

PATRICE PAVIS, *Le Dictionnaire du Théâtre*
éd. Dunod, Paris, 1996.

ABSURDE (p. 1)

1. Ce qui est ressenti comme déraisonnable, comme manquant totalement de sens ou de lien logique avec le reste du texte ou de la scène. En philosophie existentielle, l'absurde ne peut être expliqué par la raison et refuse à l'homme toute justification philosophique ou politique de son action. Il faut distinguer les éléments absurdes dans le théâtre du *théâtre de l'absurde* contemporain.

Au théâtre, on parlera d'éléments absurde lorsqu'on ne parvient pas à remplacer ceux-ci dans leur contexte dramaturgique, scénique, idéologique. De tels éléments se trouvent dans de formes théâtrales bien avant l'absurde des années cinquante (Aristophane, Plaute, la farce médiévale, la *Commedia dell'arte*, Jarry, Apollinaire). L'acte de naissance du théâtre de l'absurde, comme genre ou thème central, est constitué par la *Cantatrice chauve* de Ionesco (1950) et *En attendant Godot* de Beckett (1953). Adamov, Pinter, Albee, Arrabal, Pinget en sont quelques représentants contemporains. On parle parfois de théâtre de dérision, lequel cherche à éluder toute définition précise, et progresse à tâtons vers l'indicible ou, pour reprendre un titre beckettien, vers l'innomable (Jacquart, 1974).

2. L'origine de ce mouvement remonte à Camus (*L'Etranger*, *Le Mythe de Sisyphe*, 1942) et à Sartre (*L'Etre et le Néant*, 1943). Dans le contexte de la guerre et de l'après-guerre, ces philosophes ont brossé un portrait désillusionné d'un monde détruit et déchiré par les conflits et les idéologies. Parmi les traditions théâtrales qui préfigurent l'absurde contemporain, on range la farce, les parades, les intermèdes grotesques de Shakespeare ou du théâtre romantique, des dramaturgies inclassables comme celles de Jarry, d'Apollinaire, de Feydeau ou Gombrowicz. Les pièces de Camus (*Caligula*, *Le Malentendu*) et Sartre (*Huis clos*) ne répondent à aucun des critères formels de l'absurde, même si les personnages en sont les porte-parole philosophiques.

La pièce absurde est apparue à la fois comme anti-pièce de la dramaturgie classique, du système épique brechtien et du réalisme du théâtre populaire (antithéâtre). La forme préférée de la dramaturgie de l'absurde est celle d'une pièce sans intrigue ni personnages clairement définis: le hasard et l'invention y règnent en maîtres. La scène renonce à tout mimétisme psychologique ou gestuel, à tout effet d'illusion, si bien que le spectateur est contraint d'accepter les conventions physiques d'un nouvel univers fictionnel. En centrant la fable sur les problèmes de la communication, la pièce absurde se transforme fréquemment en un discours sur le théâtre, une *métapièce*. Des recherches surréalistes sur une écriture automatique, l'absurde a retenu la capacité à sublimer en une forme paradoxale l'écriture du rêve, du subconscient et du monde mental, et à trouver la métaphore scénique pour imager ce paysage intérieur.

3. *Il existe plusieurs stratégies de l'absurde:*

- *l'absurde nihiliste*, dans lequel il est quasiment impossible de tirer le moindre renseignement sur la vision du monde et les implications philosophiques du texte et du jeu (Ionesco, Hildesheimer);
- *l'absurde comme un principe structural pour refléter le chaos universel*, la désintégration du langage et l'absence de l'image harmonieuse de l'humanité (Beckett, Adamov, Calaferte);

- *l'absurde satirique* (dans la formulation et l'intrigue) rend comte d'une manière suffisamment réaliste du monde dépeint (Durenmatt, Frisch, Grass, Havel).

4. Le théâtre absurde appartient déjà à l'histoire littéraire. Il possède des figures classiques. Son dialogue avec une dramaturgie réaliste a tourné court, puisque Brecht, qui projetait écrire une adaptation d'*En attendant Godot*, n'a pu mener son projet à terme. Malgré les récupérations à l'Est, chez des auteurs comme Havel ou Mrozek, ou à l'Ouest, dans les jeux de langage de Wittgenstein (par Handke, Hildesheimer, Dubillard), l'absurde continue pourtant à influencer l'écriture contemporaine et les provocations calculées des mises en scène des textes sagement « classiques ».

APARTÉ (p. 23)

Discours du personnage qui n'est pas adressé à un interlocuteur, mais à soi-même (et, conséquemment, au public). Il se distingue du monologue par sa brièveté, son intégration au reste du dialogue. L'aparté semble échapper au personnage et être entendu « par hasard » par le public, alors que le monologue est un discours plus organisé, destiné à être perçu et démarqué de la situation dialogique. Il ne faut pas confondre la phrase adressée par le personnage comme à soi-même et la phrase dite à l'intention du public.

1. Aparté est une forme de monologue, mais il devient au théâtre un dialogue direct avec le public. Sa qualité essentielle est d'introduire une modalité différente de celle du dialogue. Le dialogue repose sur un échange constant des points de vue et l'entrechoc des contextes; il développe le jeu de l'intersubjectivité et augmente la possibilité du mensonge des personnages entre eux. Au contraire l'aparté réduit le contexte sémantique à celui d'un seul personnage; il signale la vraie intention ou opinion du caractère, si bien que le spectateur sait à quoi s'en tenir et qu'il juge la situation en connaissance de cause. Dans l'aparté, en effet, le monologue ne ment jamais puisque, normalement, on ne se trompe pas soi-même. Ces moments de vérité intérieure sont aussi des temps morts dans le déroulement dramatique pendant lesquels le spectateur formule son jugement.
2. La typologie des apartés se superpose à celle du monologue: autoréflexivité, connivence avec le public, décision, adresse au public, monologue intérieur, etc.
3. L'aparté s'accompagne d'un jeu scénique susceptible de le rendre vraisemblable (mise à l'écart du comédien, changement d'intonation, regard fixé sur la salle). Certaines techniques lui permettent à la fois de « passer la rampe » et donc d'être vraisemblable tout en se donnant à reconnaître comme procédé: projecteur braqué sur le monologueur, *voix off*, éclairage d'atmosphère différent.

Seule une conception naïvement naturaliste de la représentation a pu contribuer à critiquer l'usage de l'aparté. La mise en scène actuelle retrouve ses vertus: pouvoir ludique et efficacité dramaturgique.

BURLESQUE (p. 36)

Le burlesque est une forme de comique outré, employant des expressions triviales pour parler de réalités nobles ou élevées, travestissant ainsi le genre sérieux au moyen d'un pastiche ou vulgaire; c'est l'explication des choses les plus sérieuses par les expressions tout à fait plaisantes et ridicules.

1. *Genre burlesque:*

Le burlesque devient un genre littéraire au milieu du XVII^e siècle, en France, avec SCARRON (*Recueil des vers burlesques*, 1643; *Virgile travesti*, 1648), D'ASSOUCI (*Le Jugement de Pâris*, 1648), PERRAULT (*Les murs de Troie*, 1653), en réaction contre le carcan des règles classiques. Ce type d'écriture, ou plutôt de réécriture, chérit particulièrement le travestissement d'auteurs classiques (Scarron, Marivaux dans son *Télémaque travesti* et son *Homère travesti*, 1736). Le burlesque se sert souvent du pamphlet, de la satire sociale ou politique. Il a du mal cependant à se constituer en genre autonome, probablement du fait de son lien avec le modèle parodié (Molière, Shakespeare). En France, le ballet burlesque, dans la première moitié du XVII^e siècle, ouvre la voie à la comédie-ballet de Molière et de Lully.

2. *Esthétique du burlesque*

Plus qu'un genre littéraire, le burlesque est un style et un principe esthétique de composition qui consiste à inverser les signes de l'univers représenté, à traiter noblement du trivial et trivialement du noble, suivant en cela le principe baroque du monde à l'envers: « Le burlesque qui est une pièce du ridicule, consiste dans la disconvenance de l'idée qu'on donne d'une chose avec son idée véritable. (...) Or, cette disconvenance se fait de deux manières: l'une parlant basement des choses les plus relevées, et l'autre parlant magnifiquement des choses les plus basses » (Ch. Perrault, *Parallèle des anciens et des modernes*, III, 1688). Contrairement à une opinion répandue, le burlesque n'a rien d'un genre vulgaire ou grossier; c'est au contraire un art raffiné qui suppose chez les lecteurs une vaste culture et un sens de l'intertextualité. L'écriture – ou la réécriture – burlesque est une déformation stylistique de la norme, une manière recherchée et précieuse de s'exprimer et non un genre populaire et spontané. Il est la marque de grands styles et d'esprits ironiques qui admirent l'objet parodié et misent sur des effets comiques des contraste et de superlatif dans la forme et dans la thématique. Le débat qui consiste à se demander (comme le fait Marivaux dans sa Préface à *l'Homère travesti*) si le burlesque réside dans les termes employés ou dans les idées manipulées (dans le signifiant ou le signifié) est faussée puisque ce n'est que dans le contraste entre les deux termes que le comique s'instaure (principe du mélange de genres et de l'héroï-comique).

Il est malaisé de distinguer le burlesque des autres formes comiques; on remarquera simplement que le burlesque refuse le discours moralisateur ou politique de la satire, qu'il n'a pas nécessairement la vision catastrophée et nihiliste du grotesque et qu'il se donne comme exercice de style et comme jeu d'écriture gratuit et libre. C'est ce travestissement idéologique qui a permis son développement en marge des institutions littéraires et politiques. C'est le mélange et intertextualité de tous les styles et écritures qui en font, encore aujourd'hui, un genre moderne par excellence, un art du contrepoint (dialogisme de BAKHTINE, distanciation de Brecht).

Aujourd'hui, c'est au cinéma que le burlesque s'exprime le mieux: dans les comédies de B. Keaton, des Marx Brothers ou de M. Sennet, les gags visuels correspondent au déroulement stylistique que pratiquait le burlesque classique. En ce sens, le principe textuel du burlesque se transforme en un principe ludique et visuel: il oppose alors une façon sérieuse de se comporter et sa déconstruction comique par un

dérèglement inattendu.

CHARGE (effet de charge)

Description comique ou satirique, par accentuation de ces traits.

COMEDIE D'INTRIGUE, p. 179

La comédie d'intrigue est une pièce aux multiples rebondissements dont le comique repose sur la répétition et la variété des efforts et de coups de théâtre. Certaines pièces de Molière (*Fourberies de Scapin*), de Shakespeare (*La Comédies des erreurs*) ou de Beaumarchais (*Le Mariage de Figaro*) sont des comédies d'intrigue.

CONFIDENT, p. 64

1. Personnage secondaire qui reçoit les confidences du protagoniste, le conseille ou le guide. Surtout présent dans la dramaturgie du XVI au XVIII siècle, il remplace le chœur, joue un rôle de narrateur indirect et contribue à l'exposition, puis à la compréhension de l'action. Parfois on lui laisse le soin d'accomplir les besognes dégradantes, indignes du héros (ex.: Oenone dans la *Phèdre* de Racine, Euphorbe dans *Cinna*). Il s'élève rarement au niveau d'alter ego ou de partenaire à part entière du personnage principal (comme Horatio d'*Hamlet*), mais il le complète. On en n'a pas une image très précise et caractérisée puisqu'il n'est qu'un faire-valoir et un écho sonore n'ayant généralement pas de conflit tragique à assumer ou de décision à prendre. Etant du même sexe que son ami, il guide fréquemment celui-ci dans son projet amoureux. Par le biais des confidences se forment curieusement des couples (Théramène et Hypollite, Philinte et Alceste, Dorante et Dubois dans *Les fausses Confidences*, par exemple) sur l'identité desquelles on peut s'interroger. Une affinité de caractère ou, au contraire, pour un confident comique, un fort contraste (Don Juan et Scanarelle) caractérise leurs rapports.
2. Du chœur, le confident a gardé la vision modérée et exemplaire des choses. Il représente l'opinion commune, l'humanité moyenne et met en valeur le héros par son comportement souvent timoré ou conformiste. C'est surtout dans le drame ou la tragédie que sa présence se présente comme médiation entre le mythe tragique du héros et la quotidienneté du spectateur. En ce sens, il guide la réception du spectateur et en dessine l'image dans la pièce.

L'influence du confident varie considérablement au cours de l'évolution littéraire et sociale. Son pouvoir augmente à mesure que celui du héros s'effrite (fin du tragique, ironie sur les grands hommes, montée d'une classe nouvelle) Ainsi chez Beaumarchais les confidents Figaro et Suzanne contestent sérieusement la suprématie et la gloire de leurs maîtres. Avec eux disparaîtront bientôt et du même coup la forme tragique et la prééminence aristocratique.

3. Ses fonctions dramatiques sont aussi variables que sa véritable relation au personnage principal: il sera, tout à tour ou simultanément, messenger apportant les nouvelles, faisant le récit d'événements tragiques ou violents, gouverneur du prince, ami de vieille date (Oreste et Pylade dans *Andromaque*), précepteur ou

nourrice. Il prête toujours une oreille attentive aux grands de ce monde théâtral: « Ecouteur passif » selon la définition de Schlegel, mais aussi écouteur irremplaçable d'un héros en perdition, « psychanalyste » avant la lettre qui sait provoquer la crise et percer l'abcès. Ses formes plus prosaïques en seront, pour les femmes: la nourrice, la suivante (chez Corneille), la soubrette (chez Marivaux) ou le chaperon pour les rendez-vous galants; pour les hommes: l'exécuteur des basses besognes, *l'alter ego* indélicat (Dubois dans les *Fausse Confidences*). Si son importance est variable, elle ne se limite pas à un simple rôle de remplaçant, d'instrument d'écoute pour les monologues (ceux-ci se maintiennent dans la dramaturgie classique et le confident ne cherche pas à s'y substituer). Type même du personnage « double » situé à la fois dans la fiction et hors d'elle), le confident devient parfois le substitut du public (pour lequel il règle la bonne circulation du sens) et le double de l'auteur; il se voit souvent promu au rang d'intermédiaire entre les protagonistes et les créateurs.

DEGUISEMENT, p. 83

1. Possibilités du déguisement

Travestissement d'un personnage changeant d'identité, en même temps que de costume ou de masque, tantôt à l'insu des autres personnages ou du public, tantôt au vu et su d'une partie des personnages ou du public. La transformation peut être individuelle (une personne contre une autre), sociale (une condition pour une autre: chez Marivaux), politique (par exemple: *Mesure pour mesure*), sexuelle (Beaumarchais). Le déguisement est une technique fréquemment utilisée, en particulier dans les comédies, pour produire toute sorte de situations dramatiquement intéressantes: méprise, quiproquo, coups de théâtre, théâtre dans le théâtre, voyeurisme. Il « surthéâtralise » le jeu dramatique qui repose déjà sur la notion de rôle et de personnage travestissant l'acteur, montre ainsi non seulement la scène, mais le regard porté sur la scène. Le déguisement est présenté comme vraisemblable (dans le jeu réaliste) ou comme une convention dramatique ou une technique dramaturgique nécessaires au dramaturge pour faire passer l'information d'un caractère à un autre, pour faciliter la progression de l'intrigue et pour en dénouer les fils en fin de pièce (Marivaux, Molière).

2. La situation fondamentale du théâtre

Le travestissement n'a rien d'exceptionnel au théâtre; c'est même la situation fondamentale puisque l'acteur joue à être un autre et que son personnage, comme dans la vie, se présente aux autres sous divers masques, en fonction de ses désirs et de ses projets. Le déguisement est la marque de la théâtralité, du théâtre dans le théâtre et de la mise en abîmes du jeu. Il ne peut se passer de la connivence du public qui doit accepter cette convention matérialisée qu'est le déguisement. « La vérité du théâtre n'est pas celle de la réalité. Or, le travesti au théâtre tel qu'il devrait être employé, entraîne l'ensemble de la représentation théâtrale vers une transposition générale à peu près inévitable (Charles Dullin, 1969).

3. Formes de déguisement

Le travestissement s'effectue le plus souvent grâce au changement du costume ou de masque (donc de convention propre à un personnage); mais il s'accompagne également d'un changement de langage ou de style, d'une modification de comportement ou d'un brouillage des véritables pensées ou sentiments. Le

travestissement-signal indique au spectateur ou à un personnage qu'il y a clairement masquage provisoire. Le travestissement-vertige désoriente par contre les observateurs: on n'a plus aucun point de repère et chacun trompe l'autre comme dans un bal masqué.

La fonction idéologique et dramaturgique du travestissement est infiniment variée, bien que, dans la plupart des cas, celui-ci donne lieu à une méditation sur la réalité et l'apparence (Marivaux), l'identité de l'homme (Pirandello, Genet), le dévoilement de la vérité. Pour l'intrigue, le déguisement provoque les conflits, accélère les révélations, permet les échanges d'informations et les confrontations directes entre les sexes ou les classes. Révélateur et raccourci, le travestissement est une convention dramatique et l'évolution des protagonistes. Il assume le rôle d'un dévoilement platonicien et herméneutique de la vérité cachée, de l'action à venir et de la conclusion de la pièce. Sa fonction est fréquemment subversive, puisqu'il autorise à dissenter sur l'ambiguïté sexuelle ou sur l'interchangeabilité des individus et des classes (Shakespeare, Brecht)

DRAME, p.109

Si le grec *drama* (action) a donné dans de nombreuses langues européennes le terme de *drame* pour désigner l'oeuvre théâtrale ou dramatique, il ne s'utilise en français que pour qualifier un genre particulier : le drame bourgeois (au XVIII siècle), puis le drame romantique et lyrique (au XIX siècle).

Au sens général, le drame c'est le poème dramatique, le texte écrit pour des rôles différents et selon une action conflictuelle.

1. Au XVIII siècle, sous l'impulsion de DIDEROT, le *drame bourgeois* est un « genre sérieux », intermédiaire entre la comédie et la tragédie (bourgeoise).
2. Victor HUGO se fera l'avocat du drame romantique en prose, cherchera lui aussi à se dégager des règles et des unités (sauf celle d'action), à multiplier les actions spectaculaires, à mélanger les genres, visant à une synthèse entre les extrêmes et les époques, se réclamant du drame shakespearien : « Shakespeare, c'est le drame, et le drame qui fond sous un même souffle le grotesque et le sublime, le terrible et le bouffon, la tragédie et la comédie, le drame est le caractère propre de la troisième époque de poésie de la littérature actuelle » (Préface de *Cromwell*).
3. Le drame poétique ou lyrique culmine à la fin du XIX siècle avec Mallarmé, Régnier, Maeterlinck, Hofmannsthal. Il provient des formes musicales de l'opéra, de l'oratorio, de la cantate et du *dramma lirico* italien ; mais il se dégage de l'emprise musicale avec le drame « fin de siècle » qui est composé en réaction contre les pièces naturalistes. Le drame lyrique contient une action limitée en étendue, l'intrigue n'a d'autre fonction que de ménager des moments d'exstases lyriques. Le rapprochement du lyrique et du dramatique provoque une déstructuration de la forme tragique ou dramatique. La musique n'est plus une composante extérieure ajoutée au texte ; c'est le texte lui-même qui se musicalise en une série de motifs, de paroles et de poèmes qui ont une valeur en soi et non en fonction d'une structure dramatique clairement dessinée.

DRAMATURGIE CLASSIQUE

1. Historiquement, la dramaturgie classique s'est élaborée, dans le cas de la France, entre 1600 et 1670. J. Scherer (1950) distingue une période archaïque (1600 – 1630), une période préclassique (1630 – 1650) et une période classique au sens strict (1650 – 1670).
2. Dramaturgie classique est cependant devenue un type formel de construction dramatique et de représentation du monde, ainsi qu'un système autonome et logique des règles et des lois dramaturgiques. Les règles imposées par les doctes et par le goût du public du XVII^e siècle se sont transformés en un ensemble cohérent de critères distinctifs de l'action, des structures spatio-temporelles, du vraisemblable et du mode de présentation scénique.
3. L'action unifiée est limitée à un événement principal, tout devant nécessairement converger dans l'établissement et dans la résolution du noeud du conflit. Le monde représenté doit être esquissé dans certaines limites assez strictes : une durée de vingt-quatre heures, un lieu homogène, une présentation qui ne choque ni le bon goût, ni les bienséances, ni la vraisemblance.

Ce type de la dramaturgie, du fait de sa cohérence interne et de son adaptation à l'idéologie littéraire et humaniste de son époque, s'est maintenu jusqu'aux formes postclassiques (Marivaux, Voltaire) et survit, au XIX^e siècle, dans la pièce bien faite et le mélodrame, au XX^e siècle dans la comédie de boulevard ou le feuilleton télévisuel. A partir du moment où ce modèle dramaturgique s'est figé en une forme canonique (alors que l'analyse psycho-sociale de l'homme était dans le même temps renouvelée par les sciences humaines), il a bloqué toute innovation formelle et toute saisie nouvelle de la réalité. Il n'est alors pas étonnant qu'il soit brutalement rejeté par des esthétiques nouvelles : au XIX^e siècle par le drame romantique (encore que celui-ci puise encore aux sources du modèle qu'il récuse), au début du XX^e siècle par les mouvements naturaliste, symboliste ou épique.

FARCE (p. 137)

1. Un genre « fourre-tout »

L'étymologie du mot « farce » - l'aliment épicé qui sert à remplir (farcir) une viande – indique le caractère de corps étranger de ce type de nourriture spirituelle à l'intérieur de l'art dramatique. A l'origine, en effet, on intercalait dans les mystères médiévaux des moments de détente et de rire: la farce était conçue comme ce qui pimente et complète la nourriture culturelle et sérieuse de la haute littérature. Ainsi exclue du royaume du bon goût, la farce réussit du moins à ne jamais se laisser réduire ni récupérer par l'ordre, la société ou les nobles, comme la tragédie ou la haute comédie. A la farce, on associe d'ordinaire un comique grotesque et bouffon, un rire grossier et un style peu raffiné: autant de qualificatifs condescendants et qui établissent d'entrée et souvent abusivement que la farce est opposée à l'esprit, qu'elle a partie liée avec le corps, la réalité sociale, le quotidien. La farce est toujours définie comme une forme primitive et grossière qui ne saurait s'élever au niveau de la comédie. Quant à cette grossièreté, on ne sait pas toujours si elle concerne les procédés trop visibles et enfantins du comique ou la thématique scatologique.

2. Un genre indestructible

On trouve des farces dès l'époque grecque (Aristophane) et latine (Plaute); mais elle ne se constitue en genre qu'au cours du Moyen Age et se prolonge jusqu'au début du XVII^e siècle. Elle s'amalgame chez Molière à la comédie d'intrigue. Des auteurs de vaudeville comme Labiche, Feydeau ou Courteline, ou des drames absurdes comme Ionesco ou Beckett perpétuent de nos jours la tradition d'un comique du non-sens. La farce doit sa popularité éternelle à une forte théâtralité et à une attention portée à l'art de la scène et à la technique corporelle très élaborée de l'acteur.

3. Le triomphe du corps

La farce, genre à la fois méprisé et admiré, mais « populaire » à tous les sens du terme, met en valeur la dimension corporelle du personnage et de l'acteur. Dans le genre comique, la critique oppose la farce à la comédie de langage et d'intrigue où triomphent l'esprit, l'intellectualité et la parole subtile. « La farce, au contraire, fait rire, d'un rire franc et populaire; elle use, à cet effet, de moyens éprouvés que chacun use à sa guise et selon sa verve: personnages typiques, masques grotesques, clowneries, mimiques, grimaces, lazzi, calembours, tout un gros comique de situations, de gestes, des mots, dans une tonalité copieusement scatologique ou obscène. Les sentiments sont élémentaires, l'intrigue bâtie à la diable:gaieté et mouvement emportent tout » (Mauron, 1964). Cette rapidité et cette force confèrent à la farce un caractère subversif: subversion contre les pouvoirs moraux ou politiques, les tabous sexuels, le rationalisme et les règles de la tragédie. Grâce à la farce, le spectateur prend sa revanche sur les contraintes de la réalité et de la sage raison; les pulsions et le rire libérateur triomphent de l'inhibition et de l'angoisse tragique, sous le masque de bouffonnerie et de la licence poétique.

JEU DE SCENE (p. 186)

Action muette du comédien qui n'utilise que sa présence ou sa gestuelle pour exprimer un sentiment ou une situation, avant ou pendant sa prise de parole. A l'époque classique, on parle de « jeu de théâtre » lorsqu'on met la pantomime à la place de l'éloquence » (Voltaire).

LAZZI (p. 190)

Terme de la commedia dell'arte. Élément mimique ou improvisé par l'acteur servant à caractériser comiquement le personnage (à l'origine Arlequin). Contorsions, rictus, grimaces, comportements burlesques et clownesques, jeux de scène interminables en sont les ingrédients de base. Les lazzi deviennent vite les morceaux de bravoure que le public attend du comédien. Les meilleurs ou les plus efficaces sont souvent fixés dans les canevas ou les textes (jeux de mots, allusions politiques ou sexuelles). Avec l'évolution de la commedia, en particulier son influence sur le théâtre français du XVII^e et XVIII^e siècles (MOLIERE, MARIVAUX), les lazzi tendent à être intégrés au texte et sont une manière plus raffinée, mais toujours ludique, de conduire le dialogue, une sorte de mise en scène de toutes les composantes paraverbales du jeu de l'acteur.

Dans l'interprétation contemporaine souvent très théâtralisée et parodique, les lazzi jouent un rôle essentiel du support visuel.

MELODRAME, p. 201

Le mélodrame (littéralement et selon l'étymologie grecque : le drame chanté) est un genre qui apparaît au XVIII^e siècle, celui d'une pièce – sorte d'opérette populaire – dans laquelle la musique intervient aux moments les plus dramatiques pour exprimer l'émotion d'un personnage silencieux. C'est un genre de drame « dans lequel les paroles et la musique, au lieu de marcher ensemble, se font entendre successivement, et où la phrase parlée est en quelque sorte annoncée et préparée par la phrase musicale » (Rousseau, *Fragments d'observations sur Alceste de Gluck*, 1766).

A partir de la fin du XVIII^e siècle, le mélodrame, ce bâtard de Melpomène (Geofroy) devient un genre nouveau, celui d'une pièce populaire qui, en montrant les bons et les méchants dans les situations effrayantes ou attendrissantes, vise à émouvoir le public à peu de frais textuels, mais à grand renfort d'effets scéniques. Il apparaît à la fin de la Révolution (vers 1797) et connaît sa phase la plus brillante jusqu'au début des années 1820. *L'Auberge des Adrets* marquant à la fois son aboutissement et sa subversion parodique par le jeu de F. Lemaître (immortalisé par le film *Les Enfants du Paradis*). Il s'agit d'un genre nouveau et d'un type de structure dramatique qui a ses racines dans la tragédie familiale (Euripide: *Alceste*, *Iphigénie en Tauride*, *Médée*; Shakespeare, Marlowe) et dans le drame bourgeois (Diderot).

Le mélodrame est l'aboutissement, la forme parodique sans le savoir de la tragédie classique pour laquelle on aurait souligné au maximum le côté héroïque, sentimental et tragique, en multipliant les coups de théâtre, les reconnaissances et les commentaires tragiques des héros. La structure narrative est immuable: amour, malheur causé par le traître, triomphe de la vertu, châtements et récompenses, persécution comme axe de l'intrigue. Cette forme se développe au moment où la mise en scène commence à imposer ses effets visuels et spectaculaires, à substituer au texte élégant des coups de théâtre impressionnants. Le mélodrame triomphe dans les théâtres comme ceux de L'Ambigu-Comique, la Gaité ou la Porte-Saint-Martin avec Pixérécourt, « le Corneille de Boulevards ».

Son apparition est liée à l'emprise idéologique de la bourgeoisie qui, dans les premières années du XIX^e siècle, affirme sa force nouvelle issue de la Révolution, en se substituant aux aspirations égalitaires d'un peuple présenté comme infantile, asexué et exclu de l'histoire (cf. Anne Ubersfeld).

Les personnages clairement séparés en bons et en méchants, n'ont aucun choix tragique possible; ils sont pétris de bons et de mauvais sentiments, de certitudes et d'évidences qui ne souffrent pas la contradiction. Leurs sentiments et leurs discours, outrés jusqu'à la limite du parodique, favorisent chez le spectateur une identification facile et une catharsis à bon marché. Les situations sont invraisemblables, mais clairement tracées: malheur absolu ou bonheur indicible; sort cruel qui finit soit par s'arranger (dans le mélo optimisme) ou qui reste sombre et tendu, comme dans le roman noir; injustices sociales ou les récompenses faites à la vertu et au civisme. Situé le plus souvent en des lieux les plus irréels et fantastiques (nature sauvage, château, île, bas-fonds), le mélodrame véhicule des abstractions sociales, occulte les conflits sociaux de son époque, réduit les contradictions à une atmosphère de peur ancestrale ou de félicité utopique. Genre traître à la classe à laquelle il paraît vouloir s'adresser – le peuple - le mélo scelle l'ordre bourgeois fraîchement établi en universalisant les conflits et les valeurs et en tentant de produire chez le spectateur une catharsis sociale

qui décourage toute réflexion ou contestation et soit du moins à la portée du peuple: «le mélodrame sera toujours un moyen d'instruction pour le peuple parce qu'au moins ce genre est à sa portée » (Pixérécourt).

Le mélodrame survit et prospère aujourd'hui dans le théâtre de boulevard, les feuilletons familiaux de la télévision ou de la presse de coeur: il s'est débarrassé de ses attirails un peu voyant du roman noir ou du mélodramatique facile, en se réfugiant dans des mythes néo-bourgeois du couple menacé ou des amours impossibles. Sous une forme parodique, c'est-à-dire dans sa négation même, il fait aujourd'hui les beaux jours d'un théâtre de la dérision et des effets visuels: dès le dadaïsme, le surréalisme et le théâtre de l'absurde. Beaucoup d'artistes, p.ex. Savary et le Magic Circus et beaucoup d'animateurs sont fascinés par ce bouillon de culture bourgeois très concentré qu'est le mélodrame et par sa répulsion / fascination qu'il continue d'exercer sur nos contemporains. Ici le mélodrame (comme un grand guignol) réaffirme sa complicité avec la théâtralité et le spectaculaire.

PIECE BIEN FAITE, p. 257

1. Origines

Nom donné, au XIX siècle, à un type de pièces se caractérisant par l'agencement parfaitement logique de leur action. C'est à E. Scribe (1791 – 1861) qu'on attribue la paternité de l'expression de la chose. D'autres auteurs (Sardou, Labiche, Feydeau, voire même Ibsen) ont construit leurs pièces selon ce même modèle. Mais au-delà de cette « école de composition », historiquement située, la pièce bien faite décrit un prototype de dramaturgie postaristotélicienne rappelant un drame à structure fermée ; elle devient synonyme d'une pièce dont les ficelles sont suffisamment grosses et nombreuses pour être répertoriées.

2. Techniques de composition

Le premier commandement est le déroulement continu, serré et progressif des motifs de l'action. Même si l'intrigue est très compliquée, le suspense doit être maintenu sans faillir. La courbe de l'action passe par des hauts et des bas et présente une suite de quiproquos, d'effets ou de coups de théâtre. Le but est évident : maintenir éveillée l'attention du spectateur, jouer sur l'illusion naturaliste.

La répartition de la manière dramatique se fait selon des normes très précises : l'exposition pose discrètement des jalons pour la pièce et sa conclusion : chaque acte comprend une montée de l'action ponctuée par un point. L'histoire culmine en une scène centrale (scène à faire) où les différents fils de l'action se regroupent en révélant et en résolvant le conflit central. C'est l'occasion pour l'auteur (ou son délégué, le raisonneur) d'amener quelques brillantes formules ou profondes réflexions. C'est le repère de l'idéologie par excellent, laquelle prend la forme de vérités générales et inoffensives.

La thématique, pour originale et scabreuse qu'elle soit, ne doit jamais être problématique et proposer au public une philosophie qui lui serait étrangère. L'identification et le vraisemblable sont les règles d'or.

La pièce bien faite est un moule dans lequel les événements sont scrupuleusement coulés selon l'application mécanique d'un schéma emprunté à un modèle classique périmé. La pièce bien faite est l'aboutissement et probablement l'achèvement (parodique sans le savoir) de la tragédie classique. Attaquée par les naturalistes (Zola) elle a pourtant influencé des auteurs comme Ibsen ou Shaw. Il n'est pas donc

étonnant que la pièce bien faite, malgré l'apparent compliment de la formulation, soit devenue le prototype et le qualificatif d'une dramaturgie banale et d'une technique sans invention, le symbole d'un formalisme abstrait. Pourtant elle fait toujours les beaux jours des écrivains du Boulevard ou des feuilletons télévisuels.

QUIPROQUO (p. 280)

Méprise qui fait prendre un personnage pour un autre ou une chose pour une autre. Le quiproquo est soit interne à la pièce (nous voyons que X prend Y pour Z), soit mixte (tout comme un personnage, nous, spectateurs, prenons X pour Z). Le quiproquo est une source inépuisable de situations comiques et parfois tragiques (*Oedipe*; *Le Malentendu* de Camus). Le quiproquo est une situation qui présente en même temps deux sens différents, celui que les acteurs lui prêtent et celui que le public lui donne (Bergson).

THEATRE DANS LE THEATRE, p. 365

Type de pièce ou de représentation qui a pour sujet la représentation d'une pièce de théâtre: le public externe assiste à une représentation à l'intérieur de laquelle un public de comédiens assiste lui aussi à une représentation.

1. Emergence de cette forme

Cette esthétique apparaît dès le XVI siècle (Kyd, Shakespeare). Elle est liée à une vision baroque du monde, selon laquelle « tout le monde est une scène, et tous les hommes et les femmes ne sont que des acteurs » (Shakespeare) et la vie n'est qu'un songe (Calderon). Dieu est le dramaturge, le metteur en scène et l'acteur principal. De métaphore théologique, le théâtre dans le théâtre passe à la forme ludique par excellence où la représentation est consciente d'elle-même et s'autoreprésente par goût de l'ironie ou de recherche d'une illusion accrue. Elle culmine dans les formes de théâtre dans notre réalité quotidienne: là il est désormais impossible de scinder l'art et la vie, le jeu est le modèle général de notre conduite quotidienne et esthétique.

2. Un jeu de surillusion

L'emploi de cette forme répond aux besoins les plus divers, mais elle implique toujours une réflexion et une manipulation de l'illusion. En montrant sur scène des acteurs s'employant à jouer la comédie, le dramaturge implique le spectateur externe dans un rôle de spectateur de la pièce interne et il rétablit ainsi sa vraie situation: celle d'être au théâtre et de n'assister qu'à une représentation de fiction. Grâce à ce redoublement de la théâtralité, le niveau externe acquiert un statut de réalité accrue: l'illusion de l'illusion devient réalité.

3. Un outil épistémologique

L'universalité du théâtre dans le théâtre à travers les époques et les styles s'explique par une hypothèse sur la propriété épistémologique de cette technique. Le théâtre, en effet, est une *métacommunication*, une communication à propos d'une communication entre les personnages (voir Osolobe). De manière identique, le théâtre dans le théâtre traite du théâtre théâtralement, en se servant par conséquent des

procédés artistiques de ce genre: il devient impossible de dissocier ce que l'auteur dit à propos de la scène de ce que dit cette scène (*Six personnages en quête d'auteur* n'est-il pas la mise en scène de vingt-cinq siècles de poétique théâtrale?). De sorte que le théâtre dans le théâtre n'est qu'une manière systématique et consciente de soi de faire du théâtre. Fort de cette hypothèse, on examinera les éléments métathéâtraux inhérents à toute forme de théâtralité. On généralisera à toute représentation théâtrale la propriété de se doubler spontanément en une fonction et en une réflexion sur cette fiction. On en arrive donc à une définition très large, mais valide de la notion: il y a théâtre dans le théâtre lorsqu'un élément théâtral est comme isolé du reste et apparaît à son tour comme un objet de regard de spectateur situé sur la scène, quand il y a à la fois sur la scène des regardants et des regardés, quand le spectateur de la scène voit les comédiens en face d'un spectacle que lui-même regarde aussi (voir Anne Ubersfeld). C'est là le théâtre dans le théâtre au sens strict qu'il faut bien distinguer des effets de théâtralité.

THEATRE DIDACTIQUE, 372

1. Est didactique tout théâtre qui vise à instruire son public, en l'invitant à réfléchir à un problème, à comprendre une situation ou à adopter une certaine attitude morale ou politique.

Dans la mesure où le théâtre ne présente d'habitude pas une action gratuite et privée de sens, un élément de didactisme accompagne nécessairement tout travail théâtral. Ce qui varie c'est la netteté et la force du message, le désir de changer le public et de subordonner l'art à un dessein éthique ou idéologique. Le théâtre didactique *sensu stricto* est constitué par un théâtre moralisateur (moralité à la fin du Moyen Age) ou politique (*agit-prop* brechtien) ou pédagogique (théâtre à thèse, paraboles, fables philosophiques: *Candide* de Voltaire). De nombreuses expériences ont été faites au XIX siècle, en Europe, ou aujourd'hui dans le tiers monde pour faire connaître à un public défavorisé (d'ouvriers, de paysans, mais aussi d'enfants qui n'ont souvent pas droit à une forme d'expression spécifique) un art souvent difficile et dont les artistes et les intellectuels espèrent la contribution à une transformation sociale.

2. La revendication d'une poésie didactique remonte à la plus haute Antiquité; elle allie, dans sa forme classique, *L'Art poétique* d'Horace (14 av. J.-C.), l'utile à l'agréable, en prétendant édifier le public. Le Moyen Age conçoit cette édification comme une éducation religieuse, tandis qu'à la Renaissance les poètes s'accordent à moraliser la littérature. L'âge classique en France cède à ce principe, du moins dans les préfaces et les traités théoriques, car il limite souvent en fait ce moralisme à un exorde, un prologue ou un épilogue, à une forme compacte comme la maxime ou la sentence: « La seule règle qu'on y puisse établir, c'est qu'il faut placer les maximes judicieusement, et surtout les mettre en la bouche de gens qui aient l'esprit sans embarras, et qui en soient point emportés par la chaleur de l'action » (Corneille, *Discours du poème dramatique*).

Au XVIII siècle, le moralisme bourgeois pousse des théoriciens comme Voltaire, Diderot ou Lessing à organiser leur fable de façon à ce que le message moral apparaisse clairement. Lessing demande ainsi au poète d'organiser la fable, de façon à ce qu'elle serve à l'explication et à la confirmation d'une grande vérité morale. Schiller fait de la scène une « *institution morale* ».

3. Notre époque est moins ouverte à ce genre de discours didactique, depuis que la politique a compromis

durablement l'art, que ce soit dans le nazisme, le stalinisme, l'art officiel des anciennes démocraties pléonastiquement nommées populaires ou de maints pays en voie de développement. D'autre part, il est devenu évident que le sens et le message ne sont jamais donnés directement, qu'ils résident dans la structure et la forme, dans le non-dit idéologique. Dès lors l'alliance des mots « art didactique » se révèle peu favorable à une réflexion sérieuse et réellement pédagogique sur l'art et sur la politique.

UNITES (TROIS), p. 395

1. UNITE D'ACTION

L'action est une (ou unifiée) lorsque toute la matière narrative s'organise autour d'une histoire principale, que les intrigues annexes sont toutes rattachées logiquement au tronc commun de la fable. Des trois unités, c'est l'unité fondamentale, car elle engage la structure dramatique tout entière. Aristote exige du poète qu'il représente une action unifiée : « La fable ne doit imiter qu'une seule action complète dont les parties doivent être disposées de telle sorte qu'on n'en puisse déranger ou enlever une sans altérer l'ensemble. Car ce qui peut être dans un tout ou n'y pas être, sans qu'il n'y paraisse, ne fait pas partie du tout » (*Poétique*, 1451a). L'unité d'action est la seule unité que les dramaturges se soient tenus, du moins en partie, de respecter, non par souci de norme, mais par nécessité interne de leur travail. En trois heures de spectacle, il ne serait en effet être question de multiplier les actions, de les subdiviser ou de les ramifier à l'infini: le spectateur ne s'y reconnaîtrait plus sans les explications, les résumés et les commentaires du narrateur externe à l'action. Or, cette intervention de l'auteur est impensable en dramaturgie classique (non épique); le dramaturge doit donc se plier à la règle artisanale de l'unité d'action. L'unité d'action s'explique peut-être par la relative simplicité du récit minimal et le besoin de sécurité éprouvé par tout lecteur devant un schéma narratif concis et achève. L'action et son unité sont autant des catégories de la production dramaturgique que de la réception du spectateur: car c'est ce dernier qui décide si l'action de la pièce forme un tout et se laisse résumer en un schéma narratif cohérent.

UNITE DE LIEU

Elle exige l'utilisation d'un seul lieu, correspondant à ce que le spectateur est en mesure d'englober du regard. Des subdivisions de ce lieu sont cependant possibles: pièces d'un palais, rue d'une ville, lieux où l'on peut aller dans les vingt-quatre heures, décors multiples ou simultanés.

UNITE DE TEMPS

Cette règle, souvent contestée, exige que la durée de l'action représentée n'excède pas vingt-quatre heures. Aristote conseille de ne pas dépasser le temps d'une évolution de soleil (12 ou 24 heures). Certains théoriciens, au XVII^e siècle français) iront jusqu'à exiger que le temps représenté ne dépasse pas celui de la représentation.

L'unité de temps est intimement liée à celle de l'action. Dans la mesure où le classicisme – et toute approche idéaliste de l'action humaine – nie la progression du temps et l'action de l'homme sur le cours de son destin, le temps se trouve comprimé et ramené à l'action visible du personnage en scène, c'est-à-dire

rapporté à la conscience du héros. Il est filtré et passe nécessairement, pour être montré au public, par la conscience du personnage. Dans la mesure où, d'autre part, le drame analytique (ou la catastrophe est inévitable et connue d'avance) est le modèle de la tragédie, le temps se trouve nécessairement écrasé et réduit au strict nécessaire pour dire la catastrophe: « L'unité de temps inscrit l'histoire non comme processus, mais comme fatalité irréversible et inchangeable » (Anne Ubersfeld, 1977).

VALET, p. 401

Le valet est un personnage très fréquent de la comédie depuis l'Antiquité jusqu'au XIX siècle. Défini d'entrée par son statut sociale et sa dépendance d'un maître, le valet incarne les relations sociales d'une époque spécifique dont il devient très vite le baromètre et la figure de proue: s'il est socialement inférieur au maître, son rôle dramaturgique est d'ordinaire capital. Sa fonction dans la pièce est donc double : adjuvant ou conseiller du maître, et parfois maître absolu de l'intrigue (Scapin, Figaro).

Grâce à son association avec le ou les maîtres, le valet permet au dramaturge de reconstituer une cellule sociale caractéristique de l'univers fictionnel dépeint dans la pièce: le valet se contente rarement d'être un exécutant servile des projets du maître; il est tour à tour un conseiller (Dubois dans les *Fausse confidences*), un observateur aux avant-postes de l'intrigue (Figaro), un complice (Sganarelle, dans le *Dom Juan* de Molière), parfois même, dans le théâtre de l'absurde, la forme parodique d'un esclave (Vladimir et Estragon dans *En attendant Godot*). Le valet est toujours celui qui tient tête au personnage principal, qui le force à agir, à s'exprimer, à révéler ses sentiments (chez Marivaux), à exécuter les besognes peu dignes des aristocrates ou des bourgeois. Plus qu'un alter ego, il est le corps et le ça du maître, sa conscience et son inconscient, son « non-dit » et son « non-fait ». Tantôt, selon l'idéologie de la pièce, sa différence est mise en lumière (sa gloutonnerie, sa façon triviale et populaire de s'exprimer, ses désirs à l'état pur: ainsi pour l'Arlequin de la commedia dell'arte et de Marivaux); tantôt, au contraire, le valet se rapproche beaucoup du maître, jusqu'à contester la suprématie de celui qui l'emploie (« Au reste homme assez ordinaire, tandis que moi, morbleu!... *Le mariage de Figaro*).

Le valet du théâtre français se situe dans une double tradition: italienne, pour un valet 'bouffon', issu de la commedia dell'arte et spécialisé dans les effets de farce (Arlequin, Trivlin); française pour un valet d'intrigue, ingénieux et brillant, menant l'action à sa guise (Scapin, Crispin, Lubin, Dubois). Personnage populaire par excellence, le valet porte en lui toutes les contradictions de société et des genres théâtraux; aliénation et libération sont les étapes de son itinéraire.

La servante n'a pas eu la même destinée brillante que son homologue masculin; elle ne se distingue de la nourrice qu'à partir des comédies de Corneille et n'a pas d'influence directe sur l'action.