

SEANCE 1: SPECIFICITES DU GENRE THEATRAL

INTRODUCTION

Le mot théâtre vient du verbe grec theaomai : regarder avec attention, avoir des visions. Cette notion de regard est donc essentielle pour définir les concepts de Théâtre, Théâtralité.

1. Les relations entre texte et représentation :

Le texte est accompagné d'aspects visuels et sonores qui dépendent largement du metteur en scène. La réception d'une pièce de théâtre varie selon les choix du metteur en scène et de l'époque. Exemple de L'île des esclaves :

- une île où il semble bon vivre : interprétation optimiste qui montre le retour d'une harmonie sociale à la fin de la pièce, les maîtres ont compris le « cours de l'humanité »

- décor sinistre, comme les docks délabrés d'un port, sombres : violence des relations sociales, l'harmonie de la fin de la pièce n'est qu'une apparence, le conflit est toujours prêt à resurgir.

2. Les particularités du spectacle théâtral :

- Un spectacle total : texte, éléments sonores et visuels

Bruitages, musique, débit, intonations des acteurs, décors, objets, éclairage, jeux de lumière, costumes, jeux de physionomie et de déplacement....

- La nécessité d'un public :

Comme l'indique son étymologie, le théâtre est fait pour être regardé. Presque toutes les pièces de théâtre ont été écrites pour être jouées (une exception : Un spectacle dans un fauteuil, Musset). Le spectacle théâtral doit avoir un impact sur le spectateur.

une tragédie doit provoquer crainte et pitié : la représentation des passions sur la scène doit permettre au spectateur de prendre du recul et de se délivrer de ses propres passions. C'est ce qu'Aristote appelle la « catharsis » (purgation des passions).

la comédie doit amuser le spectateur tout en le poussant à réfléchir sur les défauts montrés sur scène. Elle doit « corriger les mœurs en riant » (castigat ridendo mores », devise de la comédie, par Jean de Santeul).

- La double énonciation :

Deux situations de communication : les personnages s'adressent les uns aux autres sur scène, mais l'ensemble des propos (paroles, gestes, costumes) s'adressent en réalité au public qui parfois en sait plus que les personnages (cf : apartés, monologues...). Cette double énonciation permet aux auteurs de s'assurer la complicité du spectateur. C'est le cas dans « le théâtre dans le théâtre » (ou mise en abyme), procédé très souvent utilisé par Marivaux. Ex : Le jeu de l'amour et du hasard, L'île des esclaves, La dispute...

I. EVOLUTION DU THEATRE OCCIDENTAL, DU MOYEN-AGE AU XXe SIECLE.

1. DES ORIGINES AU MOYEN-AGE

- Origine du théâtre en Grèce, avec les Dionysies (fêtes en l'honneur de Dionysos). Le théâtre, dès l'Antiquité, a un lien très fort avec la société et la cité : au fur et à mesure, les citoyens sont payés pour assister aux spectacles, car le théâtre est considéré comme un enseignement citoyen et politique.

- Au Moyen-Age, se développent les mystères médiévaux : des pièces religieuses qui sont des versions dramatiques de l'Ancien et du Nouveau Testament. En parallèle, la farce attire un public populaire. Ce genre de théâtre est considéré comme profane, son humour est souvent grossier et les thèmes assez simplistes.

2. A LA RENAISSANCE

- Distinction entre la « commedia erudita » (œuvre littéraire, basée sur des modèles classiques) et la « commedia dell'arte » (populaire, comique, inspirée de la farce).

- Traduction de la Poétique d'Aristote : développement de la règle des 3 unités. (sur l'importance de la Poétique, voir ci-dessous).

3. LE 17e SIECLE, AGE D'OR DU THEATRE EUROPEEN

- En Espagne : Felix Lope de Vega, Pedro Calderon de la Barca : La vie est un songe : thème très important : la vie est comme un rêve, nous

mourrons le temps d'un sommeil. Une idée qui est reprise et développée par Shakespeare en Angleterre : l'idée que la vie est un théâtre et que nous sommes tous des acteurs (cf : le nom de son théâtre : The Globe, devise : « All the world is a theater »).

- En France : essor de l'esthétique classique, règle des 3 unités à laquelle on ajoute les règles de bienséance et de vraisemblance. Corneille fonde la tragédie classique française (ex : Horace, Cinna- Le Cid : tragi-comédie), Racine contribue à son apogée (ex : Phèdre...) Parallèlement, Molière hausse la comédie à un niveau de respectabilité identique à celui de la tragédie. Le rire peut être une arme et permet de corriger les mœurs de la société, cf : « castigat ridendo mores » : en riant il châtie les mœurs.

4. LE 18e SIECLE

- Marivaux et Beaumarchais réinventent la comédie : finesse de l'analyse psychologique du sentiment amoureux pour le 1er, critique de la société contemporaine pour le 2e. Ex : Le Mariage de Figaro : signe avant-coureur de la Révolution Française (cf : la fameuse tirade de Figaro).

- Diderot, notamment, et d'autres théoriciens, développent un nouveau genre : le drame bourgeois, censé être « une tragédie des mœurs privées », qui se veut un mélange de réalisme et de sensibilité. Une théorie intéressante mais une pratique peu convaincante.

5. LE 19e SIECLE : L'EPOQUE ROMANTIQUE

- Deux textes essentiels : Stendhal, « Racine et Shakespeare » (1824) et Victor Hugo, préface de Cromwell (1827) : critique de la règle des 3 unités, fondement de l'esthétique du drame romantique.

- Préface de Cromwell :

La conception du drame romantique s'appuie sur une théorie de l'Homme : dualité fondamentale de l'homme et de l'univers, de l'âme et de son corps. Il faut exprimer cette dualité, cette tension entre l'esprit et la matière, et « mêler le sublime au grotesque, la bête à l'esprit ».

Dans la pratique théâtrale : mélange des genres puisque le théâtre doit être l'image exacte de la vie réelle. Rejet des unités classiques de temps et de lieu, seule unité importante : celle de l'action. Il faut concentrer l'action, qui doit être un miroir de la réalité condensant la vie réelle.

Respect de la couleur locale, c'est-à-dire du pays et de l'époque où se situe l'action. Maintenir le vers, l'alexandrin, pour sa souplesse rythmique qui s'accorde au dynamisme de l'action. Ex : Hernani (1830), Rhuy Blas (1838)

- La première d'Hernani : bataille dans le théâtre entre les partisans de la révolution romantique et ceux pour le maintien des formes classiques.

- Un seul vrai chef-d'œuvre : Lorenzaccio, de Musset, en 1834. Mais une pièce qui dure 9 heures, destinée donc à être seulement lue jusqu'au début du XXe (grâce à Sarah Bernhardt).

6. FIN DU 19e SIECLE : APRES LE MOUVEMENT ROMANTIQUE

- théâtre à thèse : réalisme, critique sociale. Cf : les tragédies intimes de vie provinciale de Tchekov : La mouette, Les trois sœurs

- théâtre de pur divertissement : vaudeville, comédie aux mœurs légères. Cf : Labiche, Feydeau

- théâtre symboliste : Péléas et Mélisande de Maeterlinck

- théâtre d'avant-garde : Ubu Roi, d'Alfred Jarry

7. LE XXe SIECLE : RENOUVELLEMENT ET CRISE

- Un théâtre littéraire et poétique entre les deux guerres, qui développe un optimisme humaniste typique de cette période, ou au contraire une vision sombre et pessimiste.

Ex : Anouilh et Giraudoux (inspirés de la mythologie grecque), Claudel, Montherlant, Cocteau

- Un théâtre engagé, politique ou philosophique, mais cet engagement ordonne toute l'esthétique des pièces.

Exemple de Brecht : didactisme marxiste, lutte des classes

Exemple de Jean-Paul Sartre et Camus : synthèse entre l'existentialisme et le militantisme de gauche, posent le problème de l'absurdité de la condition humaine. Les Justes de Camus : pose la question de la légitimité de la violence dans la lutte politique pour une société meilleure.

- Le Nouveau Théâtre : absurdité et cruauté. Une attitude plus radicale qui pousse l'absurdité dans la forme même de leur théâtre, un renouvellement radical de l'écriture dramatique. Ex de Beckett, Ionesco, Tardieu, Genet.... Un courant appelé « le théâtre de l'absurde » ou « le Nouveau Théâtre », parallèle au Nouveau Roman, car correspondant à une crise profonde du rationalisme et de l'humanisme.

C'est avant tout « une tragédie du langage », cf La Cantatrice Chauve en 1950 fonde cette avant-garde. Les dramaturges montrent leur vision pessimiste de la condition humaine à travers le langage qui ne permet plus de communiquer. Un théâtre caractérisé par :
incommunicabilité : dialogues mais pas de communication, absurdités ou « monologues à deux », solitude de l'être humain (Ionesco et Beckett)
cruauté : dimension sadique de l'être humain (cf : La leçon de Ionesco, Genet)

II. LES CARACTERISTIQUES DU GENRE THEATRAL

Parce qu'elle doit être REPRESENTÉE, la pièce de théâtre est forcément sous l'influence de 3 facteurs : le public, les acteurs, la salle de théâtre. Elle a aussi une langue spécifique.

1 - IMPORTANCE DU PUBLIC

Un texte de théâtre ne vit vraiment que lorsqu'il est joué.

1) Toute pièce repose sur une CONVENTION, un accord tacite entre auteur, acteurs, et spectateurs, cf le théâtre "à l'italienne"

- Les personnages parlent devant nous comme si nous assistions à la représentation à leur insu. Les acteurs évoluent dans une pièce dont il manque un mur... C'est le principe de la double énonciation.
- Les acteurs parlent plus fort ; la scène exige une accentuation des effets (ou) absence de démarcation entre acteurs et public (théâtre moderne)

2) Toute pièce est LIMITEE dans sa DUREE

-par les possibilités d'attention du public ; d'où l'importance des entractes (et leur influence sur la structure de la pièce)
-par la résistance physique des acteurs ...

3) Toute pièce est soumise aux EXIGENCES du PUBLIC qui réagit pour ou contre au moment même de la représentation.

-Le dramaturge subit, plus que tout autre écrivain, l'influence des idées et des œuvres contemporaines.

-Le dramaturge subit également, l'influence du goût du public en matière d'art dramatique. Le public veut être étonné mais il aime aussi que ses propres goûts, ses propres pensées soient confirmées par la représentation. Sans doute Racine n'écrit pas ses tragédies en pensant à la cour de Louis XIV, il pense à ses personnages qui, pour lui, ne sont qu'eux-mêmes ; mais son esprit d'homme de théâtre lui inspire des paroles qui pour le public parisien de 1667-69-70 ont une résonance.

« Chaque génération a ses conventions... qui méprisent celles de l'âge précédent. Mais après un siècle, ce qui fut ridicule redevient attrayant », dit François Mauriac.

-Même évolution de la faveur publique pour les romanciers, les poètes, mais l'histoire du théâtre est vraiment liée à celle de la société.

-Au théâtre, tout est CONVENTION (sens étymologique) : le succès résulte d'un accord spontané, d'une rencontre de goûts et d'idées. Atteindre le public, c'est provoquer cet accord, c'est, comme le répétaient nos dramaturges classiques, (incapables, semble-t-il, de préciser davantage) « PLAIRE » :

« Je voudrais bien savoir si la grande règle de toutes les règles n'est pas de PLAIRE et si une pièce de théâtre qui a attrapé son but n'a pas suivi un bon chemin » Molière

Cf aussi Racine : "La principale règle est de PLAIRE et de toucher. Toutes les autres ne sont faites que pour parvenir à cette première " Bérénice.

-D'ailleurs, la représentation d'une pièce est, en outre, un événement public.

On en parle ! Dès le XVII^e siècle, des gazettes sanctionnent le succès ou l'échec ; les commentaires sont présents à l'esprit des auteurs : ils laissent souvent apparaître ce que le public attend.

Le théâtre est une ŒUVRE COLLECTIVE et que chaque génération construit son art dramatique (en fonction des expériences précédentes) et c'est cette suite de reniements et de découvertes qui constitue la véritable

histoire de notre théâtre français.

2. IMPORTANCE DES ACTEURS

Le public vient « VOIR » un spectacle : cf étymologie latin "specio, regarder ; grec, théa-omaï"

1) Une représentation est associée étroitement à trois ARTS : le mime, l'art vocal, la décoration. La diction à la mode, par exemple, peut façonner le STYLE.

2) La relation entre auteur et metteur en scène ou acteurs

Beckett aux créations, Influence réciproque, et parfois mécontente (cf Alexandre Dumas)

Parfois coopération entre acteurs et auteurs. Cf André Roussin
Mais certains, comme Maurice Druon, ne veulent pas mettre les pieds sur le plateau (les Rois maudits)

3. IMPORTANCE DES CONDITIONS MATERIELLES

Cf spécificité de la langue théâtrale (cf ci-dessous).

En général, les conditions matérielles influent sur la composition de la pièce.

Remarque : un certain mépris des contingences n'est pas incompatible avec le succès.

Cf le Soulier de satin de Claudel.

4. SPECIFICITE DE LA LANGUE THEATRALE

I. Tout se passe par le truchement des personnages.

Dans une pièce de théâtre, l'auteur n'a pas directement la parole. Un romancier peut choisir la subjectivité, intervenir de manière plus ou moins directe, mais l'auteur dramatique ne peut que faire parler les autres. Il doit donc faire en sorte que ce qu'il veut nous suggérer, le soit par le truchement des personnages.

II. La parole théâtrale est liée à des éléments extérieurs au texte.

A. La parole théâtrale dramatique est liée à la notion de LIEU, à l'espace scénique.

1) Tout va se passer dans un endroit. Celui-ci est forcément limité != cinéma

Un changement de lieu provoque un nouveau "tableau" ou un nouvel "acte". La force du langage doit consister à faire en sorte que ce lieu semble exister le temps de la représentation, un lieu aux confins du réel et de l'imaginaire.

2) Rôle du décor et des indications scéniques

Il permet l'insertion du spectateur dans cet espace. Diverses doctrines ; débats entre les metteurs en scène :

- Au XVII^e siècle, on s'intéresse peu aux costumes, on est peu soucieux de vraisemblance matérielle. Mais on aime les grandes machineries, les œuvres à grands spectacles. Pendant longtemps le "lieu" a été découvert grâce au fameux "lever du rideau".

- En revanche, au XX^e siècle, Brecht, par exemple, insiste sur le peu d'importance des décors. Pour lui, la scène est un lieu abstrait, il refuse la fascination qu'exerce le lieu théâtral. Il considère la parole théâtrale comme une simple manière d'exposer une réflexion.

- Théâtre du Cartel : Pour JOUVET, le théâtre était avant tout "affaire de beau langage". Gaston BATY s'insurgeait contre ce qu'il appelait "Sire le mot". VITEZ a longtemps réagi contre l'importance des décors, cherchant une sorte de symbiose entre le réel et le théâtre, entre la salle et la scène.

- D'autres, au contraire, ont repris la tradition des décors plus chargés de signification et destinés à provoquer plus la fascination que la réflexion critique : CHEREAU avec son décorateur PEDUZZI ; RONSE pour des œuvres de STRINDBERG.

Pour eux, l'espace scénique est beaucoup plus celui du désir et du rêve que celui de la réflexion politique. VITEZ racontait d'ailleurs qu'en URSS les objets au théâtre avaient une fonction nouvelle, celle de montrer aux spectateurs ce qu'ils ne pouvaient plus acquérir ou trouver dans les magasins.

3) Certains objets peuvent avoir d'après le texte une importance assez grande.

Ex : la table, dans Tartuffe, sous laquelle se cache Orgon ; le fauteuil, dans le Mariage de Figaro ; la lanterne dans Amphitryon ...

Les objets donnent des indications sur le monde qui est représenté par le metteur en scène.

Ex. : Décor des Femmes savantes : maison de la bonne bourgeoisie, reconstituée d'après des tableaux d'époque.

B. Le langage théâtral est aussi lié au TEMPS

Lorsque nous assistons à une représentation dramatique, nous entrons dans un temps différent du temps des horloges. Par la parole, l'auteur nous attache à cette durée propre à l'œuvre théâtrale.

1) La parole sert d'abord à construire le temps qui a précédé le moment de l'action : c'est le rôle des scènes d'exposition.

2) Au théâtre, le temps propre à l'œuvre est fait de deux composantes :

- le temps mis par les personnages à dire leurs répliques = celui que nous vivons en même temps qu'eux, temps forcément réduit (cf durée possible d'un spectacle)

- le temps qui s'écoule en dehors des actes, qui est censé s'être écoulé lorsque les personnages se débloquent à notre vue (jours, mois, années...) : les propos des acteurs doivent le faire savoir.

- Dans le théâtre classique, peu de temps se passe entre les actes, les paroles accompagnent les derniers moments d'une crise.

- Dans le théâtre contemporain, les dialogues sont souvent de ceux qui "creusent" un temps qui a tendance à se rapprocher de celui de la vie ordinaire. L'art de Tchekhov, par exemple, consiste à attacher l'attention des spectateurs à un temps où finalement il ne se passe pas grand chose. Cf le rôle des silences... Cf aussi Huis Clos, de Sartre qui capte l'attention tout en faisant comprendre qu'il n'y a plus rien à attendre. Cf En attendant Godot, où Beckett a amené le spectateur à attendre en même temps que Vladimir et Estragon tout en sachant que rien ne se passera.

C. La parole théâtrale dramatique est liée à l'action, à la situation

Ce que dit le personnage est toujours "en situation" : les paroles que l'auteur lui prête sont liées au mouvement dramatique. En fait, les héros d'une pièce ne parlent jamais de façon gratuite : ce qu'ils disent nous renseigne sur ce qu'ils font ou pensent. La force du dialogue vient de ce que la phrase est en rapport avec l'action ou l'absence d'action.

III La parole théâtrale n'est ni la langue écrite ni la langue parlée.

A. La parole dramatique est différente de la parole écrite (poésie ou roman) puisqu'elle est censée être prononcée à l'insu des spectateurs dans des conditions rappelant celles de la vie réelle :

- La question de la vraisemblance se pose donc ! Ex. Marivaux a soin de faire parler d'une manière différente les soubrettes et les valets. Le dialogue doit imiter l'improvisation de la vie.

- De plus, en français la langue écrite et la langue parlée ne sont pas identiques : temps verbaux : != passé simple ; subjonctif imparfait, on remplace la subordination par la coordination, la juxtaposition, l'interrogation est marquée par le ton, et non par l'inversion, les négations explétives disparaissent...

- Un théâtre "littéraire" est dangereux pour la scène : mais tout dépend de la sensibilité de l'époque. Ex. les tirades classiques : le public était indifférent au côté conventionnel. Certaines générations préfèrent un théâtre plus écrit, d'autres, des œuvres plus proches de ce qu'elles pensent être l'image de la vie. Ex. Au lendemain de la guerre, le théâtre était souvent proche du discours philosophique, Giraudoux, Sartre, Camus

B. Le langage dramatique ne se confond pas pourtant avec la parole prononcée dans la vie courante.

- Une œuvre dramatique trop liée au langage parlé serait ratée.

- Les plus grands succès de la seconde moitié du XX^e siècle présentent des personnages s'exprimant d'une manière tout à fait différente des tournures utilisées dans la vie de tous les jours. Exemples : AUDIBERTI, Marguerite DURAS, Jean GENET, IONESCO...

- Chacun de ces créateurs a imposé à ses personnages une façon de parler provoquant dans l'ensemble de la pièce une sorte d'unité de ton

et les conversations renvoient à un monde qui se dessine tout au long de la représentation. Ex. Claudel, à la fin du Partage du midi, emploie des expressions comme "éternel été", "splendeur de l'août", "partage de minuit"... qui n'ont rien à voir avec ce qui serait dit, de façon plus plate, dénuée de toute force, dans une situation analogue de la vie courante. (la mort des amants)

Ainsi le langage dramatique est à la fois un texte écrit et un texte parlé, mais ne peut se confondre avec la parole de la vie courante plus anodine et souvent tournée vers l'efficacité, ou le bavardage sans intérêt.

III. UNE PROBLEMATIQUE ESSENTIELLE DU THEATRE : LA MIMESIS OU L'ILLUSION DRAMATIQUE

Le problème : lien qu'entretient le théâtre avec la réalité. Le théâtre se veut être un reflet de la vie réelle, son imitation (mimesis), mais il reste irréel par ses artifices et ses conventions, comme le dit par exemple V.Hugo : « le théâtre n'est pas le pays du réel : il y a des arbres de carton, des palais de toile, un ciel de haillons, des diamants de verre, de l'or de clinquant, du fard sur la pêche, du rouge sur la joue, un soleil qui sort de dessous terre. C'est le pays du vrai : il y a des cœurs humains dans la salle. »

« Il faut écrire une pièce où les gens vont, viennent, dînent, parlent de la pluie et du beau temps, jouent au whist, non de par la volonté de l'auteur, mais parce que c'est comme ça que ça se passe dans la vie réelle. » : citation de Tchekov qui résume ce qui fut le mot d'ordre de nombreux dramaturges depuis l'Antiquité jusqu'au XIX^e siècle, c'est-à-dire imiter la vie réelle et représenter au théâtre la réalité. Hamlet met en scène, dans sa pièce, le meurtre de son père, accompli quelques temps auparavant par les spectateurs (le roi et la reine), qui ne supporteront pas de voir représenté le crime qu'ils ont commis. Ici, le théâtre reflète véritablement la réalité, et c'est pour cela qu'Hamlet affirme que « l'objet du théâtre a été dès l'origine, et demeure encore, de présenter pour ainsi dire un miroir à la nature, et de montrer à la vertu son portrait, à la naïveté son visage, et au siècle même et à la société de son temps quels sont leurs aspects et leurs caractères » (III,2). Ainsi, l'imitation de la nature permet à l'auteur de critiquer la société, dans le but de transformer les individus. Mais peut-on dire que le théâtre n'a qu'une fonction-miroir ? Peut-on dire que chaque pièce est « un miroir à la nature » ? Si la mimesis (imitation du réel, en grec) fut longtemps le but recherché par les dramaturges, l'on observe une rupture totale de ce courant à travers un théâtre plus moderne, qui tire ses théories en particulier de Brecht. Enfin, il faudra se demander si réellement l'imitation de la réalité joue un grand rôle dans les principales fonctions du théâtre.

I. Le théâtre miroir de la réalité. La mimesis aristotélicienne.

Diderot, dans le paradoxe sur le comédien, définit ainsi le théâtre : « c'est une glace disposée à montrer les objets, et à les montrer avec la même précision, la même force, et la même vérité ». Cette définition, qui rejoint celle de Shakespeare (« miroir à la nature »), correspond à l'ambition qui anima de nombreux dramaturges, depuis l'Antiquité jusqu'au XIX^e siècle. Le théâtre doit représenter la réalité, l'espoir étant d'atteindre une confusion entre réel et réalité, qui donnerait au spectateur l'illusion totale de la vie.

Il faut remonter aux origines du théâtre, et plus spécifiquement à la première théorie sur le théâtre, pour comprendre les motivations qui déclencheront cette recherche de la mimesis. Aristote, dans la Poétique, définit ainsi la tragédie : « imitation d'une action noble, conduite jusqu'à sa fin et ayant une certaine étendue (...) et qui, par l'entremise de la pitié et de la crainte, accomplit la purgation des émotions de ce genre ». Pour Aristote, le but du théâtre, et plus particulièrement de la tragédie, est la catharsis qui en résulte, c'est-à-dire la purification des âmes, par la purgation des passions et par les émotions ressenties par le spectateur, ce qui contribue à l'équilibre des individus qui deviennent modérés, assagis, et à la paix dans la cité.

Cette idée sera reprise par Touchard, qui explique, dans *Dionysos*, apologie pour le théâtre, que le théâtre permet à l'individu de ressentir certaines émotions, de voir se dérouler certaines actions (qui, amoralement, sont interdites par la société ou la cité) et écrit que « la valeur morale et sociale paraît ainsi incontestable, puisque cet art permet à l'individu de retrouver cette part de liberté qu'il doit sacrifier aux exigences de la société. » Un des auteurs qui a justement le plus réussi à exprimer la violence des passions humaines et leur influence néfaste sur l'homme est Racine. On peut ainsi imaginer qu'une femme, après avoir vu *Phèdre*, en ressortira « guérie » de certains penchants inconscients qu'elle pouvait éprouver auparavant, et qu'elle ne se laissera jamais envahir par une passion après avoir vu son effet sur *Phèdre* (« C'est Vénus toute entière à sa proie attachée » : malgré la force des passions, l'individu doit lutter pour la modération). Mais pour pouvoir parvenir à cette catharsis, il est nécessaire que le spectateur ressente fortement les émotions, et pour cela, son identification aux personnages est essentielle. C'est en s'identifiant à Rodrigue, dans *Le Cid*, que le spectateur comprend mieux toute la complexité de son dilemme (l'honneur ou l'amour ?) et que son exclamation (« O rage ! O désespoir ! O vieillesse ennemie ! N'ai-je donc tant vécu que pour cette infamie ») prend toute sa force. Or, pour que l'identification soit possible, il faut que le spectateur soit proche de la réalité, que les événements soient ceux qui pourraient lui arriver (tomber amoureux du fils de son mari, cad ressentir un désir incestueux, a pu arriver à certaines femmes du XVIIIe) et donc il faut pour cela imiter la nature et la réalité : c'est ce qu'Aristote appelle la « mimesis ».

Cependant, la mimesis semble peu réalisable. Certes, il arrive que l'action sur le théâtre rejoigne celle de la réalité. Ainsi Hamlet fait-il représenter, devant le roi et la reine, une pièce, *La souris de la cour*, qui est en fait une réplique exacte du meurtre qu'ils ont eux-mêmes accompli quelques temps auparavant. Mais, ne pouvant revivre cette scène, ils quitteront la salle, ce qui permettra de les démasquer. C'est pour la même raison que Stendhal écrit, dans *Racine et Shakespeare* : « le plaisir de la tragédie procède en ce que nous savons bien que c'est une fiction, ou pour mieux dire, l'illusion, sans cesse détruite, renaît sans cesse. Si nous arrivions à croire un moment les meurtres et les trahisons réels, ils cesseraient à l'instant de nous causer du plaisir ». Il est vrai que le théâtre est un lieu bien particulier, régi par de nombreuses conventions. Aussi, y représenter la réalité, ou du moins, tendre vers elle avec la vraisemblance, a nécessité de nombreuses conventions qui, au fur et à mesure des courants littéraires, changent et se détruisent les unes et les autres. C'est cette idée qu'exprime Roubine, dans *Introduction aux grandes théories du Théâtre* : « chaque génération, au fond, éprouve le besoin d'inventer un nouveau système de conventions qui donnera, un temps, l'illusion de la vie, avant d'être à son tour perçu comme tel et rejeté au nom, précisément, de la vie. » A l'époque classique, règne la règle des trois unités : de temps (pour pallier le problème du décalage entre la durée de l'action et celle de la représentation), de lieu (pour renforcer la confusion entre représenté et réel) et d'action (pour la cohérence), ainsi que les bienséances : il faut montrer les personnages tels que le public les perçoit, ce que l'on peut exprimer par cette formule de Mesnardière, ne pas faire « un subtil d'un allemand ou un un modeste d'un espagnol » (attention néanmoins du coup, aux clichés et stéréotypes qui peuvent en découler...). De grands changements se produiront avec les romantiques, et plus particulièrement avec Hugo, qui prône de nouvelles conventions, dans la célèbre préface de *Cromwell* : le mélange des genres (« ce serait le mélange sur scène de tout ce qui est mêlé dans la vie »), pour parvenir à « cette vie de vérité et de saillie qui enfante l'illusion, ce prestige de réalité qui passionne le spectateur ». Ainsi, la représentation de la réalité a souvent été le but des dramaturges.

A partir de là, c'est la question du rapport entre théâtre et société qui se pose, car si le théâtre est « un miroir de la nature », il n'en reste pas moins que cette nature, et surtout la société, évolue. Peut-on dire à la suite d'Antoine Vitez que « le théâtre est un champ de forces, très petit, mais où se joue toujours toute l'histoire de la société, et qui, malgré son

exigüité, sert de modèle à la vie des gens » ? On remarque que le théâtre évolue en fonction de la société et de ses aspirations, ses goûts : ainsi, la tragédie classique ne pouvait pleinement se réaliser que dans une société dominée par les valeurs aristocratiques (honneur, gloire, patriotisme, monarchisme...) et, parallèlement à la bourgeoisie, on observe la naissance d'un nouveau théâtre, correspondant mieux aux valeurs bourgeoises. D'autre part, la fonction éducatrice du théâtre est très importante : en montrant aux spectateurs ce qu'ils sont réellement et en leur dévoilant certains défauts et vices de la société, le théâtre, et spécifiquement la comédie, les amène à se corriger. C'est l'idée exprimée par le célèbre « *castigat ridendo mores* » de Santeul, repris dans la préface du *Tartuffe* par Molière, où ce dernier explique que « rien ne reprend mieux les hommes que la peinture de leurs défauts ». Le théâtre serait alors réellement un miroir tendu aux spectateurs. Cette idée se retrouve dans de nombreuses pièces, où Molière, par exemple, fustige certains « fléaux » de sa société, comme les médecins charlatans (*Le médecin malgré lui*), les avares, les « snobs » (*Les précieuses ridicules*, *Le bourgeois gentilhomme*) ou encore l'hypocrisie religieuse avec *Tartuffe*, pièce contre laquelle se formera une cabale, ce qui prouve que Molière touche vraiment des problèmes réels de son époque. De même, la censure de certaines pièces montre également la véracité de la représentation. Ainsi, *Le mariage de Figaro* a été censuré : Beaumarchais, en dénonçant « une foule d'abus qui désolent la société », aurait ainsi montré les signes avant-coureurs de la Révolution. Si le théâtre, par la représentation du réel, peut faire changer la société, il peut également transformer l'individu lui-même. Dans *L'île aux esclaves*, Trivelin demande à Cléanthis de « jouer » sa maîtresse, créant ainsi un « théâtre dans le théâtre », et lui explique que cela est nécessaire « afin qu'elle se connaisse, qu'elle rougisso de ses ridicules, si elle en a, et qu'elle se corrige ». La comédie aurait donc un effet bénéfique sur la société et sur l'individu : à travers la représentation du réel, le spectateur prendrait conscience de certains défauts, et, pour se conformer à la société et ne pas tomber dans le ridicule, il essaierait de se corriger. La question qui peut se poser, néanmoins, c'est si le théâtre joue véritablement auprès des spectateurs le rôle moral que les auteurs lui assignent.... En théorie, du moins, la représentation du réel permet à la comédie de corriger les mœurs. Cependant, y-a-t-il une véritable représentation du réel ? Y-a-t-il une totale confusion entre le réel et le représenté ? Peut-on croire à l'existence d'une illusion totale ? Nous savons que le théâtre est régi par de nombreuses conventions, qui font que le spectateur ne perd pas de vue le fait théâtral. Néanmoins, il y a un pacte tacite passé entre les acteurs et le spectateur : le théâtre étant un œuvre collective, chacun doit y participer, et le public, lui, y participe « en jouant le jeu », cad en acceptant l'illusion théâtrale, le temps de la représentation. C'est ce que Stendhal, dans *Racine et Shakespeare*, définit comme « illusion courante ». Cependant, l'illusion parfaite est-elle possible ? Pouvons-nous croire entièrement à la pièce, confondre représenté et réel, comme le fait Primadant dans *L'illusion comique* ? Stendhal, à ce propos, raconte une anecdote intéressante : lors d'une représentation d'*Othello*, un soldat aurait tiré sur l'acteur (s'apprêtant à tuer Desdémone, sa femme), en s'écriant « Il ne sera pas dit qu'en ma présence un maudit noir aura tué une femme blanche ». Il semble donc que l'illusion parfaite soit possible, cependant elle est très rare, gênée par l'essence même du théâtre, et par la dénégation que le spectateur effectue lorsqu'il ressent une émotion trop forte (il se dit alors que ce n'est que du théâtre, et reprend conscience de soi). La représentation de la nature et de la société a été l'objet de nombreuses pièces à la recherche d'effets cathartiques ou « correcteurs ». Si elle a été aidée par de nombreuses conventions visant à réduire les gênes liées au théâtre en lui-même, si elle a permis l'identification (partielle) du spectateur aux personnages, elle n'a pas réussi à atteindre l'illusion parfaite, se contentant de l'illusion courante, liée au pacte entre acteur et public. Cependant, un nouveau théâtre va petit à petit se développer, niant toute mimesis, et prônant une rupture de cette illusion courante et consentie.

II. Une rupture de la mimesis. Une évolution radicale du théâtre qui tend à autre chose.

Un nouveau théâtre s'est donc créé, se basant sur une rupture de l'illusion d'une part, d'autre part sur de nouveaux éléments, qui ne prennent pas en compte le théâtre comme miroir de la nature.

Précisons d'abord que déjà, dans le théâtre « classique », les ruptures de l'illusion étaient fréquentes. En effet, malgré tous les efforts de vraisemblance, certains éléments restent différents de la réalité. Ainsi, les apartés que font les personnages pour expliquer au spectateur certains éléments, et les monologues, semblent peu réels. Aussi, on rajoute parfois un confident (Oenone dans *Phèdre*, par exemple), ce qui évite de représenter un personnage en train de parler seul. Néanmoins, ces occasions étaient réservées pour les expositions (ainsi, dans le prologue de *Richard III*, celui-ci dévoile ses mauvaises intentions, et présente l'action) ou pour les moments intenses (le monologue de Rodrigue, dans *Le Cid*, lorsque celui-ci examine le dilemme devant lequel il se trouve). On peut également ajouter les moments de récits, qui brisent l'illusion théâtrale mais permettent de raconter des événements qui n'auraient pu se dérouler sur scène : la bataille du *Cid* contre les Maures, ou la mort d'Hippolyte tué par un monstre marin envoyé par Poséidon (*Phèdre*) en sont deux exemples très célèbres. Mais ces moments, obligatoires pour mieux comprendre la pièce, étaient rares, justement parce qu'ils entraînaient une rupture de l'illusion.

Brecht donne une nouvelle définition du théâtre, qui va bouleverser les points de vue et opinions jusque là émises sur le théâtre. Il distingue en effet le théâtre dramatique et le théâtre épique. Le théâtre dramatique correspond au théâtre que nous avons précédemment évoqué : il s'agit d'un théâtre de l'illusion, représentant le conflit d'un héros contre la société, dont le dénouement est bien souvent un retour à l'harmonie sociale (ainsi, à la fin d'*Athalie*, le peuple hébraïque se réconcilie, dans *Polyceute*, Felix et Pauline, respectivement beau père et femme de *Polyceute*, se convertissent). Il met en scène une vérité, mais à laquelle le spectateur ne peut adhérer que par la participation au spectacle, et à l'identification aux personnages. Brecht dénonce la passivité du spectateur, « plongé dans quelque chose », qui ne réfléchit pas à la vérité exprimée par la pièce, mais l'admet. Brecht définit alors le théâtre épique. Il s'agit d'éléments narratifs, historiques, l'action est concentrée sur des événements passés. Les conventions sont supprimées : il faut que le spectateur prenne conscience qu'il est au théâtre, l'illusion est éliminée. Ainsi, les acteurs se présentent eux-mêmes au public, un récitant commente l'action. Par exemple, étudions le prologue de *La résistible ascension d'Arturo Ui* : « chers spectateurs, nous vous présentons/ Vos gueules, un peu, là, dans le fond ! (...) vu, honorable société/l'exceptionnel intérêt du spectacle / la direction n'a pas lésiné / ni sur les frais, ni sur le prix des places ». On observe ici la distanciation opérée entre l'acteur et le spectateur, la rupture de toute illusion. D'autre part, le spectateur est souvent informé du dénouement : il peut ainsi juger plus librement le déroulement des actes. Ce qui est en effet le plus important pour Brecht, c'est le comportement d'un personnage face à un problème permanent, les rapports entre les personnages : c'est la conduite des personnages qui constitue l'unité de base. En sortant du théâtre, le spectateur doit se dire : « la douleur de cet être me bouleverse parce qu'il y aurait quand même une issue pour lui ». Quel est le but de ce théâtre épique ? Le spectateur n'étant plus passif, il est amené à une réflexion, il est amené à s'interroger sur des problématiques touchant à l'expérience de la société. Le spectateur est incité à découvrir par lui-même une vérité qui se perpétue hors de la scène. C'est pourquoi il faut casser l'illusion, ramener le spectateur à la conscience de soi, au sentiment que ce qu'il voit n'est qu'une représentation. Là encore nous retrouvons les mêmes valeurs du théâtre, qui amènent le spectateur à une réflexion sur lui-même. Mais nous voyons également l'émergence d'un théâtre basé sur la politique et sur certaines questions morales. En

effet, lorsque Brecht met l'accent sur les comportements des personnages comme révélateurs d'un certain mode d'insertion dans la société et l'Histoire, il fait référence à la politique marxiste. Quels sont les moyens employés pour cette rupture de l'illusion ? Nous en avons vu un exemple dans le prologue de *La Résistible ascension d'Arturo Ui* : tout tend vers une distanciation importante entre le spectateur et l'acteur (fragmentation de l'action, de la langue, du décor). La représentation du réel et l'illusion sont d'autant moins possibles que Brecht s'intéresse uniquement à des événements passés ou à des légendes pour faire passer ses messages. Ainsi, dans *Galilée*, il développe une critique des savants américains ayant participé pendant la guerre à l'élaboration des bombes et du matériel militaire. Cette « méthode », néanmoins, n'est pas due à l'originalité de Brecht. De nombreux dramaturges se sont servis de mythes pour faire passer leurs idées et leurs critiques. Déjà Molière, dans *Amphitryon*, dénonçait le libertinage de Louis XIV auprès des femmes de la cour. Quant à Anouilh, il donne à travers *Antigone* le symbole de la résistance de la France contre le régime collaborateur des années 40 (régime de Vichy, symbolisé par Créon). Là encore, on remarque de nombreuses questions morales et réflexions qui sont des éléments importants de ce théâtre, mais sans la représentation de la réalité, ni même celle de l'illusion : le théâtre qui se développe dans ces années-là opère une rupture avec l'illusion et les conventions. On voit se multiplier les distanciations, certes plus légères, mais qui montrent une évolution des mentalités : le prologue, dans *Antigone*, situe l'action en s'adressant directement au public (« voilà, ces personnages vont vous jouer l'histoire d'*Antigone*. *Antigone* ? C'est la petite maigre, là-bas, au fond... ») et la voix dans *La machine infernale* (Cocteau) commente les actions.

En parallèle, d'autres théories se développent, et en particulier celles privilégiant un retour au corps. De nouveau, l'imitation de la nature est abandonnée : elle semble bien enterrée avec le Nouveau Théâtre. Mais, à la différence du théâtre épique de Brecht où prime surtout une réflexion politique et morale du spectateur (nécessitant la distanciation et de la rupture de l'illusion), qui est plus importante que la représentation de la réalité, le théâtre privilégiant le corps a une visée « liturgique ». Le théâtre de la cruauté, d'Artaud, en est une preuve. Artaud privilégie le geste et le mouvement sur le texte et l'idéologie mimétique. Pour lui, le théâtre a une puissance magique, et il doit représenter le « triomphe des forces noires », c'est-à-dire la violence cachée dans la société (et dans l'Homme). L'objet du théâtre n'est donc « pas de résoudre les conflits sociaux et psychologiques, de servir de champ de bataille à des passions morales, mais d'exprimer objectivement des vérités secrètes, de faire venir au jour par des gestes actifs cette part de vérité enfouie sous les formes de leurs rencontres avec le Devenir ». Artaud veut en effet révéler au grand jour les violences réelles présentes dans la société, quitte à bouleverser totalement le spectateur par cette rencontre brutale. Ainsi il écrit : « nous voulons faire du théâtre une réalité à laquelle on puisse croire et qui contienne, par le cœur et par les sens, cette espèce de morsure concrète que comporte toute sensation vraie. » Il faut donc révéler certaines forces puissantes cachées.

Le théâtre n'a pas en effet comme but principal la représentation de la réalité. N'est-ce pas l'univers où tout est possible ? Si donc sont présentes des représentations fidèles (dans la mesure du possible) de la société et de la réalité, certains dramaturges ont préféré des thèmes irréels et surréalistes. Ainsi, Giraudoux privilégie la beauté de la langue, la poétique. Il crée de nombreuses pièces de théâtre mettant en scène des éléments magiques et/ou fantastiques. *Ondine* est l'histoire d'amour entre un chevalier et une sirène, *Intermezzo* raconte la folie d'un petit village depuis l'arrivée d'un spectre... Mais ces légendes, ces mythes, permettent à l'auteur d'exprimer certaines opinions ou de faire réfléchir le spectateur. Dans *Ondine*, Giraudoux caricature les mœurs des hommes, les cérémonies obligatoires et certaines conventions sociales ridicules...

Cependant, on ne peut pas parler de représentation de la nature. Un théâtre symboliste a également existé, uniquement basé sur la poésie du texte, sur une atmosphère magique et merveilleuse bien loin du « miroir à la nature », comme par exemple *Pelleas et Mélisande*, de Maeterlinck. Enfin, on a vu se développer un théâtre surréaliste (pièces non-sens) comme la pièce de Vitrac intitulée *Victor ou les enfants au pouvoir*. La représentation de la nature n'est, dans ces différents types de théâtre, pas du tout le but recherché. On veut mettre en évidence d'autres éléments, comme des éléments fantastiques et surnaturels, ou l'incarnation de certaines valeurs : *Antigone* est ainsi le symbole de la résistance, *Electre* l'idéal de la Justice. Le théâtre, enfin, s'est beaucoup attaché à la représentation du mal, à travers des monstres de cruauté, comme *Néron* (« j'aimais jusqu'à ses pleurs que je faisais couler », *Caligula* ou *Don Juan*. On a donc vu des représentations manichéennes de l'univers (représentant le combat du bien et du mal), des conflits entre les valeurs incarnées par des personnages...

On voit de nos jours surgir un nouveau théâtre qui privilégie l'expression corporelle : le texte est abandonné (ou presque) au profit de la gestuelle. Là encore, il ne s'agit pas de mimesis. Enfin, à travers le théâtre de l'absurde, on voit représentées non plus la réalité, mais des caricatures, visant à nous faire réfléchir sur la condition humaine.

La représentation de la réalité n'est donc pas le but premier du théâtre. Elle est un moyen pour faire prendre conscience au spectateur de certains éléments, et amorcer chez lui une réflexion, mais il n'est pas le seul. Ainsi, pour Brecht, le plus important est la réflexion du spectateur : il faut donc une distanciation entre celui-ci et les acteurs. Des éléments surnaturels, la poésie d'un texte peuvent également être l'objet de représentations. Enfin, de nouvelles tendances tendent à privilégier d'autres aspects du théâtre, et la fonction miroir de celui-ci ne semble plus vraiment être au premier plan. Mais quelles sont les fonctions du théâtre, et quel est le rapport entre ces fonctions et la représentation (ou non) de la réalité ?

III. Les différentes fonctions du théâtre.

Pourquoi a-t-on développé autant le théâtre ? Pourquoi le théâtre a-t-il toujours autant de succès ? Que permet-il ?

Tout d'abord (et c'est essentiel), le théâtre a une fonction de divertissement. Le fait que, justement, le théâtre soit dans un lieu particulier, pendant une durée délimitée, donne une dimension de fête au théâtre. Celui-ci permet une évasion, grâce à l'illusion consentie qui est garantie par le pacte entre spectateur et acteur. Lorsque nous voulons ressentir des émotions fortes, oublier pour une soirée les ennuis de la vie, le théâtre est une solution. Peu importe s'il s'agit de la représentation de la nature ou d'éléments surnaturels, ce qui compte uniquement, ce sont les émotions (qui découlent de l'acceptation de la convention du théâtre : le spectateur se laisse prendre au jeu, comme le disait Saint-Augustin : « les spectacles me ravissaient »-au sens étymologique du verbe) et le plaisir. Les dramaturges ont bien compris que l'élément essentiel du théâtre, c'était le plaisir ressenti par les spectateurs, et cela par n'importe quel moyen : l'imitation du réel n'est pas obligatoire. Ainsi, Racine écrivait : « la principale règle est de plaire et de toucher : toutes les autres ne sont faites que pour parvenir à cette première » et Molière, dans *Critique de l'Ecole des Femmes*, disait que la question principale était de « savoir si la grande règle n'est pas de plaire ». De même Lechy, dans *L'Echange* (de Claudel), donne sa version du succès du théâtre : « Dans votre vie à vous, rien n'arrive. Rien qui n'aille d'un bout à l'autre. Rien ne commence, rien ne finit. Ça vaut la peine d'aller au théâtre pour voir quelque chose qui arrive. » Nous allons au théâtre pour ressentir des émotions, pour vivre des expériences uniques, à travers l'identification aux personnages et l'illusion courante. Il est vrai que l'imitation du réel favorise cette identification, mais elle n'est pas la seule : le jeu des comédiens, les décors, la mise en scène interviennent également. Giraudoux exprime très bien, dans *L'impromptu de Paris*, le plaisir des émotions, que l'on éprouve au théâtre : « le mot comprendre n'existe pas au théâtre, le bonheur est que le vrai public ne comprend pas, il ressent (...) puisque

vous êtes au théâtre, cad dans un lieu d'heureuse lumière et de beau langage, de figures imaginaires, savourez ce paysage, les fleurs, les forêts, les hauteurs et les pentes du spectacle, tout le reste est géologie. » Nous pouvons, en dernier lieu, pour parler de la notion de plaisir au théâtre, évoquer la notion de Fort-da de Freud : l'illusion théâtrale peut être assimilée au jeu d'un enfant qui s'en va (fort) et revient (da). Freud explique que, de la même manière que l'enfant, quand le jeu cesse, le spectateur est frustré à la fin du spectacle : il a en effet laissé de côté, le temps de la représentation, le « principe de réalité » pour le « principe du plaisir ». Le plaisir du théâtre, à l'origine de notre fréquentation du théâtre, est principalement dû aux émotions que ressent le spectateur. Le principe de réalité est mis de côté par l'illusion.

Le théâtre a également de nombreux effets sur l'individu. D'une part, la catharsis est due à l'identification du spectateur à l'acteur (ce qui est possible grâce à la mimesis). Le spectateur, après avoir ressenti pitié et crainte au théâtre, se trouve plus modéré, assagi et prêt à affronter les passions. Le théâtre peut également être à l'origine de certains efforts de comportements, dus à une admiration devant l'attitude de certains personnages. Par exemple, dans *Cinna*, Auguste fait preuve d'une remarquable attitude en accordant son pardon à ceux qui l'ont trahi et qui voulaient le tuer. Cette phrase d'Auguste (« Soyons amis, Cinna, c'est moi qui t'y convie ») a pu encourager certains spectateurs à la clémence. D'autre part le théâtre représente les actions des hommes s'ils n'étaient pas dépendants de la société. L'imitation de la réalité n'est donc pas réalisée puisqu'il ne s'agit que de suppositions, ce qui permet à l'homme de rester modéré. Touchard, dans *Dionysos*, apologie pour le Théâtre, exprime bien cette idée : « montrer à l'homme (...) ce qu'il serait dans un monde sans entraves (...) c'est la vision de cet univers, où l'homme pourrait enfin se révéler à soi-même ». Et c'est là une fonction que l'on retrouve au théâtre : celle de « révélateur », permettant au spectateur d'envisager des aspects de lui-même qu'il ne peut (ou plutôt ne veut) pas forcément soupçonner. C'est d'ailleurs cette conception du théâtre que développe Jean Genet, dans la préface de sa pièce *Les Bonnes*, Comment jouer les Bonnes : « Sans pouvoir dire au juste ce qu'est le théâtre, je sais ce que je lui refuse d'être : la description de gestes quotidiens, vus de l'extérieur. Je vais au théâtre afin de me voir sur la scène (restitué en un seul personnage ou à l'aide d'un personnage multiple et sous forme de conte) tel que je ne saurais ou n'oserais pas me voir, ou me rêver, et tel pourtant que je me sais être. Les comédiens ont donc pour fonction d'endosser des gestes et des accoutrements qui leur permettront de me montrer à moi-même »

Outre la fonction cathartique, le théâtre a également une fonction correctrice. En effet, il tend un miroir au spectateur, qui peut alors prendre conscience de ses défauts et donc se corriger. La comédie, plus particulièrement, permet une transformation des individus : elle encourage même à un certain conformisme social (pour ne pas être ridiculisé, il ne faut pas être différent, il faut appliquer les valeurs de la société). Par exemple, dans la critique présente dans *l'Avare*, Molière critique un défaut qui touchait de nombreux spectateurs de l'époque : l'idée est qu'en voyant leur propre image, volontairement poussée à l'extrême, comprenant le ridicule de l'avare et des effets néfastes de l'avarice, ils se corrigeront. Le théâtre est également démystificateur : le théâtre, plus vrai que vrai, met en cause le spectateur dans son expérience humaine, lui fait prendre conscience de l'artifice de la condition humaine, du rôle que chacun doit jouer, idée reprise par la formule « *theatrum mundi* ». Citons, dans *Fin de partie* (Beckett), cet extrait de dialogue : « A quoi est-ce que je sers ? – A me donner la réplique », ou dans *Intermezzo* (Giraudoux) : « chacun se rend compte du personnage que le destin a entendu de lui faire jouer sur la scène de la vie ». Pour cette fonction, la représentation de la vie est nécessaire, puisque le spectateur doit avoir conscience de cet aspect du théâtre. Enfin, le théâtre amène le spectateur à des réflexions sur certaines vérités morales. Que ce soit par la représentation du réel ou non, cette fonction est essentielle : elle donne au théâtre une portée politique et morale, mais nous y reviendrons plus loin.

Le théâtre a un effet important sur la société : il permet de faire prendre conscience de certains éléments (défauts ou vices) de la société, ce qui permet une correction de la part des individus qui, tous ensemble, luttent certains fléaux. Par exemple, l'hypocrisie religieuse occupait, au XVII^e, une place importante : Tartuffe fut une des premières pièces à dénoncer ce problème, ce qui a permis à beaucoup de ne pas se laisser piéger par de faux dévots. Et la représentation de la réalité ne semble pas forcément nécessaire. Dans le théâtre de l'absurde, se sont en effet développées certaines critiques voilées et/ou exagérées de la société. Par exemple, dans La cantatrice chauve, Ionesco met en scène quelques éléments de la société, et à travers un langage désarticulé, fouillis, plat (« le plafond est en haut, le plancher est en bas ») nous montre les problèmes de communication de l'Homme, problème qui s'est répandu au sein de la société moderne, et qui tend à devenir de plus en plus important. Le théâtre permet donc de poser des questions morales, de représenter certains conflits moraux, de reprendre des questions intemporelles. Pour des différents enjeux, le moyen de la représentation ne change pas le résultat. Le spectateur est amené à entamer une réflexion sur les problèmes posés. Ainsi, notamment, lorsque le théâtre montre le mal : que ce soit avec Racine (Néron), Molière (Don Juan), Camus (Caligula) ou Brecht (Arturo Ui), le théâtre permet de représenter une force obscure que l'on ne peut pas réellement définir. Le théâtre introduit également des débats entre valeurs morales, par l'intermédiaire de personnages incarnant des valeurs. Ainsi Antigone (la loi divine est plus importante que la loi terrestre) est opposée à Créon, Electre (idéal de la Justice) à Egisthe (le plus important est de préserver la cité avant tout). Le théâtre pose des questions, amorce chez le spectateur une réflexion qui le conduira à déterminer sa position. Cependant, il ne faut pas radicaliser. Les auteurs engagés ne doivent pas limiter le spectateur à leur seul point de vue, ils doivent leur laisser une certaine liberté d'interprétation. C'est l'idée exprimée par Sartre à travers cette phrase : « une bonne pièce de théâtre doit poser les problèmes, non les résoudre. » Pour certains auteurs, en effet, le théâtre n'est que prétexte pour affirmer son engagement politique. Ces auteurs partent du principe que chaque individu est déterminé par son époque, sa classe socio-économique. Ainsi, toute œuvre d'art porte en elle une vision politique reflétant la classe sociale de son auteur. C'est, entre autres, la théorie de Brecht. Mais si l'art est influencé par la société, il ne faut pas oublier qu'il existe des questions universelles, qui concernent l'humanité dans son ensemble. Il existe en effet des questions intemporelles, qui correspondent à l'essence-même de l'Homme, et qui ne cesseront pas d'exister. Aussi, peu importe la société, il ne s'agit pas là de messages politiques ou de questions morales, seulement d'une vision de l'être humain et de la condition humaine. Le théâtre est ainsi le miroir de l'expérience humaine, dans ses angoisses fondamentales, en dehors de tout contexte. Béranger, héros de la pièce Le roi se meurt (Ionesco), représente en fait chaque être humain à l'approche de la mort et ses exclamations comme « on ne pleure pas assez autour de moi, on ne me plaint pas assez, on ne s'angoisse pas assez » sont celles de tout homme.

Le théâtre a donc de nombreuses fonctions. Il amène le spectateur à une réflexion sur des questions morales, intemporelles, sur la condition humaine. Peu importe alors que le théâtre soit ou non une représentation de la réalité : ces questions dépassent la sphère d'une société particulière, et ce qui compte, c'est d'amorcer chez le spectateur une réflexion.

Le théâtre, représentation de la nature ? Il semble qu'à travers la mimesis, les dramaturges aient voulu atteindre une illusion parfaite, une confusion du réel et du représenté, pour répondre aux différentes fonctions du théâtre. Cependant, ce n'est qu'un moyen parmi d'autres, et d'autres auteurs ont privilégié la distanciation, pour amorcer plus rapidement une réflexion chez le spectateur. Que ce soit à travers la mimesis ou à travers une rupture de l'illusion, ou de nouvelles formes

théâtrales, la conséquence du théâtre reste toujours, de nous amener à réfléchir sur des questions morales, universelles ou intemporelles. Le théâtre nous présente la condition humaine, et que ce soit à travers une représentation fidèle ou à travers une société déformée et grimaçante (le théâtre de l'absurde), les mêmes questions se posent éternellement indépendamment d'un cadre particulier : pourquoi la mort ? quel sens donner à sa vie ? l'homme est-il guidé par son destin, existe-t-il un Dieu ? Le théâtre reste donc fondamentalement le miroir de l'expérience humaine, et la mimesis ou le refus de la mimesis ne sont que des moyens pour y parvenir plus aisément.... Sans compter, bien évidemment, le simple plaisir esthétique.