soyer (né en 1968) est scénographe et créateur de lumière. Après une pratique pluraliste au sein d'une compagnie théâtrale anglaise et la réalisation de décors pour le cinéma et la télévision, cet ancien élève de l'École Boulle, dans la section « Expression visuelle en architecture intérieure », intègre en 1997 la Compagnie Louis-Brouillard, fondée et animée par l'auteur-metteur en scène Joël Pommerat. Avec cette compagnie, il signe sa première scénographie en 1997 pour *Treize Étroites Têtes*, spectacle repris en tournée durant plusieurs années. Depuis, il est de toutes les créations de la compagnie et ses conceptions d'espaces et de lumières sont constitutives d'une écriture scénique singulière et témoignent d'un apport organique à la représentation. Se succèdent ainsi : *Pôles*, *Mon ami*, *Cet enfant*, *Grâce à mes yeux*, *Au monde*, *D'une seule main*, *le Petit Chaperon rouge*, *les Marchands* et en 2007 *Je tremble (1)*, premier volet d'un dyptique. En dehors de cette collaboration permanente, il travaille également avec divers metteurs en scène et chorégraphes.

La scénographie peut être à elle-même sa propre fin et fournir la matière première d'un spectacle. C'est ce que réussit avec invention et humour la compagnie 111/Phil Soltanoff, dirigée par Aurélien Bory. Leur premier spectacle, *IJK*, était un travail sur le cube et le volume ; le second, *Plan B* (2003), est une variante sur le plan : acrobatie et jonglerie sont annexées dans un mélange réjouissant des arts et des genres pour donner aux spectateurs le sentiment d'échapper à la pesanteur ; le troisième, *les Sept Planches de la ruse* (2008), fondé sur le tan-gram chinois, est une combinaison de sept lourds volumes de grande taille où l'homme trouve sa place dans un équilibre fragile et risqué.

Les architectes de théâtre

Depuis une quinzaine d'années, plusieurs architectes ont mis leur pratique conceptuelle au service du théâtre et du spectacle vivant. Parmi ceux-ci, Patrick Bouchain, Xavier Fabre, Rudy Ricciotti, Antoine Stinco.

Bouchain (né en 1945) est associé à Loïc Julienne et Nicole Condorcet. Il a étudié aux Beaux-Arts, faisant ses stages d'abord auprès d'André Hermant, collaborateur des architectes [Perret](#) et Le Corbusier, puis chez le peintre Henri Malvaux. Professeur de dessin et d'architecture à l'École Camondo à Paris (1972-1974), puis à l'École des Beaux-Arts de Bourges (1974-1981) et à l'École de création industrielle de Paris (1981-1983). De 1990 à 1993, Bouchain a été le directeur de l'Atelier public d'architecture et d'urbanisme de la ville de Blois. Parallèlement, il travaille avec Daniel Buren : les Deux Plateaux dans la cour du Palais-Royal (1986), le Musée qui n'existait pas (Centre Pompidou, 2002), les Anneaux (Estuaire, Nantes, 2007), mais aussi avec Sarkis, Ange Leccia, Joseph Kosuth, Claes Oldenbourg, Jean-Luc Vilmouth. Intéressé très tôt par le théâtre et les arts du spectacle en général, il a réalisé plusieurs chapiteaux et centres culturels, le plus souvent en collaboration avec d'autres architectes : le [théâtre Zingaro](#) à Aubervilliers (1988) ; la Volière Dromesko à Lausanne (1992) ; la Grange au lac à Évian (1993) ; la transformation des anciennes usines LU à Nantes en centre culturel, le Lieu Unique (1999) ; le théâtre du Centaure, (1999) ; l'académie du spectacle équestre (Versailles, 2002) ; l'académie des arts du cirque Annie Fratellini (Saint-Denis, 2003) ; la Condition Publique à Roubaix (2004) ; le chapiteau de l'École nationale des arts du cirque à Rosny-sous-Bois (2004) ; le Centre chorégraphique national de Maguy Marin (2005) à Rillieux-la-Pape ; la rénovation du théâtre de Gennevilliers (2007) ; le Channel à Calais (2007). Il a dirigé l'organisation du spectacle des Grandes Roues sur les Champs-Élysées à Paris lors des festivités du nouvel an 2000.

Fabre (né en 1950) est associé à Vincent Speller (né en 1960) et sur certaines opérations avec Philippe Pumain (né en 1962). Parmi leurs plus importantes réalisations dans le secteur culturel, qui demeure au centre de leur création architecturale : le Théâtre des Salins à Martigues en collaboration avec Marino Narpozzi (1995), qui renoue avec l'histoire de l'architecture théâtrale ; le Carré-Théâtre des Ursulines à Château-Gontier (1999) ; la médiathèque de Dole (2000) ; la rénovation du Théâtre de Valence (2001) ; la création de la Salle Maria Casarès du Centre dramatique national de Montreuil (2002) ; la Médiathèque de Bourgoin-Jallieu (2003) ; la restructuration du Théâtre de la Cité internationale à Paris (2003) ; la réhabilitation du Théâtre d'Aurillac ; la salle de concert symphonique du Théâtre Marinsky à Saint-Petersbourg (2006). En 2007, leurs réalisations en cours concernent la restructuration du Théâtre national populaire à Villeurbanne (TNP), la modernisation du Théâtre du Rond-Point à Paris et la restructuration du Théâtre historique Marinsky à Saint-Petersbourg.

Ricciotti (né en 1952), ingénieur et architecte, s'est fait remarquer à partir du début des années 1990 par une architecture expressionniste qui se détourne du néo-modernisme. Cette perception est particulièrement lisible dans ses réalisations dans le domaine culturel : le Stadium de Vitrolles (1994), bâtiment monolithique à la fois salle de spectacle et salle omnisports pouvant accueillir 5 000 spectateurs ; la salle de concert du Philharmonie Nikolaïsaal de Potsdam (Allemagne, 2000) ; le Pavillon noir pour le Centre chorégraphique national/Ballet Preljocaj à Aix-en-Provence, inauguré en 2006. Dans ce même registre, il réalise un multiplex avec dix salles de cinéma à Chartres (et 64 logements), des médiathèques à Rouen et Colomiers, le palais des Festivals à Venise, le département des Arts de l'islam au musée du Louvre, le musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée à Marseille ou encore l'Historial mémorial du Camp de Rivesaltes. Il a obtenu en 2006 le Grand Prix national d'Architecture.

Stinco (né en 1934), a été dans les années 1960 membre du groupe Aérolande, travaillant sur une recherche d'architecture légère et mobile sur la base de structures gonflables et de toiles tendues qui donneront lieu à une grande exposition en mars 1968 au musée d'Art moderne de la Ville de Paris. De 1974 à 1976, son action au GAU témoigne de son intérêt pour l'architecture urbaine. Il fonde en 1984 son atelier d'architecture. À son actif, les réalisations de la Galerie nationale du Jeu de paume à Paris, une école maternelle au centre du Vieux-Montmartre, l'aménagement de l'École du Louvre, l'Espace d'art moderne et contemporain à Toulouse (1999) et le musée des Beaux-Arts d'Angers (2004). Mais ce passionné de théâtre depuis l'adolescence œuvre aussi pour l'architecture théâtrale. Il réalise en 2004, la rénovation-extension de la Maison de la Culture de Grenoble édifée en 1968 par un disciple de Le Corbusier, André Wogenscky, puis la restructuration du Théâtre national de Bretagne à Rennes.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

- La rénovation scénique en France , théâtre années 20, Danièle Pauly ; [réalisé par l'] Institut français d'architecture, [département Archives et histoire], Paris : Éd. Norma, 1995
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb361565874>
- Le théâtre français de la Renaissance , Charles Mazouer, Paris : H. Champion, 2002
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb38804048t>
- Le théâtre français de l'âge classique , III, L'arrière saison, Charles Mazouer, Paris : H. Champion, 2014
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb43868395s>
- Le théâtre en France de 1870 à 1914 , Michel Autrand, Paris : H. Champion, 2006
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb40114589s>
- Le théâtre en France de 1914 à 1950 , Jeanyves Guérin, Paris : H. Champion, 2007
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb41105900g>
- Le théâtre en France de 1968 à 2000 , David Bradby ; en collaboration avec Annabel Poincheval, Paris : H. Champion, 2007
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb410617241>
- De Godot à Zucco , anthologie des auteurs dramatiques de langue française, 1950-2000, Vol. 3, Le bruit du monde, par Michel Azama, Paris : SCÉRÉN-CNDRP, 2004
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39251537z>
- Pourquoi êtes-vous metteur en scène ? , Giorgio Barberio Corsetti, Alain Françon, Matthias Langhoff, ... [et al.], Strasbourg : Théâtre national de Strasbourg, 2005
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb43673540q>
- L'ère de la mise en scène , [sous la dir. d'Alain Coulon], [Paris] : Ministère de la culture et de la communication, cop. 2005
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb399464205>
- Le grand répertoire , machines de spectacle, [François Delarozière], Arles : Actes Sud, 2003
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb390638223>
- Carnet de croquis , les Machines de l'île, Nantes, François Delarozière ; [traduction anglaise de Kate Merrill], Tournefeuille : Éd. la Machine, impr. 2007
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb411138823>

Rédacteur(s)

[M. Corvin](#) [J.-P. HAN](#) [M. FREYDEFONT](#) [J. CHOLLET](#)

Édition Bordas 2008

Classement

Cet article relève de la spécialité [Institutions et lieux](#)

Zone(s) géographique(s) : France

Période(s) : Moyen âge Renaissance 17ème siècle 18ème siècle 19ème siècle
20ème siècle 21ème siècle

Voir aussi

Citations pertinentes de cet article dans le dictionnaire : Voltaire Hugo (V.) Giraudoux (J.) Marivaux (P.) Claudel (P.) Beckett (S.) Bodel (J.) Rutebeuf Halle (A. de la) Jeu d'Adam et Ève (le) Jeu de la feuillée (le) Jeu de saint Nicolas (le) Jeu de Robin et Marion (le) Miracle de Théophile (le) Miracles de Notre-Dame par personnages (les) mystère Gréban (A.) Passion Mystère des Actes des Apôtres (le) Scaliger (J.C.) Bèze (Th. de) Jodelle (E.) Hardy (A.) Garnier (R.) Larivey (P.) Baïf Peletier du Mans (J.) La Fresnaye (V. de) Sénèque Grévin (J.) Abraham sacrifiant Cléopâtre captive Juives (les) Hippolyte Bradamante Valleran-Lecomte Quinault (P.) Molière Lully (J.-B.) Critique de l'École des femmes (la) Chapelain (J.) Chappuzeau (S.) Aubignac (abbé d') Corneille (Th.) Racine (J.) Lamy Boileau (N.) Rapin Mairat (J.) Corneille (P.) Sophonisbe Timocrate Bossuet (J.-B.) Ledoux (C.N.) Louis (V.) Beaumarchais (P. de) Wailly (C. de) Soufflot Crébillon père Campistron (J.) Regnard (J.-F.) Dancourt (F.) Lesage (A. R.) Destouches (P.) Sedaine (M.) Gueullette (T.S.) Collé (C.) Carmontelle (L.) Piron (A.) Diderot (D.) Nivelles de La Chaussée (P. C.) drame Mariage (le) [Gombrowicz] Chénier (M.-J. de) David (L.) Charles IX ou l'École des rois Delavigne (C.) Lessing (G.E.) Schiller (F.) Stendhal Vigny (A. de) Mérimée (P.) Bernhardt (S.) Shakespeare (W.) Musset (A. de) Dumas (A.) Burgraves (les) Lorenzaccio Ubu roi Lemaître (F.) Dorval (M.) Rachel (T.) Mars (Mlle) Cicéri (P.) Daguerre (J.) Scribe (E.) Augier (É.) Becque (H.) Mirbeau (O.) Guitry (S.) Labiche (E.) Feydeau (G.) réalisme Dumas (fils) Sardou (V.) Pattes de mouche (les) Affaire des poisons (l') Un chapeau de paille d'Italie Cagnotte (la) Antoine (A.) Zola (E.) Fort (P.) Lugné-Poe (A.) Maeterlinck (M.) Fouquières (B. de) Jouvet (L.) Baty (G.) Dullin (Ch.) Pitoëff (G.) Pirandello (L.) Tchekhov (A.) Pitoëff (L.) Anouilh (J.) Sartre (J.-P.) Camus (A.) Montherlant (H. de) Copeau (J.) Brieux (E.) Bataille (N.) Bernstein (H.) Courteline (G.) Pagnol (M.) Bourdet (É.) Sarment (J.) Achard (M.) Steve Passeur

Puget (C.-A.) Cocteau (J.) Roussin (A.) Aymé (M.) Marceau (F.) Jarry (A.) Vitrac (R.) Gémier (F.) Roussel (R.) Chancerel (L.) Artaud (A.) Vauthier (J.) Adamov (A.) Dubillard (R.) Duras (M.) Genet (J.) Schehadé (G.) Michel (G.) Vian (B.) Ghelderode (M. de) Ionesco (E.) Gatti (A.) Vinaver (M.) Deutsch (M.) Chartreux (B.) Novarina (V.) Koltès (B.-M.) Cormann (E.) Guyotat (P.) Dasté (J.) Saint-Denis (M.) Sarrazin (M.) Malraux (A.) Vilar (J.) Planchon (R.) Chéreau (P.) Sobel (B.) Vincent (J.-P.) Vitez (A.) Jourdheuil (J.) Mesguich (D.) Lavaudant (G.) Régy (Cl.) Blin (R.) Barrault (J.-L.) Lassalle (J.) Mnouchkine (A.) Savary (J.) Deschamps (J.) Brook (P.) Garcia (V.) Lavelli (J.) Peer Gynt Soulier de satin (le) Wilson (R.) Stein (P.) Grüber (K.M.) Strehler (G.) Brecht (B.) Grotowski (J.) Py (O.) Renaude (N.) Peyret (J.-F.) Pommerat (J.) Servante (la) Drame de la vie (le) Ma Solange, comment t'écrire mon désastre, Alex Roux Minyana (P.) Rebotier (J.) Béhar (A.) Cadiot (O.) Lagarde (L.) Lagarce (J.-L.) Vengeance tardive Ceux qui partent à l'aventure Sérénité des impasses (la) Colonel des zouaves (le) Retour définitif et durable de l'être aimé Aubert (M.) texte Melquiot (F.) Lescot (D.) Milin (G.) Histrions (les) Je tremble (l) Gabily (D.-G.) Durif (E.) Rambert (P.) Durringer (X.) Lacoste (J.) Colas (H.) Huysman (Ch.) Anne (C.) Angot (C.) langage Kermann Blutsch (H.) Sivadier (J.-F.) Schmitt (E.E.) Besset (J.-M.) Rambal (J.) Olmi (V.) Gaudé (L.) Réza (Y.) Zadek (A.) Meyssat (B.) Znorko (V.) Tanguy (F.) Aperghis (G.) Decouflé (Ph.) Saporta (K.) Marin (M.) Bagouet (D.) Duroure (J.-F.) Bailly (J.-C.) multimedia Pasolini (P.P.) Jeanneteau (D.) Lambert-Wild (J.) Lumières Qui voyez-vous ? Orgia Sonate des spectres (la) Nordey (S.) Braunschweig (St.) Gutmann (L.) Lacascade (É.) Fisbach (F.) Bloch (B.) François (M.) Vigner (E.) Cantarella (R.) Nichet (J.) Osinski (J.) Lambert (B.) Demarcy-Motta (E.) Bonnaud (I.) Guillet (A.) Scott (D.) Meira (C.) Delaveau (G.) Pauthe (C.) Bérès (J.) Clolus (E.) Collet (Y.) Gabel (J.) Sarti (R.) Soyer (E.) Delarozière (F.) Bercut (L.) Karge (M.) Wyspian'ski (S.) Schwab (W.) Hirata Oriza Mouawad (W.) Caubet (A.) Petitier (E.) Dorvigny Sauvage (L.) Eötvös (P.) Carpentries (F.) Seuls Capulets et les Montaigus (les) Pelléas et Mélisande Bête de style Conquête du pôle Sud (la) Splendid's Ciment Songe d'une nuit d'été (le) Noce (la) [Wyspianski] Annonce faite à Marie (l') Tokyo notes Paravents (les) Ambulance Janot au chemin de l'île Anticonstitutionnellement Pierrot Lunaire Rossignol (le) Grand Macabre (le) Trois Sœurs (les) Balcon (le) Don Pasquale Così fan tutte Agrippine Jeanne au bûcher Adrien (Ph.) Chailloux (E.) Hakim (A.) Buchvald (C.) Ulusoy (M.) Velter (A.) Lérés (M.) Wargo (R.) Marcia Hesse Peines d'amour perdues Marat-Sade Diable en partage (le) Inattendu (l') Six personnages en quête d'auteur Monologue(s) Rhinocéros Ionesco suite Poètes du tango (les) Ballade de Don Quichotte (la) Variations Brecht Homme pour homme Willy Protogoras Mesure pour mesure Music Shop Schauspieldirektor (der) Ma vie de chandelle Courcoult (J.-L.) Oréface (P.) Véritable Histoire de France (la) Géant tombé du ciel (le) Géant tombé du ciel, dernier voyage (le) Retour d'Afrique Chasseurs de Girafes (les) Visite du Sultan des Indes sur son Eléphant à voyager dans le temps (la) Symphonie mécanique (la) Fanti (L.) Arroyo (E.) Jouanneau (J.) Walser (R.) Pinget (R.) Crimp (M.) Françon (A.) Danis (D.) Condor (le) Institut Benjamenta (l') Chant du Cygne (le) Bourrichon (le) Enfants Tanner (les) Inquisitoire (l') J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne Dame de chez Maxim (la) Platonov Dépeupleur (le) Celle-là Pièces de guerre Compagnie des hommes (la) Café (le) Si ce n'est toi Chaise Naître Mouette (la) Slavkine (V.) Motton (G.) Meschonnic (H.) Reznikov (C.) Fosse (J.) Harrower (D.) Janáček (L.) Kane (S.) Boulgakov (M.) Anéantis Amante anglaise (l') Cerceau (le) Chutes Paroles du Sage Terrible Voix de Satan (la) Mort de Tintagiles (la) Holocauste Quelqu'un va venir Melancholia Variations sur la mort Carnet d'un disparu (le) 4.48 Psychose Iphigénie en Tauride [Gluck] Into the little hill Adam et Ève Madani (A.) Rossfelder (J.-P.) Clément (G.) Gourarier (Z.) Jourda (F.) Jardin planétaire (le) Il était une fois la fête foraine Treize étroites têtes Pôles Mon ami Cet enfant Grâce à mes yeux Au monde D'une seule main Petit Chaperon rouge (le) Marchands (les) Bory (A.) IJK Plan B Bouchain (P.) Fabre (X.) Ricciotti (R.) Stinco (A.) Condorcet (N.) Buren (D.) Julienne (L.) Fabre (J.) Pumain (P.) Narpozzi (M.) Speller (V.) Wogenscky (A.)

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