

A decorative border with a wavy, scalloped top edge and vertical sides. Each side consists of a thick black outer line and a thinner white inner line, both following the same wavy pattern.

111 CONTEMPORARY FRENCH THEATRE

3

**THÉÂTRE FRANÇAIS CONTEMPORAIN**

135 TEATRO FRANCÉS CONTEMPORÁNEO

**Ministère des Affaires étrangères.  
Direction générale de la coopération internationale  
et du développement.  
Direction de la coopération culturelle et du français.  
Division de l'écrit et des médiathèques.**

*Libération* newspaper journalist. A number of his articles have been collected in *Chroniques d'un chasseur d'oubli* (Chronicles of an Opponent of Oblivion) (Christian Bourgois). Writer. Last work published: *L'Orson*, a novel (Actes Sud).

Journaliste à *Libération*. A réuni certains de ses articles dans *Chroniques d'un chasseur d'oubli* (Christian Bourgois). Écrivain. Dernier ouvrage paru: *L'Orson*, roman (Actes Sud).

Periodista de *Libération*. Presenta algunos de sus artículos en *Chroniques d'un chasseur d'oubli* (Christian Bourgois). Escritor. Última publicación: *L'Orson*, novela. (Actes Sud).



**Jean-Pierre Thibaudat**

- 111  
The tribulations  
of dramatic writing  
in France
- 5 **Tribulations  
de l'écriture dramatique  
en France** Desventuras  
de la escritura teatral  
en Francia  
137
- 128
- 23 **Post-scriptum 1999**  
154
- 134  
A portable dictionary  
of certain generally  
accepted notions related  
to contemporary french  
theatre
- 27 **Dictionnaire portatif  
de quelques idées reçues  
ayant trait  
au théâtre français  
contemporain** Diccionario portador  
de algunas ideas fijas  
relacionadas  
con el teatro francés  
contemporáneo  
160
- 132  
An attempt at  
an inventory for an ideal library  
of french theatre.
- 28 **Tentative d'inventaire  
pour une bibliothèque idéale  
du théâtre français** Proposición de  
inventario de la biblioteca  
ideal del teatro francés  
158



# I

**THÉÂTRE FRANÇAIS CONTEMPORAIN**

## Tribulations de l'écriture dramatique en France

Il n'y a jamais eu autant d'auteurs dramatiques en France, jamais autant d'aides distribuées, de bourses accordées, de commandes passées à des dramaturges... Chaque année sont publiées des dizaines de pièces nouvelles, et pourtant, qui saurait dire avec une insolente assurance quels sont les cinq grands auteurs français d'aujourd'hui dont les noms courent sur toutes les lèvres et font le tour du monde? Qui sont les Beckett, Genet, Ionesco ou Adamov d'aujourd'hui? On observe ici et là des coups de foudre entre un metteur en scène et un auteur, mais sont-ce là des aventures exceptionnelles à la hauteur des couples célèbres, Juvet-Giraudoux, Barrault-Claudiel, Blin-Beckett, Blin-Genet? On se rue sur l'œuvre de Bernard-Marie Koltès mais on ne l'a jamais autant fait que depuis qu'il est mort (du sida) et – signe de notre temps? – un auteur aussi singulier que Valère Novarina ne connaît souvent d'autre issue que celle de monter lui-même ses propres textes. Ajoutons encore ce signe: ce n'est que très récemment qu'un auteur (par ailleurs metteur en scène) comme Roger Planchon a vu l'un de ses textes monté par un autre (Alain Françon). Entre l'engouement saisonnier, la marginalité insistante ou la lente reconnaissance, l'époque secoue comme elle peut son sablier.

Ces propos ne soufflent-ils pas sur ces vieilles lanternes que toute époque allume avec des feux antérieurs? N'est-on pas toujours, peu ou prou, aveugle sur sa propre époque, et combien d'auteurs à succès des temps jadis sont aujourd'hui putréfiés dans la fosse aux oubliettes? En 1929, Charles Dullin ne déclarait-il pas: «Malgré une production dramatique énorme, les hommes de théâtre en sont réduits à se disputer les bonnes pièces»? On en est toujours là.

Situation de crise endémique ou aveuglement normal d'une époque face à sa progéniture? Ne serait-ce pas plutôt une vieille loi du théâtre qui veut que parmi les fantassins de l'écriture partant au front des salles, seuls quelques soldats connaissent la gloire immédiate et laissent derrière

eux des blessés, parfois plus valeureux qu'eux ? blessés qui, plus tard, soignés dans l'infirmerie de la mémoire, seront pour certains célèbres comme il se doit. Est-ce là encore, à travers l'actuelle pléthore d'auteurs – il n'y en a jamais trop, bien sûr –, le symptôme esthétique et social d'une époque qui a vu le théâtre s'émietter à force de développement ? Est-ce enfin l'un des effets pervers de l'économie – toujours souffreteuse – du théâtre qui se serait infiltré dans le processus de l'écriture au risque de banaliser par trop cette dernière ?

Ces questions sont forcément abruptes, complexes, sensibles, sujettes à discussion et à caution comme tous les héritages.

Où en sommes-nous ? Une prophétie, une blague et un nombre feront office de baromètre.

La prophétie, signée Craig, est citée par Michel Vinaver, un auteur qui depuis trente ans balaie le champ de l'écriture dramatique :

« Lorsque à son tour le metteur en scène saura combiner la ligne, la couleur, le mouvement et le rythme, il deviendra artiste. Ce jour-là, nous n'aurons plus besoin d'auteurs dramatiques. Notre art sera indépendant. » Et Vinaver d'ajouter : « Cette prophétie de Craig s'est pleinement accomplie. »

La blague, sans doute authentique, est racontée par Lucien Attoun, qui, avec sa femme Micheline, à la tête de Théâtre Ouvert (créé sous Vilar au festival d'Avignon), a longtemps dépensé plus d'énergie pour l'écriture contemporaine que la plupart des centres dramatiques nationaux réunis : « *Un jour, un auteur m'a montré une lettre signée Gallimard, elle disait : < Monsieur, nous ne pouvons pas retenir votre pièce car elle a été écrite pour le théâtre >.* »

Le nombre, rond et officiel, est communiqué par la SACD, la Société des auteurs et compositeurs dramatiques, organisme hérité de Beaumarchais, régi par des auteurs et auquel l'immense majorité d'entre eux est affiliée. C'est le nombre des auteurs dramatiques : vingt mille. Soit le public d'un théâtre de huit cents places qui jouerait à guichets fermés pendant un mois. Vingt mille, c'est beaucoup, c'est trop, mais c'est bien peu face au nombre d'individus qui se déclarent écrivains ou auteurs.

Ce baromètre express montre qu'il ne saurait être question de dresser – en soi – un panorama de l'écriture théâtrale contemporaine. Sa seule écriture vit écartelée entre la poésie, la déclamation, le commerce de

la scène et celui de l'édition. Le théâtre est une constellation. D'hommes, de talents, de structures, d'artisanats, de pratiques artistiques et de bilans financiers. Entremêlés, conjugués, ennemis ou complices. On y observe depuis longtemps une lutte de pouvoir, comme ailleurs dans l'intimité d'un couple ou sur la scène publique des partis politiques.

Si l'acteur fut le roi du théâtre à la fin du <sup>XIX</sup><sup>e</sup> siècle, si l'auteur régna en maître au début de ce siècle, c'est le metteur en scène qui depuis trente ans au moins a pris le pouvoir sur le plateau des théâtres et assujéti les auteurs (morts de préférence) à son bon vouloir. On parle désormais d'«écriture scénique». Cette époque va-t-elle connaître, connaît-elle déjà une revigorante mutation? S'orienté-t-on vers un rééquilibrage des forces assorti d'une volonté d'ouverture et de rajeunissement? Quel rôle joue en ces jours l'écriture dans le processus de l'art dramatique et quel est aujourd'hui son pouvoir de réplique?

Observons que l'écriture dramatique n'a jamais baissé les bras. Face aux assauts, aux abus de pouvoir et aux détresseurs de dot, elle a toujours su résister – les auteurs solitaires étant les plus résistants. Gageons qu'elle risque fort de connaître dans les années qui viennent une nouvelle germination.

### **Survol de l'après-guerre**

En reprenant une analyse de Bernard Dort, prenons l'année 1947 comme symbole.

Cette année-là, Gaston Baty quitte le Théâtre Montparnasse pour se consacrer au Théâtre de Marionnettes. C'est la fin du Cartel.

Cette année-là, le 13 janvier, Antonin Artaud donne une conférence au Vieux-Colombier. Puis il envoie une lettre à André Breton : «Je m'étais rendu compte que c'était assez de mots, assez même de rugissements, et que ce qu'il fallait, c'étaient des bombes, or je n'en avais pas dans mes mains ni dans mes poches.» Tout Mai-68 est là en germe.

Cette année-là, ce même mois de janvier, trois villes de l'est de la France financent la création du Centre dramatique de l'Est. C'est le début institutionnel de la décentralisation dramatique.

Cette année-là enfin, Louis Jouvet crée *Les Bonnes*, de Jean Genet, Jean Vilar met en scène un jeune poète, Henri Pichette, avec Gérard Philipe (entouré par Maria Casarès et Roger Blin). Le futur tandem du TNP est déjà réuni, les auteurs des années cinquante montent au créneau.

Mais l'après-guerre, c'est d'abord le triomphe d'auteurs comme Jean-Paul Sartre, Albert Camus ou Henry de Montherlant, une écriture de la mort et de la peur où l'Histoire se pose des questions de liberté et où la politique s'arrête à des problèmes de conscience, de morale. Les grandes pièces de ces auteurs, comme *Huis clos*, *Caligula* ou *Port-Royal*, sont de facture classique.

Il en va de même avec Jean Anouilh dans *Antigone* ou *Le Rendez-Vous de Senlis*. L'humour (souvent grinçant) et le jeu du mensonge en plus, un jeu qui est bien sûr celui du théâtre dans *La Répétition* ou *L'Amour puni*. Anouilh est le prototype même de l'auteur dramatique qui a toujours cours, à la fois indémodable et toujours un peu suranné : un homme voué au théâtre plus qu'à toute autre forme littéraire, un homme qui connaît de mieux en mieux les mécanismes du plateau, jusqu'à basculer dans la mise en scène. Ce qu'il fera. Il y a chez lui un mécanicien très doué pour bricoler un dialogue, huiler un caractère ou pousser un dénouement comme on pousse un moteur. C'est un artisan qui écrit loin des tracas de l'Histoire, dans les alcôves confinées de la bourgeoisie. De Françoise Sagan à Françoise Dorin, la palette de ses héritiers ne manque pas de couleurs. Anouilh habitait le théâtre comme un fantôme ou un machino. C'était là son charme et sa limite.

Le choc des années cinquante allait subitement donner un coup de vieux à ce théâtre.

### **Le choc des années cinquante**

Au Théâtre des Noctambules, Nicolas Bataille monte *La Cantatrice chauve*, d'Eugène Ionesco, Jean-Marie Serreau *La Grande et Petite Manœuvre*, d'Arthur Adamov, avec Roger Blin, Jean Vilar *L'Invasion* du même Adamov. Et le 3 janvier 1953, au Théâtre de Babylone, c'est la création de *En attendant Godot*, de Samuel Beckett, par Blin



chez Jean-Marie Serreau, qui espère ainsi fermer son théâtre ruiné en beauté. Il ne croyait pas si bien dire.

Ce choc des années cinquante, c'est un choc d'auteurs servis par des metteurs en scène considérés comme des serviteurs à l'affût de nouveaux textes. Bientôt ce sera l'inverse. Même si les rôles joués par Blin pour Beckett et Genet, par Serreau pour Genet, Ionesco et Yacine, Jean-Louis Barrault pour un peu tout le monde et par Roger Planchon pour Adamov ont été déterminants dans la propagation d'œuvres aussi fortes que *Fin de partie*, *Oh ! les beaux jours*, *La Dernière Bande*, *Les Paravents*, *Les Nègres*, *Les Chaises*, *Amédée ou Comment s'en débarrasser*, *Paolo Paoli*, *Le Professeur Taranne*.

Ces auteurs sont aujourd'hui des « classiques contemporains ». Alors que le critique du *Figaro* de l'époque les considérait globalement comme des imbéciles obscurs et ennuyeux. Rien d'étonnant. C'est que ces auteurs, chacun à sa manière – entre la minceur d'un Beckett et les brouillons d'un Adamov il y a un monde –, font éclater la dramaturgie traditionnelle à laquelle les premiers maîtres de l'après-guerre étaient largement redevables. Anouilh, qui ne manquait ni de jugeote, ni de métier, ni de vocabulaire, fut l'un des farouches partisans de *Godot* et des *Chaises* dans les colonnes du *Figaro*, où il avait ses entrées. Ce théâtre est aujourd'hui connu, étudié, joué, célébré. Beckett a obtenu le prix Nobel de littérature, Ionesco est entré à l'Académie, tous deux sont joués à la Comédie-Française.

Notons simplement cinq ou six points qu'il est bon d'avoir en mémoire pour ce qui va suivre.

Qu'est-ce qui produit et détermine cette révolution dramaturgique des années cinquante ? *Une crise généralisée de la langue théâtrale*. Du langage automatique à l'ellipse, tout y passe. La sacro-sainte réplique qui faisait mouche, le dialogue du tac au tac qui connut ses virtuoses, de Beaumarchais à Sacha Guitry, sont renvoyés en coulisses. Par la dérision chez Ionesco, le dénuement chez Beckett ou le flamboiement chez Genet. *Cette crise entraîne une autre : celle de la communication*. Qui parle à qui ? « Personne n'entend personne », répond Adamov. Dès lors le dialogue est un jeu de dérapages. *Mais c'est au cœur du langage* que cette écriture puise ses forces. Dans la débauche, la luxuriance ou la raréfaction, le mot est une matière.

*Le personnage s'étiole, son moi se divise, flotte. Il devient sans âge déterminé, une figure plus qu'une biographie. Un réalisme proprement théâtral court de l'une à l'autre de ces pièces où le fantastique peut faire son entrée.*

Ces écrivains engendreront des enfants ou des cousinages plus ou moins fidèles, plus ou moins reconnaissants ou irrévérencieux. Obaldia, Tardieu, Vian ou Weingarten font des signes au théâtre de Ionesco. On peut lire Kalisky à la lumière d'Adamov et Dubillard entre Labiche et Ionesco. Seule la démarche radicale d'un Beckett exclut toute descendance, sinon celle de pâles imitateurs.

### **Les années soixante**

Comment les grandes aventures de ces années-là traversent-elles l'écriture de leur temps ? Observons Vilar. À Chaillot, outre le répertoire, il s'attache aux nombreuses pièces abandonnées aux bibliothèques : Calderon, Carlo Goldoni, Georg Büchner. Travail salutaire. Mais le répertoire contemporain ? La vaste scène de Chaillot ne s'y prête guère. Vilar se replie sur le Théâtre Récamier : *Le Crapaud-Buffle*, de Gatti, *Les Bâtisseurs d'empire*, de Vian, *La Dernière Bande*, de Beckett, par Blin. Le public ne suit pas et l'expérience de Récamier ne dure que deux saisons.

Au milieu des années soixante la décentralisation est en place. Cela pourrait favoriser un recentrement sur l'écriture contemporaine. Il n'en est rien. D'une part, certains metteurs en scène fabriquent leur œuvre ou la commencent, comme Patrice Chéreau, d'autre part, on réévalue le répertoire en rattrapant le temps perdu. Enfin le public, dans une programmation à la carte que lui offrent les abonnements ou les magazines, choisit déjà plus spontanément un classique qui lui dit quelque chose qu'un nouvel auteur dont il ne sait forcément rien. Un phénomène qui n'a fait que s'amplifier au fil des années, relayé par le souci gestionnaire des entreprises théâtrales, aux budgets de plus en plus serrés.

Et puis très vite, dans ces années soixante, arrive le bouleversement des aventures collectives : du Living Theatre à Jerzy Grotowski, le groupe

ou le corps de l'acteur priment sur le texte. Le théâtre devient un rite. On va voir un spectacle plus qu'une pièce, signé Giorgio Strehler ou Garcia. Même si les aînés, Roger Blin et Jean-Louis Barrault, continuent, eux, leur travail sur les auteurs, le pli est pris. Dont les premiers frémissements remontent peut-être aux effets produits par la tournée du Berliner en 1954 (la première en Europe occidentale). Planchon : « La leçon de Brecht, c'est d'avoir déclaré : « Une représentation, c'est à la fois une écriture dramatique et une écriture scénique. Mais cette écriture scénique – et il a été le premier à le dire et cela me paraît important – a une responsabilité égale à celle de l'écriture dramatique ». » Le règne du metteur en scène s'affirme. Ce qui n'empêche pas Planchon de créer *Adamov* et *Vinaver*, d'aborder Ionesco et de passer lui-même à l'écriture. Comme quoi rien dans le monde du théâtre ne saurait entrer dans des catégories étroites et étanches.

Dès lors, un auteur comme Armand Gatti apparaît comme un franc-tireur, une exception qui confirme la règle. Chez Planchon il monte *La Vie imaginaire de l'éboueur Auguste G.* (1962), au T<sub>NP</sub> *Chant public pour deux chaises électriques* (1966) ; et en 1968 *La Passion du général Franco* au même T<sub>NP</sub> est interdit. Gatti se détourne du théâtre. Il y reviendra plus tard, dans des aventures mêlant l'expérience sociale à son écriture qui ne se sépare plus de sa mise en scène.

Les événements de 1968 ne feront que radicaliser cette tourmente dans laquelle l'auteur se trouve pris. Les Journées de Villeurbanne en juin 1968 réunissent avant tout des praticiens du plateau et sont animées par les metteurs en scène. C'est le Living qui fait scandale en Avignon et, aux antipodes de toute notion d'auteur, propage celle de création collective. Laquelle, brièvement, triomphe. Sans faire ombrage au metteur en scène roi. Mais, dans tous ces cas de figure, les auteurs jouent les seconds rôles – et parfois les figurants.

Dans la foulée de 1968, les trois grands événements qui marquent le théâtre ne sont pas liés à l'émergence ou au triomphe d'un auteur dramatique. Fin 1970, c'est *1789* par le Théâtre du Soleil, une fête plus théâtrale que politique, une façon de se souvenir de Mai-68 comme d'un refrain *via* la Révolution française. Puis c'est *1793, L'Âge d'or*, et l'essoufflement, les crises. Aujourd'hui Ariane Mnouchkine travaille avec un auteur : son amie Hélène Cixous. En 1970 encore, Jérôme

Savary crée le Grand Magic Circus : *Zartan, De Moïse à Mao, Good Bye Mister Freud*, etc. C'est le bal popu revisité par le burlesque américain et joué par l'éternelle troupe des comédiens ambulants. En 1971, Robert Wilson monte, sans un mot, *Le Regard du sourd*. Spectacle qui exercera une influence profonde sur tout le théâtre contemporain, comme un peu plus tard *La Classe morte*, de Tadeusz Kantor, spectacle lui aussi de peu de mots. Wilson réalise ni plus ni moins la vieille prophétie de Craig...

L'auteur n'est pas mort mais il est ébranlé. Il subit une crise d'identité. L'émergence de nouvelles écritures est peut-être à ce prix. Pour l'heure, en ce début des années soixante-dix, l'auteur est en pleine mutation.

Les auteurs comme Jean Vauthier, Jean Andureau, René Kalisky, Michel Vinaver, continuent un travail solitaire, le plus souvent loin des théâtres, de leurs vicissitudes et de leurs équipes.

Après la surchauffe utopique de Mai-68, le théâtre compte ses forces et se retire dans ses appartements pour faire le point. L'épique rentre au vestiaire ou prend une retraite anticipée. L'intime et le domestique reviennent en force, bardés de social, et se vautrent en pleine scène dans des chambres à coucher, des cuisines. Les petites gens – qui n'ont pas la parole – se mettent à table. Faute de s'asseoir dans la salle, l'ouvrier saucissonne sur le plateau. C'est ce qu'on appellera grossièrement le « théâtre du quotidien », formule sèche qui fera fureur quelques saisons mais convient mal à une poignée d'auteurs qui ont plus d'un tour dans leur sac.

Quoi qu'il en soit, le public, les institutions et la presse se soucient d'abord de mise en scène.

### **Les années soixante-dix et quatre-vingt**

Avec Adrien, Arias, Brook, Chéreau, Garcia, Engel, Jourdhueil, Lassalle, Lavelle, Planchon, Régy, Vincent, Vitez, j'en oublie et non des moindres, on assiste massivement au triomphe de la mise en scène dans un âge d'or de la représentation. Le metteur en scène devient un roi, parfois despotique, qui commande à ses sujets – acteurs, auteur, décorateur. Qui a d'autant plus de pouvoir que le système théâtral

français, sans troupe permanente (à l'exception de la Comédie-Française) et avec de nombreux metteurs en scène à la tête des établissements subventionnés, crée une situation mercenaire de l'offre et de la demande dans laquelle les comédiens sont des ouvriers qui viennent voir des metteurs en scène-patrons pour une embauche. Enfin ce metteur en scène « starisé » a évidemment les faveurs des médias. Si les stars du cinéma sont d'abord les acteurs, au théâtre ce sont les metteurs en scène qui mènent la danse, rythment l'époque. J'en veux pour preuve les ouvrages qui consignent le théâtre de l'après-Mai-68 : la plupart sont ordonnés autour des metteurs en scène ou leur font la part belle.

On est loin des années cinquante, où un grand metteur en scène et découvreur de textes comme Blin s'effaçait, et s'effaça jusqu'à sa mort, il y a quelques années, derrière l'auteur qu'il servait humblement.

On est loin de Vilar qui récusait, par honnêteté et modestie, le terme de mise en scène, lui préférant celui de « régie ». Mais il faut nuancer. Durant toutes ces années, Claude Régy reste un inlassable découvreur de textes, certes souvent étrangers mais essentiellement contemporains : de Pinter ou Bond à Motton, en passant par Slavkine ou Handke, sans oublier – comment le pourrait-on ? Duras et Sarraute. Jacques Lassalle (qui s'est essayé à l'écriture) devient pendant quelques années le metteur en scène attitré de Michel Vinaver et, lors de son passage au Théâtre national de Strasbourg, créera un comité de lecture (pour pièces nouvelles), animé par Bernard Dort. Philippe Adrien, au gré de ses pérégrinations, fera route commune avec des auteurs : Enzo Corman ou Jean-Daniel Magnin. Des auteurs apparaissent liés à des équipes – dont ils sont souvent les conseillers, les amis ou les dramaturges – auprès desquelles ils vont chercher une aile protectrice et productive. C'est le cas d'un Michel Deutsch au Théâtre national de Strasbourg. Puis, plus tard, celui d'un Jean-Christophe Bailly auprès de Georges Lavaudant. Enfin on voit des praticiens du théâtre passer à l'écriture ; ce sera le cas du comédien Jean-Paul Wenzel, du metteur en scène Bruno Bayen, de l'acteur-auteur Serge Valletti.

En 1975, le metteur en scène Antoine Vitez lance une formule qui fera mouche : « Faire théâtre de tout. » Formule impériale, triomphante, et qui vient d'un homme qui ne méprise pas les auteurs, au contraire.

Tout à coup, la pièce, qui était le moteur même du théâtre, sa machine énigmatique, n'est plus que l'un de ses rouages possibles. L'auteur dramatique n'a qu'à bien se tenir, c'est-à-dire écrire de grandes pièces. Sinon, la littérature ici, le canevas là et le silence ailleurs sauront fournir une pitance au metteur en scène-auteur.

Alors on se souvient d'une autre prophétie, celle d'Artaud :  
 « Un théâtre qui soumet la mise en scène et la réalisation, c'est-à-dire tout ce qu'il y a eu là de spécifiquement théâtral, au texte, est un théâtre d'idiots, de fous, d'invertis, de grammairiens, d'épiciers, d'anti-poètes, de positivistes, c'est-à-dire d'Occidental. Le théâtre, art indépendant et autonome, se doit, pour ressusciter ou simplement pour vivre, de bien marquer ce qui le différencie d'avec le texte, d'avec la parole, d'avec la littérature et tous les autres moyens écrits et fixés. »

Pour se détacher de la littérature et du cinéma, où il a laissé quelques plumes, pour retrouver sa violence originelle, le théâtre s'est affirmé comme spectacle concret et non plus seulement comme passeur de textes et simple profération de l'écriture. En se redéployant dans toutes ses directions, le théâtre a quelque peu laissé l'écriture sur le carreau. Le théâtre total dont rêvait Artaud a plus modestement enfanté le triomphe de la mise en scène. Le texte s'est retrouvé de plus en plus isolé dans un monde où l'autonomie revendiquée du théâtre virait à l'autarcie. Le continent du théâtre est devenu une île, avec tous les réflexes insulaires (comme le protectionnisme) que cela entraîne. C'est ce que dit Vinaver : « Au cours des trois dernières décennies, le théâtre a su rompre ses attaches avec le territoire de la littérature ; ce faisant, conséquence peut-être inattendue, il s'est séparé de l'ensemble du continent culturel. Il y a eu cassure ou scission, et puis dérive, et le théâtre s'est constitué en île. »

On observe cet isolement dans plusieurs domaines.

*Les écrivains se sont détachés du théâtre.* C'est ce que déplorait déjà Jacques Copeau avant guerre : « Je dis que les écrivains méprisent le théâtre », écrivait-il, lui dont Gaston Gallimard fut un ami proche et un collaborateur précieux au temps du Vieux-Colombier. Et pourtant, Copeau vivait à une époque où Cocteau, Claudel et Giraudoux faisaient la navette entre le théâtre et la littérature. Les exemples sont notoires pour l'après-guerre : Beckett d'abord, mais aussi Duras, Pinget

et Sarraute, qui, comme Beckett, ont commencé à publier dans les années cinquante. Mais aujourd'hui? Une enquête menée il y a quelques années auprès d'une trentaine d'écrivains par Vinaver pour le C<sub>NL</sub> (Centre national du livre) a montré que ceux-ci (des romanciers essentiellement) se tiennent loin du théâtre. Ils s'y ennuiant, le méconnaissent ou l'ignorent le plus souvent. C'est un « autre monde » disent-ils, fermé, quasi hermétique, et pour certains un cimetière : « D'une certaine manière le théâtre est mort avec Beckett », dit l'un d'entre eux. C'est faux et injuste bien sûr, mais c'est le signe flagrant d'une coupure.

*Les grandes maisons d'édition se détournent du théâtre.* Chez Gallimard, la collection « Manteau d'Arlequin » n'a pas survécu à la mort de son fondateur, le clairvoyant critique et conseiller littéraire Jacques Lemarchand. Au Seuil, la collection « T » n'a pas survécu à Mai-68. À L'Arche, l'éditeur de Brecht en France, on ne publie plus d'auteurs français en raison d'une guerre de positions qui oppose cette maison (et bien d'autres) à ce qu'elle nomme la « bastille de la SACD », sur des questions de « droits dérivés » – mais les couteaux semblent désormais rentrés dans leurs fourreaux : L'Arche vient de rééditer les premières pièces de Deutsch et a publié ses derniers textes. Chez Stock, la collection « Théâtre ouvert », qui a publié soixante-neuf titres en dix ans, a été elle aussi arrêtée. Faute d'auteurs? Peut-être, disent ces éditeurs, mais d'abord faute de rentabilité : le coût de fabrication des livres est de plus en plus élevé et les volumes de théâtre se vendent mal, très mal. Restent quelques grands éditeurs qui publient leurs auteurs maison, comme les Éditions de Minuit (Pinget, Koltès, etc.), Christian Bourgois (l'école strasbourgeoise [Deutsch], grenobloise [Bailly], et de vieilles fidélités : Copi, Arrabal).

*À côté de ces grandes maisons, il existe de petits éditeurs spécialisés* dans le théâtre, certains jusqu'au militantisme. L'Avant-Scène, créée en 1949, vingt pièces par an, le plus souvent maintenant en coédition avec des théâtres, et un réseau de trois mille abonnés répartis dans le monde entier. Théâtre Ouvert, où l'aventure scénique (mises en voix, mises en espace où l'on passe sommairement les textes une première fois à la poêle) a toujours été doublée d'une obstination éditoriale. Après l'arrêt de la collection chez Stock, Théâtre Ouvert diffuse des pièces inédites en

« tapuscrits » auprès des quatre cent cinquante professionnels susceptibles de favoriser leur destin. Théâtrales, qui publie huit à dix volumes par an et parraine différentes opérations « écritures en scène ». Papiers, la plus récente de ces maisons d'éditions théâtrales, créée en avril 1985, a publié soixante-dix titres en dix-huit mois à raison de mille trois cents exemplaires chacun. Et quelques autres comme *Les Quatre Vents*, *Comp'Act*, etc. Il ne faut pas négliger un certain effet de ghetto qu'entraînent la précarité et la marginalisation de ces petites maisons d'édition. Et conjointement, par le nombre de textes mis sur le marché chaque année dans un fourre-tout boulimique à la fois sympathique et déroutant, les effets de noyade (trop c'est trop) et de nivellement (à la longue, beaucoup de ces textes se ressemblent) que cela entraîne.

*Les médias suivent le mouvement.* Les rubriques théâtre et livre se renvoient la balle, si bien que la publication des livres de théâtre – les uns sont trop accaparés à chroniquer les essais et les romans, les autres à suivre au plus près l'actualité des spectacles – passe le plus souvent à la trappe. Quant à la télévision, elle ignore à peu près tout du théâtre et de ses auteurs. Les auteurs dramatiques ne sont jamais invités dans les émissions littéraires et les responsables de programmes ne leur commandent jamais de pièces. Même chose pour la radio, où il y a bien un certain nombre de pièces nouvelles enregistrées mais aucune politique de commande, comme c'est le cas en Angleterre.

L'écrivain de théâtre d'aujourd'hui est largement façonné par les composantes suivantes.

Il est à la fois l'enfant et la victime de la révolution qui a donné le pouvoir au metteur en scène. Il est là dans une situation d'assujettissement. Et, passées au crible de la mise en scène, ses pièces, généralement fragiles, sont souvent adaptées, malaxées, défigurées. L'auteur n'est plus le dieu sacré. C'est un ouvrier, l'ouvrier spécialisé du texte.

Il porte sur ses épaules tout le poids de l'économie du théâtre. Faute d'argent, une pièce à décors multiples et au nombre d'acteurs dépassant sept ou huit a très peu de chance d'être jouée. Loin d'ignorer ces contingences, l'auteur les intègre plus ou moins consciemment à son écriture : les lieux y sont peu nombreux, la traduction scénique est aisée et le nombre d'acteurs oscille entre deux et quatre.



Ce sont des pièces vraisemblables à tout point de vue. Et, troisième composante, qui accentue le phénomène des deux premières : en France (plusieurs enquêtes l'ont montré), les auteurs dramatiques sont majoritairement issus du milieu théâtral (dramaturges, assistants metteurs en scène, comédiens, etc.). Les copains, les camarades ont remplacé les poètes.

D'où un effet de petitesse, de frilosité, accentué par un repli sur soi des auteurs sur le terrain de la fiction, qui s'en tiennent le plus souvent au tête-à-tête intime ou au carré familial (de toniques exceptions contredisent évidemment cette trop hâtive généralisation). Il y a là un danger contre lequel, dès les années quarante, Dullin mettait en garde : « Avant tout, il faut traiter de grands sujets modernes. [...] L'habitude de viser au petit, au mièvre, finit par engendrer le lilliputien. »

Aujourd'hui les auteurs portent trop le poids du théâtre sur leur dos pour ne pas en voir leur plume affectée. Le boulevard écrit des œuvres sur mesure pour une star, une seule, et par là même perd toute chance d'écrire avec un souffle qui, chez un Édouard Bourdet, tient étonnamment la distance. D'autres auteurs, qui prétendent à un théâtre moins frivole ou moins traditionnel, confinent leur écriture dans de menus problèmes et des distributions modestes, exprimant sous forme dialoguée de pâles pages de journal intime... Ils manquent d'ampleur, de folie, c'est là leur drame.

Alors on peut, avec Vinaver, se poser la question : « Subsiste-t-il dans ce paysage un résidu de population d'écrivains de théâtre produisant des textes pourvus d'une existence autonome ? » Et Vinaver de répondre : « Le problème est que, s'il en existe, ils ne sont pas, dans les conditions actuelles, réparables. » Et ce pour deux raisons à ses yeux : la critique, comme nous l'avons dit trop absorbée par le suivi de l'actualité des spectacles, et le metteur en scène, qui se sert de la pièce plus qu'il ne la sert, et à travers elle poursuit son « œuvre ». Ce qui conduit Vinaver, par une réaction prévisible mais quelque peu corporatiste, à redonner tous les pouvoirs au texte : afin de se faire connaître, un texte nouveau aurait besoin d'être produit d'une façon sommaire avec plus d'immédiateté qu'il n'est possible à un metteur en scène de le faire aujourd'hui. Ce texte aurait besoin, en un mot, d'être produit sans mise en scène. Jovet, ce grand ami des textes, lui avait répondu par avance :

« Un texte est d'abord une respiration. L'art du comédien est de pouvoir s'égaliser au poète par un simulacre respiratoire qui, par instants, s'identifie au souffle créateur. » Mis en scène par Lassalle, Vinaver en sait quelque chose, tout comme Vauthier par Maréchal ou l'acteur André Marcon, joliment tatoué par la langue de Valère Novarina.

Certes, les mises en scène passent, les textes restent. Mais il n'en est pas moins vrai que dans la création d'un spectacle on ne fait pas toujours la part des choses – aujourd'hui plus que naguère – entre ce qui revient au texte nouveau et ce qu'il faut attribuer à la mise en scène, aux comédiens, etc. Le public a appris à considérer le théâtre comme un tout. Il ne vient pas écouter une pièce, il vient voir un spectacle. C'est l'histoire d'un soir dont la pièce sera plus le résidu, la retombée, le souvenir, que cette partition de mots qui a présidé à sa naissance.

Il n'empêche. À travers le marais de la représentation et le marigot des plunitifs moyens, un certain nombre d'auteurs ont su s'orienter et naviguer à bon port. Avec obstination et talent. Sans pousser le bouchon jusqu'au palmarès, on peut toutefois dresser un inventaire, ni exhaustif ni totalement sélectif. En observant simplement que les clivages, les catégories qui façonnent l'histoire du théâtre sont repérables dans la chronique de ces vingt dernières années :

*Les couples metteur en scène/auteur* ne sont pas en mal de chroniques amoureuses : Vincent avec Deutsch ou Chartreux, Lassalle avec Vinaver, Vitez avec Pommeret, Kalisky ou Guyotat, Régy avec Sarraute ou Duras, Chéreau avec Koltès, Lavaudant avec Bailly, Gironès avec Magnan, Maréchal avec Vauthier ou Guilloux, Mnouchkine avec Cixous, Cantarella avec Minyana. *Les auteurs-metteurs en scène* qui savent jouer au chat et à la souris : Planchon, Lassalle, Benedetto, Wenzel, Deutsch, Valetti, Bayen, Lavaudant, Tilly ou, plus récemment, Gabilly.

*Les écrivains* qui font aussi du théâtre n'ont plus vingt ans, ils écrivent parfois du théâtre depuis longtemps, et c'est toujours passionnant : Duras, Sarraute, Pinget, Guyotat, Rezvani. *Les poètes du verbe* maintiennent le flambeau d'un art déclamatoire allant de la rétion jusqu'au lyrisme : Vauthier, Arrabal, Audureau, Tardieu, Billetdoux, Calaferte, Dubillard. *Les inclassables*, enfin, aussi prolixes que pertinents : Copi, Vinaver, Novarina.

Observons enfin les premiers signes d'un renouveau.

On ne compte plus aujourd'hui le nombre de spectacles « littéraires » adaptés de romans, le plus souvent avec des succès assurés comme *Mademoiselle Else*, de Schnitzler, ou *La Lettre au père*, de Kafka. Quand Vitez, avec *Catherine* (une traversée des *Cloches de Bâle* d'Aragon), lança le mouvement, on a pu y déceler, nous l'avons observé, une attitude apparente de défiance vis-à-vis des auteurs. Plus profondément et rétrospectivement, cela apparaît aujourd'hui comme l'un des premiers balbutiements d'un retour au respect du texte et à la dignité des auteurs.

Autres signes, la multiplication des commandes passées à des auteurs par des troupes, des metteurs en scène, des institutions comme le festival d'Avignon ; les bourses que le Théâtre de Chaillot durant deux saisons proposa à des écrivains pour qu'ils écrivent leur première pièce ; la programmation du Théâtre de la Colline, entièrement vouée au répertoire contemporain ; la multiplication des « semaines » consacrées à des auteurs contemporains (Dijon, Poitiers) ; le succès en France des grands voisins étrangers que sont les dramaturges allemands (de l'Est) Heiner Müller et l'Autrichien Thomas Bernhard ; la transformation de la chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon en Centre d'écritures contemporaines ; la revue *Prospéro*, que des auteurs dramatiques viennent de prendre en main ; les rencontres avec les auteurs qui se multiplient, du nouveau Centre national du théâtre, rue de Braque, au Centre national du livre, rue de Verneuil, en passant par la « revue parlée » de Beaubourg.

Autre signe, déterminant, la reprise de conscience des metteurs en scène, même si certains, et non des moindres, n'avaient jamais tout à fait perdu la tête. « Lorsqu'on commence à faire de la mise en scène, dit Patrice Chéreau, on écrase toujours un peu le texte... Après vingt ans, comme c'est mon cas, ce qui est intéressant, c'est le texte lui-même. » Chéreau n'est pas le seul à penser et à vivre cette mutation, ou plutôt cette maturation. Vitez parlait de la mise en scène comme d'un art de la traduction. De même qu'il faut toujours retraduire les textes du passé, disait-il, il faut traduire les textes du présent, qui, comme leurs aînés, « sont des énigmes auxquelles nous devons perpétuellement répondre ». La mise en scène s'est remise à l'écoute du texte.

Lequel, dit Lassalle, « traverse le corps » des acteurs « et provoque une sorte de saisissement par la seule force de sa profération ». Le texte et son messager – l'acteur – redeviennent les pivots de l'acte théâtral. Le metteur en scène n'est plus démiurge mais il reste le patron à la manière d'un chef d'orchestre.

Autre signe encore de ce renouveau : la prise de conscience des acteurs. D'une part on assiste au retour au théâtre des stars du cinéma (Gérard Depardieu, Jeanne Moreau, Michel Piccoli, etc.) qui, d'une certaine façon, favorise ce rééquilibrage des éléments de la représentation. De l'autre, il y a la création des A<sub>PA</sub> (Acteurs producteurs associés), qui, regroupant quarante des meilleurs comédiens de France, visent à produire des spectacles en commandant des textes ou en les choisissant, en les montant eux-mêmes ou en faisant appel à un metteur en scène de leur choix qui alors les dirigera, à sa juste place. Ou encore la nébuleuse d'acteurs qui entoure certains auteurs (parfois metteurs en scène), tels Didier-Georges Gabily, Roland Fichet, Philippe Myniana, Catherine Anne, Pascal Rambert ou Olivier Py.

Enfin ces derniers noms cités font partie d'une nouvelle génération d'auteurs, de metteurs en scène et d'acteurs qui ne connaissent pas les clivages de leurs aînés. Un metteur en scène comme Stanislas Nordey, qui monte Pasolini, Karge ou Guibert, se veut avant tout à l'écoute des textes (le plus souvent d'aujourd'hui) et entend les propager.

Notons pour finir que l'État (d'abord sous l'impulsion de Robert Abirached, son directeur du Théâtre entre 1981 et 1988) et la Société des auteurs (rajeunie) ont favorisé ce mouvement en l'accompagnant de mesures diverses qui prennent des allures de précieux coups de pouce.

*Des bourses d'écriture* ont été accordées par le ministère de la Culture pour permettre à des compagnies, à des théâtres, de passer commande (170 entre 1982 et 1987). *Une aide à la création* est accordée par une commission pour favoriser la création de textes contemporains. *Un quota* impose aux centres dramatiques nationaux (C<sub>DN</sub>) de programmer des pièces contemporaines (même si l'on observe de nombreux détournements, par le biais de l'adaptation notamment). Le Théâtre Ouvert est depuis 1988 « C<sub>DN</sub> », et un théâtre international de langue française (dirigé par Garran), créé il y a quelques années, vise d'abord à la création de textes contemporains francophones.

Le Centre national du Livre (C<sub>NL</sub>) a créé une commission Théâtre en 1982, qui accorde des bourses aux auteurs et des aides à l'édition de leurs pièces.

La Société des auteurs et compositeurs dramatiques (S<sub>ACD</sub>) a créé une fondation Beaumarchais en 1987 (alimentée par une somme provenant d'un prélèvement sur la rémunération obligatoire versée par les fabricants et importateurs de cassettes vierges audiovisuelles), qui accorde des bourses à des auteurs. De plus, un fonds de soutien à la création a été mis en place en accord avec le Syndicat des patrons d'entreprises culturelles (S<sub>YNDEAC</sub>) en prélevant des sommes sur les recettes provenant de spectacles du répertoire – autrement dit, les auteurs morts et consacrés aident *post mortem* les jeunes auteurs d'aujourd'hui.

Ajoutons que le nouveau directeur du Théâtre et des Spectacles au ministère de la Culture, en ce début 1994, entend promouvoir une « filière texte ».

On peut conclure que tout ce foisonnement annonce, quand il ne l'amorce pas ici et là, un « retour » au texte, terme mal choisi car le texte dramatique, tel un chat philosophe, ne s'est jamais tenu très éloigné de la maison mère.

Quels seront les Heiner Müller, les Thomas Bernhard de notre pays ? Des auteurs qui, comme ces derniers, brasseront le champ du théâtre loin de tout mimétisme de sa tradition et de son économie présente. Ni auteurs à l'ancienne ni auteurs au rabais. Des noms déjà viennent aux lèvres... On peut même imaginer, au-delà de l'histoire d'une époque (éclatement de l'Est, sida, S<sub>DF</sub>, guerre du Golfe, purification ethnique, exclusions...) et des exigences biographiques de chacun, que l'émergence d'un théâtre-récit, le voisinage du cinéma qui accule le théâtre à écrire sa différence, la gloire d'un théâtre de l'image et le nouveau triomphe de l'acteur induiront une nouvelle écriture, la balbutie déjà.

Plus encore, homme du premier mot, le poète dramatique est peut-être aussi celui qui boucle toutes les boucles. « Le véritable poète dramatique, c'est celui qui porte un théâtre en soi, qui ne sait pas du tout comment on va le représenter, ou bien s'imagine un mode de représentation que personne n'est en mesure de lui donner, et qui écrit pour ça, et alors débrouillez-vous avec ça. Et cette chose lancée dans l'histoire est

progressivement assimilée, décortiquée, et quelqu'un trouve, et en trouvant se transforme et transforme le théâtre. Mais c'est toujours l'auteur qui est à l'origine des transformations du théâtre, j'en suis certain», observait Vitez, qui jamais ne cessa d'interroger quelques sphinx de l'écriture contemporaine.

Quoi qu'il en soit et quoi qu'il advienne, l'auteur aura toujours fort à faire avec la société impitoyable et mercantile du théâtre. Dans ses *Souvenirs d'un auteur dramatique*, le dramaturge Henri Becque raconte comment, à la fin du siècle dernier, il a promené sa pièce *Les Corbeaux* pendant cinq ans, de théâtre en théâtre et, après avoir frappé en vain à neuf portes, au bord du renoncement, a finalement été élu, compris et joué. Aujourd'hui cette pièce est entrée au répertoire de la Comédie-Française et Jean-Pierre Vincent en a donné une mise en scène de toute beauté. Tous les espoirs sont donc permis.

## Post-scriptum 1999

«Tous les espoirs sont donc permis», écrivions-nous il y a cinq ans, en conclusion. Ce «foisonnement» que nous décrivions en 1994, annonçant «quand il ne l’amorce pas ici et là» un «retour» au texte, n’a fait que s’amplifier. À l’approche du nouveau millénaire, l’auteur est à la fête.

Citons quelques exemples emblématiques :

— la belle façon dont se sont développés Les Solitaires Intempestifs, la plus jeune des maisons d’édition consacrée essentiellement aux textes de théâtre d’auteurs contemporains – elle fut créée par Jean-Luc Lagarce (mort du sida), lui-même auteur mais aussi metteur en scène et parfois acteur ;

— le succès grandissant de Mousson d’été, un festival animé par l’acteur-metteur en scène Michel Dydim, qui, chaque année fin août, transforme l’abbaye des Prémontrées à Pont-à-Mousson en forum et festival des écritures contemporaines ;

— et récemment, la publication par la revue belge en langue française *Alternatives théâtrales* d’un numéro titré : «Écrire le théâtre aujourd’hui».

Le théâtre ne manque pas de bons auteurs contemporains. On voit apparaître des écritures fortes et décapantes comme celle de Jacques Rebottier. D’autres qui pointent le nez comme celles de Suzanne Joubert, Fanny Mentré, Gérard Watkins ou Gilbert Milin, des écrivains qui goûtent au théâtre comme François Bon ou Jacques Serena et qui y reviennent. Mais pour un Gabilly, un Lagarce, un Koltès ou un Novarina, beaucoup de plumitifs, d’auteurs bientôt oubliables ou de comètes. Il en a toujours été ainsi. Le metteur en scène Claude Régy, depuis un demi-siècle, n’a jamais cessé d’être attentif aux nouvelles écritures (Marguerite Duras et Nathalie Sarraute naguère, puis l’Allemand Botho Strauss, l’Anglais Gregory Motton, aujourd’hui un auteur de l’Europe du Nord...). Sa rigueur, son éthique, son parcours, son incandescence scénique et ses mots cinglants ont fait de lui, pour toutes les nouvelles générations, un modèle de vérité théâtrale, une référence. Il y a quelques étés, lors d’une réunion d’«auteurs» à la chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon, Régy mit justement les points

sur quelques i et hics : « Nous vivons une époque glauque soumise à des soubresauts médiatiques qui engendrent des engouements hâtifs alors qu'il faudrait prendre le temps de l'exigence. Écrire, c'est d'abord inventer une langue. Il ne faut pas se lamenter sur la pauvreté de l'époque. Simplement, elle ne porte pas plus de vrais écrivains que la précédente. Ils sont très peu par siècle. Tous les efforts consentis au développement de l'écriture donnent une fausse exigence, de fausses écritures. Une masse grouillante entre nullité et médiocrité passable. Elle a toujours existé, cette masse, de tout temps, également inutile, sans subvention, sans résidence ou sans mise en espace. Les remplisseurs de papiers produisent des imitations. La copie des schémas existants facilite la digestion, ne rencontre pas de heurts. Le faux circule bien. Très peu d'écrivains sont des inventeurs. Très peu renouvellent une appréhension de l'être au monde. Très peu créent une matière à plusieurs étapes de significations. »

Il ne suffit pas que les auteurs aient une revue – c'est le cas avec les *Cahiers de Prospéro* – pour que naissent des chefs-d'œuvre ! On y a vu aussi œuvrer les impasses d'un corporatisme d'auteurs véhiculant une vision du théâtre replié sur lui-même. Au moment où, dans un rejet de cette image d'un monde clos, émergeaient puis éclataient le théâtre de rue et le nouveau cirque. Il y a là, dans ces formes ouvertes, d'autres poètes de la scène, des poètes sans mots, comme Jean-Luc Courcoult, l'âme de Royal de Luxe, ou Bartabas, le maestro du cirque Zingaro, ou encore le solitaire Le Guillerm. On est loin là du théâtre de texte, mais justement le théâtre de rue et le nouveau cirque, devenus des phénomènes (où il y a à prendre et à laisser), n'ont fait que fortifier l'identité du texte en s'en éloignant. Et d'ailleurs, aujourd'hui, dans un mouvement de balancier habituel à l'histoire des hommes et du théâtre, on voit des compagnies de théâtre de rue, parmi les meilleures, se tourner vers cette montagne incontournable qu'est le texte.

Dans les années cinquante, c'est dans les petites salles privées de la rive gauche que l'on découvre des auteurs d'avant-garde et futurs classiques. La plupart de ces salles ont aujourd'hui disparu. Paris et sa banlieue et les grandes villes de France se sont, entre-temps, dotés de théâtres subventionnés tandis que le théâtre privé parisien perdait sa folie des années ayant suivi la Libération pour apprendre les lois



de rentabilité de l'entreprise. Cependant, la plupart des nouveaux auteurs des années quatre-vingt-dix, et en tout cas les meilleurs, n'auraient jamais pu voir leurs pièces créées dans le théâtre privé parisien, lequel, sauf exceptions, se cantonne au pis dans le néoboulevard, au mieux dans les dialogues feutrés d'un théâtre qu'écrivent les enfants sages, poseurs ou calculateurs de Jean Anouilh (Éric-Emmanuel Schmitt, Jean-Marie Besset, Yasmina Reza). Le théâtre privé ne prend plus guère de risques. Mais qui en prend ? La plupart des directeurs de théâtre, de festival, les sponsors, bref les bailleurs de fonds restent frileux devant l'écriture contemporaine, craignant d'effaroucher le public, les élus (la déconcentration des crédits en province ne favorise pas non plus l'audace). On préfère jouer le ticket, souvent gagnant, d'un jeune metteur en scène en vogue montant un bon vieux classique. On préfère des produits manufacturés et estampillés bon pour tourner que des productions d'œuvres inattendues. Une aventure comme celle du Théâtre Ouvert – véritable carrefour et banc d'essai des nouvelles écritures – est née en 1971 d'un vide, d'un manque, d'un rôle non tenu par les salles subventionnées, qui campaient, par paresse plus que par intime nécessité, dans un répertoire classique, des Grecs à Tchekhov, au public plus assuré. Si l'aventure du Théâtre Ouvert, soutenue par Vilar juste avant sa mort, semble parfois s'essouffler avec le temps, c'est parce que le relais a été pris, par des auteurs eux-mêmes, par quelques institutions et des manifestations comme Mousson d'été, mais aussi parce qu'il existe une meilleure circulation des œuvres et des auteurs en Europe. Et au-delà. Depuis peu, l'arrivée de gens de théâtre moins complexés à la tête de quelques fortes institutions – Alain Françon au Théâtre de la Colline, Stanislas Nordey au Théâtre Gérard-Philipe de Saint-Denis, Éric Vigner au théâtre de Lorient, Olivier Py à Orléans, etc. – ouvre en grand les fenêtres sur l'écriture contemporaine, ce creuset de solitaires intempestifs pour reprendre le titre de Jean-Luc Lagarce qui, avant d'être celui de sa maison d'édition, avait été celui d'un de ses spectacles. Cet auteur fut également un metteur en scène qui sut réunir autour de lui une troupe d'acteurs et de collaborateurs complices. Qui sut se frayer un parcours original, à la frange des institutions ou en rusant avec elles, dans une marginalité subie autant qu'aimée, et surtout active, fomentant des réseaux de solidarité dont sa maison d'édition fut un bras séculier.

On retrouve un parcours et une inscription semblables, bien que l'écriture soit tout autre, chez Didier-Georges Gabily (disparu lui aussi), auteur à souffle, cofondateur du groupe T'chang et metteur en scène.

L'un et l'autre furent des auteurs-hommes-orchestres du théâtre, des auteurs solitaires et des hommes de théâtre intempestifs, des auteurs solidaires aussi et des membres de ce phalanstère informel que l'un et l'autre surent réunir et qui ne se résume pas au mot de troupe.

On pourrait de même parler d'Olivier Py. Ou citer également d'autres exemples probants de cette inscription, même si le texte reste là souvent dans l'*infra*, ceux de la Fonderie du Mans autour de François Tanguy, du Théâtre du Radeau et de leurs proches comme la Volière Dromesko, tous vivant aujourd'hui la belle aventure du « Campement ».

Des aventures qui ont commencé loin de Paris et de ses plans de carrière, et ont continué de s'inscrire dans ce beau mot de province. Trois aventures humaines autant que théâtrales où l'exigence (vis-à-vis de soi) passe avant la reconnaissance. Dans une époque de computers et de virtualité, le théâtre redevient un lien et un lieu vivant, un moment communautaire. Où les acteurs paient comptant. Les auteurs y parlent du monde comme il va et font le pont avec les origines du théâtre : des SDF aux héros errants de la mythologie grecque il n'y a qu'un pas. La langue reste un creuset inépuisable.

L'immense et légitime succès que rencontre dans le monde entier le théâtre de Bernard-Marie Koltès montre, s'il le fallait, que les meilleurs auteurs dramatiques français contemporains (tous, bien que vivants, ne le sont pas) ont trouvé leur voie et leur voix. Et le public ne s'y est pas trompé. La question du rapport de la vie de l'individu à l'histoire des hommes reste au centre de cette écriture théâtrale comme elle l'a toujours été. Mais, pour sa meilleure part, elle se cherche – et se trouve – au-delà de l'épique ou du réalisme, dans un éclatement des formes, des langues et des récits, constituant la pièce maîtresse du futur puzzle de la représentation théâtrale.

## Dictionnaire portatif de quelques idées reçues ayant trait au théâtre français contemporain

### A Amateur

*Nec plus ultra* du professionnel.

#### Auteur

Espèce rare. Toujours en crise ou en voie de disparition. Certains auteurs vivent après leur mort.

D'autres sont morts de leur vivant.

Il en est même qui vivent (parfois bien) sans exister. « Il faut toujours aider les auteurs » (litanie).

### B Bandes

Invention journalistique rousellienne.

Voir groupe, troupe et autres mots en « oupe ».

### C Carrière

Toujours longue, belle ou trop courte.

#### Censure

Toujours suivi de « inadmissible ».

#### Classique

Contemporain en promo.

#### Colère

Toujours salutaire.

#### Contemporain

Soif d'aujourd'hui.

#### Critique

« Toujours éminent. Est censé tout savoir, tout connaître, avoir tout lu, avoir tout vu. Quand il vous déplaît, l'appeler un Aristarque ou eunuque ». (Flaubert)

### E Édition

Une pièce est toujours éditée avec « le soutien » de quelque chose.

Sinon, elle s'écroule, disparaît.

On éditte toujours « trop » de pièces, mais on « manque » toujours d'auteurs.

« Y'a que' que chose qui cloche là d'dans, j'y retourne immédiatement ». (Vian, auteur des *Bâtisseurs d'empire*)

#### Émotion

Mot clef, passe-partout qui ouvre tout. Ne jamais l'oublier.

#### Exonéré

Pas toujours payant.

### F Famille

Le fils Théâtre — Non, nous ne sommes pas une grande famille !

Le père Théâtre — Tais-toi, on ne parle pas la bouche pleine !

La mère Théâtre — Vous n'allez pas encore vous disputer ! (Pièce sans fin.)

#### Festival

Ancienne fête devenue transhumance ou comices agricoles. Attire les mouches et les moustiques.

### I Île

Prospéro, propriétaire-exploitant

#### Intouchable

Caste téléphonique.

#### Intrigue

Brosse à reluire pour pièces et mœurs du théâtre.

### L Langue de bois

Anciennement propriété du Parti communiste français, aujourd'hui vendue pour un franc symbolique à l'amicale des « décideurs », « responsables » et autres « consultants ». Tous d'accord pour « encourager le théâtre » et « particulièrement la jeune création ». Se conserve aisément dans le formol.

#### Lecture

Plaisir solitaire. Abîme parfois les yeux mais ne rend pas sourd. On ne lit pas une pièce, on la « dévore » ou bien elle vous « tombe des mains ».

### M Métier

Fond de sauce. N'abîme pas les casseroles.

#### Moderne

Celui qui dit qu'il l'est ne l'est plus.

### O Obscénité

On en recule toujours les frontières.

#### Œuvre

Commence comme œuf.

#### Oubli

Café filtre.

### P Patrimoine

Retraite des vieux.

#### Plaisir

Toujours bon à prendre.

#### Profession

Toujours précédé de « les professionnels de la... » (désuet).

#### Prophétie

Plat grec.

#### Province

Capitale.

#### Publique

Se dit des aides, des tinettes, de l'instruction, des filles, de la vie. Et ainsi de suite.

### S Secret

Toujours de polichinelle.

#### Spectateur

On ne pense jamais assez à lui.

#### Subvention

Toujours insuffisante.

### T Tradition

Art d'être grand-père.

## Tentative d'inventaire pour une bibliothèque idéale du théâtre français

Il est opportun, nécessaire, voire urgent d'essayer d'établir un inventaire raisonnable sinon raisonné, pratique sinon praticable, d'une bibliothèque idéale du théâtre français. Œuvres vouées à la scène à travers les siècles mais, tout autant, essais sur le théâtre et ses composantes, ses genres, son histoire, par ceux qui l'écrivent, le fabriquent ou l'analysent. Vaste programme qui, à notre connaissance, n'avait jamais été mené, hormis, ici et là, à l'intérieur de l'Université pour ce qui est de quelques secteurs spécialisés.

Cet inventaire conçu comme un panorama, non exhaustif bien sûr, n'a d'autre but que de servir et donc d'être utile. À tous ceux qui, vivant à l'étranger, pratiquant notre langue et aimant le théâtre, souhaitent s'y retrouver à travers les œuvres, les hommes et les siècles. À tous ceux qui, en France, dans des cours, des conservatoires, des écoles, des halls de théâtre, des librairies, sur des fauteuils, pratiquent en professionnel, en amateur ou en simple spectateur l'art du théâtre. À tous ceux qui, abordant le théâtre, souhaitent qu'on leur balise le parcours.

Ce panorama ne va pas sans choix éditorial. Depuis les ouvrages et les collections de référence (souvent chers) jusqu'aux livres de poche, nous nous sommes limités, sauf exceptions, aux ouvrages publiés ou republiés ces trente dernières années. C'est-à-dire susceptibles d'être « trouvables », soit en librairie (les ouvrages actuellement disponibles – automne 1994 – sont signalés), soit dans des bibliothèques universitaires, théâtrales, nationales, etc. Le corpus est celui du théâtre français et de ceux qui l'ont fait. Ce qui ne nous empêche pas – le théâtre étant une grande famille avec des cousins éloignés – de mentionner à l'occasion des essais étrangers (mais non des œuvres) peu accessibles dans leur langue d'origine mais traduits en français.

Enfin, nous nous devons de dire que cette bibliothèque qui se voudrait idéale ne peut pas y prétendre tout à fait. Certains ouvrages, introuvables mais essentiels, n'y figurent pas. Faute d'exister sur le marché éditorial.

Les œuvres de certains hommes illustres qui ont traversé l'histoire du théâtre français de ce siècle, tels Antoine, Lugné-Poé, Gémier ou Baty, sont à peu près inaccessibles. Chacun a laissé des mémoires, des notes, des essais qui ont été publiés en leur temps. Mais jamais réédités. Et il en va de même pour certains auteurs (citons Henri Becque ou Tristan Bernard). Et ne disons rien d'ouvrages plus anciens comme *La Pratique du théâtre*, de l'abbé d'Aubignac. Ou plus récents comme *La République des beaux-arts*, de Jeanne Laurent, parue il y a seulement quarante ans. Il y a là tout un cimetière de textes sinistrés. Puisse l'établissement de cette bibliothèque idéale susciter leur réédition.

- 30 Ouvrages généraux sur l'histoire du théâtre
  - 30 **1. Histoire générale**
  - 31 **2. Histoire des siècles passés**
  - 32 **3. Histoire du xx<sup>e</sup> siècle**
- 34 Essais, souvenirs, témoignages
- 59 Ouvrages thématiques
  - 59 **1. Genres**
  - 61 **2. Tendances**
  - 62 **3. Techniques**
  - 62 **4. Économie, administration, public, éducation**
  - 63 **5. Politique culturelle**
- 63 Acteurs
- 68 Revues
  - 68 **1. Revues défuntés**
  - 68 **2. Revues actuelles**
- 69 Œuvres dramatiques du répertoire français (des origines jusqu'à 1945)
  - 69 **1. Les origines**
  - 70 **2. xvi<sup>e</sup> siècle**
  - 70 **3. xvii<sup>e</sup> siècle**
  - 72 **4. xviii<sup>e</sup> siècle**
  - 74 **5. xix<sup>e</sup> siècle**
  - 76 **6. xx<sup>e</sup> siècle**
- 81 Auteurs dramatiques français de 1945 à nos jours

## Ouvrages généraux sur l'histoire du théâtre

### 1. Histoire générale

Corvin (Michel) [sous la direction de]

1991 *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*  
Bordas

Coutry (Daniel) et Rey (Alain) [sous la direction de]

1989 *Le Théâtre*  
Bordas

Degaine (André)

1992 *Histoire du théâtre dessinée*  
Nizet

Dumur (Guy) [sous la direction de]

1981 *Histoire des spectacles*  
Gallimard

Guibert (Noëlle) et Razgonikof (Jacqueline)

1981-1982 *Petite Encyclopédie pittoresque du théâtre*  
Éditions Comédie-Française

Jomaron (Jacqueline de) [sous la direction de]

1989 *Histoire du Théâtre en France, des origines à nos jours*  
2 vol. (« Du Moyen Âge à 1789 », « De la Révolution à nos jours »)  
Armand Colin

Laffont (Robert) et Bompiani (Valentino)

1984 *Dictionnaire des personnages littéraires et dramatiques de tous les temps et de tous les pays*  
Robert Laffont

Moussinac (Léon)

1966 *Le Théâtre des origines à nos jours*  
Flammarion

Pandolfi (Vita)

1969 *Histoire du théâtre*  
5 vol.  
Marabout Université

Pavis (Patrice)

- 1980 *Le Dictionnaire du théâtre*  
(il s'agit ici d'un dictionnaire sémiologique)  
Éditions sociales

Pougin (Arthur)

- 1985 *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts  
qui s'y rattachent (1885)*  
2 vol.  
Éditions d'Aujourd'hui

## 2. Histoire des siècles passés

Adam (Antoine)

- 1956-1958 *Histoire de la littérature française au xviii<sup>e</sup> siècle*  
5 vol.  
Domat

Aubailly (Jean-Claude)

- 1975 *Le Théâtre médiéval profane et comique*  
Larousse

Berthier (Patrick)

- 1986 *Le Théâtre au xix<sup>e</sup> siècle*  
P<sub>UF</sub>

Hylli (Georges d')

- 1971 *Chronique des petits théâtres de Paris*  
Champion-Slatkine

Konigson (Élie)

- 1976 *L'Espace théâtral médiéval*  
C<sub>NRS</sub> éditions

Larthomas (Pierre)

- 1994 *Le Théâtre en France au xviii<sup>e</sup> siècle*  
P<sub>UF</sub>, coll. « Que sais-je ? »

Lazard (Madeleine)

- 1980 *Le Théâtre en France au xvi<sup>e</sup> siècle*  
P<sub>UF</sub>, coll. « Littératures modernes »

McGowan (Margaret M.)

1978 *L'Art du ballet de cour en France*  
CNRs éditions

Mongrédien (Georges)

1986 *La Vie quotidienne des comédiens au temps de Molière*  
Hachette

Petit de Julleville (Louis)

1968 *Histoire du théâtre en France au Moyen Âge*  
5 vol.  
Champion-Slatkine

Rougemont (Martine de)

1988 *La Vie théâtrale en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*  
Champion-Slatkine

Scherer (Jacques)

1950 *La Dramaturgie classique en France*  
Nizet

Scherer (Jacques et Colette)

1987 *Le Théâtre classique*  
PUF, coll. « Que sais-je ? »

### **3. Histoire du XX<sup>e</sup> siècle**

Abirached (Robert) [sous la direction de]

1992-1994 *La Décentralisation théâtrale*  
3 vol. (Le premier âge: 1945-1958; Les années Malraux 1959-1968;  
1968, le tournant)

Acte Sud Papiers – Cahiers de l'Anrat  
1994 *L'Actualité du théâtre contemporain d'expression française 1993-1994*  
Entr'Actes

Added (Serge)

1992 *Le Théâtre en France sous l'Occupation*  
Ramsay



Bablet (Denis) et Jomaron (Jacqueline de)

1968-1981 *La Mise en scène contemporaine*

1. 1887-1914

2. 1914-1940

La Renaissance du livre

Banu (Georges) [sous la direction de]

1989 *Théâtre*

Numéro spécial de la revue *Art Press*

Béhar (Henri)

1979 *Le Théâtre dada et surréaliste*

Gallimard

Collectif de travail du CNRS

1977-1978 *Le Théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*

4 vol. (URSS, Allemagne-France-Pologne-USA)

La Cité – L'Âge d'homme

Corvin (Michel)

1987 *Le Théâtre nouveau en France*

PUF, coll. « Que sais-je ? »

Deshoulières (Christophe)

1994 *Le Théâtre au <sup>XX</sup>e siècle*

Bordas

Fauré (Michel)

1977 *Le Groupe Octobre*

Christian Bourgois

Godard (Colette)

1980 *Le Théâtre en France depuis 1968*

Jean-Claude Lattès

« Le guide des 129 metteurs en scène qui ont voyagé avec l'AFAA depuis 1990 »

1993 AFAA-Théâtre public hors-série n° 7

Latour (Geneviève) [sous la direction de]

1986 *Petites Scènes, grand théâtre, le théâtre de création de 1944 à 1960*

DAAVP

Mignon (Paul-Louis)

- 1967 *Dictionnaire des hommes de théâtre français contemporains*  
Perrin  
1986 *Le Théâtre au <sup>xx</sup>e siècle*  
Gallimard

Serreau (Geneviève)

- 1966 *Histoire du nouveau théâtre*  
Gallimard

Simon (Alfred)

- 1970 *Dictionnaire du théâtre français contemporain*  
Larousse

Tempkine (Raymonde)

- 1992 *Le Théâtre en l'état*  
Éditions théâtrales

« Le Théâtre ailleurs autrement »

- 1989 Numéro spécial de la revue *Europe*

## Essais, souvenirs, témoignages

Abirached (Robert)

- 1978 *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*  
Grasset  
1992 *Le Théâtre et le Prince*  
Plon

Adamov (Arthur)

- 1964 *Ici et maintenant*  
Gallimard  
1968 *L'Homme et l'Enfant. Souvenirs, journal*  
Gallimard, coll. « Folio »  
1969 *Je... Ils...*  
Gallimard, coll. « L'imaginaire »  
1982 *Strindberg*  
L'Arche

## Althusser (Louis)

- 1965 «Le piccolo, Bertolazzi et Brecht»  
(notes sur le théâtre matérialiste)  
in *Pour Marx*  
Maspero

## Antoine (André)

- 1962 *Antoine père et fils*  
(André Paul et Antoine)
- 1978 *André Antoine, directeur de l'Odéon*  
(Sanders J.)  
Minard
- 1979 *Le Théâtre libre*  
Slatkine

## Appia (Adolphe)

- 1983-1992 *Œuvres complètes*  
4 vol.  
L'Âge d'homme

## Artaud (Antonin)

- 1970 *Œuvres complètes*  
Vol. II, III, IV, V (théâtre et cinéma)  
Gallimard
- 1985 *Le Théâtre et son double*  
Gallimard, coll. «Folio essais»
- 1986 *Antonin Artaud, dessins et portraits*  
(Thévenin Paule et Derrida Jacques)  
Gallimard  
*Antonin Artaud, qui êtes-vous?*  
(Virmaux Odette et Alain)  
La Manufacture
- 1989 *Antonin Artaud, le théâtre et le retour aux sources*  
(Boire Monique)  
Gallimard
- 1993 *Antonin Artaud, ce désespéré qui vous parle*  
(Thévenin Paule)  
Éditions du Seuil, coll. «Fiction et Cie»
- 1994 *En compagnie d'Antonin Artaud*  
(Prevel Jacques)  
Flammarion

Attoun (Lucien)

- 1988 *Théâtre Ouvert à livre ouvert, 1971-1988*  
Rato diffusion

Aubignac (François Hédelin d')

- 1971 *La Pratique du théâtre*  
Slatkine

Bablet (Denis)

- 1973 *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*  
CNRS éditions  
1975 *Les Révolutions scéniques du <sup>xx</sup>e siècle*  
Société internationale d'art

Badiou (Alain)

- 1990 *Rhapsodie pour le théâtre*  
Imprimerie nationale, coll. « Le spectateur français »

Banu (Georges)

- 1984 *Le Théâtre, sorties de secours*  
Aubier  
1987 *Mémoires du théâtre*  
Actes Sud  
1989 *Le Théâtre rouge et or*  
Flammarion  
1993 *Le Théâtre ou l'Instant habité*  
L'Herne

Barba (Eugenio)

- 1983 *L'Archipel du théâtre*  
Éditions Bouffonneries

Barrault (Jean-Louis)

- 1959 *Nouvelles Réflexions sur le théâtre*  
Flammarion  
1972 *Souvenirs pour demain*  
Éditions du Seuil  
1975 *Comme je le pense*  
Gallimard, coll. « Idées »  
1984 *Saisir le présent*  
Robert Laffont

## Barsacq (André)

- 1978 *50 ans de théâtre*  
(catalogue d'exposition)  
Bibliothèque nationale

## Barthes (Roland)

- 1963 *Sur Racine*  
Éditions du Seuil, coll. « Points Essais »
- 1964-1982 *Essais critiques*  
(I à III)  
Éditions du Seuil
- 1982 *L'Obvie et l'Obtus*  
Éditions du Seuil, coll. « Points Essais »

## Baty (Gaston)

- 1972 *Gaston Baty, théoricien du théâtre*  
Klincksieck

## Bausch (Pina)

- 1987 *Pina Bausch - Histoires de théâtre dansé*  
(Hoghe Raimund et Weiss Ulli)  
L'Arche

## Beckett (Samuel)

- 1966 *Pour Samuel Beckett*  
(Janvier Ludovic)  
Éditions de Minuit
- 1969 *Beckett par lui-même*  
(Janvier Ludovic)  
Éditions du Seuil
- 1990 « Samuel Beckett »  
(Place Jean-Michel) *Revue d'esthétique*
- 1990 « Samuel Beckett »  
*Critique*, n° 519-520  
Éditions de Minuit

## Bene (Carmelo) et Deleuze (Gilles)

- 1979 *Superpositions*  
Éditions de Minuit

Bérard (Christian)

- 1987 *Christian Bérard*  
(Kochno Boris)  
Herschel

Bernardy (Michel)

- 1988 *Le Jeu verbal*  
Éditions de l'Aube

Bernhard (Thomas)

- 1993 *Entretiens avec Krista Fleishmann*  
L'Arche

Blanchot (Maurice)

- 1959 *Le Livre à venir*  
(texte sur Artaud)  
Gallimard

Blin (Roger)

- 1986 *Souvenirs et Propos*  
(recueillis par Lynda Bellity Peskine)  
Gallimard  
1988 *Roger Blin qui êtes-vous ?*  
(Aslan Odette)  
La Manufacture

Boal (Augusto)

- 1977 *Théâtre de l'opprimé*  
Maspero  
1980 *Stop! C'est magique – Les techniques actives d'expression*  
L'échappée belle-Hachette  
1990 *Méthode Boal de théâtre et de thérapie*  
Ramsay

Bond (Edward)

- 1994 *Commentaires sur les Pièces de guerre et le paradoxe de la paix*  
L'Arche

Bread and Puppet Théâtre

- 1971 *Le Bread and Puppet théâtre*  
(Kourilsky Françoise)  
La Cité

## Brecht (Bertolt)

- 1970 *Petit Organon pour le théâtre*  
L'Arche  
*L'Achat du cuivre*  
L'Arche
- 1972-1979 *Écrits sur le théâtre*  
2 vol.  
L'Arche
- 1976 *Journal de travail 1938-1955*  
L'Arche
- 1967 *Lecture de Brecht*  
(Dort Bernard)  
Éditions du Seuil, coll. « Pierres vives »
- 1969 *Essais sur Brecht*  
(Benjamin Walter)  
Maspero
- 1979-1981 *Brecht*  
2 vol.  
Cahiers de l'Herne
- 1993 *Brecht après la chute: confessions, mémoires, analyses*  
(collectif)  
L'Arche

## Bricage (Claude)

- 1993 *Théâtres-paysages, fragments d'une œuvre*  
(photographies)  
Plume

## Brook (Peter)

- 1977 *Espace vide. Écrits sur le théâtre*  
Éditions du Seuil, coll. « Pierres vives »
- 1991 *Le diable c'est l'ennui, propos sur le théâtre*  
Actes Sud – Papiers, Cahiers de l'Anrat
- 1992 *Points de suspensions. Quarante-quatre ans d'exploration théâtrale*  
(1946-1990)  
Éditions du Seuil, coll. « Fiction et Cie »
- 1985 *Brook*  
(sous la direction de Georges Banu)  
CNRs éditions, coll. Arts du spectacle/Voies de la création théâtrale, n°13
- 1991 *Peter Brook: de Timon d'Athènes à La Tempête*  
(Banu Georges)  
Flammarion

Chekhov (Michaël)

- 1983 *Être acteur. La technique psychophysique du comédien*  
Pygmalion

Chéreau (Patrice)

- 1980 *Histoire d'un Ring* (avec Pierre Boulez, François Regnault,  
Richard Peduzzi)  
Diapason – Robert Laffont
- 1992 *Si tant est que l'opéra soit du théâtre. Notes sur la mise en scène de Lulu*  
Ombres
- 1986 *Chéreau*  
CNRs éditions, coll. Arts du spectacle/Voies de la création théâtrale, n°14  
*Nanterre Amandiers. Les années Chéreau 1982-1990*  
(Nussac Sylvie de)  
Imprimerie nationale

Claudé (Paul)

- 1966 *Mes idées sur le théâtre*  
Gallimard  
*Claudé homme de théâtre. Correspondances avec Copeau, Dullin, Jovet*  
Gallimard, coll. « Cahiers Paul Claudé », n° 6

Cocteau (Jean)

- 1975 *Jean Cocteau et son théâtre*  
Gallimard, coll. « Cahiers Jean Cocteau », n° 5

Comédie-Française

- 1980 *La Comédie-Française, trois siècles de gloire*  
(Dux Pierre et Chevalet Sylvie)  
Denoël
- 1981 *La Comédie-Française racontée par Pierre Dux*  
Perrin
- 1982 *La Comédie-Française, un théâtre au-dessus de tout soupçon*  
(Surgers Anne)  
Hachette
- 1993 *La Comédie-Française*  
(Devaux Patrick)  
PUF, « Que sais-je ? »



## Conservatoire national d'art dramatique

- 1986 *Deux Siècles au Conservatoire national d'art dramatique*  
(Sueur Monique)  
Éditions du Conservatoire

## Copeau (Jacques)

- 1974 *Appels*  
Gallimard
- 1979-1993 *Les Registres du Vieux-Colombier*  
T. I à III  
Gallimard, coll. «Pratique du théâtre»
- 1991 *Journal*  
2 vol. (1901-1915 et 1916-1948)  
Seghers
- 1993 *Jacques Copeau*  
(biographie par Paul-Louis Mignon)  
Julliard

## Copfermann (Émile)

- 1972 *La Mise en crise théâtrale*  
Maspero

## Corneille (Pierre)

- 1980-1987 «Les trois discours sur le poème dramatique»  
in Œuvres complètes  
Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», t. III
- 1961 *Corneille*  
(Brasillach Robert)  
Fayard
- 1972 *Corneille dramaturge*  
(Dort Bernard)  
L'Arche
- 1986 *Corneille*  
(Herland Louis)  
Éditions du Seuil, coll. «Écrivains de toujours»

Craig (Edward Gordon)

- s.d. *De l'art du théâtre*  
Éditions Lieutier – Librairie théâtrale
- 1962 *Ma vie d'homme de théâtre*  
Arthaud
- 1964 *Le Théâtre en marche*  
Gallimard
- 1962 *Edward Gordon Craig*  
(Bablet Denis)  
L'Arche

Dasté (Jean)

- 1977 *Voyage d'un comédien*  
Stock
- 1987 *Jean Dasté, qui êtes-vous ?*  
La Manufacture
- 1993 *Le Théâtre et le Risque*  
Cheyne éditeur

Debord (Guy)

- 1971 *La Société du spectacle*  
Lebovici

Decroux (Étienne)

- 1963 *Paroles sur le mime*  
Gallimard

Demarcy (Richard)

- Éléments d'une sociologie du spectacle*  
Christian Bourgois – 10/18

Derrida (Jacques)

- 1967 *L'Écriture et la Différence*  
(deux textes sur Artaud)  
Éditions du Seuil, coll. « Points Essais »

Deschamps (Jérôme)

- 1989 *Deschamps, Deschiens, le théâtre de Jérôme Deschamps*  
(Makeieff Macha)  
Séguier

## Deutsch (Michel)

- 1990 *Inventaire après liquidation (textes et entretiens)*  
L'Arche

## Dhomme (Sylvain)

- 1959 *La Mise en scène d'Antoine à Brecht*  
Nathan

## Diderot (Denis)

- 1968 *Œuvres esthétiques*  
(contient les deux œuvres ci-dessous)  
Classiques Garnier
- 1975 *Discours de la poésie dramatique*  
Larousse
- 1991 *Paradoxe sur le comédien*  
Climats

## Dort (Bernard)

- 1960 *Lecture de Brecht*  
Éditions du Seuil, coll. « Pierres vives »
- 1967 *Théâtre public, 1953-1966*  
Éditions du Seuil
- 1971 *Théâtre réel, 1967-1970*  
Éditions du Seuil
- 1972 *Corneille dramaturge*  
L'Arche
- 1979 *Théâtre en jeu, 1970-1978*  
Éditions du Seuil, coll. « Pierres vives »
- 1986 *Théâtres*  
Éditions du Seuil, coll. « Points Essais »
- 1988 *La Représentation émancipée*  
Actes Sud

## Dullin (Charles)

- 1969 *Ce sont des dieux qu'il nous faut*  
Gallimard
- 1985 *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*  
Librairie théâtrale

## Durrenmatt (Friedrich)

- 1970 *Écrits sur le théâtre*  
Gallimard, coll. « Pratique du théâtre »

Duvignaud (Jean)

- 1993 *L'Acteur. Esquisse d'une sociologie du comédien*  
L'Archipel

Esslin (Martin)

- 1963 *Théâtre de l'absurde*  
Buchet-Chastel  
1979 *Anatomie de l'art dramatique*  
Buchet-Chastel

Festival d'automne

- 1982 *Le Festival d'automne à Paris, 1972-1982*  
(Léonardini Jean-Pierre, Colin Marie et Markovits Joséphine)  
Temps Actuels – Messidor  
1992 *Le Festival d'automne de Michel Guy*  
(Scarpetta Guy)  
Éditions du Regard

Festival d'Avignon

- 1983 *Avignon en festivals*  
(Puaux Paul)  
L'Échappée belle – Hachette  
1987 *L'Album d'Avignon, 40 ans de festival*  
Hachette – Festival d'Avignon

Festival de Nancy

- 1978 *Éclats*  
(Bredin Jean-Claude et Lang Jack)  
Simoën

Filippo (Eduardo de)

- 1993 *Leçons de théâtre*  
L'Arche

Fo (Dario)

- 1990 *Le Gai Savoir de l'acteur*  
L'Arche

Garnier (Charles)

- 1990 *Le Théâtre*  
Actes Sud

Gascar (Pierre)

- 1980 *Le Boulevard du crime*  
Hachette-Massin

Gémier (Firmin)

- 1978 *Firmin Gémier*  
(Blanchart P.)  
L'Arche

Genet (Jean)

- 1966 *Lettres à Roger Blin*  
Gallimard
- 1968 *Œuvres complètes*  
(t. IV consacré au théâtre et aux textes sur le théâtre)  
Gallimard
- 1952 *Saint Genet comédien et martyr*  
(Sartre Jean-Paul)  
(constitue le t. I des Œuvres complètes)  
Gallimard

Gignoux (Hubert)

- 1984 *Histoire d'une famille théâtrale*  
L'Aire théâtrale

Goldoni (Carlo)

- 1993 *Mémoires*  
Aubier

Gouhier (Henri)

- 1968 *L'Essence du théâtre*  
Flammarion
- 1991 *Le Théâtre et l'Existence*  
Vrin

Green (André)

- 1969 *Un œil en trop. Le complexe d'Œdipe dans la tragédie*  
Éditions de Minuit

Grotowski (Jerzy)

- 1971 *Vers un théâtre pauvre*  
La Cité – L'Âge d'Homme
- 1970 *Grotowski*  
(Tempkine Raymonde)  
La Cité

Grüber (Klaus Michael)

- 1993 *Klaus Michael Grüber, il faut que le théâtre passe à travers les larmes*  
(collectif)  
Éditions du regard – Académie expérimentale des théâtres et  
Festival d'automne

Hossein (Robert)

- 1987 *En désespoir de cause*  
Plon
- 1988 *La Sentinelle aveugle*  
Le Livre de Poche

Hugo (Jean)

- 1983 *Le Regard de la mémoire*  
Actes Sud

Ionesco (Eugène)

- 1962 *Notes et contre-notes*  
Gallimard, coll. «Pratique du théâtre»
- 1979 *Un homme en question*  
Gallimard
- 1966 *Entretien avec Ionesco*  
(Bonnefois Claude)  
Belfond

Jacquot (Jean)

- 1968 *Dramaturgie et société aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. Rapport entre l'œuvre théâtrale, son interprétation et son public*  
C<sub>NRS</sub> éditions, coll. «Arts du spectacle/Spectacles, histoire, société», 2 vol.

Jourdheuil (Jean)

- 1979 *Le Théâtre, l'artiste et l'état*  
L'Échappée belle – Hachette  
*L'artiste, la politique, la production*  
Christian Bourgois – 10/18

## Jouvet (Louis)

- 1951 *Témoignages sur le théâtre*  
Flammarion
- 1954 *Le Comédien désincarné*  
Flammarion
- 1965 *Molière et la Comédie classique*  
Gallimard
- 1968 *Tragédie classique et théâtre du xvii<sup>e</sup> siècle*  
Gallimard
- 1986 *Louis Jouvet*  
(Loubir Jean-Marc)  
Ramsay
- 1988 *Louis Jouvet, qui êtes-vous?*  
(Mignon Paul-Louis)  
La Manufacture
- 1989 *Notes de cours*  
(Moch-Bickert Éliane)  
Librairie théâtrale

## Kantor (Tadeusz)

- 1977 *Le Théâtre de la mort*  
L'Âge d'homme
- 1990 *Leçon de Milan*  
Actes Sud – Papiers
- 1990 *L'artiste à la fin du xx<sup>e</sup> siècle*  
Actes Sud – Papiers
- 1991 *Ma création, mon voyage*  
Plume
- 1991 *Ô douce nuit*  
Actes Sud – Papiers
- 1990-1994 *Kantor*  
(Les voies de la création théâtrale)  
CNRs éditions, coll. « Arts du spectacle/Voies de la création théâtrale »,  
2 vol.

## Karsenty (Marcel)

- 1985 *Les Promeneurs de rêve*  
Ramsay

## Knapp (Alain)

- 1993 *A.K., une école de la création théâtrale*  
Actes Sud – Papiers, Cahiers de l'Anrat

Kokkos (Yannis)

- 1989 *Yannis Kokkos, le scénographe et le héron*  
(Banu Georges)  
Actes Sud  
Kott (Jan)
- 1978 *Shakespeare notre contemporain*  
Marabout Université
- 1989 *Manger les dieux. Essais sur la tragédie grecque et la modernité*  
Payot

Krejca (Otomar)

- Otomar Krejca et le théâtre Za Branou de Prague*  
(collectif)  
L'Âge d'homme

Langhoff (Matthias)

- 1987 *Le Rapport Langhoff, projet pour la Comédie de Genève*  
Éditions Zoé

Larthomas (Pierre)

- 1972 *Le Langage dramatique*  
Armand Colin

Lassalle (Jacques)

- 1991 *Pauses*  
Actes Sud

Léautaud (Paul)

- 1958 *Le Théâtre de Maurice Boissard*  
2 vol. (1907-1914 et 1915-1941)  
Gallimard

Lecoq (Jacques) [sous la direction de]

- 1987 *Le Théâtre du geste. Mimes et acteurs*  
Bordas

Ledoux (Claude-Nicolas)

- 1982 *La Vision d'un futur: Ledoux et ses théâtres*  
(Rittaud-Hutinet Jacques)  
Presses universitaires de Lyon



Le Roy (Georges)

- 1956 *Traité pratique de diction française*  
Mellotée

Lévi-Strauss (Claude)

- 1979 *La Voie des masques*  
Plon

Lioubimov (Youri)

- 1985 *Le Feu sacré. Souvenirs d'une vie de théâtre*  
Fayard

Lista (Giovanni)

- 1976 *Le Théâtre futuriste italien*  
2 vol.  
L'Âge d'homme

Living Theatre

- 1968 *Le Living Theatre*  
(Biner Pierre)  
La Cité
- 1969 *Living Theatre, entretiens avec Julian Beck et Judith Malina*  
(Lebel Jean-Jacques)  
Belfond
- 1978 *La Vie du théâtre*  
(Beck Julian)  
Gallimard, coll. «Pratique du théâtre»

Lumbroso (Fernand)

- 1991 *Mémoires d'un homme de spectacles*  
Lieu commun

Mallarmé (Stéphane)

- 1956 *Crayonné au théâtre in Œuvres complètes*  
Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade»

Mannoni (Octave)

- 1969 «L'illusion comique ou le théâtre du point de vue de l'imaginaire»,  
in *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre Scène*  
Éditions du Seuil, coll. «Points Essais»

Marceau (Marcel)

- 1974 *Marcel Marceau ou l'Aventure du silence*  
(entretien de G. et T. Verriest-Lefert)  
Desclée de Brouwer

Maréchal (Marcel)

- 1983 *Conversations avec Marcel Maréchal*  
(Ferla Patrick)  
Éditions Pierre-Marcel Favre
- 1992 *Un colossal enfant*  
(entretiens avec Nita Rousseau)  
Actes Sud

Marientras (Richard)

- 1991 *Le Proche et le Lointain*  
(sur Shakespeare et le drame élisabéthain)  
Éditions de Minuit

Meyerhold (Vsevolod)

- 1963 *Le Travail théâtral*  
Gallimard
- 1973-1992 *Écrits*  
4 vol.  
La Cité – L'Âge d'homme
- 1990 *Meyerhold*  
(Picon-Vallin Béatrice)  
C<sub>NRS</sub> éditions, coll. « Arts du spectacle/Spectacles, histoire, société »,  
n° 17

Michaud (Éric)

- 1978 *Théâtre au Bauhaus 1919-1929*  
La Cité – L'Âge d'homme

## Molière (Jean-Baptiste Poquelin, dit)

- 1966 *La Vie des comédiens au temps de Molière*  
(Mongrédien Georges)  
Hachette
- 1973 *Molière*  
(Audiberti Jacques)  
L'Arche
- 1985 *Molière et ses metteurs en scène d'aujourd'hui*  
(Corvin Michel)  
Presses universitaires de Lyon
- 1988 *Molière, une vie*  
(Simon Alfred)  
La Manufacture
- 1989 *Le Silence de Molière*  
(Macchia Giovanni)  
Éditions Desjonquères

## Müller (Heiner)

- 1988 *Erreurs choisies*  
(textes et entretiens)  
L'Arche
- 1991 *Fautes d'impression*  
(textes et entretiens)  
L'Arche
- 1992 *Prétexte Heiner Müller*  
(collectif)  
Cahiers de l'Anfiac, n° 9

## Nietzsche (Friedrich)

- 1991 *La Naissance de la tragédie*  
Gallimard, coll. «Folios Essais»

## Novarina (Valère)

- 1989 *Le Théâtre des paroles*  
POL

## Picon-Vallin (Béatrice)

- 1973 *Le Théâtre juif soviétique pendant les années vingt*  
L'Âge d'homme

Pirandello (Luigi)

- 1968 *Choix d'essais*  
Denoël  
1990 *Écrits sur le théâtre et la littérature*  
Gallimard, coll. « Folios Essais »

Piscator (Erwin)

- 1962 *Le Théâtre politique*  
L'Arche

Pitoëff (Georges)

- 1979 *Georges Pitoëff metteur en scène*  
(Jomaron Jacqueline de)  
La Cité – L'Âge d'homme

Planchon (Roger)

- 1969 *Roger Planchon*  
(Coferman Émile)  
La Cité  
1970 *Itinéraire de Roger Planchon*  
(collectif)  
L'Arche

Polier (Jacques)

- 1990 *Scénographie (théâtre-cinéma-télévision)*  
Jean-Michel Place

Pottecher (Maurice)

- 1990 *L'Aventure du théâtre populaire*  
Éditions Serpenoise

Racine (Jean)

- 1963 *Sur Racine*  
(Barthes Roland)  
Éditions du Seuil, coll. « Points Essais »  
1970 *Racine*  
(Goldmann Lucien)  
L'Arche  
1971 *Situation de la critique racinienne*  
(Goldmann Lucien)  
L'Arche

Regnault (François)

- 1986 *Le Spectateur*  
Béba-Nanterre-Amandiers-Théâtre de Chaillot
- 1987 *Dire le vers. Cours traité à l'intention des acteurs  
et des amateurs d'alexandrins*  
(avec Jean-Claude Milner)  
Éditions du Seuil
- 1989 *Le Théâtre et la Mer (autour du Soulier de satin)*  
Imprimerie nationale

Régy (Claude)

- 1991 *Espaces perdus*  
Plon

Robichez (Jacques)

- 1957 *Le Symbolisme au théâtre. Lugné-Poé et les débuts de l'Œuvre*  
L'Arche

Romilly (Jacqueline de)

- 1973 *La tragédie grecque*  
P<sub>UF</sub>, coll. « Quadrige »

Ronconi (Luca)

- Luca Ronconi ou le Rite perdu*  
(Quadri Franco)  
10/18

Roubine (Jean-Jacques)

- 1980 *Théâtre et mise en scène 1880-1980*  
P<sub>UF</sub>
- 1990 *Introduction aux grandes théories du théâtre*  
Bordas

Rousseau (Jean-Jacques)

- 1964 *Lettre à M. d'Alembert sur les spectacles*  
in Œuvres complètes  
Vol. II  
Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade »

Roy (Claude)

- 1965 *L'Amour du théâtre*  
Gallimard

Sabbattini (Nicola)

- 1977 *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre*  
(introduction de Louis Jouvet)  
Ides et Callendes

Sallenave (Danièle)

- 1988 *Les Épreuves de l'art*  
Actes Sud

Sandier (Gilles)

- 1982 *Théâtre en crise (les années 1970 à 1982)*  
La Pensée sauvage

Sarrasin (Maurice)

- 1970 *Comédien dans une troupe*  
Grenier de Toulouse

Sarrazac (Jean-Pierre)

- 1981 *L'Avenir du drame*  
(écritures dramatiques contemporaines)  
L'Aire théâtrale  
1990 *Théâtres intimes*  
Actes Sud

Sartre (Jean-Paul)

- 1973 *Un théâtre de situations*  
Gallimard, coll. « Folio Essais »

Savary (Jérôme)

- 1985 *La Vie privée d'un magicien ordinaire*  
Ramsay  
1991 *Ma vie commence à 20h30*  
Stock

Scherer (Jacques)

- 1966 *La Dramaturgie classique en France*  
Nizet

Serreau (Jean-Marie)

- 1986 *Jean-Marie Serreau, découvreur de théâtres*  
(Auclair-Tamaroff Élisabeth)  
L'Arbre verdoyant

## Shakespeare (William)

- 1967 *Shakespeare par lui-même*  
(Paris Jean)  
Éditions du Seuil
- 1978 *Shakespeare, notre contemporain*  
(Kott Jan)  
Payot – Marabout Université
- 1987 *Shakespeare, dramaturge élisabéthain*  
(Fluchère Henri)  
Gallimard, coll. « Idées »
- 1988 *Vous avez dit Hamlet ?*  
(Wilson John Dover)  
Aubier-Nanterre Amandiers
- 1992 *Hamlet ou Hécube*  
(Schmitt Carl)  
L'Arche

## Sobel (Bernard)

- 1993 *Un art légitime*  
Actes Sud

## Sonrel (Pierre)

- 1984 *Traité de scénographie*  
Librairie théâtrale

## Souriau (Étienne)

- 1960 *Les Grands Problèmes de l'esthétique théâtrale*  
C.D.U.

## Stanislavski (Constantin)

- 1948 *Mise en scène d'Othello*  
Éditions du Seuil, coll. « Points »
- 1963 *La Construction du personnage*  
Perrin
- 1979 *Le Théâtre artistique de Moscou (1898-1917)*  
(Amiard-Chevrel Claudine)  
C.N.R.S. éditions, coll. « Arts du spectacle/Spectacles, histoire, société »
- 1980 *Ma vie dans l'art*  
L'Âge d'homme
- 1990 *La Formation de l'acteur*  
Payot, coll. « Petite Bibliothèque »

Strasberg (Lee)

- 1969 *Le Travail à l'Actor's Studio*  
Gallimard

Strehler (Giorgio)

- 1980 *Un théâtre pour la vie*  
Fayard
- 1986 *Une vie pour le théâtre*  
(entretiens)  
Belfond
- 1989 *Strehler*  
CNRs éditions, coll. « Arts du spectacle/Voies de la création théâtrale »,  
n° 16

Strindberg (August)

- 1964 *Théâtre cruel et théâtre mystique*  
Gallimard
- 1982 *Strindberg*  
(Adamov Arthur)  
L'Arche

Szondi (Peter)

- 1983 *Théorie du drame moderne (1880-1950)*  
L'Âge d'homme

Tairov (Alexandre)

- 1974 *Le Théâtre libéré*  
La Cité – L'Âge d'homme

Tanizaki (Junichiro)

- 1977 *Éloge de l'ombre*  
Publications orientalistes de France

Temkine (Raymonde)

- 1977-1980 *Mettre en scène au présent*  
(2 vol.)  
La Cité – L'Âge d'homme
- 1992 *Le Théâtre en l'état*  
Éditions théâtrales



## Théâtre de la commune d'Aubervilliers

- 1980 *Une aventure... le Théâtre de la commune d'Aubervilliers*  
(Servin Micheline B.)  
Encres

## Théâtre Gérard-Philippe de Saint-Denis

- 1985 *Du théâtre comme il n'était pas à prévoir mais comme il est à espérer*  
(Darzacq Dominique)  
Solin

## Théâtre national de Strasbourg

- 1983 *Le Voyage du TNS (1975-1983)*  
(Gunthert André)  
Solin

## Théâtre du Soleil

- 1976 *Le Théâtre du Soleil*  
Numéro spécial de la revue *Travail théâtral*
- 1977 *Deux créations collectives du Théâtre du Soleil: 1793 et L'Âge d'or*  
(Mounier Catherine)  
CNRs éditions, coll. « Arts du spectacle/Voies de la création théâtrale », n° 5
- 1979 *Le Théâtre du Soleil ou la Quête du bonheur*  
(diapo-livre)  
(Bablet Marie-Louise et Denis)  
CNRs éditions

## Thibaudat (Jean-Pierre)

- 1989 *Chroniques d'un chasseur d'oubli*  
Christian Bourgois

## Touchard (Pierre-Aimé)

- 1968 *Apologie pour le théâtre*  
Éditions du Seuil

## Treatt (Nicolas)

- 1984 *Treatt-Chéreau*  
(photographies)  
Liko

## Ubersfeld (Anne)

- 1977-1981 *Lire le théâtre*  
Éditions sociales

Vailland (Roger)

- 1953 *L'Expérience du drame*  
Corréa

Veinstein (André)

- 1968 *La Mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*  
Flammarion  
*Le Théâtre expérimental*  
La Renaissance du livre

Vernant (Jean-Pierre) et Vidal-Naquet (Pierre)

- 1981-1986 *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*  
2 vol.  
La Découverte, coll. « Histoire classique »

Vinaver (Michel)

- 1982 *Écrits sur le théâtre*  
L'Aire théâtrale  
1987 *Le Compte rendu d'Avignon*  
Actes Sud  
1993 *Écritures dramatiques. Essais d'analyses de textes de théâtre*  
Actes Sud

Vilar (Jean)

- 1963 *De la tradition théâtrale*  
Gallimard, coll. « Idées »  
1975 *Le Théâtre service public et autres textes*  
Gallimard, coll. « Pratique du théâtre »  
1981 *Memento (du 29 novembre 1952 au 1er septembre 1955)*  
Gallimard, coll. « Pratique du théâtre »  
1968 *Jean Vilar*  
(Roy Claude)  
Seghers  
1971 *Le TNP de Jean Vilar*  
(Lecrec Guy)  
10/18  
1982 *Le Théâtre populaire selon Jean Vilar*  
(Wehle Philippa)  
Actes Sud  
1991 *Jean Vilar par lui-même*  
Maison Jean-Vilar  
*Jean Vilar, biographie*  
(Bardot Jean-Claude)  
Armand Colin

## Vitez (Antoine)

- 1976 *La tragédie c'est l'histoire des larmes*  
Éditeurs Français réunis
- 1981 *De Chaillot à Chaillot*  
(en collaboration avec Émile Copferman)  
L'Échappée belle – Hachette
- 1991 *Le Théâtre des idées*  
Gallimard
- 1982 *Faust, Britannicus, Tombeau pour cinq cent mille soldats*  
(Dizier Anna)  
Solin
- 1990 *Profils perdus d'Antoine Vitez*  
(Léonardini Jean-Pierre)  
Messidor
- 1994 *Écrits sur le théâtre, t. I «L'École»*  
POL  
*Album Antoine Vitez*  
Imec éditions – Comédie-Française

## Wekwerth (Manfred)

- 1971 *La Mise en scène dans le théâtre d'amateurs*  
L'Arche

## Wilson (Robert)

- 1972 «L'art de Robert Wilson»  
in *Le Théâtre-Cahiers n° 1*  
Christian Bourgois

## Zeami

- 1960 *La Tradition secrète du Nô*  
Gallimard

## Zola (Émile)

- 1968 *Le Naturalisme au théâtre*  
in *Cœuvres complètes*  
Cercle du livre précieux

## Ouvrages thématiques

### 1. Genres

- 1985 *Le Café-théâtre*  
(Merle Pierre)  
PUF, coll. « Que sais-je ? »
- 1988 *Carnavals et Mascarades*  
(d'Alaya Pier Giovanni et Boiteux Martine)  
Bordas
- 1982 *Clowns et Farceurs*  
(collectif)  
Bordas
- 1983 *Du cirque au théâtre, 1890-1930*  
(collectif)  
L'Âge d'homme
- 1962 *Entrées clownesques*  
(Rémy Tristan)  
L'Arche
- 1982 *La Féerie*  
(Ginisty Paul)  
Éditions Aujourd'hui
- 1981 *Histoire des marionnettes en Europe, depuis l'Antiquité  
jusqu'à nos jours (1862)*  
(Magnin Charles)  
Champion-Slatkine
- 1981 *L'Histoire véritable de Guignol*  
(Fournel Paul)  
Champion-Slatkine
- 1985 *Le Masque. Du rite au théâtre*  
(Aslan Odette et Bablet Denis)  
CNRS éditions  
*Les Masques*  
(Bédouin Jean-Louis)  
PUF, coll. « Que sais-je ? »

- 1982 *Le Mélodrame*  
(Ginisty Paul)  
Éditions Aujourd'hui
- 1985 *Le Mélodrame*  
(Thomasseau Jean-Marie)  
PUF, coll. « Que sais-je ? »
- 1985 *Music-hall et Café-concert*  
(Sallé André et Chauveau Philippe)  
Bordas  
*Le Théâtre de boulevard*  
(Corvin Michel)  
PUF, coll. « Que sais-je ? »
- 1981 *Les Théâtres d'ombres. Histoire et techniques*  
(Bordat Denis et Boucrot Francis)  
L'Arche
- 1970 *Les Spectacles de foire*  
(Campardon Emil)  
Champion-Slatkine
- 1986 *Le Vaudeville*  
(Gidel Henri)  
PUF, coll. « Que sais-je ? »

## 2. Tendances

- L'Envers du théâtre*  
Revue d'esthétique  
Christian Bourgois – 10/18
- 1985 *Figures théâtrales du peuple*  
(sous la direction de Konigson Elie)  
CNRs éditions, coll. « Arts du spectacle/Spectacles, histoire, société »
- 1966 *Le Happening*  
(Lebel Jean-Jacques)  
Denoël
- 1963 *Le Lieu théâtral dans la société moderne*  
(études réunies et présentées par Denis Bablet et Jean Jacquot)  
CNRs éditions, coll. « Arts du spectacle/Spectacles, histoire, société »

- 1987 « Louvrier au théâtre »  
(collectif)  
*Cahiers du Théâtre de Louvain*, n° 58-59
- 1969 *Le Théâtre hors les murs*  
(Madral Philippe)  
Éditions du Seuil
- 1983 *Le Théâtre d'intervention depuis 1968*  
(collectif)  
2 vol.  
L'Âge d'homme
- 1992 « Théâtre prends tes valises »  
*AfAA – Théâtre Public*, hors-série n° 6

### **3. Techniques**

- 1982 *L'Éclairage des spectacles*  
(Bonnat Yves)  
Librairie théâtrale
- 1990 *La Sonorisation*  
(Fortier Denis)  
Nathan

### **4. Économie, administration, public, éducation**

- 1980 *Économie des arts du spectacle vivant*  
(Leroy Dominique)  
Economica
- 1993 *L'Économie contemporaine du spectacle vivant*  
(Roux Bernard)  
L'Harmattan
- 1990 *L'Enfant, le jeu, le théâtre*  
Actes Sud – Papiers, Cahiers de l'Anrat
- 1988 *Les Publics de théâtre*  
(enquête du ministère de la Culture)  
La Documentation française

- 1986 *Le Théâtre et son droit*  
(Hue Jean-Pierre)  
Librairie théâtrale
- 1991 *Théâtre, éducation et société*  
Actes Sud – Papiers, Cahiers de l'Anrat
- 1989 *Le Théâtre et les Jeunes Publics*  
Actes Sud – Papiers, Cahiers de l'Anrat
- 1982 *Théâtre, public, perception*  
(Gourdon Anne-Marie)  
CNRs éditions, coll. « Arts du spectacle/Spectacles, histoire, société »
- 1992 *Tous spectateurs. La belle aventure des Amis du théâtre populaire*  
(Olivier Durand Jean-Jacques)  
Éditions de l'Aube
- 1988 *La Rhétorique publicitaire du théâtre*  
(enquête du ministère de la Culture)  
La Documentation française

### 5. Politique culturelle

- 1992 *La Culture en action, de Vilar à Lang: le sens perdu*  
(Caune Jean)  
Presses universitaires de Grenoble
- 1991 *L'État culturel*  
(Fumaroli Marc)  
Éditions du Fallois
- 1992 *Le Théâtre en l'état*  
(Temkine Raymonde)  
Éditions théâtrales
- 1992 *Le Théâtre et le Prince*  
(Abirached Robert)  
Plon

## Acteurs

- 1993 *L'Acteur*  
(Duvignaud Jean)  
Écriture
- 1985 *Les Acteurs*  
(collectif sous la direction d'Arlette Namiand)  
Autrement
- 1988 *Les Acteurs français depuis Sarah Bernhardt*  
(Sallée André)  
Bordas
- 1985 *L'Art du comédien*  
(Roubine Jean-Jacques)  
PUF, coll. « Que sais-je ? »
- 1981 *La Formation du comédien*  
(collectif)  
CNRs éditions, coll. « Arts du spectacle/Voies de la création théâtrale », n° 9
- 1960 *Les Grands Acteurs contemporains*  
(Van Tieghem Philippe)  
PUF, coll. « Que sais-je ? »
- 1970 *Les Monstres sacrés*  
(Cocteau Jean)  
*in* Théâtre II  
Gallimard
- 1993 *Profession acteur*  
(Lévy-Marié Catherine)  
Dixit

### Bernhardt (Sarah)

- 1980 *Ma double vie*  
2 vol.  
Éditions des Femmes
- 1993 *L'Art du théâtre*  
Sauret



Bouquet (Michel)

- 1979 *L'Homme en jeu*  
(rencontres avec André Coutin)  
Robert Laffont

Brasseur (Pierre)

- 1986 *Ma vie en vrac*  
Calmann-Lévy

Casarès (Maria)

- 1980 *Résidente privilégiée*  
Fayard

Charon (Jacques)

- 1975 *Moi un comédien*  
Albin Michel

Clairon

- 1968 *Mémoires de mademoiselle Clairon*  
Champion-Slatkine
- 1984 *Moi La Clairon*  
(Feuillère Edwige)  
Albin Michel

Cuny (Alain)

- 1989 *Le Désir de la parole*  
(conversation avec Alfred Simon)  
La Manufacture

Depardieu (Gérard)

- 1982 *Gérard Depardieu, l'autodidacte inspiré*  
(Chazal Robert)  
Hatier
- 1990 *Lettres volées*  
Le Livre de Poche

Dorval (Marie)

- 1989 *Marie Dorval, grandeur et misère d'une actrice romantique*  
(Gaylor Anna)  
Flammarion

Dussane (Béatrice)

1963 *J'étais dans la salle*  
Mercure de France

Dux (Pierre)

1984 *Vive le théâtre : souvenirs pour Élodie*  
Stock

Feuillère (Edwige)

1976 *Les Feux de la mémoire*  
Albin Michel

François (Jacques)

1992 *Rappels*  
Michel Lafon

Lecouvreux (Adrienne)

1984 *Adrienne Lecouvreux, tragédienne*  
(Germain Pierre)  
Sorlot-Lahore

Ledoux (Fernand)

1954 *Fernand Ledoux*  
(Lang André)  
Calmann-Lévy

Lekain (Henri-Louis Cain, dit)

1968 *Mémoires de Lekain, précédés de Réflexions sur cet acteur,*  
*et sur l'art théâtral* par François Talma  
Champion-Slatkine

Lemaître (Frédéric)

1961 *Frédéric Lemaître, le lion du boulevard*  
(Baldick Robert)  
Denoël

Oida (Yoshi)

1992 *Acteur flottant*  
Actes Sud

Ozeray (Madeleine)

1966 *À toujours Monsieur Juvet*  
Buchet-Chastel

## Périer (François)

- 1991 *Profession menteur*  
Pockett

## Philippe (Gérard)

- 1960 *Souvenirs et témoignages sur Gérard Philippe*  
(recueillis par Anne Philippe et Claude Roy)  
Gallimard
- 1991 *Gérard Philippe*  
(Nores Dominique)  
La Manufacture
- 1994 *Gérard Philippe. Biographie*  
(Bonafant Gérard)  
Éditions du Seuil, coll. « Points »

## Piccoli (Michel)

- 1976 *Dialogues égoïstes*  
Olivier Orban

## Printemps (Yvonne)

- 1989 *Yvonne Printemps: l'heure bleue*  
(Ciupa Karine)  
Robert Laffont

## Rachel

- 1989 *Rachel*  
(Chevalier Sylvie)  
Calmann-Lévy

## Raimu

- 1980 *Raimu, mon père*  
(Brun Paulette)  
Hachette

## Saprich (Alice)

- 1986 *Femme publique, ma vérité*  
Plon

## Simone

- 1957 *Sous de nouveaux soleils*  
2 vol.  
Gallimard
- 1967 *Ce qui restait à dire*  
Gallimard

## Terzieff (Laurent)

- 1980 *Laurent Terzieff*  
(Mauriac Claude)  
Stock

## Reuves

### 1. Revues défuntées

1953-1964 *Théâtre populaire*  
54 numéros  
L'Arche

1970-1979 *Travail théâtral*  
33 numéros  
La Cité

1966-1980 *ATAC – Informations*

1985-1989 *L'Art du théâtre*  
10 numéros  
Actes Sud

1984-1988 *Théâtre en Europe*  
19 numéros  
Beba

1953 *Cahiers de la (...) Compagnie Renaud-Barrault*  
Julliard puis Gallimard

### 2. Revues actuelles

On trouvera toutes les informations concernant ces publications dans la rubrique  
«Reuves spécialisées» à la page 104.

*Théâtre public*

*Alternatives théâtrales*

*La Revue du théâtre*

*Les Cahiers de la Comédie-Française*

*Prospéro*

*Actualités de la scénographie*

## Œuvres dramatiques du répertoire français (des origines jusqu'à 1945)

### 1. Les origines

- 1984 *La Farce de maître Pathelin*  
Bordas
- 1986 *La Farce de maître Pierre Pathelin*  
GF Flammarion
- 1984 *Farces du Moyen Âge*  
GF Flammarion
- 1986-1989 *Recueil de farces (1450-1550)*  
(Tessier André)  
4 vol.  
Champion-Slatkine
- 1993 *Répertoire des farces françaises, des origines à Tabarin*  
(Faivre Bernard)  
Imprimerie nationale
- 1967 *Répertoire du théâtre comique de France au Moyen Âge*  
Champion-Slatkine
- 1977-1981 *Graal théâtre et Joseph d'Armathie et Merlin l'enchanteur*  
Œuvres modernes inspirées par les textes de l'époque  
(Delay Florence et Roubaud Jacques)  
2 vol.  
Gallimard
- 1968 *Les Mystères*  
(Julleville Louis Petit de)  
2 vol.  
Champion-Slatkine
- Adam de la Halle
- 1983 *Le Jeu de la feuilée*  
(traduction en français moderne)  
Champion-Slatkine

Bodel (Jehan)

1981 *Le Jeu de saint Nicolas*  
Champion-Slatkine

Rutebeuf

1978 *Le Miracle de Théophile*  
(traduction moderne)  
Champion-Slatkine - GF Flammarion

1987 *Le Miracle de la rose*  
Flammarion

## 2. xvi<sup>e</sup> siècle

Garnier (Robert)

1979 *Bradamante et Les juives*  
Classiques Garnier

Jodelle (Étienne)

1985 *Œuvres complètes*  
2 vol.  
Gallimard

Larivey (Pierre de)

1987 *Les Esprits*  
Champion-Slatkine

## 3. xvii<sup>e</sup> siècle

1992 *Farces du Grand Siècle (de Tabarin à Molière)*  
(Mazouer Charles)  
Le livre de Poche

1975-1992 *Théâtre du xvii<sup>e</sup> siècle*  
3 vol.  
Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade»

## Corneille (Pierre)

1980-1986 *Œuvres complètes*

3 vol.

Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade»

*Théâtre complet*

3 vol.

Classiques Garnier

1968-1980 *Théâtre*

2 vol.

GF Flammarion

*Le Cid, Cinna, Horace, L'Illusion comique, Le Menteur, Polyeucte*

Bordas, coll. «L'univers des lettres» et Le Livre de Poche

*Le Menteur, Rodogune*

Bordas, coll. «L'univers des lettres»

*Suréna*

Le Livre de Poche

*Le Cid, Cinna*

Gallimard, coll. «Folio théâtre»

## Molière (Jean-Baptiste Poquelin, dit)

1972 *Œuvres complètes*

2 vol.

Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade»

1965 *Œuvres complètes*

2 vol.

Classiques Garnier

1964-1975 *Œuvres complètes*

4 vol.

GF Flammarion

*Amphytrion, L'Avare, Le Bourgeois gentilhomme, L'École des femmes,**La Critique de l'École des femmes, Dom Juan, Les Femmes savantes,**Les Fourberies de Scapin, Georges Dandin, Le Malade imaginaire,**Le Médecin malgré lui, Le Misanthrope, Tartuffe*

Bordas, coll. «L'univers des lettres» et Gallimard, coll. «Folio théâtre»

## Quinault (Philippe)

1970 *Théâtre*

5 vol.

Champion-Slatkine

Racine (Jean)

*Théâtre complet*

1 vol.

Classiques Garnier

1964-1965 *Théâtre complet*

2 vol.

GF Flammarion

1982-1983 *Théâtre complet*

2 vol.

Gallimard, coll. « Folio théâtre »

*Andromaque, Athalie, Bérénice, Britannicus, Phèdre, Les Plaideurs*

Bordas, coll. « L'univers des lettres »

*Andromaque, Iphigénie, Athalie, Bajazet, Bérénice, Britannicus, Phèdre, Les Plaideurs*

Le Livre de Poche

Rotrou (Jean)

1972 *Le Véritable saint Genest*

Champion-Slatkine

1980 *Les Sosies*

Champion-Slatkine

#### 4. xviii<sup>e</sup> siècle

*Le Théâtre de la foire au xviii<sup>e</sup> siècle*

(Lurcel Dominique)

Christian Bourgois – 10/18

1973-1974 *Théâtre du xviii<sup>e</sup> siècle*

2 vol.

(édition de Truchet Jacques)

Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade »

Beaumarchais (Pierre-Augustin Caron de)

1934 *Théâtre complet, lettres relatives à son théâtre*

Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade »

*Théâtre*

1 vol.

Classiques Garnier

*Le Barbier de Séville, Le Mariage de Figaro, La Mère coupable*

Bordas, coll. « L'univers des lettres », Gallimard, coll. « Folio »

et GF Flammarion



## Diderot (Denis)

- 1978 *Œuvres*  
Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade »  
*Jacques le fataliste et son maître*  
Bordas, coll. « L'univers des lettres »

## Lesage (Alain-René)

- 1984 *Le Diable boiteux*  
Gallimard, coll. « Folio classique »  
1988 *Crispin, rival de son maître*  
1990 *Turcaret*  
Larousse

## Marivaux (Pierre Carlet de Chamblain de)

- 1993-1994 *Théâtre complet*  
2 vol.  
Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade »  
*Théâtre*  
3 vol.  
GF Flammarion  
*La Double Inconstance, Les Fausses Confidences,*  
*L'Île des esclaves* et autres comédies sociales, *Le Jeu de l'amour et du hasard*  
Bordas, coll. « L'univers des lettres »  
*La Double Inconstance* et *Arlequin poli par l'amour,*  
*Le Jeu de l'amour et du hasard, L'École des mères* et *La Mère confidente,*  
*La Surprise de l'amour* et *La Seconde Surprise de l'amour*  
Le Livre de Poche

## Restif de la Bretonne (Nicolas Edme)

- 1991 *Le Drame de la vie*  
Imprimerie nationale  
1984 *La Mimographe*  
Champion-Slatkine

## Sedaine (Michel-Jean)

- 1970 *Théâtre*  
Champion-Slatkine

## 5. XIX<sup>e</sup> siècle

### *Mélos*

Réunissant *La Porteuse de pain*, de Xavier de Montépin,  
*Le Maître de forges*, de Georges Ohnet,  
et *La Charmeuse d'enfants*, de Jules Mary  
Presses de la Cité

### Courteline (Georges)

- 1990 *Théâtre, contes, romans et nouvelles, philosophie, écrits divers et fragments retrouvés*  
Robert Laffont, coll. « Bouquins »
- 1965 *Théâtre*  
GF Flammarion

### Dumas (Alexandre)

- 1954 *Kean*  
(adaptation de Jean-Paul Sartre)  
Gallimard

### Feydeau (Georges)

- 1988 *Théâtre complet*
- 1989 4 vol.  
Classiques Garnier
- 1993 *Théâtre*  
(choix de pièces)  
Presses de la Cité

### Flaubert (Gustave)

- 1990 *La Tentation de saint Antoine*  
GF Flammarion

### Hugo (Victor)

- 1964 *Théâtre complet*  
2 vol.  
Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade »
- 1986-1989 *Œuvres complètes*  
15 vol. dont 2 consacrés au théâtre et 1 à la critique  
(où figure la préface de *Cromwell*)  
Robert Laffont, coll. « Bouquins »
- Théâtre*  
2 vol.  
GF Flammarion
- Cromwell*  
GF Flammarion
- Hernani, Ruy Blas*  
Bordas, coll. « L'univers des lettres » et Le Livre de Poche

## Labiche (Eugène)

- 1990 *Théâtre*  
3 vol.  
GF Flammarion
- 1991 *Théâtre*  
2 vol.  
Classiques Garnier  
*Théâtre*  
2 vol.  
Robert Laffont, coll. «Bouquins»

## Mérimée (Prosper)

- 1979 *Théâtre de Clara Gazul, romans et nouvelles*  
Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade»
- 1985 *Théâtre de Clara Gazul*  
Gallimard, coll. «Folio»

## Musset (Alfred de)

- 1990 *Théâtre complet*  
Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade»  
*Théâtre*  
2 vol.  
GF Flammarion  
*Les Caprices de Marianne, Fantasio, Il ne faut jurer de rien, Lorenzaccio,*  
*On ne badine pas avec l'amour*  
Bordas, coll. «L'univers des lettres»  
*Lorenzaccio et André del Sarto*  
Gallimard, coll. «Folio»  
*On ne badine pas avec l'amour*  
Gallimard, coll. «Folio théâtre»

## Pixérécourt (René-Charles Guilbert de)

- 1971 *Théâtre choisi*  
4 vol.  
Champion-Slatkine

Vigny (Alfred-Victor, comte de)

- 1986 *Œuvres complètes*  
T. I (poésie, théâtre)  
Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade »  
*Chatterton*  
GF Flammarion  
*Chatterton*  
Bordas, coll. « L'univers des lettres »

### 6. xx<sup>e</sup> siècle

- 1991 *Le Théâtre de contestation sociale autour de 1900*  
(réunit des pièces de Georges Darien, Lucien Descaves, Vera Starkoff,  
Octave Mirbeau, Jean Grave)  
Publisud

Albert-Birot (Pierre)

- 1977-1982 *Théâtre*  
6 vol.  
Rougerie

Apollinaire (Guillaume)

- 1956 *Œuvres poétiques*  
(contient *Les Mamelles de Tirésias*, *Couleur du temps*, *Casanova*)  
Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade »

Becque (Henry)

- 1982 *Les Corbeaux*  
Éditions de la Comédie-Française  
1979 *Œuvres complètes*  
7 vol.  
Champion-Slatkine

Bernanos (Georges)

- 1960 *Dialogues des carmélites*  
Éditions du Seuil

Bernard (Tristan)

- 1928 *Théâtre*  
5 vol.  
Calmann-Lévy

## Cami

- 1989 *Drames de la vie courante*  
Gallimard, coll. «Folio»  
*Voyage inouï de monsieur Rikiki*  
Ramsay - Jean-Jacques Pauvert

## Caudel (Paul)

- 1948 *Théâtre*  
2 vol.  
Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade»  
*Le Soulier de satin, L'Annonce faite à Marie, L'Échange, L'Otage,*  
*Le Pain dur, Le Père humilié, Partage de midi, La Ville*  
Gallimard, coll. «Folio» et Gallimard, coll. «Folio théâtre»

## Céline (Louis-Ferdinand)

- 1952 *L'Église*  
Gallimard  
1988 *Progrès et Œuvres pour la scène et l'écran*  
Gallimard, Cahiers Céline n° 8

## Cocteau (Jean)

- 1949 *Théâtre*  
2 vol.  
Gallimard  
*L'Aigle à deux têtes, Antigone, Les Mariés de la tour Eiffel,*  
*Les Parents terribles*  
Gallimard, coll. «Folio»  
*Les Enfants terribles*  
Le Livre de Poche  
*La Machine infernale*  
Grasset, coll. «Les cahiers rouges»  
*Orphée*  
J'ai lu

## Crommelynck (Fernand)

- 1967-1969 *Théâtre*  
3 vol.  
Gallimard

Gide (André)

- 1942 *Théâtre*  
Gallimard  
1948 *Le Procès* (Kafka)  
(adaptation Gide et Barrault)  
Gallimard

Giraudoux (Jean)

- 1982 *Théâtre complet*  
Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade »  
1991 *Théâtre complet*  
Le Livre de Poche, coll. « La Pochothèque »  
*Électre, La Folle de Chaillot, La guerre de Troie n'aura pas lieu,*  
*Intermezzo, Amphitryon 38, Ondine*  
Le Livre de Poche

Guitry (Sacha)

- 1991 *Théâtre*  
(avec *Les Mémoires d'un tricheur*)  
Presses de la Cité

Jarry (Alfred)

- 1972-1988 *Œuvres complètes*  
3 vol.  
Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade »  
*Ubu*  
Gallimard, coll. « Folio classique »  
*Tout Ubu*  
Le Livre de Poche

Maeterlinck (Maurice)

- 1979 *Théâtre*  
Champion-Slatkine  
*Pelléas et Mélisande*  
Le Livre de Poche

Martin du Gard (Roger)

- 1923 *Le Testament du père Leleu*  
Gallimard  
1928 *La Gonfle*  
Gallimard  
1932 *Un Taciturne*  
Gallimard

Pagnol (Marcel)

- 1988-1989 *Angèle, César, Cigalon, Fanny, La Femme du boulanger,  
La Fille du puisatier, Marius, Topaze, etc.*  
Bernard de Fallois

Péguy (Charles)

- 1948 *Jeanne d'Arc*  
Gallimard

Picasso (Pablo)

- 1964 *Le Désir attrapé par la queue*  
Gallimard  
1966 *Les Quatre Petites Filles*  
Gallimard

Puget (Claude-André)

- 1973 *Les Jours heureux*  
Stock

Renard (Jules)

- 1970-1981 *Œuvres*  
2 vol.  
Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade»  
1959 *Théâtre complet*  
Gallimard  
1978 *Poil de carotte*  
Pocket

Ribemont Dessaignes (Georges)

- 1966 *Théâtre*  
Gallimard

Romains (Jules)

- 1972 *Knock*  
Gallimard, coll. «Folio»  
1975 *Monsieur le Trouhadec saisi par la débauche*  
Gallimard, coll. «Folio»

Rostand (Edmond)

- Cyrano de Bergerac*  
Gallimard, coll. « Folio classique », Le Livre de Poche,  
GF Flammarion et Bordas, coll. « L'univers des lettres »
- 1985 *Chanteclerc*  
Éditions d'aujourd'hui
- 1986 *L'Aiglon*  
Gallimard, coll. « Folio classique »

Supervielle (Jules)

- 1949 *Le Voleur d'enfants* (version théâtrale)  
Gallimard

Valéry (Paul)

- 1957 *Œuvres*  
2 vol.  
Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade »
- 1977 *Mes théâtres*  
Gallimard, Cahiers Paul Valéry n° 2
- 1988 *Mon Faust*  
Gallimard, coll. « Folio Essais »

Vildrac (Charles)

- 1943-1948 *Théâtre*  
2 vol.  
Gallimard

Vitrac (Roger)

- 1946-1964 *Théâtre*  
4 vol.  
Gallimard
- 1970 *Le Coup de Trafalgar*  
Gallimard, coll. « Le manteau d'Arlequin »
- 1973 *Victor ou les enfants au pouvoir*  
Gallimard, coll. « Le manteau d'Arlequin »



## Auteurs dramatiques français de 1945 à nos jours

Adamov (Arthur)

*Le Professeur Taranne*

*Paolo Paoli*

*Le Ping-Pong*

*M. le modéré*

*Printemps 71*

*Théâtre*

4 vol.

Gallimard

Adrien (Philippe)

*La Baye*

Gallimard

Amette (Jacques-Pierre)

*La Waldstein et Après nous*

*Le Mal du pays et Singe*

*Appassionata et Passions secrètes*

Gallimard

Anne (Catherine)

*Une Année sans été*

*Tita-Lou*

*Agnès et Ah ! Anabelle*

*Combien de nuits faudra-t-il marcher dans la ville ?*

*Le Temps turbulent*

*Éclats*

*Titou-Lou*

Actes Sud – Papiers

Anouilh (Jean)

*La Foire d'empoigne et Cécile ou l'École des pères*  
*L'Invitation au château et La Sauvage*  
*Pauvre Bitos ou le Diner de têtes*  
*Le Rendez-Vous de Senlis et Léocadia*  
*Le Voyageur sans bagage et Le Bal des voleurs*  
Gallimard, coll. « Folio »  
*Théâtre complet*  
(11 vol.)  
La Table Ronde

Audiberti (Jacques)

*Le mal court*  
*Le Cavalier seul*  
*La Poupée*  
*L'Effet Glapion*  
*La Hoberaute*  
*Théâtre*  
(5 vol.)  
Gallimard

Audureau (Jean)

*Le Jeune Homme*  
*Félicité*  
Gallimard  
*Katherine Barker, Hélène et La Lève*  
Actes Sud – Papiers

Arrabal (Fernando)

*Le Cimetière des voitures*  
*L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*  
*L'Avant-Scène*  
*Bréviaire d'amour d'un haltérophile, Apokaliptica*  
et *La Charge des centaures*  
Christian Bourgois  
*La Nuit est aussi un soleil et Roues d'infortune*  
Actes Sud – Papiers

Aymé (Marcel)

*Louisiane*  
*Les Maxibules*  
*Le Minotaure*  
 Gallimard  
*La Tête des autres*  
*La Crème et le Boucher*  
*Clérambard*  
 Grasset

Azama (Michel)

*Croisades*  
*Iphigénie ou le Pêché des dieux*  
*Le Sas, Bled, Vie et mort de Pier Paolo Pasolini*  
*Aztèques*  
 Éditions Théâtrales

Badiou (Alain)

*L'Écharpe rouge*  
 La Découverte, coll. «Voix»  
*Ahmed le subtil*  
 Actes Sud – Papiers

Bailly (Jean-Christophe)

*Les Céphéïdes*  
*Le Régent*  
*Pandora*  
 Christian Bourgois  
*Lumières*  
 L'Arche

Bayen (Bruno)

*Les Fiancés de la banlieue Ouest*  
*Doit-on le dire, doit-on rêver*  
 L'Avant-Scène  
*Schliemann, épisodes ignorés*  
 Gallimard  
*Weïmarland suivi de L'Enfant bâtard*  
*À trois mains*  
 L'Arche

Beckett (Samuel)

*En attendant Godot*  
*Fin de partie*  
*Oh les beaux jours*  
*Comédie et Actes divers*  
*La Dernière Bande*  
*Têtes mortes*  
*Pas suivi de Quatre Esquisses*  
*Tous ceux qui tombent*  
*Quad et autres pièces pour la télévision*  
Éditions de Minuit

Bellon (Lolleh)

*Les Dames du jeudi*  
*De si tendres liens*  
Gallimard

Benedetto (André)

*La Madone des ordures*  
*Géronimo*  
Pierre Jean Oswald

Besnehard (Daniel)

*Mala strana, Neige et Sables, Arromanches, L'Ourse blanche, Internat,*  
*L'Enfant d'Obock, Le Petit Maroc*  
Éditions Théâtrales

Besset (Jean-Marie)

*Villa Luco*  
*Ce qui arrive et ce qu'on attend*  
*La Fonction*  
*Fête Foreign*  
Actes Sud – Papiers

Billetdoux (François)

*Va donc chez Törpe*

*Tchin-Tchin*

*Silence ! L'arbre remue encore...*

*Comment va le monde, Mōssieu ? Il tourne, Mōssieu !*

*Il faut passer par les nuages*

*Réveille-toi, Philadelphie !*

*Petits Drames comiques*

Actes Sud – Papiers

Bisson (Jean-Pierre)

*Sarcelles-sur-mer*

Pierre Jean Oswald

Bonal (Denise)

*Passions et prairie, Légère en août*

*Portrait de famille*

Éditions Théâtrales

Boulangier (Daniel)

*À la belle étoile, À votre service, Le Beau Voyage*

*Coup de lune, La Partie de cartes, Le Voyage de noces*

*La Toison d'or, Le Paradis*

Gallimard

Bourdet (Gildas)

*Le Saperleau*

*Les Crachats de la lune*

Solin

Bourdon (Jean-Louis)

*Jock*

Flammarion

*Derrière les collines*

*L'Hôtel du silence*

Julliard

Bourgeade (Pierre)

*Les Immortelles*

*Orden*

Gallimard

Brisville (Jean-Claude)

*L'Entretien de M. Descartes avec M. Pascal le jeune*

*L'Antichambre*

*Le Fauteuil à bascule*

Actes Sud – Papiers

*Le Rodeur, Nora, Le Récital*

Gallimard

*Le Souper* et autres pièces

Actes Sud, coll. «Babel»

Calaferte (Louis)

*Chez les Titch*

*L'Avant-Scène*

*Les Miettes*

*Les Mandibules*

*Tu as bien fait de venir, Paul*

Stock

*Théâtre complet*

(3 vol.)

Hesse

Camus (Albert)

*Caligula, Le Malentendu*

*Les Justes*

Gallimard, coll. «Folio»

*L'État de siège*

Gallimard, coll. «Folio théâtre»

Carrière (Jean-Claude)

*L'Aide-Mémoire*

Actes Sud – Papiers

Caubère (Philippe)

*Le Roman d'un acteur*

(2 vol.)

Joëlle Losfeld – Comédie nouvelle

Cervantès (François)

*Dialogues d'esclaves*

Lansman

Césaire (Aimé)

*La Tragédie du roi Christophe*

Solin

Chalem (Denise)

*À cinquante ans elle découvrait la mer*

Actes Sud – Papiers

Char (René)

*Le Soleil des eaux*

*Trois Coups sous les arbres*

Gallimard

Chartreux (Bernard)

*Le Château dans les champs*

*Violences à Vichy*

Stock

*Rester partir*

*Un homme pressé*

*Cité des oiseaux*

Éditions Théâtrales

*Violences à Vichy II*

L'Arche

Cixous (Hélène)

*L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves*

*La Ville parjure ou le Réveil des Érinyes*

Théâtre du Soleil

*L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge*

*L'histoire qu'on ne connaîtra jamais*

Éditions des Femmes

Cohen (Albert)

*Ezéchiel*

Gallimard

Colas (Hubert)

*Terre*  
*Visages*  
*La Brûlure*  
*Temporairement épuisé*  
*Nomades*  
*La croix des oiseaux et Traces*  
Actes Sud – Papiers

Confortès (Claude)

*Le Marathon*  
Gallimard

Copi

*La Journée d'une rêveuse*  
*Eva Peron*  
*Le Frigo*  
*Une visite inopportune*  
Christian Bourgois  
*Cachafaz*  
Actes Sud – Papiers  
*La Nuit de madame Lucienne*  
L'Avant-Scène

Corman (Enzo)

*Le Rôdeur et Credo*  
*La Plaie et le Couteau*  
*Sang et Eau*  
*Sade, concert d'enfer*  
*Takiya, Tokaya*  
*Berlin, ton danseur est la mort*  
Éditions Théâtrales

Cousin (Gabriel)

*Opéra noir*  
*Le Cycle du crabe*  
*Théâtre*  
(2 vol.)  
Gallimard

Cousse (Raymond)

*Stratégie pour deux jambons*  
Flammarion



Daoudi Ivane

*La Bicyclette de l'an neuf, suivi de La Star des oublis*  
*Je m'appelle Mathilda jusqu'aux larmes*  
*My sweet destiny*  
*Un si joli petit voyage*  
*Télow Kanal*  
 Actes Sud – Papiers

Demarcy (Richard)

*Les deux bossus, Voyages d'hiver, Le secret*  
 Actes Sud – Papiers

Deutsch (Michel)

*L'Entraînement du champion avant la course*  
 Stock  
*El Sissisi*  
*Themidor*  
 Christian Bourgois  
*Dimanche, La Bonne Vie, Convoi*  
*L'Empire*  
*Imprécation dans l'abattoir*  
*Le Souffleur d'Hamlet*  
*John Lear*  
*Lumières*  
*Histoires de France (avec Georges Lavaudant)*  
 L'Arche

Doutreligne (Louise)

*Petit pièces intérieures*  
*Femme à la porte cochère*  
 Actes Sud – Papiers

Dubillard (Roland)

*Si Camille me voyait, Des crabes ou les Hôtes et les hôtes*  
*La Maison d'Os*  
*Naïves Hirondelles*  
*Le Jardin aux betteraves*  
*Où boivent les vaches*  
*Les Crabes*  
 Gallimard  
*Les Diablogues*  
*Les Nouveaux Diablogues*  
 Arbalète

Duras (Marguerite)

*Le Square*  
*La Musica*  
*Des journées entières dans les arbres*  
*India Song*  
Gallimard  
*Savanah Bay*  
Éditions de Minuit  
*Théâtre*  
(3 vol.)  
Gallimard

Durif (Eugène)

*Le Petit Bois*  
Comp'Act  
BMC  
*Tonkin-Alger*  
*Croisements, divagations*  
*Les Petites Heures, Eaux dormantes*  
Actes Sud – Papiers

Durringer (Xavier)

*Une envie de tuer sur le bout de la langue*  
Actes Sud – Papiers  
*Bal-Trap*  
*Une petite entaille*  
*La Quille*  
Éditions Théâtrales

Ehni (René)

*Que ferez-vous en novembre ?*  
Christian Bourgois

Escudé (René)

*Le Jour de la dominante*  
Théâtre Ouvert

Fargeau (Jean-Paul)

*Hôtel de l'homme sauvage*  
Edilig (repris par les Éditions Théâtrales)  
*Ici-bas*  
*Voyager*  
Éditions Théâtrales

Faure (Philippe)

*Le Poumon imaginaire ou...*

Dumerchez

Fichet (Roland)

*Plage de la Libération*

*Terres promises*

*La Chute de l'ange rebelle*

*Suzanne*

*Petites Comédies rurales*

Éditions Théâtrales

Foissy (Guy)

*L'Escargot*

*Le Roi de haut en bas*

*La Crique*

Actes Sud – Papiers

*Cœur à deux suivi de Soirée bourgeoise*

Librairie Théâtrale

Gabily (Didier-Georges)

*Violences*

*Enfonçures*

*Chimères et Autres Bestioles*

*Gibiers du temps*

Actes Sud – Papiers

Ganzl (Serge)

*Fragments*

Théâtre Ouvert

*La Ville blanche*

Actes Sud – Papiers

Gascar (Pierre)

*Les Pas perdus*

Gallimard

Gatti (Armand)

*Le Crapaud-Buffle*

*La Passion du général Franco*

*Le cheval qui se suicide par le feu*

Éditions du Seuil

*La vie imaginaire de l'éboueur Auguste G.*

Actes Sud, coll. « Répliques »

*Œuvres théâtrales*

(3 vol.)

Verdier

Gelas (Gérard)

*Lilly Calamboula*  
Stock  
*Nous de sable*  
Quatre Vents

Genet (Jean)

*Haute Surveillance*  
*Les Bonnes*  
*Le Balcon*  
*Les Paravents*  
*Les Nègres*  
Gallimard, coll. « Folio »  
*Théâtre complet*  
(vol. II, III, IV des Œuvres complètes)  
Gallimard

Ghelderode (Michel de)

*Hop Signor!*  
*Théâtre*  
(6 vol.)  
Gallimard  
*Escorial et Barabbas*  
Actes Sud, coll. « Babel »

Gracq (Julien)

*Le Roi pêcheur*  
José Corti

Grosjean (Jean)

*Kleist*  
Gallimard

Grumberg (Jean-Claude)

*Dreyfus...*  
*En r'venant d'l'expo*  
*L'Atelier*  
*Linge sale*  
*Zone libre*  
Actes Sud – Papiers

Guilloux (Louis)

*Cripure*  
Gallimard

Guimet (Jacques)

*Les Comptoirs de la baie d'Hudson*  
Pierre Jean Oswald

Guyotat (Pierre)

*Bond en avant*  
*Bivouac*  
*Tombeau pour cinq cent mille soldats*  
Gallimard

Haïm (Victor)

*La Valse du hasard*  
Actes Sud – Papiers  
*Chair Amour*  
*La Visite*  
Quatre Vents

Ionesco (Eugène)

*La Cantatrice chauve, La Leçon*  
*Les Chaises, L'Impromptu de l'Alma*  
*Le roi se meurt*  
*Rhinocéros*  
Gallimard, coll. «Folio»  
*Théâtre complet*  
Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade»

Jouanneau (Joël)

*Le Marin perdu en mer*  
*Mamie ouate en Papouasie (avec Marie-Claire Le Pavec)*  
*Le Bourrichon*  
*Kiki l'Indien*  
Actes Sud – Papiers

Kalisky (René)

*Le Pique-Nique de Claretta*  
*Skandalon*  
*Trotsky, etc.*  
*Dave au bord de la mer*  
*Falsch*  
Gallimard

Koltès (Bernard-Marie)

*Combat de nègres et de chiens*  
*Dans la solitude des champs de coton*  
*La nuit juste avant les forêts*  
*Quai ouest*  
*Roberto Zucco*  
*Les Amertumes*  
Éditions de Minuit

Kraemer (Jacques)

*Splendeur et misère de Minette la bonne Lorraine*  
L'Avant-Scène

Lagarce (Jean-Luc)

*Les Orphelins*  
Théâtre Ouvert  
*Histoire d'amour*  
*Music-hall*  
*J'étais dans la maison et j'attendais que la pluie vienne*  
*Le Pays lointain*  
Les Solitaires Intempestifs

Laïk (Madeleine)

*La passerelle, Les Voyageurs, Didi bonhomme*  
Éditions Théâtrales

Llamas Armando

*Lisbeth est complètement pétée*  
*Meurtre de la princesse juive*  
*Gustave n'est pas moderne*  
Éditions Théâtrales

Landrain (Francine)

*Lulu, Love, Lifé*  
Éditions Théâtrales

Laplace (Yves)

*Nationalité française*

*Staël ou la Communauté des esprits, Trois Soldats, Simple Pochade*

Éditions du Seuil

*Feu Voltaire* suivi de *Maison commune*

*Sarcasme*

Éditions Théâtrales

Lassalle (Jacques)

*Un couple pour l'hiver*

Pierre Jean Oswald

Lavaudant (Georges)

*Véracruz*

*Terra incognita* suivi de *Les Iris*

Christian Bourgois

Laville (Pierre)

*La Source bleue*

*Retours*

Actes Sud – Papiers

*Le Fleuve rouge*

Jeanne Laffitte

Lebeau (Yves)

*Les Noces*

*Les Chants de la baleine abandonnée*

Éditions Théâtrales

Lemahieu (Daniel)

*L'Étalon or*

Théâtre Ouvert

*Entre chien et loup, Viols*

Éditions Théâtrales

*Djebels*

Actes Sud – Papiers

Lévy (Lorraine)

*Finie la comédie*  
Actes Sud – Papiers  
*Zelda ou le Masque*  
Librairie Théâtrale

Limbour (Georges)

*Élocoquente*  
Gallimard

Magnan (Jean)

*Entendu des soupirs*  
Jean-Claude Lattès  
*Algérie 54-62, Et pourtant ce silence ne pouvait être vide*  
Éditions Théâtrales  
*Un peu de temps à l'état pur*  
Solin

Magnin (Jean-Daniel)

*La Tranche*  
Actes Sud – Papiers

Manet (Eduardo)

*Les Nonnes*  
*Madras, la nuit ou...*  
Gallimard  
*Histoire de Maheu le boucher*  
Actes Sud – Papiers

Marceau (Félicien)

*La Bonne Soupe*  
*L'Œuf*  
Gallimard

Mazev (Élizabeth)

*Les Drôles*  
*Mon père qui fonctionnait par périodes culinaires et autres*  
Les Solitaires Intempestifs



Michel (Georges)

*L'Aggression*  
*Arbalètes et vieilles rapières*  
*La promenade du dimanche*  
 Gallimard

Minyana (Philippe)

*Chambres, Inventaires, André*  
*Les Guerriers, Volcan, Où vas-tu Jérémie ?*  
*Ruines romaines, Quator*  
*Fin d'été à Baccarat*  
 Éditions Théâtrales

Mnouchkine (Ariane) Théâtre du Soleil

*1789*  
*1793*  
 Théâtre Ouvert

Moraly (Jean-Bernard)

*Les Catcheuses*  
 Léméac  
*Sissi en enfer*  
 Maison de la culture de Rennes

Namiand (Arlette)

*Surtout quand la nuit tombe*  
 Théâtre Ouvert  
*Les Yeux d'encre*  
 Quatre Vents  
*Le Regard des voleurs*  
 Comp'Act

Novarina (Valère)

*Théâtre (regroupe L'Atelier volant, Le Babil des classes dangereuses,*  
*Le Monologue d'Adramélech, La Lutte des morts, Falstaffe)*  
*Le Drame de la vie*  
*Le Discours aux animaux*  
*Pendant la matière*  
*Je suis*  
*L'Animal du temps*  
*L'Inquiétude*  
 POL

Obaldia (René de)

*Le Satyre de la Villette*  
*Du vent dans les branches de sassafras*  
*Théâtre*  
(7 vol.)  
Grasset

Péjaudier (Hervé)

*Le Souverain fou*  
Actes Sud – Papiers

Perrier (Olivier)

*Les Mémoires d'un bonhomme*  
L'Avant-Scène

Pichette (Henri)

*Les Épiphanies*  
Gallimard

Piemme (Jean-Marie)

*Scandaleuses*  
Actes Sud – Papiers

Pinget (Robert)

*Architruc*  
*L'Hypothèse, suivi de Abel et Bela*  
Éditions de Minuit

Planchon (Roger)

*Le Cochon noir, La Remise*  
*Gilles de Rais l'infâme*  
Gallimard

Pommeret (Xavier)

*m = M*  
Stock  
*La Grande Enquête de François-Félix Kulpa*  
L'Avant-Scène

Pouderou (Robert)

*Le Plaisir de l'amour*  
Quatre Vents

Prin (Claude)

*Erzebeth*  
 Edilig (repris par les Éditions Théâtrales)  
*Saint Just et l'Invisible*  
*Concert d'apocalypse*, suivi de *H*  
 Actes Sud – Papiers

Rambert (Pascal)

*John and Mary, tragédie*, suivi de *Les Dialogues*  
*Les Parisiens*  
*Le Réveil*  
 Actes Sud – Papiers

Redonnet (Marie)

*Tir & Lir*  
*Mobie-Diq*  
 Éditions de Minuit

Renaude (Noëlle)

*Divertissements touristiques, L'Entre-Deux, Rose, La Nuit australienne*  
*Le Renard du Nord*  
*Courtes Pièces*  
 Éditions Théâtrales

Renoir (Jean)

*Orvet*  
 Gallimard

Reynaud (Yves)

*Regarde les femmes passer*  
*La Tentation d'Antoine*  
 Éditions Théâtrales

Reza (Yasmina)

*Conversations après un enterrement*  
*La Traversée de l'hiver*  
 Actes Sud – Papiers

Rezvani (Serge)

*Capitaine Schelle Capitaine Eçço*  
*La Colonie*  
 Stock  
*Théâtre complet*  
 Actes Sud

Rullier (Christian)

*Football, C'est-à-dire*  
*Annabelle et Zina, Il marche*  
Éditions Théâtrales

Sagan (Françoise)

*Un château en Suède*  
*La Robe mauve de Valentine*  
*Le Cheval évanoui*  
Julliard

Salacrou (Armand)

*Boulevard Durand*  
*La terre est ronde*  
Gallimard  
*L'Inconnue d'Arras*  
Gallimard, coll. « Folio »

Sarraute (Nathalie)

*Isma, Le Silence et le Mensonge*  
*Elle est là*  
*C'est beau*  
*Pour un oui ou pour un non*  
*Théâtre*  
Gallimard

Sarrazac (Jean-Pierre)

*Le Mariage des morts, L'Enfant-Roi*  
*Les Inséparables, La Passion du jardinier*  
*Harriet*  
Éditions Théâtrales

Sartre (Jean-Paul)

*Le Diable et le Bon Dieu*  
*Huis clos et Les Mouches*  
*Les Mains sales*  
*La P... respectueuse et Morts sans sépulture*  
*Les Séquestrés d'Altona*  
Gallimard, coll. « Folio »  
*Théâtre*  
Gallimard

Schehadé (Georges)

*L'Émigré de Brisbane*  
*Monsieur Bob'le*  
*La Soirée des proverbes*  
*Histoire de Vasco*  
*Le Voyage*  
 Gallimard

Schmitt (Éric-Emmanuel)

*Le Visiteur*  
*La Nuit de Valognes*  
 Actes Sud – Papiers

Serreau (Coline)

*Quisaitout et Grobêta*  
 Actes Sud – Papiers

Sirjacq (Louis-Charles)

*Les Désossés*  
 Actes Sud – Papiers  
*Léo Katz et ses œuvres*  
 Comp'Act  
*L'Argent du beurre*  
 Quatre Vents  
*Des fakirs, des momies et maman, L'Hiver, chapitre I*  
 L'Arche

Soulier (Daniel)

*Après l'amour*  
 Le Bruit des Autres

Sternberg (Jacques)

*C'est la guerre monsieur Grüber*  
 Christian Bourgois

Tardieu (Jean)

*La Comédie de la comédie*  
*La Comédie du drame*  
*La Comédie du langage, La Triple Mort du client*  
*Conversations-Sinfonietta*  
*Théâtre*  
 (4 vol.)  
 Gallimard

Thibaudat (Jean-Pierre)

*Premier Théâtre*

Jean-Claude Lattès

Tilly

*Charcuterie fine*

*Les Trompettes de la mort*

*Y'a bon bamboula*

Actes Sud – Papiers

Torres (Anne)

*L'Exercice de la bataille*

Comp'Act

Valletti (Serge)

*Le jour se lève, Léopold!*

*Souvenirs assassins*

*Six Solos*

*Saint Elvis*

Christian Bourgois

*Papa*

Comp'Act

*Domaine ventre*

Espace 34

Varoujean (Jean-Jacques)

*Les Baracos*

*Mort d'un oiseau de proie*

*La Ville en haut de la colline*

*Viendra-t-il un autre été?*

*Les Filles de la voix*

Gallimard

Vauthier (Jean)

*Le Personnage combattant*

*Capitaine Bada, Badadesques*

*Les Prodiges*

*Le Rêveur*

*Le Sang*

Gallimard

Vian (Boris)

*Les Bâtisseurs d'empire*

L'Arche

*Équarissage pour tous*

Jean-Jacques Pauvert

Vinaver (Michel)

*Les Coréens*

*Iphigénie Hôtel*

*Dissident, il va sans dire*

*Nina, c'est autre chose*

*Théâtre complet*

(2 vol.)

Actes Sud

*Les Voisins*

Éditions Caneva

Weingartain (Romain)

*L'Été*

*Alice dans les jardins du Luxembourg*

Christian Bourgois

*La Mandore*

Gallimard

*La Mort d'Auguste*

Flammarion

Wenzel (Jean-Paul)

*Loin d'Hagondange*

Actes Sud, coll. « Répliques »

Yacine (Kateb)

*Le Cadavre encerclé*

*Mohamed prends ta valise*

*Le Cercle des représailles*

Éditions du Seuil

Yourcenar (Marguerite)

*Théâtre*

(2 vol.)

Gallimard

## Éditeurs, revues, bibliothèques, centres de documentation

Éditeurs publiant régulièrement des pièces de théâtre ou des ouvrages sur le théâtre (les éditeurs spécialisés sont signalés par \*)

### Actes Sud

Le Méjean  
13200 Arles  
T 04 90 49 86 91  
F 04 90 96 95 25

### Bordas

89, boulevard Blanqui  
75013 Paris  
T 01 44 39 54 45  
F 01 44 39 43 50

### Éditions de l'Aube

Le Moulin du Château  
84240 La Tour-d'Aigues  
T 04 90 07 46 60  
F 04 90 07 53 02

### Actes Sud – Papiers\*

18, rue Séguier  
75006 Paris  
T 01 55 42 63 16  
F 01 55 42 63 01

### Christian Bourgois

116, rue du Bac  
75007 Paris  
T 01 45 44 09 13  
F 01 45 44 87 86

### CNRs éditions

20-22, rue Saint-Amand  
75015 Paris  
T 01 53 10 27 00  
F 01 53 10 27 27

### L'Âge d'homme

5, rue Férou  
75006 Paris  
T 01 55 42 79 79  
F 01 40 51 71 02

### Cicéro

6, rue de la Sorbonne  
75005 Paris  
T 01 43 54 47 57  
F 01 40 51 73 85

### Éditions de Minuit

7, rue Bernard-Palissy  
75006 Paris  
T 01 44 39 39 20  
F 01 45 44 82 36

### Amiot-Lenganey

30, rue de la cachette  
14610 Cairon-Thaon

### Comp'Act\*

157, carré Curial  
73000 Chambéry  
T 04 79 85 27 85  
F 04 79 85 29 34

### L'Esprit du Temps

BP 107  
33491 Le Bouscat Cedex  
T 05 56 02 84 19  
F 05 56 02 91 31

### L'Arche\*

86, rue Bonaparte  
75006 Paris  
T 01 43 33 46 45  
F 01 46 33 56 40

### Corps Puce

27, rue d'Antibes  
80090 Amiens  
T/F 03 22 46 68 04

### Gallimard

5, rue Sébastien-Bottin  
75328 Paris Cedex 07  
T 01 49 54 42 00  
F 01 45 44 94 03

### Armand Colin

21, rue du Montparnasse  
75298 Paris  
T 01 44 39 44 00  
F 01 44 39 43 43

### La Documentation française

124, rue Henri-Barbusse  
93308 Aubervilliers Cedex  
T 01 40 15 70 00  
F 01 40 15 68 00

### L'Harmattan

7, rue de l'École-  
Polytechnique  
75005 Paris  
T 01 43 54 79 20  
F 01 43 25 82 03

### Dumerchez

ADACL  
BP 329  
60312 Creil Cedex



**Institut Mémoires de l'édition contemporaine**

(IMEC)  
9, rue Bleue  
75009 Paris  
T 01 53 34 23 23  
F 01 53 34 23 00

**José Corti**

11, rue de Médicis  
75006 Paris  
T 01 43 26 63 00  
F 01 40 46 89 24

**Labor Éditions**

29, quai du Commerce  
1000 Bruxelles  
(Belgique)  
T 32-2-250 06 70  
F 32-2-217 71 97

**La Fontaine**

34, rue de la clef  
59800 Lille  
T 03 20 55 76 11  
F 03 20 55 76 12

**Lansman**

63, rue Royale  
7141 Carnières-Morlanwelz  
(Belgique)  
T (32) (64) 44 75 11  
F (32) (64) 44 31 02

**Éditions du Seuil**

27, rue Jacob  
75261 Paris Cedex 06  
T 01 40 46 50 50  
F 01 40 46 43 00

**Éditions des Femmes**

6, rue Mézières  
75006 Paris  
T 01 42 22 60 74  
F 01 42 22 62 73

**Noir sur Blanc**

123, bld Saint-Germain  
75006 Paris  
T 01 43 26 98 46  
F 01 40 51 87 92

**Pol**

33, rue Saint-André-des-Arts  
75006 Paris  
T 01 43 54 21 20  
F 01 43 54 11 31

**Presses universitaires de Grenoble**

BP 47  
38040 Grenoble Cedex 9  
T 04 76 82 56 51  
F 04 76 82 78 35

**Presses universitaires de Nancy**

42-44, avenue  
de la Libération. BP 3347  
54014 Nancy cedex  
T 03 83 96 84 30  
F 03 83 96 84 39

**Les Quatre Vents\***

6, rue Git-le-Cœur  
75006 Paris  
T 01 46 34 28 20  
F 01 43 54 50 14

**Scanéditions,**

fonds repris par  
**La Dispute**  
109, rue Orfila  
75020 Paris  
T 01 43 61 99 84  
F 01 43 61 95 75

**Société d'Histoire du Théâtre**

98, boulevard Kellermann  
75013 Paris  
T 01 45 88 46 55

**Éditions Théâtrales\***

38, rue du Faubourg  
Saint-Jacques  
75014 Paris  
T 01 53 10 23 00  
F 01 53 10 23 01

**Théâtre Ouvert\***

4 bis, cité Véron  
75018 Paris  
T 01 42 55 74 40  
F 01 42 52 67 76

**Verdier**

234, rue du Faubourg-  
Saint-Antoine  
75012 Paris  
T 01 43 79 20 45  
F 01 43 79 84 20

**Revue spécialisée****Actualités****de la scénographie**

14, rue Crucy  
44000 Nantes  
T 02 40 48 64 24  
F 02 40 48 64 32

**Alternatives théâtrales**

13, rue des Poissonniers  
(Bte 15)  
1000 Bruxelles (Belgique)  
T (32) 2 511 78 58  
F (32) 2 502 70 25

**Association nationale de recherche et d'action théâtrales (ANRAT)**

*Jean-Gabriel Carasso*  
13bis, rue Henry-Monnier  
75009 Paris  
T 01 45 26 22 22  
F 01 45 26 16 20

**Avant-Scène Théâtre**

6, rue Git-le-Cœur  
75006 Paris  
T 01 46 34 28 20  
F 01 43 54 50 14

**Les Cahiers de la Comédie-Française**

place Colette  
75001 Paris  
T 01 44 58 14 00  
F 01 44 58 15 00

**Les Cahiers de Prospero**

C<sub>NES</sub> – La Chartreuse  
BP 30  
30400 Villeneuve-  
lès-Avignon  
T 04 90 15 24 24  
F 04 90 25 76 21

**Cahiers du Nouveau Théâtre d'Angers**

12, place Imabach  
49100 Angers  
T 02 41 88 90 08  
F 02 41 88 37 80

**Département de l'information et de la communication – ministère de la Culture**

3, rue de Valois  
75042 Paris Cedex 01  
T 01 40 15 81 20  
F 01 40 15 81 72

**Entr'Revues**

25, rue de Lille  
75007 Paris

**Maison Antoine-Vitez. Centre international de la traduction théâtrale**

Domaine de Gramont  
34000 Montpellier  
T 04 67 22 43 05  
F 04 67 22 48 34

**Maison des écrivains étrangers et des traducteurs – Arcane 17 (MEET)**

BP 94  
1, boulevard René-Coty  
44602 Saint-Nazaire Cedex  
T 02 40 66 63 20  
F 02 40 22 41 75

**Plateaux**

21 bis, rue Victor-Massé  
75009 Paris  
T 01 53 25 09 09  
F 01 53 25 09 01

**Revue de la SACD**

11 bis, rue Ballu  
75442 Paris Cedex 09  
T 01 40 23 44 44  
F 01 45 26 74 28

**La Revue d'Histoire du Théâtre**

Société d'Histoire du Théâtre  
98, boulevard Kellermann  
750013 Paris  
T 01 45 88 46 55  
F 01 45 89 87 63

**Théâtre public**

Théâtre de Gennevilliers  
41, avenue des Grésillons  
92230 Gennevilliers  
T 01 41 32 26 10  
F 01 40 86 17 44

**Très Tôt Théâtre**

Éditions le mot de passe  
4, rue Trouseau  
75011 Paris  
T 01 48 06 47 48  
F 01 48 06 11 96

**Bibliothèques****L'Arsenal –  
Bibliothèque nationale –  
Département des arts  
du spectacle**

1, rue de Sully  
75004 Paris  
T 01 53 01 25 04  
F 01 42 77 01 63

**Bibliothèque  
Béatrix-Dussane**

CNSAD  
2bis, rue du Conservatoire  
75009 Paris  
T 01 42 46 12 91  
F 01 48 24 11 72

**Bibliothèque  
Gaston-Baty**

Université Paris III  
13, rue de Santeuil  
75231 Paris Cedex 05  
T 01 45 87 40 59  
F 01 45 87 42 29

**Bibliothèque historique  
de la Ville de Paris**

(BHVP)  
hôtel de Lamoignon  
24, rue Pavée  
75004 Paris  
T 01 44 59 29 40  
T 01 42 74 03 16

**Bibliothèque-musée  
de la Comédie-Française**

98, galerie de Beaujolais  
jardins du Palais-Royal  
75001 Paris  
T 01 44 58 14 00

**Bibliothèque de la SACD**

11 bis, rue Ballu  
75442 Paris Cedex 09  
T 01 40 23 44 44  
T 01 45 26 74 28

**Institut Mémoires de  
l'édition contemporaine  
Archives et  
documentation**

(IMEC)  
9, rue Bleue  
75009 Paris  
T 01 53 34 23 23  
F 01 53 34 23 00

**Maison Jean-Vilar  
Bibliothèque nationale  
Département des arts  
du spectacle**

8, rue de Mons  
84000 Avignon  
T 04 90 86 59 64  
F 04 90 86 00 07

**Centres de  
documentation****Centre de documentation  
Centre national des arts  
du cirque**

1, rue du Cirque  
51000 Chalons-en-  
Champagne  
T 03 26 21 12 43  
F 03 26 21 80 38

**Centre national  
du théâtre**

6, rue Braque  
75003 Paris  
T 01 44 61 84 85  
F 01 44 61 84 86

**Département des études  
et de la prospective –  
ministère de la Culture**

(DEP)  
2, rue Jean-Lantier  
75001 Paris  
T 01 40 15 79 17  
F 01 40 15 79 99

**Goliath – Hors les Murs**

74, avenue Pablo-Picasso  
92000 Nanterre  
T 01 46 69 96 96  
F 01 46 69 96 98

**IETM – Réseau européen  
des centres d'information  
du spectacle vivant**

143, boulevard Anspach  
1000 Bruxelles – Belgique  
T (32) 2 514 56 76  
F (32) 2 514 19 13

**Lieux Publics –  
Centre de documentation**

16, rue Condorcet  
13016 Marseille  
T 04 91 03 81 28  
F 04 91 03 82 24

**Librairies spécialisées****Coupe Papier**

19, rue de l'Odéon  
75006 Paris  
T 01 43 54 65 95  
F 01 40 51 79 46

**Dramaturgie**

11, rue Gît-le-Cœur  
75006 Paris  
T 01 43 26 42 36  
F 01 43 29 67 42

**L'Œil de la Lettre**

73, rue du Moulin-Vert  
75014 Paris  
T 01 45 41 74 27

**Librairie des Arts  
du spectacle**

31, rue Bonaparte  
75006 Paris  
T 01 43 26 97 56

**Librairie Coup de  
Théâtre**

7, rue des Moulins  
75001 Paris  
T 01 47 03 40 12  
F 01 47 03 39 12

**Librairie Garnier-Arnoul**

5, rue Montfaucon  
75006 Paris  
T 01 43 54 80 05  
F 01 43 54 82 92

**Librairie Nizet**

3bis, place de la Sorbonne  
75005 Paris  
T 01 43 54 79 76

**Librairie O.Tello**


13, rue des Cloys  
75018 Paris  
T 01 42 57 35 72

**Librairie théâtrale**

3, rue Marivaux  
75002 Paris  
T 01 42 96 89 42  
F 01 42 86 88 27

**Librairie La Vouivre**

11, rue Saint-Martin  
75004 Paris  
T 01 42 71 31 39  
F 01 42 72 02 83



# II

**CONTEMPORARY FRENCH THEATRE**

translated by Simon Beaver



## The tribulations of dramatic writing in France

There have never been so many playwrights in France, so many subsidies provided, grants handed out or commissions awarded to dramatists. Each year, dozens of new plays are published, yet who could say with insolent assurance which are the five great French dramatists today whose names are on everyone's lips and are recognised the world over? Who are the Becketts, Genets, Ionescos and Adamovs of our times? Here and there, we see love affairs spring up between directors and playwrights, but are these extraordinary relationships on a par with the great couples of Jouvet and Giraudoux, Barrault and Claudel, Blin and Beckett or Blin and Genet? Bernard-Marie Koltès' work has always been praised, but so much more since he died (of AIDS), while – a sign of our times? – a writer as singular as Valère Novarina is often reduced to staging his own plays. We might add yet another sign: it is only very recently that a dramatist (and director besides) such as Roger Planchon has seen one of his plays directed by another (Alain Françon). Amid seasonal infatuation, insistent obscurity and slow recognition, our era shakes its hour-glass as best it can.

Are these words not just a puff on the old lanterns that any age lights with former fires? Are we not more or less blind to our own times? How many successful writers of the past have rotted away in the dungeon of oblivion today? In 1929, did Charles Dullin not declare: "Despite an enormous amount of dramatic production, men of the theatre are reduced to fighting for good plays."? This is still true.

So is this a state of endemic crisis or the usual blindness of an era confronted with its offspring? Or is it rather an old law of the theatre, stating that among the infantrymen of dramatic writing who leave for the theatrical front, only a few soldiers will find immediate glory, leaving behind them wounded who are sometimes more valorous still, some of whom will later – once they are healed in the infirmary of memory – find the acclaim they deserve? Or is this, given the current plethora of writers (there are never too many, of course), the aesthetic and social symptom

of an age that has seen the theatre develop to such an extent that it fragments? Or lastly, is this one of the pernicious effects of a permanently sickly theatrical economy, filtering so deeply into the writing process that it risks rendering it overly commonplace? These questions are necessarily sudden, complex and delicate, and, like all legacies, are subject to debate and caution.

What is the situation now? A prophecy, a joke and a number will act as our barometer.

The prophecy, made by Craig, is mentioned by Michel Vinaver, an author who has been sweeping the field of drama writing for thirty years: “When in turn the director succeeds in combining lines, colours, movements and timing, he will be an artist. On that day, we will no longer need playwrights. Our art will be independent.” Vinaver adds: “Craig’s prophecy has been fully borne out.”

The joke, certainly a true one, was told by Lucien Attoun who, with his wife Micheline, at the head of the Théâtre Ouvert (created under Vilar at the Festival d’Avignon), has long invested more energy in contemporary writing than most national drama centres combined: “One day, a writer showed me a letter signed Gallimard, saying: ‘Sir, we cannot accept your play since it is written for the theatre.’”

The round and official number is given by the SACD, the Society of Dramatic Writers and Composers, an organisation handed down to us by Beaumarchais, run by dramatists and bringing together a great majority of them. It gives the total number of dramatists: 20,000. In other words, the equivalent of an audience in a theatre seating eight hundred and sold out for a month. Twenty thousand is a lot – even too much – but it is a small figure compared to the number of individuals who say they are writers or authors.

This cursory barometer shows that it is impossible to establish – in itself – a panorama of contemporary theatrical writing. This writing alone is torn between poetry, declamation and the commerce of the stage and publishing. The theatre is a constellation of people, talents, organisations, crafts, artistic practices and financial balance sheets, mingled and conjugated, enemies and allies. For a long time, we have been witnessing the kind of power struggle that occurs elsewhere in the private life of couples or on the open stage of political parties. While the actor was king



of the theatre at the end of the 19th century and the playwright was its lord and master at the beginning of the 20th century, for thirty years, the director has reigned over the stage and subjugated playwrights (preferably dead) to his divine will. We now speak of “stage writing”. Will this era witness – or is it already witnessing – revitalising developments? Are we heading for a new balance of forces combined with a determination to open up to the world and become rejuvenated? In these times, what role does writing play in the process of dramatic art? What is its power of rejoinder today?

We should remember that dramatic writing has never laid down its arms. It has always stood up to attack, misuse of power and fortune hunters, with lone playwrights its fiercest champions. We can suppose that it will witness a new germination in the years to come.

### **An overview of the post-war years**

Working from the analysis of Bernard Dort, we will use the year 1947 as a symbol.

In that year, Gaston Baty left the Théâtre Montparnasse to devote himself to the Théâtre de Marionnettes. This was the end of the Cartel, the pre-war period.

In that year, on the 13th January, Antonin Artaud gave a lecture at the Vieux-Colombier. Then he sent a letter to Breton: “I realised that there had been enough words, enough roaring even, and that what we needed was bombs, but I had none in my hands or in my pockets.” There lie the seeds of all the events of May 1968.

Also in that year, in the same month of January, three towns in the East of France funded the creation of the Centre Dramatique de l’Est. This was the institutional dawn of dramatic decentralisation.

Finally, in that year, Juvet gave the first performance of Genet’s *Les Bonnes* (*The Maids*), Vilar staged the work of a young poet, Henri Pichette, with Gérard Philipe (supported by Maria Casarès and Roger Blin). The future T<sub>NP</sub> duo were already united, the writers of the fifties were making their appearance.

However, the post-war years primarily witnessed the success of authors

such as Sartre, Camus and Montherlant, producing works of death and fear where history ponders questions of freedom, and politics is confined to problems of conscience and morality. The great plays of these writers, such as *Huis-Clos (In Camera)*, *Caligula* and *Port-Royal*, are of classical craftsmanship.

The same is true of Anouilh's *Antigone* or *Le Rendez-vous de Senlis (The Rendezvous at Senlis)*. They often feature scathing humour, as well as a pattern of lies, a pattern that, of course, belongs to the theatre in *La Répétition ou l'Amour Puni (The Rehearsal)*. Anouilh is the still-accepted prototype of the playwright, perennial yet a little outmoded: a man devoted to the theatre more than any other literary form, a man increasingly familiar with the mechanisms of the stage to the point where he goes on to direct, something Anouilh would do. He has the skill of a mechanic, very gifted at assembling a rejoinder, oiling a character or pushing an outcome as one pushes an engine. He is a craftsman whose writing is far from the storms of history, in the confined alcoves of the bourgeoisie. From Françoise Sagan to Françoise Dorin, his heirs' palette is a colourful one. Anouilh lived in the theatre like a phantom or stagehand. There lie his charm and his limits.

But the upheaval of the fifties would suddenly show this theatre's age.

### **The upheaval of the fifties**

At the Théâtre des Noctambules, Nicolas Bataille staged Eugène Ionesco's *La Cantatrice Chauve (The Bald Prima Donna)*; Jean-Marie Serreau put on Arthur Adamov's *La grande et petite manœuvre* with Roger Blin; and Jean Vilar, *L'Invasion*, also by Adamov. On the 3rd January 1953, the Théâtre de Babylone saw the first performance of Samuel Beckett's *En Attendant Godot (Waiting for Godot)* by Blin. Jean-Marie Serreau hoped that the play would ensure a grand exit for his ruined theatre. He did not realise to what extent his expectations would be fulfilled.

This upheaval of the fifties was the work of writers aided by directors as servants on the lookout for new plays. Soon, the relationship would be turned on its head, even though the roles played by Blin for Beckett and

Genet, Serreau for Genet, Ionesco and Yacine, Jean-Louis Barrault for more or less everyone and Roger Planchon for Adamov were crucial in the dissemination of works as strong as *Fin de Partie* (*Endgame*), *Oh! Les Beaux Jours* (*Happy Days!*), *La Dernière Bande* (*Krapp's Last Tape*), *Les Paravents* (*The Screens*), *Les Nègres* (*The Blacks*), *Les Chaises* (*The Chairs*), *Amédée ou Comment s'en Débarrasser* (*How To Get Rid Of It*), *Paolo Paoli* and *Professeur Taranne*.

Today, these dramatists' works are "contemporary classics", although the Figaro newspaper critic of the day generally judged them to be obscure and boring idiots (no surprise there). In fact, these writers, each in their own way – and there is a world of difference between the tenuousness of a Beckett and the confusion of an Adamov – explode the traditional dramatic art to which the first masters of the post-war years were widely indebted. Anouilh (who was not lacking in common sense, craft or vocabulary) was one of the fiercest champions of *Godot* and *The Chairs* in the pages of the Figaro where he had his introductions. Today, this type of theatre is known, studied, performed and famous. Beckett was awarded the Nobel Prize for literature, Ionesco entered the Académie Française and both are produced at the Comédie Française.

Let us now note five or six points that it will be useful to remember when we move on.

What caused and shaped this revolution in dramatic art in the fifties? A generalised crisis in theatrical language. Everything was affected, from automatic language to ellipsis. The sacrosanct rejoinder that flew straight to its target and the snappy dialogue whose virtuosos ranged from Beaumarchais to Guitry were exiled to the wings by Ionesco's derision, Beckett's destitution and Genet's flamboyance.

This crisis led to another: a communication crisis. Who is talking to whom? "No-one hears anyone else", answers Adamov. When this is so, the dialogue is a study in loss of control. But this writing draws its strength from the heart of language. In profusion, luxuriance or sparsity, words are a raw material.

So the character fails, its self is divided and drifts. It comes to lack a precise age and becomes a figure rather than a biography. A specifically theatrical realism runs from one of these plays to another, allowing fantasy to make its entrance.

These dramatists would sire more or less faithful, more or less grateful or irreverent children or cousinhoods. Obaldia, Tardieu, Vian and Weingarten allude to Ionesco's theatre. We can read Kalisky in the light of Adamov, and Dubillard between Labiche and Ionesco. Only the radical approach of a Beckett rules out any descent, except that of pale imitators.

### **The sixties**

How do the great adventures of those years appear in the writing of their time? Let us look at Vilar. At Chaillot, apart from the repertoire, he chose a number of plays usually consigned to library shelves: Calderon, Goldoni, Büchner. Salutary work. But the contemporary repertoire? It was hardly suited to Chaillot's vast stage. Vilar fell back on Récamier theatre: Gatti's *Le Crapaud-Buffle*, Vian's *Les Bâisseurs d'Empire (Empire Builders)* and Beckett's *La dernière bande (Krapp's Last Tape)* by Blin. But audiences were not convinced and the Récamier experiment lasted only two seasons.

In the middle of the sixties, decentralisation was achieved. This might have encouraged a refocusing on contemporary writing, but it was not to be. On the one hand, some directors crafted their work or began it, like Chéreau. On the other, the repertoire was re-evaluated and caught up with the times. Finally, the public, confronted with the "à la carte" programming offered by subscriptions or magazines, spontaneously chose classics they knew something about rather than new authors with whom they were, of course, unfamiliar. This phenomenon continued to grow over the years, fed by the management concerns of theatrical firms with increasingly tight budgets.

And then, very rapidly in the sixties, came the upheaval of collective ventures: from the Living Theatre to Grotovski, the company or the body of the actor were more important than the script. The theatre became a rite. Audiences went to see a show more than a play, from Strehler or Garcia. Although the elders, Roger Blin and Jean-Louis Barrault, continued to found their work on dramatists, the habit had taken hold. Its first tremors could perhaps be traced back to the effect produced by

the Berliner tour in 1954 (the first in Western Europe). Planchon: “Brecht’s lesson lies in having said: ‘A performance is both dramatic writing and stage writing.’ But the stage writing – he was the first to say it and I think that is important – has as much responsibility as dramatic writing.” The reign of the director had come. But that did not prevent Planchon from staging the first performances of Adamov and Vinaver, of taking on Ionesco and going on to write himself, showing that nothing in the theatrical world could be confined to narrow, watertight categories.

This being so, a dramatist such as Armand Gatti could be seen as a maverick, an exception that confirmed the rule. He staged *La Vie Imaginaire de l’Éboueur Auguste G.* (1962) at Planchon’s and *Chant Public Pour Deux Chaises Électriques* (1966) at the TNP. Then, in 1968, also at the TNP, his *La Passion du Général Franco* was banned and Gatti turned away from the theatre. He would later return, his ventures blending social experiment with his writing, writing now inseparable from his directing.

The events of 1968 would radicalise this turmoil that the dramatist was caught up in. The *Journées de Villeurbanne* in June 1968 assembled mainly stage practitioners and were led by directors. The Living Theatre caused a scandal in Avignon and, contrary to any notion of authorship, propagated the idea of collective creation, which was briefly successful, though without threatening the role of the director-king. But in all these cases, actors played supporting roles (and were sometimes simply bit players).

In the wake of 1968, the three great events that marked the theatre were not linked to the appearance or success of a dramatist. In 1970 came 1789 by the Théâtre du Soleil, more a theatrical than a political celebration, a way of remembering the events of May 1968 like a refrain, via the French Revolution. Then it was 1793, *L’Age d’Or*, bringing loss of impetus and crises. Today, Ariane Mnouchkine works with a writer, her friend Hélène Cixous.

Still in 1970, Jérôme Savary founded the Grand Magic Circus: *Zartan, De Moïse à Mao, Goodbye, Mister Freud*, etc. This was French dancehall reshaped by American burlesque and played by the timeless troop of wandering actors.

In 1971, Robert Wilson wordlessly staged *Le Regard du Sourd*. This production had a profound influence on all contemporary theatre, as did, a little later, Tadeusz Kantor's *La Classe Morte*, also a performance of few words. Wilson made Craig's old prophecy come true, no more and no less...

The dramatist was not dead, but shaken, undergoing an identity crisis, perhaps the price to pay for the appearance of new writings. For the time being, at the start of the seventies, the dramatist was undergoing a radical transformation.

Playwrights such as Jean Vauthier, Jean Andureau, René Kalisky and Michel Vinaver continued to work alone, generally far from the theatre, its vicissitudes and teams.

After the utopian explosion of May 1968, the theatre took stock of its forces, withdrawing to its chambers to think things over. The epic returned to the dressing room or took early retirement. Meanwhile, the intimate and the domestic returned with a vengeance, decked out in social issues and sprawling mid-stage in bedrooms and kitchens. The ordinary people – who did not get their say – sat down to eat. Unable to find a place in the auditorium, the worker snacked on stage. This is what would vulgarly be named the “theatre of the everyday”, a dry expression that would remain all the rage for a few seasons, but that was poorly adapted to a handful of writers who had more than one trick up their sleeves.

Be that as it may, the public, institutions and the press were primarily concerned with directing.

### **The seventies and eighties**

With Adrien, Arias, Brook, Chéreau, Garcia, Engel, Jourdhueil, Lassalle, Lavelli, Planchon, Régy, Vincent, Vitez (I have forgotten some and not the least among them), there was a massive audience for the triumph of the director in a (golden) age of performance. The director became a sometimes despotic king who ruled over his subjects (actors, dramatist and set designer) and was all the more powerful because the French theatrical system with no permanent company (except the Comédie Française) and many directors at the head of subsidised

establishments created a mercenary supply and demand situation where actors played the role of workers who would come and apply to the director-boss for employment. Of course, the director-become-star was favoured by the media. While the stars of cinema were mainly actors, in the theatre, it was the directors who called the tune and shaped their times. As proof, I would point to works dealing with post-1968 theatre: most of them are organised around directors or focus heavily on them.

A great deal had changed since the fifties when a great director and spotter of plays like Roger Blin stood in the shadow of the dramatist he humbly served, and continued to do so until his death a few years ago. A great deal had changed since Vilar, whose honesty and modesty led him to refuse the term “directing” and prefer to talk of “stage management”. But we should moderate our case. Throughout all these years, Claude Régy remained a tireless play-spotter, often of foreign plays certainly, but essentially contemporary, from Pinter or Bond to Motton, via Slavkine or Handke, not to mention – how could we forget them? – Marguerite Duras and Nathalie Sarraute. For a few years, Lassalle (who tried his hand at writing) became an accredited director for Michel Vinaver and, at the Théâtre National de Strasbourg, would create a reading committee (for new plays) chaired by Bernard Dort. In his wanderings, Philippe Adrien would fellow-travel with dramatists Enzo Corman and Jean-Daniel Magnin. Writers were linked to teams –whom they often served as advisors, friends or playwrights – where they sought a sheltering and productive wing. This was the case for Michel Deutsch at the Théâtre National de Strasbourg, then later for Jean-Christophe Bailly with Georges Lavaudant. Finally, practitioners of the theatre moved on to writing, like the actor Jean-Paul Wenzel, the director Bruno Bayen and the actor-writer Serge Valletti.

In 1975, the director Antoine Vitez came up with an idea that immediately caused a stir: “to make theatre of all”. An imperial, triumphant expression, coming from a man who did not despise dramatists, quite the contrary. Suddenly, the play – formerly, the very turbine of the theatre, its mysterious machine – was just one of its possible parts. Dramatists would be well advised to do what was expected of them, in other words, write great plays. If not, literature here, canvas there and silence elsewhere would succeed in providing fare for the director-author.

So we come to another prophecy, from Antonin Artaud: “A theatre that subjects directing and production – in other words, everything that is specifically

theatrical – to the demands of the script, is a theatre of idiots, of madmen, of inverts, of grammarians, of grocers, of anti-poets, of positivists – in other words, Western. The theatre is an independent and autonomous art and, to regain its vitality or even survive, it must stress its difference from the script, words, literature and all other written and set means.”

To distance itself from literature and a cinema that had not left it unscathed and recover its original violence, the theatre confirmed its status as a true show, no longer a mere vehicle for scripts and a simple accessory of writing. By expanding in all directions, the theatre left writing somewhat high and dry. The total theatre that Artaud had dreamed of gave birth (more modestly) to the triumph of directing. The script found itself increasingly isolated in a world where the theatre’s demand for autonomy leant towards autarchy. The theatrical continent had become an island, with all the insular reflexes (such as protectionism) that implied. A remark by Vinaver: “Over the last three decades, the theatre has succeeded in breaking its ties with the literary field; in doing so – and the effect was possibly unexpected – it has split away from the cultural continent as a whole. There has been a break or schism followed by a drift, and the theatre has become an island.”

This isolation can be seen in several domains.

Writers distanced themselves from the theatre, a phenomenon that Copeau had already deplored before the war: “I say that writers despise the theatre” wrote Copeau, a man who had been closely befriended by Gaston Gallimard and was looked on as a valued colleague in the days of the Vieux-Colombier. Yet Copeau lived at a time when Cocteau, Claudel and Giraudoux travelled back and forth between the theatre and literature. There are also well-known examples of this in the post-war years: mainly Samuel Beckett, but also Duras, Pinget and Sarraute who, like Beckett, began to publish in the fifties. But today? Research by Michel Vinaver studying thirty or so writers a few years ago for the CNL (National Book Centre) showed that writers (essentially novelists) remained aloof from the theatre. They were bored, poorly aware or, in most cases, totally unfamiliar with it. It was “another world” they said, a closed, almost hermetic sphere and, for some, a graveyard: “In a certain way, the theatre died with Beckett”, one writer declared. This was, of course, untrue and unfair, but it clearly signalled a rift.



The great publishers had turned away from the theatre. At Gallimard, the “Manteau d’Arlequin” collection had failed to outlive its founder, the perceptive critic and literary advisor Jacques Lemarchand. At Seuil, the T collection had not survived May 1968. L’Arche, Brecht’s French publisher, had stopped publishing French dramatists because of a war of positions between this publisher (and many others) and what it called the “S<sub>ACD</sub> Bastille” over issues of “ancillary rights”, but now the hostilities seemed to have ended: l’Arche had just reprinted Michel Deutsch’s first plays and published his last scripts. At Stock, the “Théâtre Ouvert” collection that had published sixty-nine titles in ten years had also been discontinued. A lack of dramatists? Perhaps, said these publishers, but primarily a lack of profitability: the production costs of books were increasing and theatrical books sold poorly... very poorly. There remained a few great publishers who published their house dramatists, such as Minuit (Pinget, Koltès, etc.), Christian Bourgois (the Strasbourg school – Deutsch – the Grenoble school – Bailly – and old loyalties: Copi, Arrabal).

Apart from these great firms, a number of small publishers specialised in the theatre, some to the extent of militancy.

L’Avant-Scène, founded in 1949, printed twenty plays a year, usually co-published with theatres, and had a network of three thousand subscribers throughout the world.

At the Théâtre Ouvert, stage ventures (readings and stagings where scripts were summarily tested for the first time) were always combined with editorial obstinacy. When the Stock collection stopped, Théâtre Ouvert supplied unreleased “typuscript” plays to the four hundred professionals potentially able to offer these works a future.

Théâtrales published eight to ten volumes a year and sponsored different “stage-writing” initiatives.

Papiers, the youngest of these theatrical publishers, founded in April 1985, printed seventy titles in eighteen months with a run of one thousand three hundred copies each, and there were others, such as Les Quatre vents, Comp’act, etc. We should not forget that a certain ghetto effect led to economic insecurity and marginalisation for these small publishers, as did the number of scripts appearing on the market each year, an insatiable hotchpotch that was at once

enjoyable and worrying, with all the consequential flooding of demand (too much is too much) and levelling down (in the long term, many of these scripts were similar).

The media followed the movement. Theatrical and literary columns kept up a lively debate, to such an extent that most theatrical publications – some too busy reviewing essays and novels, others hard at it covering current shows – disappeared. At the same time, television almost totally ignored the theatre and its writers. Dramatists were never invited to literary programmes and heads of programming never commissioned plays from them. The same was true of the radio, which recorded a certain number of new plays, but had no commissioning policy like that of Great Britain, for example.

Today's theatrical writers have mainly been shaped by the following elements.

They are both the children and the victims of the revolution that gave power to the director and now find themselves in a position of subjugation. Sifted through the screen of the director, their generally fragile plays are often adapted, mixed and disfigured. Playwrights are no longer divinities. They are workers: specialised script workers. On their shoulders, they carry all the weight of the theatre economy. Due to a lack of funds, a play with many scenes and more than seven or eight actors has very little chance of being performed. Far from ignoring these contingencies, dramatists more or less consciously take them into account when writing: there are fewer settings, stage expression is easy and the number of actors varies between two and four. Their plays are credible from every point of view.

There is a third element that reinforces the phenomenon of the first two: several surveys have shown that the majority of drama writers in France are originally from the world of theatre (dramatists, assistant directors, actors, etc.). Friends and colleagues have replaced the poets.

This leads to an effect of pettiness and caution, reinforced by a psychological withdrawal affecting writers who, in the fictional domain, most often limit themselves to private tête-à-têtes or the family circle (obviously, there are some healthy exceptions to this over-hasty generalisation). Here lies a danger that Dullin warned of as far back as the forties: "First and foremost, we must attack the great modern issues

(...) the habit of dealing with the petty and the vapid finally results in the Lilliputian.”

Today, dramatists bear too much of the burden of the theatre for their penmanship to remain unaffected. Farce produces works tailored to a single star and so loses any chance of writing with a stamina that, in the case of an Edouard Bourdet, is astonishingly enduring.

Other writers, aspiring to a less frivolous or traditional theatre, confine their writing to minor problems and modest casts, writing lifeless diary pages in dialogue form... They lack scope and folly: that is their drama.

So we might join Vinaver in wondering: “In this field, is there still a residual population of theatrical writers producing scripts with an autonomous existence?”. Vinaver himself answers: “The problem is that if they do exist, they cannot, in present conditions, be identified”. In his eyes, there are two reasons for this: the critics, as we have already mentioned, are too absorbed in covering current shows, and directors use plays more than they serve them, carrying on their “work” through them. This leads Vinaver, in a predictable but somewhat corporatist reaction, to reattribute all powers to the script: if it is to gain recognition, a new script should be staged in a summary fashion with more immediacy than is possible for a director today. In a word, the script should be staged without being directed. Jouvett, that great friend of scripts, answered him before the event: “A script is primarily respiration. The art of the actor is to be able to equal the poet by a respiratory pretence that, at times, is identified with the breath of creation.” Directed by Jacques Lassalle, Vinaver is aware of this, like Vauthier by Maréchal or the actor André Marcon, attractively tattooed by the language of Valère Novarina.

Of course, productions are ephemeral, while scripts endure. But it is nonetheless true that in the first performance of a show, there is not always a clear idea – today more than in the past – of what is due to the new script and what should be attributed to the directing, the actors, etc. The public have learnt to look at the theatre as a whole. They do not come to listen to a play, they come to see a show. And that is the business of one evening where the production has a far more lasting effect on the audience than the original script.

Be that as it may... Through the bog of performance and the marshland of mediocre hacks, a certain number of writers have been able

to plot a course and reach their port of destination with obstinacy and talent. Without going so far as to award honours, we can still establish an inventory, though it will be neither exhaustive nor totally selective. By simply observing its rifts, the categories that have shaped the history of the theatre can be identified in the chronicle of these last twenty years.

Director-writer couples are not lacking in amorous history: Vincent with Deutsch or Chartreux; Lassalle with Vinaver; Vitez with Pommeret, Kalisky or Guyotat; Régy with Sarraute or Duras; Chéreau with Koltès; Lavaudant with Bailly; Gironès with Mignan; Maréchal with Vauthier or Guilloux; Mnouchkine with Cixous; Cantarella with Minyana.

Then there are the dramatist-directors able to play both cat and mouse: Planchon, Lassalle, Benedetto, Wenzel, Deutsch, Valetti, Bayen, Lavaudant, Tilly or, more recently, Gabily.

Those writers who also stage plays will never see twenty again. They have sometimes been writing for the theatre for a long time and their work is still fascinating: Duras, Sarraute, Pinget, Guyotat, Rezvani. Verbal poets uphold the torch of a declamatory art running from retention to lyricism: Vauthier, Arrabal, Audureau, Tardieu, Billetdoux, Calaferte, Dubillard.

There are also those who cannot be labelled, as loquacious as they are pertinent: Copi, Vinaver, Novarina.

Finally, let us look at the first signs of a revival.

Today, there are countless “literary” shows adapted from novels, usually with ensured success, such as *Fräulein Else* by Schnitzler or Kafka’s *Letter to his Father*. When Vitez, with Catherine (a wander through Louis Aragon’s *Bells of Basel*), launched the movement, we could glimpse (in fact, we noted) an apparently defiant attitude towards writers. More profoundly and with hindsight, it appears today as one of the first steps towards a return to respect for the script and the dignity of writers.

Another sign is the proliferation of commissions awarded to dramatists by companies, directors and institutions such as the Avignon Festival: grants that the Théâtre de Chaillot offered for two seasons to authors writing their first play; the Théâtre de la Colline programme entirely devoted to the contemporary repertoire; the burgeoning of “weeks” dedicated to contemporary writers (Dijon, Poitiers); the success in France

of those great foreign neighbours, the German dramatist (from the East) Heiner Müller and the Austrian Thomas Bernhard; the conversion of the Villeneuve-lès-Avignon Chartreuse into a Centre of Contemporary Writings; the *Prospéro* journal recently taken in hand by dramatists; increasing numbers of encounters with playwrights, from the new Centre National du Théâtre (National Theatre Centre), rue de Braque, to the Centre National du Livre (National Book Centre), rue de Verneuil, via the Beaubourg “spoken journal”.

Another crucial sign is returning awareness among directors, although some – and not the least among them – never really lost their heads. “When you start directing,” says Patrice Chéreau, “you always overpower the script a little... After twenty years – and this was true for me – the interesting thing is the script itself.” Chéreau is not the only one to believe in and practise this transformation – or growing maturity, rather. Antoine Vitez spoke of directing as an art of translation. Just as we always have to re-translate the scripts of the past, he said, we must translate the scripts of the present that, like their predecessors, “are mysteries we must constantly answer”. Directors have again begun to pay attention to the script that, as Jacques Lassalle says, “passes through the bodies ‘of actors’ and induces a kind of sudden emotion solely through the power of being voiced”. The script and its messenger – the actor – are returned to their pivotal role in the theatre. The director is no longer a demiurge, but retains the same kind of control as the conductor of an orchestra.

Yet another sign of this revival is a growing awareness among actors. This is shown on the one hand, in a certain way, by the return of cinema stars to the theatre (Depardieu, Moreau, Piccoli, etc.), encouraging readjustment of the elements of performance, and, on the other, by the creation of APAS (Associated Actors and Producers) bringing together forty of the best actors in France who aim to produce shows by commissioning or selecting scripts, staging them themselves or calling on a chosen director who will then direct the shows in due form. Also, there is the amorphous group of actors surrounding certain dramatists (and sometimes directors) such as Didier-Georges Gabily, Roland Fichet, Philippe Myniana, Catherine Anne, Pascal Rambert and Olivier Py. Finally, the latter form part of a new generation of writers, directors

and actors who have not experienced the schisms of their elders. A director such as Stanislas Nordey, who has staged Pasolini, Karge and Guibert, is primarily concerned with the consideration of (usually contemporary) scripts and their dissemination.

Let us finally note that the State (initially at the instigation of Robert Abirached, its theatrical director from 1981 to 1988), and the (rejuvenated) Société des Auteurs have encouraged this movement by applying various accompanying measures perceived as valued support. Writing grants have been allocated by the Culture Ministry to allow companies and theatres to award commissions (170 between 1982 and 1987).

A committee grants first-performance aid to encourage the initial staging of contemporary scripts.

C<sub>DNS</sub> (National Drama Centres) have been set a quota in terms of the proportion of contemporary plays they must programme (even if the rules are often circumvented, especially by the use of adaptations). Since 1988, the Théâtre Ouvert has been a C<sub>DN</sub>, while a Théâtre International de Langue Française (International French Language Theatre) directed by Garran and founded a few years ago has the principal aim of putting on first performances of contemporary French-language scripts.

The National Book Centre (C<sub>NL</sub>) created a theatre commission in 1982 to provide grants for dramatists and subsidies for the publishing of their plays.

The Society of Dramatic Writers and Composers (S<sub>ACD</sub>) created a Beaumarchais Foundation in 1987 (funded from sums collected from compulsory royalties paid by the manufacturers and importers of blank audio and videocassettes) that gives grants to dramatists. Moreover, a fund to encourage first performances has been established in agreement with the Association of Directors of Cultural Companies (S<sub>YNDEAC</sub>), collecting sums from the income generated by repertoire performances – in other words, allowing dead or established dramatists to help the young writers of today.

We should add that now, at the beginning of 1994, the new director of theatre and shows at the Culture Ministry is planning to develop a “script procedure”.

We can conclude that all this activity heralds (or even sometimes initiates) a “return” to the script – a poorly-chosen term since the dramatic script, like a philosophical cat, has never strayed far from its home.

Who will be our national Heiner Müllers and Thomas Bernhards? Dramatists who, like them, shake up the field of theatre, avoiding any mimicry of its tradition and current economy? Neither old-style playwrights nor bargain-basement writers. Some names already spring to our lips... Beyond the history of an era (the break-up of Eastern Europe, AIDS, homelessness, the Gulf War, ethnic cleansing, social exclusion...) and individual biographical demands, we can already imagine that the appearance of narrative theatre and the co-existence of a cinema that forces the theatre to put its difference into writing, the glory of the theatre of images and the new triumph of the actor, will result in a new writing – is indeed giving birth to it now.

Going further still, the source of the first word, the dramatic poet, can perhaps also close all circles. “The true dramatic poet is one who carries the theatre within him, has no idea how he will be performed, or who imagines a method of performance that nobody is capable of providing and writes for that, saying: ‘find the answer to that’. And this thing that begins in the story is gradually assimilated, dissected, and someone finds the answer and, finding it, is transformed and transforms the theatre. But it is always the writer who is behind the transformations of the theatre, I am sure of that”, noted Antoine Vitez who tirelessly questioned certain sphinxes of contemporary writing.

Be that as it may and whatever the future may hold, the writer will always have his work cut out in dealing with the pitiless and mercenary society of the theatre. In his *Souvenirs d'un Auteur Dramatique* (*Memories of a Dramatist*), the playwright Henri Becque describes how, at the end of the last century, he hawked his play *Les Corbeaux* from theatre to theatre for five years, until – after knocking on nine doors in vain and on the point of giving up – he was finally chosen, understood and performed. Today, that play is included in the repertoire of the Comédie Française and Jean-Pierre Vincent has staged a wonderfully beautiful production of it. So all is still possible.

## 1999 postscript

“So all is still possible”, we wrote in conclusion five years ago.

The “activity” that we described in 1994, that “heralds or even sometimes initiates” a “return” to the script, has continued to grow. On the eve of the new millennium, honours are heaped on the playwright.

Let us give a few characteristic examples:

= the exciting development of *Les Solitaires Intempestifs*, the newest publishing company principally devoted to theatre scripts by contemporary dramatists: the founder of the company, Jean-Luc Lagarce (now deceased, a victim of AIDS), was himself a dramatist, as well as a director and sometimes an actor;

= the growing success of *Mousson d’Été*, a festival run by the actor and director Michel Dydim, that each year at the end of August turns the Pont-à-Mousson Abbaye des Prémontrées into a forum and festival of contemporary works;

= the recent publication of an issue of the Belgian French-language journal *Alternatives Théâtrales* entitled: “Writing for the theatre today”. There is no lack of good contemporary writers in the theatre. New, powerful and abrasive works such as Jacques Rebottier’s have appeared. Some dramatists have begun to make a name for themselves, such as Suzanne Joubert, Fanny Mentré, Gérard Watkins and Gilbert Milin, and other writers, such as François Bon or Jacques Serena, have tasted the theatre and come back for more. But for each Gabily, Lagarce, Koltès or Novarina, there are many pen-pushers, soon-to-be-forgettable writers and ephemeral meteors. This has always been the way of things.

For half a century, the director Claude Régy has been on the lookout for new forms of writing (once Marguerite Duras and Nathalie Sarraute, then the German Botho Strauss and the Englishman Gregory Motton, and a writer from Northern Europe today...). His meticulousness, ethics, experience, stage incandescence and stinging words have made him a model of theatrical truth, a reference for all new generations.

A few summers ago, during a meeting of “dramatists” at the Villeneuve-lès-Avignon Chartreuse, Claude Régy dotted the i’s and crossed the t’s: “We are living in squalid times, subject to media fads that



produce hasty infatuations when we need to take enough time to ensure high standards. Writing firstly means inventing a language. We should not bemoan the poverty of our times. Basically, they are not producing any more true writers than in the past. There are very few such writers each century. All the efforts made to develop writing result in false standards, false writing, a mass that swarms from uselessness to passable mediocrity. This mass has existed in every age, always equally useless, with no subsidy, home or 'setting in space'. Paper-fillers produce imitations. Copying existing patterns facilitates digestion and encounters no resistance. Fakes circulate freely. Very few writers are inventors. Very few revitalise the apprehension of the individual in the world. Very few create material with several stages of meaning.”

Dramatists will not produce masterworks simply because they have a journal (this was the case with the Cahiers de Prospéro). We also saw the stalemates of corporatism operate there, conveying the image of a theatre turned in on itself. At the same time, street theatre and new circus appeared then erupted, rejecting this image of a closed world. In these open forms, there are other poets of the stage, wordless poets like Jean-Luc Courcoult, the spirit of the Royal de Luxe, Bartabas, maestro of the Cirque Zingaro, or the solitary Le Guillerm. Their art is very different to scripted theatre, but since street theatre and new circus have become phenomena (although in curate's egg form), they have in fact strengthened the identity of the script by distancing themselves from it. Moreover, today – in the kind of shift that is common in the history of mankind and the theatre – some of the best street theatre companies are now turning towards the inescapable singularity of the script.

In the fifties, the works of avant-garde and future classic dramatists were performed in the small private theatres of Paris' Left Bank. Today, most of these houses have vanished. In the meantime, Paris, its suburbs and France's regional cities have opened subsidised theatres, while Parisian private theatre has given up the wildness of its post-war years and learnt the laws of company profitability. In fact, the plays of most of the new dramatists of the eighties and nineties (or the best of them, in any case) could never have opened in private Parisian theatres, which – with certain exceptions – limit themselves to neo-farce at worst, or, at best, the hushed dialogues of a theatre written by the well-behaved, posing or

calculating children of Jean Anouilh (Eric-Emmanuel Schmitt, Jean-Marie Besset, Yasmina Reza). Today, private theatre takes hardly any risks. But then, who does? Most theatre or festival directors and sponsors – in short, the backers – are wary of contemporary writing, afraid of alarming the public and elected officials (the decentralisation of funds towards the regions is also an impediment to audacity). They prefer to choose the often successful option of a fashionable “young director” staging a tried and trusted “classic”. They prefer to stage certified “ready-to-run” manufactured products rather than unexpected works. When a venture like the Théâtre Ouvert – a forum and test bench for new writing – appeared in 1971, it was the result of a gap, a deficiency, a role not played by subsidised theatres who, through laziness rather than any great necessity, stuck to a classical repertoire ranging from the Greeks to Chekhov and offering greater guarantees in terms of audience. If the Théâtre Ouvert adventure, backed by Vilar just before his death, has sometimes seemed to run out of steam, that is because dramatists themselves and a few institutions and events such as the Mousson d’Été have taken over from it, and also because works and authors now circulate more freely in Europe and beyond.

Recently, the appearance of less inhibited theatre professionals at the head of a few powerful institutions – Alain Françon at the Théâtre de la Colline, Stanislas Nordey at the Théâtre Gérard-Philipe in Saint Denis, Éric Vigner at the Théâtre de Lorient, Olivier Py in Orléans, et cetera – has opened the windows wide on contemporary writing, that crucible of “untimely loners”. The phrase is borrowed from Jean-Luc Lagarce: before it became the name of his publishing company, it was the title of one of his works. The dramatist was also a director who succeeded in surrounding himself with a company of committed actors and staff, and managed to take an original direction that remained on the fringe of institutions or found its way around them in a state of marginalisation that was at once endured, loved and, above all, active, developing networks of solidarity with his publishing company as their secular arm.

We find a similar path and identification (although the writing is totally different) in the case of Didier-Georges Gabily, also deceased, powerful dramatist, co-founder of the T’chang group and director.

Both he and Lagarce were theatrical writers and one-man bands, solitary dramatists and untimely men of the theatre, but also supportive dramatists and members of an informal phalanstery that they succeeded in bringing together, one that was more than just a company.

We might also give the example of Olivier Py and mention other conclusive examples of such identification, although here the script often remains *infra*: François Tanguy's *Fonderie du Mans* and the *Théâtre du Radeau* and their associates such as the *Volière Dromesko*, all caught up in the great adventure of the *Campement* today. These ventures began a long way from Paris and its career plans, and have continued to be part of the admirable regional movement. These three ventures, as human as they are theatrical, give more importance to (self-imposed) high standards than to recognition.

In an age of computers and virtual reality, the theatre is once again a connection and a living space, a communal occasion where actors pay in cash. In it, dramatists speak of the world as it is and forge links with the origins of drama (it is just a small step from the homeless to the wandering heroes of Greek mythology). Language is still an inexhaustible crucible.

The vast and deserved success of Bernard-Marie Koltès' theatre throughout the world shows (if it were necessary) that the finest French contemporary dramatists (although not all living playwrights are contemporary) have found a direction and a voice, and won over the public. The issue of the relationship between the life of the individual and the history of mankind is still very much the focus of this theatrical writing, just as it always has been. But, in its best aspects, it searches for – and finds – an identity beyond epics or realism in an explosion of forms, languages and narratives, representing the key piece in the future jigsaw of theatrical performance.

## An attempt at an inventory for an ideal library of french theatre

It is opportune, necessary and even urgent to try and establish a reasonable, if not reasoned, a practical, if not practicable, inventory of an ideal library of French theatre: works devoted to the stage throughout the centuries, but also and equally, essays on the theatre and its components, its genres and its history, by those who write, craft or analyse it. A vast initiative that, to our knowledge, has never been attempted before except, here and there, within universities in terms of a few specialised sectors.

The sole aim of this inventory seen as a panorama – a non-exhaustive one, naturally – is, of course, to be used and therefore to be useful. Useful to all those who, living abroad, using our language and loving the theatre, wish to familiarise themselves with works, persons and centuries. To all those in France who, in conservatories, schools, theatre lobbies, bookshops and armchairs, practise the art of the theatre as professionals, connoisseurs or simple spectators. To all those who are looking towards the theatre and would like to see a signpost or two.

This panorama has involved editorial choice. Looking at everything from reference works and collections (often expensive) to paperbacks, we have limited ourselves (with some exceptions) to works published or reprinted over the last thirty years. In other words, those works that may be found in either bookshops (works currently available in autumn 1994 are indicated), or in university, theatre and national libraries, etc.

The corpus is of French theatre and those who have made it, but this has not prevented us – since the theatre is a large family with distant cousins – from occasionally mentioning foreign essays (but not works) that are rather hard to find in their original language but have been translated into French.

Finally, although this library is meant to be an ideal one, we should say that it cannot claim to be completely so. Some unobtainable but essential works do not feature, since they cannot be found on the publishing market. The works of certain illustrious men who have affected the history of French theatre in this century, such as Antoine, Lugné-Poé, Gémier or Baty, are more or less unobtainable. All of them left memoirs, notes and essays that were published in their time but never reprinted and the same is true for certain dramatists like Henri Becque ou Tristan Bernard, not to mention older works like *La Pratique du Théâtre (Practice of the Theatre)* by the Abbé d'Aubignac or more recent ones such as *La République des Beaux-Arts (The Republic of Fine Arts)* by Jeanne Laurent, published only forty years ago. There lies an entire graveyard of distressed works.

May the establishment of this ideal library lead to their reappearance.

◡ p.28

## A portable dictionary of certain generally accepted notions related to contemporary french theatre

### A Anger

Always salutary.

### Art

Always preceded by "professionals of the..." (obsolete).

### Audience

One can never pay too much attention to it.

### B Bands

A Roussellian journalistic invention. See group, troop and other words ending with in - oop.

### C Cant

Formerly the property of the French Communist Party, now sold for a symbolic sum to the friendly society of "decision-makers", "leaders" and "consultants." All agree on "encouraging the theatre" and "particularly new plays from young artists". Easily preserved in formalin.

### Career

Always long, great or too short.

### Censorship

Always preceded by "intolerable".

### Classic

Contemporary on special offer.

### Contemporary

A thirst for today.

### Craft

Stock used to make a sauce.

Does not damage saucepans.

### Critic

"Always eminent. Is supposed to know everything, be familiar with everything, have read everything, have seen everything. When he annoys you, call him an Aristarchus or eunuch." (Flaubert)

### D Dramatist

A rare species. Constantly in crisis or endangered. Some dramatists live after their death. Others die during their lifetime. There are even some who live (and sometimes live well) without existing. "We should always aid dramatists" (litany).

### E Emotion

A fundamental word, a skeleton key that opens everything. Never forget it.

### Enthusiast

The highest form of professional.

### Exonerated

Does not always pay.

### F Family

Master Theatre — No, we're not one big family!

Mr. Theatre — Quiet, don't talk with your mouth full!

Mrs. Theatre — Don't start arguing again! (Endless play)

### Festival

Formerly a celebration, now a seasonal transfer of livestock or country fair.

Attracts flies and mosquitoes.

### G Grant

Never large enough.

### H Heritage

Pension fund for the elderly.

### I Island

Prospero, owner-manager.

### M Modern

If one says one is, one isn't any more.

### O Oblivion

Filter coffee.

### Obscenity

Its frontiers are continually rolled back.

### P Pleasure

Always worth taking.

### Plot

A polishing brush for plays and theatrical mores.

### Prophecy

Greek dish.

### Public

Refers to subsidies, lavatories, education, houses and life. And so on.

### Publishing

A play is always published with "the support" of something. If not, it collapses and vanishes. "Too many" plays are always published, but there is a constant "lack" of dramatists.

"There's something wrong there, I'll get right back to it." (Vian, writer of Empire Builders).

### R Reading

Self-abuse. Sometimes harms the eyes, but does not make one blind. One never reads a play, one "devours" it, or it "falls from ones hands".

### Regions

Capital.

### S Secret

Always open.

### T Tradition

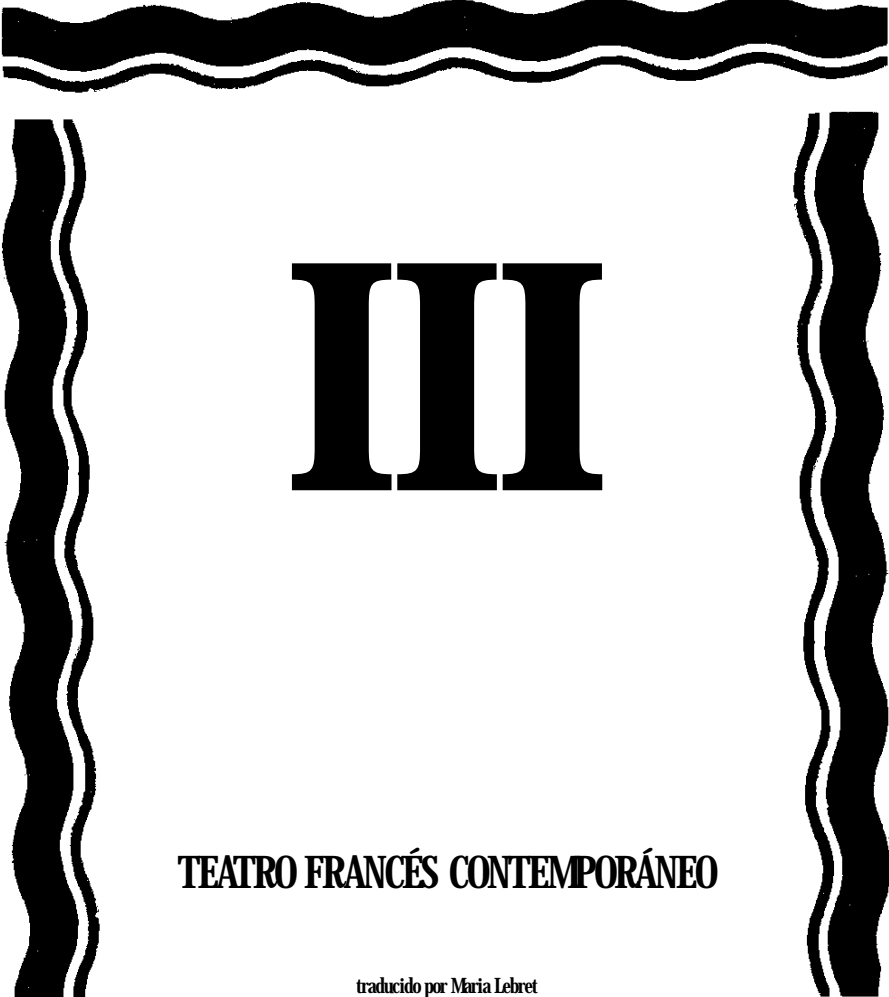
The art of being a grandfather.

### U Untouchable

Telephonic caste.

### W Work

Starts like "word".

A decorative border consisting of three parallel wavy lines, with the outermost and innermost lines being black and the middle line being white. The border frames the central text.

# III

## TEATRO FRANCÉS CONTEMPORÁNEO

traducido por María Le Bret





## Desventuras de la escritura teatral en Francia

Nunca hubo tantos autores dramáticos en Francia, ni tantas subvenciones, becas y encargos a dramaturgos. Decenas de nuevas obras ven la luz cada año y, a pesar de todo, ¿quién se atrevería a recitar los nombres de cinco grandes autores franceses actuales que corren de boca en boca en los cuatro puntos cardinales? ¿Quiénes son los Beckett, Genet, Ionesco o Adamov de hoy? La obra de Bernard-Marie Koltès suscita gran interés pero sobre todo desde que murió (de Sida) y cosas de nuestra época, un autor tan personal como Valère Novarina tiene que recurrir casi siempre a montar él mismo sus textos. Pero hay más: últimamente, un texto de Roger Planchon, que además es director, ha sido montado por otro, Alain Françon. Corren tiempos de hechizo efímero, marginalidad insistente o lento reconocimiento.

¿No será todo esto aire que apaga las viejas antorchas que cualquier época enciende con fuego de ayer? ¿No será que siempre se ha sido más o menos ciego con el presente y que son muchos los autores antaño adulados relegados hoy al fondo del olvido? ¿No decía Charles Dullin, en 1929: “a pesar de que la producción dramática es enorme, a los hombres de teatro no les queda más remedio que disputarse las obras de calidad?” Pues seguimos en las mismas.

¿Crisis endémica o ceguera propia de una época que no ve a sus propios hijos? O quizá sea esa antigua ley del teatro que dice que sólo unos pocos soldados de la decidida infantería que avanza hacia el escenario alcanzarán la gloria inmediata, dejando heridos tras de sí a veces más valiosos que los vencedores; heridos que después de pasar años en la enfermería del olvido, recibirán a veces la celebridad que se merecen. O incluso puede que la plétora de autores, ya se sabe que nunca sobran, sea el síntoma estético y social de una época que ha asistido al resquebrajamiento del teatro a fuerza de desarrollarse. ¿No será un efecto perverso de la economía del teatro, enferma de miseria crónica, que ha logrado infiltrarse en el proceso de la escritura hasta convertirla

en algo anodino a fuerza de ser excesiva? Las preguntas son forzosamente abruptas, complejas, sensibles, propensas a discusión y reserva, como cualquier herencia.

¿Cuál es el clima actual? Una profecía, una broma y un número nos servirán de barómetro.

La profecía lleva la firma de Craig y la transmite Michel Vinaver, un autor que lleva treinta años atravesando el campo de la escritura dramática: “El día en que el director sepa combinar la línea, el color, el movimiento y el ritmo, se convertirá en un artista”. Ese día no necesitaremos ya a los autores dramáticos. Nuestro arte será independiente Vinaver añade: “La profecía de Craig ya se ha cumplido”.

La broma, a todas luces cierta, la cuenta Lucien Attoun quien junto a Micheline, su esposa, dirige el Théâtre Ouvert (creado en tiempos de Vilar en el Festival de Aviñón), lugar que ha puesto más energía en defender la escritura contemporánea que la mayoría de todos los centros dramáticos nacionales juntos: “Un autor me enseñó un día una carta de Gallimard. Decía: no podemos aceptar su obra porque está escrita para el teatro”.

El número, redondo y oficial, nos lo facilita la SACD (Sociedad de Autores y Compositores Dramáticos), organismo heredero de Beaumarchais, regido por autores y del que son miembros la inmensa mayoría de ellos. Es el número de autores dramáticos: 20.000. Es decir, el público de un teatro de ochocientas butacas con el cartel de «completo» en ventanilla durante un mes. Veinte mil son muchos, demasiados, pero bien pocos comparados con el número de individuos que se definen como escritores o autores.

Este rápido barómetro indica que no se puede elaborar un panorama de la escritura teatral contemporánea. Su escritura vive compartida entre la poesía, la declamación, el comercio del escenario y el de la edición. El teatro es una constelación. Hombres, talentos, estructuras, artesanos, prácticas artísticas y balances financieros. Entremezclados, conjugados, enemigos o cómplices. Se observa desde hace tiempo esa lucha por el poder, como ocurre en la intimidad de una pareja o en la representación pública de los partidos políticos.

El actor era rey del teatro a finales del siglo XIX, el autor imperaba

a principios de siglo. Pero, desde hace por lo menos treinta años, el director se ha adueñado de las tablas y sometido a los autores (mejor aún si han muerto) a su puro capricho. Ahora se habla de “escritura escénica”. ¿Vamos camino de una enérgica mutación o estamos ya en ella? ¿Nos orientamos hacia un nuevo equilibrio de fuerzas acompañado de un empeño de apertura y rejuvenecimiento? ¿Qué papel tiene hoy la escritura en el proceso del arte dramático y qué poder de réplica le queda? No olvidemos que la escritura dramática nunca se ha dado por vencida. Siempre supo resistir frente a asaltos, abusos de poder y salteadores de tesoros y los autores solitarios fueron los más resistentes. Apostemos por que tiene muchas posibilidades de generar nuevos talentos en los próximos años.

### **Resumen de la posguerra**

Recordemos un análisis de Bernard Dort para servirnos de 1947 como símbolo.

En aquel año, Gaston Baty dejó el Teatro Montparnasse para dedicarse al teatro de marionetas. Fue el final del Cartel de antes de la guerra.

En aquel año, el 13 de enero, Antonin Artaud daba una conferencia en el Vieux-Colombier. En una carta enviada a Breton, decía: “Me di cuenta de que sobaban ya las palabras, incluso los rugidos, de que lo que hacía falta eran bombas, pero no las tenía, ni en la mano ni en el bolsillo”. Ahí está el germen del Mayo 68.

En aquel año, también en enero, tres ciudades del Este de Francia financiaban la creación del Centro Dramático del Este. Era el principio institucional de la descentralización dramática.

En aquel año por último, Jovet creó *Les bonnes [Las criadas]* de Genet, Vilar escenificó a un joven poeta, Henri Pichette, con Gérard Philippe (acompañado por Maria Casares y Roger Blin). Se formaba así el futuro tándem del TNP, los autores de la década de los cincuenta tomaban las riendas.

La posguerra es en primer lugar el triunfo de autores como Sartre, Camus o Montherland, una escritura sobre la muerte y el miedo donde

la Historia se plantea la cuestión de la libertad y la política analiza problemas de conciencia y moral. Las grandes obras de esos autores, como *Huis-clos* [*A puerta cerrada*], *Caligula* [*Calígula*] o *Port-Royal*, son de factura clásica.

Lo mismo ocurre con Anouilh y *Antígona* [*Antígona*] o *Le rendez-vous de Senlis*. Humor, con frecuencia ácido, y mentira para más inri, juego presente por supuesto en el teatro, en *La répétition o L'amour puni* [*Los amantes desgraciados*]. Anouilh es el prototipo mismo del autor dramático siempre en boga, indemorable y algo caduco a la vez: un hombre dedicado al teatro más que a cualquier otra expresión literaria, un hombre cada vez más dicho en los mecanismos de las tablas hasta llegar a la puesta en escena. Y lo hará. Tiene dotes de mecánico para arreglar un diálogo, engrasar una personalidad o forzar un desenlace como se fuerza un motor. Es un artesano cuya escritura se aleja de la Historia para arrullarse en las recónditas alcobas de la burguesía. Desde Françoise Sagan hasta Françoise Dorin, la paleta de sus herederos desborda en colores. Anouilh ocupaba el teatro como un fantasma o un tramoyista. Ahí estriban sus encantos y sus límites.

El choque de la década de los cincuenta envejeció de repente a aquel teatro.

### **El choque de la década de los cincuenta**

En el Teatro des Noctambules, Nicolas Bataille monta *La cantatrice chauve* [*La cantante calva*], de Eugène Ionesco; Jean-Marie Serreau *La grande et petite manoeuvre*, de Arthur Adamov, con Roger Blin; Jean Vilar *L'invasion*, también de Adamov. El 3 de enero de 1953, en el Teatro de Babylone, Blin presenta *En attendant Godot* [*Esperando a Godot*], de Samuel Beckett, en el espacio de Jean-Marie Serreau que pensaba poner con ello un soberbio broche final a su teatro arruinado. No podía imaginar hasta qué punto era cierto.

El choque de los cincuenta fue un choque de autores asistidos por directores sirvientes al acecho de nuevos textos. Pero las cosas cambiarán pronto. Incluso si el papel de Blin respecto a Beckett y Genet, de Serreau por Genet, Ionesco y Yacine, de Jean-Louis Barrault un poco por todos y

de Roger Planchon por Adamov resultaron esenciales para la difusión de obras tan fuertes como *Fin de partie*, *Oh! les beaux jours*, *La dernière bande*, *Les paravents*, *Les nègres*, *Les chaises*, *Amédée ou comment s'en débarrasser*, *Paolo Paoli*, *Le professeur Taranne* [El profesor Taranne]. Todos ellos son hoy “clásicos contemporáneos”. Pero el crítico del periódico Le Figaro de entonces los consideraba globalmente como imbéciles oscuros y aburridos. No es de extrañar. Porque esos autores, cada uno a su modo (entre la levedad de un Beckett y el desorden de un Adamov hay un mundo), hacen estallar la dramaturgia tradicional a la que tanto debían los primeros maestros de la posguerra. Anouilh, lleno de buen juicio, profesionalismo y vocabulario, fue un defensor acérrimo de Godot y *Les chaises* en las columnas de Le Figaro donde había hecho sus pinitos. Hoy en día, ese teatro se conoce, se estudia, se aplaude. Beckett obtuvo el Nobel de Literatura, Ionesco entró en la Academia y ambos forman parte del fondo de la Comedia Francesa.

Recordemos sólo cinco o seis puntos que conviene refrescar para seguir adelante.

¿Cuál es el origen que determina la revolución dramática de la década de los cincuenta?

Una crisis generalizada de la lengua teatral. Desde el lenguaje automático hasta la elipsis pasando por todo lo demás. La sagrada réplica que daba en el blanco, el diálogo ágil y repentino que tuvo sus virtuosos, de Beaumarchais a Guitry, se quedan en bastidores, empujados por la burla de Ionesco, el desenlace de Beckett o el resplandor de Genet. Pero esta crisis produjo otra: la de la comunicación. ¿Quién habla a quién? “Nadie oye a nadie” dice Adamov. El diálogo se convertirá a partir de ahí en un juego de sordos.

Y sin embargo, esta escritura se nutre del corazón del lenguaje. La palabra se hace materia en lo excesivo, lo exuberante o lo escaso.

El personaje se apaga, su yo se divide y flota. Ya no tiene una edad determinada, es una figura más que una biografía.

Un realismo propiamente teatral invade las obras una a una y acoge a lo fantástico con los brazos abiertos.

Este grupo de autores engendró hijos o parientes más o menos fieles, más o menos agradecidos o irrespetuosos. Obaldia, Tardieu, Vian o Weingarten reflejan el teatro de Ionesco. Kalisky se lee a la luz de

Adamov y Dubillard oscila entre Labiche e Ionesco. Sólo la singularidad radical de Beckett excluye a cualquier descendencia salvo la de pálidos imitadores.

### **La década de los sesenta**

¿Cómo atraviesan la escritura las grandes aventuras de la época? Estudiemos a Vilar. En el Teatro de Chaillot, además del repertorio, se interesa por las numerosas obras abandonadas en las bibliotecas: Calderón, Goldoni, Büchner. Saludable actividad. Pero, ¿qué hay del repertorio contemporáneo? El vasto escenario de Chaillot no es idóneo. Vilar se atrincheró en el Teatro Récamier: *Le crapaud-Buffe*, de Gatti, *Les Bâtisseurs d'Empire [Los forjadores de imperio]*, de Vian, *La dernière bande [La última cinta]*, de Beckett por Blin. Pero el público no sigue el movimiento y la experiencia del Récamier sólo dura dos temporadas.

A mediados de los sesenta, la descentralización es ya una realidad. Podría haber favorecido una reestructuración de la escritura contemporánea. Podría, pero no fue así. Por una parte, algunos directores fabrican su obra o la inician, como Chéreau; por otra, se valora de nuevo el repertorio recuperando el tiempo perdido. El público, por último, dispone de una programación a la carta brindada por las suscripciones o las revistas, y elige con más naturalidad un clásico que diga algo a un autor nuevo del que no sabe nada. Fenómeno que se irá amplificando con los años, seguido de la preocupación administradora de las empresas teatrales cuyo presupuesto se reduce de día en día.

Y en seguida llega, en los sesenta, la arrolladora fuerza de las aventuras colectivas: del Living Théâtre a Grotovski, el grupo o el cuerpo del actor se imponen al texto. El teatro se convierte en un rito. Se va a ver un espectáculo, no una obra, firmada por Strehler o García.

Aunque los mayores, Roger Blin y Lean-Louis Barrault, sigan representando a los autores, se ha dado un cambio. Y los primeros movimientos se encuentran quizá en el efecto que produjo la gira del Berliner en 1954 (la primera en Europa Occidental). Planchon: «la lección de Brecht es haber declarado: una representación es una

escritura dramática y una escritura escénica a la vez. Pero la escritura escénica (insisto aquí que él fue el primero en decirlo, por eso es importante) tiene la misma responsabilidad que la escritura dramática». El reino del director se afirma, aunque no impide a Planchon crear a Adamov y Vinaver, representar a Ionesco y pasarse él mismo a la escritura. Para demostrar que en el mundo del teatro nada puede encerrarse en categorías estrechas y estancas.

Y entonces, un autor como Armand Gatti se presenta como un franco tirador, una excepción que confirma la regla. En la sala de Planchon, monta *La vie imaginaire de l'éboueur Auguste G.* (1962); en el TNP *Chant public pour deux chaises électriques* (1966) y, en 1968, se prohíbe la representación de *La passion du général Franco* en el TNP. Gatti abandona el teatro. Unos años después volverá en una aventura que mezcla la experiencia social a su escritura que ya no se separa de la escenificación.

Los eventos del 68 no harán sino radicalizar la tormenta que envuelve al autor. Las Jornadas de Villeurbanne, en junio de 1968, reúnen ante todo a los profesionales del escenario, sus moderadores son los directores. En Aviñón, el escándalo llega con el Living al hacer caso omiso de la noción de autor y propagar la noción de la creación colectiva. El triunfo es breve. Sin hacerle sombra al rey director. El denominador común de aquellas experiencias es que los autores tienen un papel secundario, a veces de mero comparsa.

La continuidad de 1968 se plasma en tres grandes eventos del mundo teatral que no están vinculados a la emergencia o el triunfo de un autor dramático.

Finales de 1970, 1789, del Teatro du Soleil, una fiesta más teatral que política, una forma de recordar el Mayo 68 como un estribillo de la Revolución Francesa. Luego llega 1793, l'Age d'Or y el ahogo y las crisis. Ariane Mnouchkine trabaja hoy con un autor: su amiga Hélène Cixous.

También en 1970, Jérôme Savary crea el Gran Magic Circus: *Zartan, de Moïse à Mao, Good bye mister Freud*, etc. Es el baile popular a la manera burlesca americana, interpretado por la eterna compañía de comediantes ambulantes.

En 1971, Robert Wilson monta *Le regard du sourd*, sin palabras.

Espectáculo que influirá con fuerza en todo el teatro contemporáneo como ocurrirá más tarde con *La classe morte*, de Tadeusz Kantor, espectáculo parco de palabras igualmente. Wilson cumple así la vieja profecía de Craig...

El autor no ha muerto pero se tambalea. Pasa por una crisis de identidad. Quizá las nuevas escrituras surjan a costa de ello. En este principio de los setenta, el autor está en plena mutación.

Autores como Jean Vauthier, Jean Andureau, René Kalisky, Michel Vinaver siguen trabajando en solitario, con frecuencia lejos de los teatros, de sus vicisitudes y equipos.

Tras la exageración utópica de Mayo 68, el teatro cuenta sus fuerzas y se retira a sus aposentos para puntualizar. La épica se encierra en el vestuario o se jubila por anticipado. Reaparece lo íntimo y lo doméstico, arropados por lo social y se revuelcan en el escenario, en alcobas y cocinas. La gente llana, que no tiene la palabra, se sienta en la mesa. El obrero, ausente de las butacas, come en las tablas. Es lo que se llamará globalmente el “teatro de lo cotidiano”, árida fórmula que hará furor durante unas temporadas pero que no se ajusta a un puñado de autores llenos de recursos.

De todos modos, el público, las instituciones y la prensa se preocupan sobre todo de la escenificación.

### **La década de los setenta y de los ochenta**

Con Adrien, Arias, Brook, Chéreau, García, Engel, Jourdheuil, Lassalle, Lavelli, Planchon, Régy, Vincent, Vitez, seguro que olvido a otros importantes, asistimos al triunfo masivo de la escenificación en una edad, de oro, de la representación. El director se convierte en rey, déspota a veces, que impera entre sus sujetos, actores, autor, decorador. Que tiene tanto más poder porque el sistema teatral francés, sin compañía permanente, con la salvedad de la Comedia Francesa, y con numerosos directores a la cabeza de las salas subvencionadas, crea una situación mercenaria de la oferta y la demanda en la que los comediantes son obreros que se entrevistan con los directores-jefes para conseguir un contrato. Y además, el director es una estrella que goza de los favores



de los medios de comunicación. Si bien las estrellas del cine son en primer lugar los actores, en el teatro son los directores quienes lo controlan todo y marcan la cadencia de la época. Me apoyo para afirmarlo en las publicaciones que tratan sobre el teatro del periodo posterior al 68: la mayoría están ordenadas por directores o los ponen en primera línea. Qué lejos estamos de los años cincuenta, cuando un gran director y descubridor de textos como Roger Blin se eclipsaba, y se eclipsó hasta su muerte hace unos años, detrás del autor a quien servía con humildad. Qué lejos de Vilar que rechazaba, por honradez y modestia, el nombre de director prefiriendo el de regidor. Pero maticemos. Durante todos esos años, Claude Régy sigue siendo un infatigable descubridor de textos, algunos extranjeros pero esencialmente contemporáneos: Pinter o Bond, Motton, Slavkine o Handke, sin olvidar, pero sería imposible, a Marguerite Duras y Nathalie Sarraute. Lassalle (que también ha escrito algo) fue durante años el director exclusivo de Michel Vinaver y al pasar por el Teatro Nacional de Estrasburgo, crea un comité de lectura (para nuevas obras) dirigido por Bernard Dort. Philippe Adrien compartirá la ruta de sus peregrinajes con autores como Enzo Corman o Jean-Daniel Magnin. Hay autores vinculados a equipos, de quienes suelen ser asesores, amigos o dramaturgos, porque en ellos encuentran el ala productora y productiva. Por ejemplo Michel Deutsch, en el Teatro Nacional de Estrasburgo. Y luego, más tarde, Jean-Christophe Bailly con Georges Lavaudant. Vemos además a los profesionales del teatro pasarse a la escritura, como el actor Jean-Paul Wenzel, el director Bruno Bayen, el actor Serge Valletti.

En 1975, el director Antoine Vitez lanza una oportuna fórmula: “hacer teatro con todo”. Fórmula imperial, triunfante, de un hombre que no desprecia a los autores sino todo lo contrario. La obra, que era el motor del teatro, su maquinaria enigmática, se convierte de pronto en uno más de sus engranajes posibles. El autor dramático tiene que portarse bien, más le vale, es decir, escribir grandes obras. Si no, la literatura por aquí, la parrilla por allá y el silencio acullá darán qué mascar al director-autor.

Entonces recuerda otra profecía, la de Antonin Artaud: “Un teatro que somete al texto la escenificación y la realización, es decir, todo lo que es específicamente teatral, es un teatro de idiotas, de locos, de invertidos,

de gramáticos, de tenderos, de antipoetas, de positivistas. En dos palabras: de occidental. El teatro es un arte independiente y autónomo que para resucitar o simplemente vivir, tiene que dejar bien claro lo que le diferencia del texto, de la palabra, de la literatura y de cualquier otro medio escrito y establecido”.

Para diferenciarse de la literatura y del cine, donde ha perdido algunas plumas, para reconciliarse con su violencia original, el teatro se ha afirmado como un espectáculo concreto y no sólo como un representador de textos y una mera declamación de la escritura. Al desplegarse en todas las direcciones, el teatro ha dejado un poco de lado la escritura. El teatro total con el que soñaba Artaud ha dado a luz, más modestamente, al triunfo de la escenificación. El texto se ha ido quedando cada vez más aislado en un mundo en el que la reivindicada autonomía del teatro iba camino de la autarquía. El continente del teatro se ha convertido en una isla, con todos los reflejos insulares que conlleva (el proteccionismo entre otros). Como dice Vinaver: “Durante las tres últimas décadas, el teatro ha largado amarras del territorio de la literatura; al hacerlo, se ha separado de todo el continente cultural, aunque quizá no estuviera previsto. Ha habido ruptura, escisión y luego deriva. El teatro se ha convertido en una isla”.

Ese aislamiento se observa en varios ámbitos.

Los escritores se han despegado del teatro. Copeau se lamentaba ya antes de la guerra: “Afirmo que los escritores desprecian al teatro”, escribía aquel buen amigo de Gaston Gallimard, su valioso colaborador de los tiempos del Vieux-Colombier. Y sin embargo, Copeau vivía aquella época en la que Cocteau, Claudel y Giraudoux enlazaban teatro y literatura. Los ejemplos de la posguerra son notables: primero Samuel Beckett, luego Duras, Pinget y Sarraute que, al igual que Beckett, empezó a publicar en la década de los cincuenta. ¿Y hoy? Una encuesta presentada hace unos años a treinta escritores por Michel Vinaver por encargo del CNL (Centro Nacional del Libro) demostró que los escritores (novelistas esencialmente) viven alejados del teatro. Les aburre, lo conocen mal o sobre todo lo ignoran. Dicen que “es otro mundo”, cerrado, casi hermético, y para alguno incluso un cementerio: “de alguna manera el teatro murió con Beckett” dice uno de ellos. Falso e injusto, por supuesto, pero prueba de una separación flagrante.

Las grandes editoriales abandonan el teatro. En Gallimard, la colección “Manteau d’Arlequin” no sobrevivió a la muerte de su fundador, el clarividente crítico y asesor literario Jacques Lemarchand. En Seuil, la colección “T” no sobrevivió a Mayo 68. En l’Arche, editor de Brecht en Francia, ya no se publican autores franceses por una guerra de posiciones que enfrenta al editor (y muchos más) con lo que él denomina la “Bastilla de la SACD” por cuestiones de “derechos derivados” aunque parece que han vuelto a enfundarse los cuchillos porque l’Arche acaba de reeditar las primeras obras de Michel Deutsch y ha publicado sus últimos textos. En Stock, también se ha cerrado la colección “Théâtre Ouvert”, que publicó sesenta y nueve títulos en diez años. ¿Por falta de autores? Quizá, dicen los editores, pero sobre todo por cuestiones de rentabilidad: el costo de fabricación de los libros es cada vez mayor y los libros de teatro se venden mal, muy mal. Quedan algunas grandes editoriales que publican sus autores exclusivos, como Minuit (Pinget, Koltès, etc.), Christian Bourgois (la escuela de Estrasburgo, Deutsch, la de Grenoble, Bailly) y antiguas fidelidades: Copi (Arrabal).

Junto a estas grandes editoriales, hay pequeños editores especializados en el teatro, algunos de ellos llegan al militantismo.

L’Avant-Scène, fundada en 1949, con veinte obras al año, actualmente frecuente coeditor de los teatros y una red de tres mil abonados repartidos por todo el mundo.

Théâtre Ouvert, donde la aventura escénica (lecturas y bocetos de montaje para experimentar rápidamente los textos por primera vez) mantiene desde siempre una obstinación editora. Al cerrarse la colección de Stock, Théâtre Ouvert distribuye obras inéditas policopiadas a casi cuatrocientos cincuenta profesionales susceptibles de incidir en su destino.

Théâtrales, que publica entre ocho y diez volúmenes al año, patrocina distintas operaciones “escrituras en escena”.

Papiers, la más reciente de las editoriales teatrales, creada en abril de 1985, ha publicado ya setenta títulos en dieciocho meses con una tirada de mil trescientos ejemplares.

Y algunos más, como Quatre Vents, Compact Act, etc. No hay que dejar de lado cierto efecto de ghetto fruto de la precariedad y marginalización de estos pequeños editores que, vista la cantidad de textos que salen al mercado todos los años en una mezcla bulímica,

simpática pero desconcertante, producen también ahogo (porque demasiado es mucho) y de similitud (con el tiempo los textos son parecidos).

Los medios de comunicación se ocupan del movimiento.

Las secciones de teatro y literatura se devuelven la pelota de modo que la publicación de libros de teatro pasa con frecuencia al olvido. Ya se sabe que los unos están muy ocupados con las crónicas de ensayos y novelas y los otros tienen que seguir puntualmente la actualidad del mundo del espectáculo. Y en cuanto a la televisión, no se preocupa prácticamente nada del teatro y de sus autores. Nunca se invita a autores dramáticos a los programas literarios y los responsables de programación nunca les encargan una obra. Lo mismo ocurre con la radio que cuenta con grabaciones de bastantes nuevas obras pero carece de una política de encargos, como existe en Inglaterra por ejemplo.

El escritor de teatro de hoy depende con creces de los siguientes elementos:

Es hijo y víctima de la revolución que entregó el poder al director. Vive sometido. Sus frágiles obras, una vez cribadas por el juego de la escenografía, salen adaptadas, mezcladas, desfiguradas. El autor ya no es el dios. Es un obrero, el obrero especialista del texto.

Sobre sus hombros descansa toda la economía del teatro. Si no hay dinero, una obra que requiera variedad de decorados y más de siete u ocho actores tiene pocas posibilidades de que se represente. Y el autor no puede pretender ignorar estas circunstancias ya que las integra, más o menos conscientemente, a su escritura: hay pocos lugares, resulta fácil de escenificar y el número de actores oscila entre dos y cuatro. Se trata de obras perfectamente realistas se mire por donde se mire.

El tercer elemento acentúa los dos anteriores: como lo demuestran varias encuestas, los autores dramáticos franceses proceden en la mayoría del ambiente teatral (dramaturgos, asistentes de realización, actores, etc.). Los amigos, los compañeros, sustituyen hoy a los poetas.

De ahí esa falta de ambiciones, ese miedo bien confirmado además por el ensimismamiento de los autores que, al crear una ficción, se quedan en un frente a frente íntimo o en el espacio familiar (es evidente que algunas excepciones llenas de dinamismo contradicen esta apresurada generalización). Ahí está el peligro del que avisaba Dullin en los años

cuarenta: “Lo primero es tratar los grandes temas modernos (...) porque esa costumbre de buscar lo pequeño, lo débil, acaba por engendrar liliputienses”.

El peso del teatro que llevan a hombros los autores de teatro actuales es demasiado para que no se sienta en su pluma. La calle escribe obras a medida para una estrella, una sola, perdiendo con ello todas las posibilidades de escribir con el aliento de un Edouard Bourdet que resiste de modo sorprendente. Otros autores, que buscan un teatro menos frívolo o menos tradicional, reducen su escritura a problemas menores y distribuciones modestas, escribiendo en diálogo las tristes páginas de un diario íntimo... Les falta amplitud, locura. Ahí está su drama. Entonces podemos preguntarnos con Vinaver: “¿Subsisten en tal paisaje los restos de un grupo de escritores de teatro que produzcan textos con una existencia autónoma?” Vinaver contesta directamente: “El problema estriba en que, si existen, las condiciones actuales no dejan verlos”. Y según él, por dos motivos: la crítica, como decíamos, demasiado preocupada por seguir la actualidad de los espectáculos, y el director que utiliza la obra en vez de ponerse a su servicio prolongando a través de ella “su obra”. Lo que produce en Vinaver una reacción previsible pero no exenta de corporativismo, de restituir al texto todos sus poderes: para que se conozca un texto nuevo tendría que producirse con más inmediatez que la que puede tener un director. El texto necesitaría poder representarse sin escenografía. Jovet, ese gran amigo del texto, le había contestado ya: “Un texto es ante todo una respiración. El arte del actor es poder igualarse al poeta mediante un simulacro respiratorio que llega a identificarse a veces con el aliento del creador”. Vinaver, escenificado por Jacques Lassalle, lo sabe muy bien, al igual que Vauthier por Marechal o el actor André Marcon, tatuado elegantemente por la escritura de Valère Novarina.

Es cierto que las escenificaciones pasan y los textos permanecen. Pero no es menos cierto que en la creación de un espectáculo no se diferencia bien, hoy más que nunca, lo que se debe al texto nuevo y lo que se debe a la puesta en escena, a los comediantes, etc. El público ha aprendido a considerar el teatro como un todo. No viene a escuchar la obra, viene a ver un espectáculo. Es una velada en la que la obra será el residuo, la consecuencia, el recuerdo más que aquella partitura

de palabras que presidió su nacimiento. Esto no quita que a través del pantano de la representación y de la marisma de los escritores medios, algunos autores han sabido encontrar el Norte y navegar hasta buen puerto. Con obstinación y talento. Sin forzar hasta el palmarés sí se puede levantar inventario, ni exhaustivo ni totalmente selectivo. Observando sencillamente que las divergencias, las categorías que fueron modelando la historia del teatro se distinguen en las crónicas de estos últimos veinte años.

Las parejas directores/autores no tienen males de amores: Vincent con Deutsch o Chartreux, Lassalle con Vinaver, Vitez con Pommeret, Kalisky o Guyotat, Régy con Sarraute o Duras, Chéreau con Koltès, Lavaudant con Bailly, Gironès con Magnan, Maréchal con Vauthier o Guilloux, Mnouchkine con Cixous, Cantarella con Minyana. Los autores/directores que juegan al ratón y al gato: Planchon, Lassalle, Benedetto, Wenzel, Deutsch, Valetti, Bayen, Lavaudant, Tilly o, más recientemente, Gabily.

Los escritores que también hacen teatro ya no tienen veinte años, algunos escriben para el teatro desde hace muchos años y sigue siendo apasionante: Duras, Sarraute, Pinget, Guyotat, Rezvani. Los poetas del verbo conservan la antorcha del arte de la declamación yendo de la discreción al lirismo: Vauthier, Arrabal, Audureau, Tardieu, Billetdoux, Calaferte, Dubillard.

Y los inclasificables por último, tan prolijos como pertinentes: Copi, Vinaver, Novarina.

Llegan por fin indicios de una renovación.

Son ya incontables los espectáculos “literarios” adaptados de novelas, casi siempre con el éxito garantizado, como *Mademoiselle Else* [*La señorita Else*], de Schnitzler o *La lettre au père* [*Carta al padre*], de Kafka. Cuando Vitez lanzó el movimiento con Catherine (*Les Cloches de Bâle*, de Aragon), se observó como decíamos una aparente actitud de desconfianza respecto a los autores. Visto desde hoy, con más profundidad y análisis, parece como si fuera uno de los primeros balbuceos de una vuelta al respeto del texto y a la dignidad de los autores. Otro indicio, la multiplicación de encargos que reciben los autores de las compañías, los directores e instituciones como el festival de Aviñón; las becas que el Teatro de Chaillot propuso durante dos temporadas

a escritores para que pudieran escribir su primera obra; la programación del Teatro de la Colline, reservado exclusivamente al repertorio contemporáneo (Dijon, Poitiers); el éxito en Francia de grandes vecinos extranjeros como el dramaturgo alemán (del Este) Heiner Müller y el austríaco Thomas Bernhard; la transformación de la cartuja de Villeuevès-Avignon en Centro de escrituras contemporáneas; los encuentros con los autores, cada vez más numerosos, del Centro Nacional de Teatro, rue de Braque, en el Centro Nacional del Libro, rue de Verneuil, pasando por “la revista hablada” de Beaubourg.

Otro indicio más, determinante. Los directores vuelven a tomar conciencia aunque algunos, y no los menores, no perdieron nunca del todo la cabeza. “Cuando se empieza a trabajar en la dirección, dice Patrice Chéreau, se aplasta siempre un poco el texto... Veinte años después, como me ocurre a mí, lo realmente interesante es el texto”. Chéreau no es el único que piensa y vive este cambio, o más bien, esta madurez. Antoine Vitez hablaba de la escenificación como si fuera un arte de traducir. Al igual que hay que traducir siempre los textos del pasado, hay que traducir los textos del presente porque, como sus mayores, “encierran enigmas por resolver indefinidamente”. La escenificación ha vuelto a escuchar al texto. Como dice Jacques Lassalle, “el texto atraviesa el cuerpo de los actores y provoca una especie de posesión con sólo declamarlos. El texto y su mensajero, el actor, vuelven a ser los pivotes del acto teatral. El director ya no es demiurgo pero sigue siendo el jefe, como un director de orquesta”.

Y otro indicio: la toma de conciencia de los actores. Por una parte, la vuelta al teatro de las estrellas del cine (Depardieu, Moreau, Piccoli, etc.) lo que equilibra de alguna manera los elementos de la representación. Por otra parte, la creación de la APA (Actores Productores Asociados), reunión de los cuarenta mejores comediantes de Francia, cuyo objetivo es producir espectáculos encargando textos o eligiéndolos, montándolos directamente o eligiendo un director que los dirigirá respetando el puesto de cada cual. O incluso la nebulosa de actores que rodea aún a algunos autores (a veces directores) como Didier-Georges Gabily, Roland Fichet, Philippe Myniana, Catherine Anne, Pascal Rambert u Olivier Py. Los últimos nombres forman parte de una nueva generación de autores, directores y actores que no han

conocido las divergencias de sus mayores. Un director como Stanislas Nordey, que monta Pasolini, Karge o Guibert, se propone ante todo respetar el texto (actitud frecuente hoy en día) y darlo a conocer.

Para terminar, observemos que el Estado (impulsado primero por Robert Abirached, su director de teatro entre 1981 y 1988) y la sociedad de autores (rejuvenecida) han favorecido este movimiento envolviéndolo con varias medidas que han resultado formidables ayudas.

Becas de escritura concedidas por el Ministerio de Cultura para que las compañías y los teatros puedan encargar obras (un total de 170 entre 1982 y 1987).

Una subvención para la creación concedida por una comisión para favorecer la creación de textos contemporáneos.

Una cuota de programación de obras contemporáneas impuesta a los centros dramáticos nacionales (C<sub>DN</sub>) incluso si esta normativa se escamotea con frecuencia especialmente con las adaptaciones.

Théâtre Ouvert es un C<sub>DN</sub> desde 1988 y un Teatro Internacional de lengua francesa (dirigido por Garran), creado hace unos años, cuyo objetivo esencial es la creación de textos contemporáneos francófonos.

El Centro Nacional del Libro (C<sub>NL</sub>) creó una comisión teatral en 1982 que concede becas a autores y subvenciones para que editen sus obras.

La Sociedad de Autores y Compositores Dramáticos (S<sub>ACD</sub>) creó la Fundación Beaumarchais en 1987 (financiada por una parte de la remuneración obligatoria abonada por los fabricantes e importadores de cintas vírgenes audiovisuales). Esta fundación concede becas a autores. También existe un fondo de ayuda a la creación previo acuerdo con el sindicato de empresarios culturales (S<sub>YNDEAC</sub>) constituido por una parte de los ingresos procedentes de espectáculos del repertorio, o lo que es igual, los autores desaparecidos y consagrados ayudan post mortem a los jóvenes autores de hoy.

Hay que añadir que el nuevo director de teatro y espectáculos del Ministerio de Cultura se propone promover un “sector texto” a principios de 1994. Podemos concluir diciendo que toda esa abundancia anuncia, cuando no inicia en varios sitios, un retorno al texto, palabra impropia porque el texto dramático nunca se alejó demasiado de la casa madre, como haría todo buen gato filósofo.



¿Quiénes serán los Heiner Müller, los Thomas Bernhard de nuestro país? Autores que, al igual que ellos, abrazarán el campo del teatro lejos de cualquier mimetismo de su tradición y de su economía actual.

Ni autores a la antigua usanza, ni autores de segunda mano. Ya podemos decir algunos nombres... Incluso podemos imaginar, dejando de lado la historia de una época (explosión del Este, Sida, los sin techo, guerra del Golfo, purificación étnica, exclusiones, ...) y las exigencias biográficas de cada cual, que la emergencia de un teatro narrador, la cohabitación del cine que fuerza a que el teatro escriba su diferencia, la gloria de un teatro de la imagen y el nuevo triunfo del actor inducirán una nueva escritura que ya empieza a balbucear.

Mucho más. El poeta dramático, hombre de la primera palabra, puede que sea también el eslabón que cerrará todos los demás.

“El auténtico poeta dramático es el que lleva un teatro dentro, sin tener idea de cómo lo van a representar o que se imagina quizá un tipo de representación que nadie podrá realizar y que escribe por eso diciendo allá ellos, que se las arreglen. Y esto, lanzado en la historia, se va asimilando, analizando, y entonces alguien sabe cómo hacerlo y con ello se transforma y transforma al teatro. Pero siempre es el autor quien transforma el teatro; estoy seguro”. Así opinaba Antoine Vitez que nunca dejó de preguntar a algunas esfinges de la escritura contemporánea. Sea como sea y ocurra lo que ocurra, el autor siempre tendrá que entenderse con la sociedad implacable y mercantil del teatro.

En *Souvenirs d'un auteur dramatique*, el dramaturgo Henri Becque cuenta que a finales de siglo presentó su obra *Les corbeaux* durante cinco años de teatro en teatro y que tras haber llamado a nueve puertas sin ningún resultado, estando ya a punto de renunciar, lo eligieron y entendieron por fin y la representaron. Esta obra forma hoy parte del fondo de la Comedia Francesa y Jean-Pierre Vincent ha creado una soberbia escenificación. Por lo tanto, no hay que perder la esperanza.

## Post-scriptum 1999

“Por lo tanto, no hay que perder la esperanza”, escribíamos hace cinco años, al cerrar la conclusión. Aquella abundancia que describíamos en 1994, que anunciaba ya “cuando no inicia en varios sitios, un retorno al texto” no ha hecho sino amplificarse. En el lindero del nuevo milenio, el autor es estrella. Citemos algunos ejemplos emblemáticos:

- = la magnífica progresión de “Les solitaires intempestifs”, la editorial más joven dedicada esencialmente a los textos de teatro de autores contemporáneos, creada por un autor, Jean-Luc Lagarce (muerto de Sida) que también fue director y a veces actor;
- = el éxito creciente de “Mousson d’été”, festival animado por el actor y director Michel Dydim que a finales de agosto de cada año transforma la abadía de Prémontreés, en Pont-à-Mousson, en foro y festival de escrituras contemporáneas y, más reciente, la publicación por la revista belga en lengua francesa *Alternatives théâtrales* de un número titulado “Escribir teatro hoy”.

Al teatro no le faltan buenos autores contemporáneos. Aparecen escrituras fuertes y purificadoras, como la de Jacques Rebottier. Escrituras incipientes, como las de Suzanne Joubert, Fanny Mentré, Gérard Watkins o Gilbert Milin, escritores que se asoman al teatro, como Francois Bon o Jacques Serena y vuelven de nuevo. Pero para un solo Gabilly, Lagarce, Koltès o Novarina hay muchos escribanos, autores que se olvidarán pronto o son meros cometas. Siempre fue así. El director Claude Régy lleva medio siglo pendiente de las nuevas escrituras (Marguerite Duras y Nathalie Sarraute antes; siguieron el alemán Botho Strauss, el inglés Grégory Motton, hoy, un autor de Europa del Norte ...). Su rigor, su ética, su recorrido, su incandescencia escénica y sus palabras mordaces lo han convertido en el modelo de las nuevas generaciones, un modelo de lo auténticamente teatral, una referencia a fin de cuentas.

Hace unos veranos, durante una reunión de “autores” en la Cartuja de Villeneuve-lès-Avignon, Claude Régy puso los puntos sobre las íes: vivimos en una época sórdida, sometida a sobresaltos mediáticos que generan pasiones fugaces cuando habría que tener la paciencia de ser exigente. Escribir es ante todo inventar un lenguaje.

No hay que lamentarse por la pobreza del momento. Lo que ocurre es que no hay más escritores de verdad que antes. Son muy pocos cada siglo. Todos los esfuerzos para desarrollar la escritura dan una exigencia falsa, escrituras falsas. Una masa hormigueante, entre nulidad y mediocridad pasable. Siempre existió esa masa, en cualquier momento, tan inútil como ahora, y sin necesidad de subvenciones, sin residencia o sin “bosquejos de montaje”. Los que rellenan papel sólo producen imitaciones. La copia de los esquemas ya existentes facilita la digestión, elimina dificultades. Lo falso se entiende bien. Muy pocos escritores son inventores. Muy pocos renuevan la integración del ser en el mundo. Muy pocos crean una materia con varios niveles de significado.

No basta con que los autores tengan su revista, aunque se trate de *Les Cahiers de Prospéro*, para que nazcan obras de arte. También hemos visto los límites de un corporativismo de autores reflejo de una visión ensimismada del teatro. Justo cuando rechazando esa imagen de un mundo cerrado, emergía y estallaba el teatro de calle y el nuevo circo. En esas formas abiertas hay otros poetas del escenario, poetas sin palabras como Jean-Luc Courcoult, el alma de Royal de Luxe, o Bartabas, el maestro del circo Zingaro, o el solitario Le Guillerm. Estamos lejos del teatro de texto pero, justamente, el teatro de calle y el nuevo circo se han convertido en un fenómeno (donde hay de todo) y han logrado fortalecer la identidad del texto al alejarse de él. Y además, el movimiento pendular de la historia humana y del teatro, nos muestra hoy compañías de teatro de calle, las mejores, que vuelven a esa montaña inevitable que es el texto.

En la década de los 50, en los pequeños teatros privados de la Rive Gauche, se descubría a los autores de vanguardia y a los futuros clásicos. La mayoría de aquellos teatros ya no existen. París y su periferia y las grandes ciudades de Francia se han dotado entre tanto de teatros subvencionados mientras que el teatro parisino perdía su locura de los años posteriores a la Liberación para aprender las leyes de la rentabilidad empresarial. Sin embargo, la mayoría de los nuevos autores de los años 80-90, los mejores de todos modos, no habrían podido ver la creación de sus obras en el teatro parisino privado ya que éste se encierra, salvo alguna excepción, en el neobulevar en el peor de los casos o en el mejor de ellos, en los diálogos mesurados de un teatro escrito por los niños buenos,

vanidosos o calculadores de Jean Anouilh (Eric-Emmanuel Schmitt, Jean-Marie Besset, Yasmina Reza). El teatro privado ya no se arriesga. Pero, ¿se arriesga alguien? La mayoría de los directores de teatro y de festivales, los patrocinadores, en resumen, los socios inversores, no se atreven con la escritura contemporánea porque temen contrariar al público y a los responsables políticos (la descentralización de los créditos en provincias tampoco incita a la audacia). Se prefiere apostar por un joven director “de moda que monta una buena obra clásica” y que suele tener razón. Se prefieren los productos manufacturados y con la marca “apto para ganar” que las producciones de obras inesperadas. Una aventura como la del Théâtre Ouvert, auténtica encrucijada y banco de pruebas de nuevas escrituras, nacido en 1971 de un vacío, una ausencia, de un papel que no interpretaban los teatros subvencionados donde campeaba por pereza más que por necesidad un repertorio clásico, desde los griegos hasta Chejov, para un público seguro. Si la aventura del Théâtre Ouvert, sostenida por Vilar justo antes de su muerte, parece a veces irse apagando con el tiempo, es porque los propios autores han tomado el relevo junto a instituciones y manifestaciones como La Mousson d’été. Pero también porque las obras y los autores circulan mejor por Europa. Y hasta más lejos.

Desde hace poco, la llegada de gente de teatro menos acomplejada para dirigir algunas instituciones importantes (Alain Françon en el teatro de La Colline, Stanislas Nordey en el Teatro Gérard Philippe de Saint Denis, Éric Vignier en el Teatro de Lorient, Olivier Py en Orleans y otros) abre de par en par las ventanas a la escritura contemporánea, ese crisol de “solitarios intempestivos” recordando el título de Jean-Luc Lagarce que antes de dar nombre a su editorial, fue el de uno de sus espectáculos. Era un autor, también director, que supo reunir a su alrededor una compañía de actores y colaboradores solidarios. Que supo franquearse un recorrido original, al margen de las instituciones o jugueteando con ellas, inmerso en una marginalidad sufrida pero amada y sobre todo activa, fomentando redes de solidaridad de las que su editorial fue el brazo secular.

Encontramos un recorrido y un compromiso similares, aunque la escritura sea distinta, en Didier-Georges Gabily (también desaparecido), autor enérgico, cofundador del grupo T’chang y director. Uno y otro

fueron autores/hombres-orquesta del teatro, autores solitarios y hombres de teatro intempestivos, autores solidarios igualmente y miembros de ese falanstero informal que uno y otro supieron reunir y que no puede limitarse a la denominación de compañía.

También podríamos hablar de Olivier Py.

Y no podemos dejar de citar otro ejemplo evidente de tal compromiso, aunque el texto quede más abajo, el de la Fundación de Le Mans, en torno a Francois Tanguy, del Teatro du Radeau y de sus amigos, como la Volière Dromesko, protagonistas todos hoy de la hermosa aventura del “Campement”. Aventuras que se iniciaron lejos de París y de sus carreras bien estratégicas y siguieron inscribiéndose en esa hermosa palabra que es provincia. Tres aventuras tan humanas como teatrales donde la exigencia (para consigo mismo) es más importante que el reconocimiento. En una época de ordenadores y mundo virtual, el teatro vuelve a ser un vínculo y un lugar vivo, un momento comunitario. Donde los actores pagan al contado. Los autores hablan del mundo tal cual es y sirven de puente con los orígenes del teatro: de los sin techo a los héroes errantes de la mitología griega sólo hay dos pasos. La lengua sigue siendo el crisol eterno.

El inmenso y legítimo éxito que logra en todo el mundo el teatro de Bernard-Marie Koltès demuestra, como si hiciera falta, que los mejores autores dramáticos franceses contemporáneos (aunque todos estén vivos no lo son) han encontrado su camino y su expresión. Y el público no se ha equivocado. La cuestión de la relación de la vida del individuo con la Historia de los hombres sigue siendo el centro de la escritura teatral como lo fue siempre. Pero la mayoría siguen buscándose a sí mismos, y se encuentran, más allá de la épica o del realismo, en una explosión de formas, de lenguas y narraciones que forman la pieza maestra del futuro puzzle de la representación teatral.

## Proposición de inventario de la biblioteca ideal del teatro francés

Es procedente, necesario e incluso urgente, intentar establecer un inventario razonable, si no razonado, práctico, si no practicable, de la biblioteca ideal del teatro francés. Obras reservadas al escenario desde hace siglos pero otros tantos ensayos sobre el teatro y sus componentes, sus géneros, su historia por quienes la escriben, la construyen o la analizan. Programa ambicioso que según sabemos sólo se ha realizado en algunas universidades en determinados sectores especializados.

Este inventario, concebido como un panorama, no exhaustivo por supuesto, sólo se propone servir, es decir, ser útil. Para aquellos que viven en el extranjero, practican nuestra lengua y aman el teatro y que deseen encontrarse con él a través de las obras, los hombres y los siglos. Para aquellos que en Francia, en sus clases, conservatorios, escuelas, vestíbulos de teatros, librerías, butacas, practican como profesionales, aficionados o simplemente espectadores, el arte del teatro. Para todos aquellos que desean contar con un camino señalizado para entrar en el mundo del teatro.

El panorama no puede prescindir de la elección editorial. Desde las obras y las colecciones de referencia (que suelen ser caras) hasta los libros de bolsillo, nos hemos limitado, salvo excepciones, a obras publicadas o de nueva edición durante los últimos treinta años, es decir, que pueden encontrarse en librerías (se indican las obras disponibles en este otoño de 1994), bibliotecas universitarias, teatrales, nacionales, etc. El corpus es el del teatro francés y de sus protagonistas. Lo que no nos impide mencionar a veces ensayos extranjeros (pero nunca obras) poco accesibles en su idioma de origen pero traducidos en francés. Ya se sabe que el teatro es una gran familia con primos lejanos.

Para terminar hay que decir que esta biblioteca, que quisiera ser ideal, no puede serlo del todo. Algunas obras, esenciales pero imposibles de encontrar, no figuran en ella porque no existen en el mercado de la edición. Las obras de algunos hombres ilustres que atravesaron

la historia del teatro francés de este siglo, como Antoine, Lugné-Poé, Gémier o Baty son prácticamente inaccesibles. Todos dejaron memorias, notas, ensayos que se publicaron en su época pero que no se volvieron a editar. Lo mismo ocurre con algunos autores, como Henri Becque o Tristan Bernard. Y qué decir de obras más antiguas, como *La pratique du théâtre*, del abad d'Aubignac. O más recientes, como *La République des Beaux-Arts*, de Jeanne Laurent publicado hace sólo cuarenta años. Todo un cementerio de textos siniestrados.

¡Ojalá suscite su reedición la creación de esta biblioteca!

∩ p.28

## Diccionario portador de algunas ideas fijas relacionadas con el teatro francés contemporáneo

### A Aficionado

El nec plus ultra del profesional.

#### Autor

Especie rara. Siempre en crisis o en vías de desaparición. Algunos autores viven después de su muerte. Otros se mueren mientras viven. También los hay que viven, a veces bien, pero sin existir. "Hay que ayudar siempre a los autores" (estribillo).

### B Bandas

Invento periodístico rouseliano.

Ver grupo, compañía.

### C Carrera

Siempre larga, bella o demasiado corta.

#### Censura

Seguido siempre de "inadmisible".

#### Clásico

Contemporáneo de oferta.

#### Cólera

Siempre saludable.

#### Contemporáneo

El que está sediento de hoy.

#### Crítico

"Siempre eminente. Se supone que lo sabe todo, lo conoce todo, lo ha leído todo, lo ha visto todo. Y si le cae mal, llámelo Aristarco o eunuco" (Flaubert).

### E Edición

Una obra se edita siempre con "la ayuda" de algo. Si no, se derrumba y desaparece. Siempre se editan "demasiadas" obras pero siempre "faltan autores". Algo huele mal en ese asunto. Vuelvo inmediatamente (Vian, autor de Los forjadores de imperio).

#### Emoción

Palabra esencial, comodín que vale para todo. No lo olvide.

Invitaciones

No traen siempre algo.

#### Enredo

Cepillo para abrillantar obras y costumbres teatrales.

#### Espectador

Nunca se piensa en él lo bastante.

### F Familia

El hijo teatro: No, no somos una gran familia.

El padre teatro: cállate, no se habla con la boca llena.

La madre teatro: ¿Otra vez discutiendo?

(Obra interminable).

#### Festival

Antigua fiesta convertida en transhumancia o comicios agrícolas. Atrae a moscas y moscones.

### H Hablar sin decir nada

Técnica que pertenecía antes al Partido Comunista Francés. Vendida por un franco simbólico a la asociación de "directores", "responsables" y otros "asesores". Todos están de acuerdo en "fomentar el teatro" y "particularmente la joven creación". Se conserva fácilmente en formol.

### I Isla

Prospéro, propietario empresario.

#### llocalizable

Casta telefónica

### L Lectura

Placer solitario. A veces estropea la vista pero no deja sordo. Una obra no se lee, se "devora" o si no "se muere de aburrimiento".

### M Moderno

El que dice que lo es, ya no lo es.

### O Obscuidad

Las fronteras se alejan cada vez más.

#### Obra

Final de "reobrar" = reaccionar

#### Oficio

Base para las salsas. No estropea las cacerolas.

### P Patrimonio

Jubilación de los viejos.

#### Placer

Siempre vale.

#### Profesión

Precedido siempre de "los profesionales de la..." (anticuado).

#### Profecía

Plato griego

#### Provincia

Capital

#### Público

Se dice de las ayudas, los baños, la instrucción, las mujeres, la vida.

### S Secreto

Siempre a voces.

#### Subvención

Siempre insuficiente.

### T Tradición

Arte de ser abuelo





**FIN**

Réalisation **adpf** Anne Parian. 6, rue Ferrus. Paris 14 ●  
Impression Landais, Issoudun. Typographie Dinamo SPMillot.  
Composé en Architype Renner & Bitstream Cheltenham.  
Imprimé sur papier Papier Cristal de Roche & Munken Print 18,  
90 grs pour les pages intérieures, Bristol extra blanc 180 grs  
pour la couverture.

© **Ministère des Affaires étrangères — adpf ●**  
Décembre 2000/12 500 exemplaires. Isbn 2-911127-77-3/80 ff

Ce livret accompagne l'exposition thématique sur  
le théâtre réalisée par l'**adpf ●**

## Titres parus

Aragon  
Architecture en France  
Art contemporain en France/épuisé  
Bande dessinée en France  
Balzac (Honoré de)  
Bernanos (Georges)  
Breton (André)  
Chateaubriand (François René de)  
Cinéma français  
Cinéma français 2  
Cinquante Ans de philosophie française  
1. Les années cinquante  
2. Les années structure, Les années révolte  
3. Traverses  
4. Actualité de la philosophie française  
Écrivains francophones/épuisé  
Écrivains français d'outre-mer/épuisé  
France – Allemagne  
France – Arabies  
France – Grande-Bretagne  
Gracq (Julien)  
La Fontaine (Jean de)  
La nouvelle française contemporaine  
L'Essai  
L'État  
Lévi-Strauss (Claude)  
Lire la science  
Livres français pour la jeunesse/épuisé  
Livres français pour la jeunesse 2/épuisé  
Malraux (André)  
Maupassant (Guy de)/épuisé  
Médecine en français/épuisé  
Michaux (Henri)  
Musique en France  
Nouvelle Médecine française  
Philosophie contemporaine en France/épuisé  
Photographie  
Poésie contemporaine en France/épuisé  
Polar français  
Roman français contemporain/épuisé  
Roman français contemporain 2  
Sarraute (Nathalie)  
Sciences humaines et sociales en France  
Simon (Claude)  
Sport et Littérature  
Théâtre français  
Voltaire

## À paraître

Berlioz écrivain  
La France technologique  
Poésie contemporaine

Les textes publiés dans ce livret  
et les idées qui peuvent s'y exprimer  
n'engagent que la responsabilité  
de leur auteur et ne représentent  
en aucun cas une position  
officielle du ministère des Affaires  
étrangères.