

À la recherche du théâtre d'art

Le Théâtre d'art. Aventure européenne du XX^e siècle et Du théâtre d'art à l'art du théâtre. Anthologie de textes fondateurs

Marie-Christine Lesage

Number 89 (4), 1998

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/16538ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Lesage, M.-C. (1998). Review of [À la recherche du théâtre d'art : *Le Théâtre d'art. Aventure européenne du XX^e siècle et Du théâtre d'art à l'art du théâtre. Anthologie de textes fondateurs*]. *Jeu*, (89), 71–73.

À la recherche du théâtre d'art

Le Théâtre d'art. Aventure européenne du XX^e siècle

OUVRAGE DE JEAN-FRANÇOIS DUSIGNE, PARIS, ÉDITIONS THÉÂTRALES, 1997, 333 P., ILL.

Du théâtre d'art à l'art du théâtre. Anthologie de textes fondateurs

TEXTES RÉUNIS ET PRÉSENTÉS PAR JEAN-FRANÇOIS DUSIGNE, PARIS, ÉDITIONS THÉÂTRALES, 1997, 95 P.

La notion de théâtre d'art a traversé le XX^e siècle européen en recouvrant des approches esthétiques, des pensées théâtrales, des styles de jeu fort distincts les uns des autres. Le point de vue adopté par l'auteur, Jean-François Dusigne, consiste à présenter l'esthétique et la pensée sur le théâtre défendues par les metteurs en scène qui se sont réclamés, de diverses manières, du théâtre d'art, sans toutefois offrir une définition préalable de la notion. Aussi la pensée théâtrale apparaît-elle fuyante au lecteur qui, au fil de sa lecture, tente de la cerner avec plus de précision. Une certitude : le théâtre d'art s'oppose au théâtre commercial (le théâtre de boulevard) et à un théâtre qui serait l'instrument d'un programme idéologique. Et si le réalisme d'André

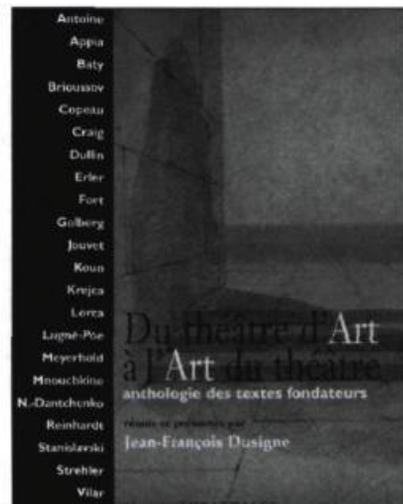
Antoine a pu constituer un premier pas vers le théâtre d'art, ce dernier s'érige et se forge ensuite contre ce même théâtre réaliste et naturaliste. En fait, c'est la mise en scène, développée par Antoine, qui est fondatrice du théâtre d'art. L'appellation suggère d'emblée une recherche de l'art pour l'art, c'est-à-dire un théâtre qui ne serait pas nécessairement fait pour le plus grand nombre mais selon les exigences de l'art. Cependant, son évolution montre une dialectique constante entre théâtre d'art, théâtre populaire et théâtre public. Les praticiens qui ont cherché à faire un théâtre d'art ont le plus souvent des visions opposées et inconciliables, ce qui ajoute à la confusion. Aussi est-ce l'intention de rénovation esthétique, sous toutes ses formes, qui constitue la constante de ce théâtre : il s'agit d'abord d'affirmer la spécificité de l'art théâtral, puis de le rénover constamment, le théâtre d'art suivant en cela l'aventure de la modernité de ce siècle.

Au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle, le théâtre semble tomber en décrépitude et se trouve dédaigné en tant qu'art par ceux qui représentent une pensée plus progressiste. C'est dans ce contexte qu'en 1887 André Antoine fonde le Théâtre Libre, qui va s'ériger contre le théâtre commercial : « Outre une nécessité de rendre le théâtre indépendant afin d'éviter une asphyxie due aux contraintes exercées par le pouvoir et l'argent, le souci de se libérer à la fois d'une mainmise d'auteurs et de pratiques jugées désuètes était fortement exprimé. » (p. 30) Aussi est-ce le Théâtre Libre qui redéfinit le premier l'identité du théâtre selon les exigences de l'art. Mais Paul Fort raffermis ensuite cette exigence en nommant son théâtre le Théâtre d'Art et en s'érigeant non pas contre le théâtre de boulevard, mais bien contre celui, réaliste et naturaliste, d'Antoine. Son Théâtre d'Art est élitaire, en ce qu'il entend tourner le dos au suffrage du plus grand nombre et privilégier l'imaginaire et le monde intérieur du

poète. Avec Lugné-Poe, le Théâtre d'Art devient le Théâtre de l'Œuvre, en 1893, et a comme ambition d'englober tous les arts. La première partie du livre met en relief la coïncidence des démarches entre les divers théâtres européens qui, sans s'être concertés, avaient la particularité de se réclamer du théâtre d'art, ou de porter ce nom, et de s'opposer au naturalisme. Edward Gordon Craig en Angleterre et Adolphe Appia en Allemagne tendent tous deux, au même moment, vers un théâtre qui soit un véritable art scénique dégagé des références littéraires, un théâtre d'art qui mette en valeur les rouages du spectacle. Seuls Némirovitch-Dantchenko et Constantin Stanislavski ne se sont pas opposés au réalisme : Stanislavski va contribuer à affirmer la spécificité de l'art théâtral en répondant à des préoccupations d'acteurs avant toute chose. Aussi le théâtre d'art est-il animé par un projet de rénovation de l'art scénique qui emprunte plusieurs voies.

L'affirmation d'une convention consciente constitue un des éléments moteurs de ce théâtre d'art. Meyerhold, en Russie, qui s'oppose à l'idée d'incarnation d'abord avancée par Stanislavski, va rechercher les lois fondamentales de la théâtralité, afin que le quotidien cesse de paraître naturel sur scène. L'avancée du théâtre d'art, telle qu'elle est décrite dans ce livre, met ensuite côte à côte Copeau, Marinetti et Piscator : trois praticiens dont les démarches s'opposent en tous points. Copeau est contre la modernisation des techniques et souhaite freiner les intempérances de la scénographie en faisant valoir un retour aux sources, notamment au tréteau nu ; Marinetti souhaite laisser s'exprimer la sensibilité du XX^e siècle, en accord avec l'évolution des mentalités et des techniques ; Piscator prône un art politique au sens large (et non de propagande), qui soit en lien avec les préoccupations fondamentales d'une époque, son esthétique empruntant au cinéma et au documentaire. Et tous trois se réclament du théâtre d'art. Ce qu'ils ont en commun ? Le rejet d'une conception théâtrale bourgeoise et une volonté de rénover le théâtre, peu importe dans quel sens, ce qui permet de jauger de la souplesse de cette conception du théâtre. Tout au long de l'entre-deux-guerres français, le théâtre d'art paraît être synonyme d'avant-garde ; mais cette avant-garde française, représentée d'abord par le Cartel (Baty, Dullin, Jouvet, Pitoëff), préconise un retour aux grandes traditions théâtrales (le théâtre grec, les mystères du Moyen Âge ou le théâtre élisabéthain), ce qui peut paraître contradictoire. Artaud et Vitrac, dans les années trente, vont rejeter radicalement les objectifs poursuivis par le Cartel, alléguant que ces hommes de théâtre défendent des valeurs bourgeoises, et vont opposer une vision du théâtre davantage reliée à l'avant-garde : « Ils entendent par des moyens spécifiquement théâtraux contribuer à la ruine du théâtre tel qu'il existe actuellement en France, en entraînant dans cette destruction toutes les idées littéraires ou artistiques, toutes les conventions psychologiques, tous les artifices plastiques, etc., sur lesquels ce théâtre est bâti. » (p. 210) Jusqu'aux années quarante, le théâtre d'art a été désigné comme théâtre d'avant-garde, mais son aventure aura été multiforme.

Une nouvelle problématique va être associée à la notion de théâtre d'art, soit celle de théâtre public, et ce à partir de Jean Vilar. La prospection d'un large public et la rénovation esthétique ont été longtemps, en France, deux démarches antagonistes, mais



une question fondamentale se fait jour depuis que l'industrie cinématographique s'est développée : sans subventions, un théâtre d'art, non commercial, est-il viable ? La lutte pour l'instauration d'un théâtre public, amorcée avec le Théâtre National Populaire (1951), va ainsi recouvrir celle du théâtre d'art jusqu'à l'occulter progressivement. Pour certains, la lutte rénovatrice du théâtre d'art a atteint son aboutissement ; aussi, une certaine accalmie est-elle remarquée à partir des années cinquante quant à cette appellation. De plus, la distinction entre théâtre d'avant-garde, alors représenté par le théâtre de Rive-Gauche – un théâtre d'auteur et de l'absurde qui ne doit rien d'autre qu'à lui-même –, et théâtre d'art semble admise. Ces théâtres de l'absurde, marginaux, constituent une pépinière d'auteurs contemporains attendus qui ébranlent les définitions dramatiques convenues. Aussi, si en Grèce et à Prague, avec

Karolos Koun et Karel Kraus, le théâtre d'art connaît encore une grande fortune, en France, l'esprit militant de la fin des années soixante va faire peser sur ce théâtre le soupçon du petit-bourgeois. Enfin, de Wilson à Strehler, de Vitez à Mnouchkine, le théâtre d'art se fait à la fois élitaire et populaire : « Le théâtre public doit être d'art », dira Strehler, alors que Mnouchkine revendique farouchement son indépendance des pouvoirs publics, tout en contribuant à l'instauration d'un véritable théâtre public.



Cette traversée du théâtre d'art européen constitue un panorama synthétique bien mené, mais qui ne présente pas de nouvelles percées sur des praticiens déjà passablement étudiés. Très centré sur l'expérience française – l'auteur affirme que le théâtre d'art est intimement lié au théâtre français moderne –, ce livre offre néanmoins quelques points de vue sur des praticiens dont on a un peu moins entendu parler : Mécislas Golberg, Fritz Erler, Karolos Koun, Otomar Krejča. Au sortir de l'ouvrage, le théâtre d'art apparaît plus multiforme que jamais : ce terme ne se réduit ni à une esthétique, ni à l'avant-garde, ni à un théâtre élitaire, car il prône aussi un

art populaire ; il naît en s'opposant, entre autres, au théâtre bourgeois, mais on l'accuse, soixante ans plus tard, d'être petit-bourgeois. Bref, la question du théâtre d'art semble irréductible à un noyau dur ; peut-être est-il, plus simplement, une quête renouvelée de sens qui parcourt et forge le théâtre de ce siècle.

Une anthologie des textes fondateurs, intitulée *Du théâtre d'art à l'art du théâtre*, vient compléter ce livre avec quelques extraits de programmes, d'articles, de manifestes, d'essais, écrits par les praticiens abordés. Les textes sont courts (d'un paragraphe à cinq pages), mais ils donnent accès à la pensée des créateurs sur ce qu'ils entendent ou n'entendent pas par théâtre d'art : « Si j'ai fondé le théâtre d'art, c'est que je ne pouvais pas trouver de satisfactions réelles en faisant autre chose. J'avoue d'ailleurs n'avoir jamais bien compris ce que signifiait ce mot théâtre d'art. Les "gens de théâtre" n'avouent-ils pas là, ingénument, qu'ils n'ont jamais considéré le théâtre comme un art ? » (Charles Dullin, « Théâtre d'art », dans *Paris-Soir*, 24 juin 1924.) Ces textes nous révèlent combien la notion de théâtre d'art constitue avant tout un point d'appui qui permet de questionner constamment la pratique théâtrale et de lui insuffler de nouvelles exigences. **■**