

Art de théâtre

Préparé par

Prof. Alaaedin Baheiedin Alaaedin

Faculté des Lettres de Quena

Université du Sud de la vallée

بيانات الكتاب

الكلية: الآداب

الفرقة: الثانية آداب فرنسي

التخصص: اللغة الفرنسية

عدد الصفحات: 153

المؤلف: أ.د./ علاء الدين بهي الدين

Tables des matières

| | |
|--|-----------|
| Introduction générale..... | 7 |
| Chapitre I : Naissance du drame..... | 12 |
| I- Le drame et les lumières..... | 13 |
| II- Le drame et le public..... | 15 |
| III- La critique du théâtre classique..... | 18 |
| IV- Les innovations dramatiques de Voltaire..... | 21 |
| V- La comédie larmoyante..... | 23 |
| VI- Les modèles étrangères..... | 25 |
| VII- L'œuvre dramatique de Diderot..... | 28 |
| VIII- Le drame devant la critique..... | 32 |
| IX- Les salles..... | 34 |
| X- La censure..... | 37 |
| XI- Triomphe du drame..... | 39 |
| Chapitre II : Le réalisme dramatique..... | 42 |

| | |
|--|-----------|
| Introduction..... | 43 |
| I- L'illusion dramatique..... | 46 |
| II- La fusion des tons..... | 48 |
| III- La peinture du monde moderne..... | 50 |
| IV- La tragédie domestique..... | 53 |
| V- La peinture des conditions..... | 57 |
| VI- Le réalisme scénique..... | 60 |
| VII- La pantomime..... | 62 |
| VIII- Le langage prosaïque..... | 64 |
| Chapitre III : Les difficiles renouvellements.... | 66 |
| Introduction..... | 67 |
| I- Les voies du théâtre..... | 69 |
| II- La tragédie..... | 71 |
| III- La comédie..... | 72 |
| IV- Le renouveau de la comédie..... | 75 |
| V- Le théâtre de la foire..... | 78 |

| | |
|--|-----------|
| Chapitre IV : Fonctions du théâtre..... | 80 |
| Chapitre V : Les temps modernes..... | 90 |
| Introduction..... | 91 |
| I- La comédie nouvelle..... | 93 |
| Introduction..... | 93 |
| Jean Anouilh..... | 95 |
| II- Les drames psychologiques..... | 99 |
| Introduction..... | 99 |
| Henry de Montherlant..... | 101 |
| III- Le théâtre engagé..... | 105 |
| Introduction..... | 105 |
| 1) Albert Camus..... | 107 |
| 2) Jean-Paul Sartre..... | 111 |
| 3) Théâtre politique..... | 118 |
| IV- Le « nouveau théâtre »..... | 120 |
| Introduction..... | 120 |

| | |
|--|------------|
| 1) L'anti-théâtre..... | 123 |
| 2) La crise du langage..... | 126 |
| 3) Un théâtre de la dérision..... | 129 |
| 4) Un théâtre concert..... | 132 |
| Chapitre VI : Le monde moderne..... | 135 |
| Introduction..... | 136 |
| I- Les événements contemporains..... | 137 |
| II- La société du temps..... | 140 |
| III- La psychologie des profondeurs..... | 143 |
| IV- Le débat métaphysique..... | 147 |
| Référence..... | 152 |

Introduction générale

Le paradoxe du drame, en France, est de ne se point confondre avec le théâtre. L'étymologie cependant affirmait leur identité. Drame en grec, signifie action, et l'action, représentée par le spectacle, est la matière même du théâtre. La poétique d'Aristote alliait étroitement le drame à l'idée d'action, en le définissant comme l'imitation de personnages agissants. La notion de drame englobait donc initialement tragédie et comédie, Sophocle et Aristophane. A l'origine du théâtre occidental, le drame n'existait pas en tant que genre dramatique.

Dans l'histoire de la théorie du théâtre français, le drame a fait une tardive et laborieuse apparition, dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, L'abbé d'Aubignac est le premier à l'employer, une seule fois, dans sa *Pratique du théâtre*, en (1657), au sens étymologique et générale, dérivé du grec, de poème dramatique : « Drame signifie tout le Poème ».

C'est en ce sens que le terme est attesté dans le titre d'une pièce de théâtre de Collège, en (1696), et dans l'édition refondue du Diable boiteux de Lesage, en (1726). Enregistré pour la première fois par l'abbé Prévost dans un *Manuel lexique* en (1750), le Drame est défini comme un « mot grec » signifiant « une pièce qui se représente en récitation sur le théâtre, soit tragique, soit comique ».

La fortune du terme est liée, comme il se doit, à celle du genre. Le drame apparaît et s'impose à la fois dans la langue et sur la scène. Sans doute il n'est pas, dans l'art et la pensée, de génération spontanée, et la naissance du drame, annoncée par de nombreux symptômes, et insérée dans un contexte et un courant dramatique aisément discernables.

Les œuvres théâtrales de tous les temps, d'Eschyle à Euripide et de Shakespeare à Calderon, de Corneille à Racine et de Molière à Marivaux, préludaient au drame en offrant une constante

interférence entre le tragique et le comique, la grandeur et la familiarité. L'expérience et la théorie du drame au XVIIIe siècle n'en sont pas moins novatrices et révolutionnaires. En se définissant comme genre en marge de la tragédie et de la comédie, le drame ne se réfère pas à une forme antérieure et reconnue de l'art dramatique : il se pose en s'opposant et se constitue spontanément comme une création originale

La distinction des genres était ancienne et respectée. Aristote l'acceptait comme un fait et l'érigait en principe. Les théoriciens de la Renaissance et du classicisme en codifièrent les préceptes et en confirmèrent l'autorité. La distinction des genres, ainsi que toutes les règles classiques, appartient en effet à ce réseau de conventions qui, selon Valéry, procèdent d' « une antique subtile et profonde entente des conditions de la jouissance intellectuelle sans mélange ».

Au-delà des genres et des catégories, il existe donc une esthétique du drame. Ses traits essentiels se trouvent à l'état latent dans la plupart des œuvres dramatiques. Le théâtre grec, les comédies de Térence, les mystères médiévaux, les comédies de Corneille, le *Dom Juan* de Molière, offrent au drame autant de précédents que Diderot, Mercier, Hugo, ne manqueront pas d'invoquer. Mais de ces tendances éparses, inconscientes ou inavouées, les théoriciens du drame ont été les premiers à déduire et à constituer un système dramatique.

Longtemps proscrit ou ignoré au nom d'une exigence de pureté, puis découvert et cultivé pour assouvir la sensibilité moderne, le drame est une tentation continue du théâtre français, dont il convient de définir à la fois les développements historiques et les caractères esthétiques.

Chapitre I

Naissance du drame

I- Le drame et les lumières

Cet hommage involontaire est aussi flatteur pour le siècle que pour le drame, ainsi promu au rang des plus nobles conquêtes des Lumières. Sous le désordre apparent d'une ironique juxtaposition, Beaumarchais nous invite à découvrir un ordre profond, à relier des séries parallèles ou convergentes, à saisir l'unité sous la disparate. Dans cette perspective, le drame n'apparaît plus alors comme une simple innovation littéraire, un épisode isolé de notre histoire dramatique, mais comme un aspect particulier du mouvement spirituel propre à toute une époque. Profondément inséré dans le contexte intellectuel et moral dont il est solidaire, à la jonction de l'histoire du théâtre et de l'histoire des idées, le drame est l'enfant du siècle où il a été conçu.

Le mot même est daté : son apparition au *Dictionnaire de l'Académie*, en (1762), est contemporaine des premiers succès du genre à la scène. L'intuition, la définition et l'illustration de la

nouvelle formule dramatique ont été le fait des meilleurs esprits du temps. Presque tous les dramatises appartiennent au parti philosophique. Le drame est né du même génie qui conçut l'*Encyclopédie*. Aussi ses détracteurs ne séparèrent-ils point sa cause de celles des encyclopédistes : si la première des *Petites Lettres sur de grands philosophes* est consacrée à l'auteur de l'*Encyclopédie*, Palissot s'en prend dans la seconde au créateur du drame. *Le Fils naturel* de Diderot est dénoncé comme une intolérance incursion des philosophes dans le jardin des Lettres, une annexion de l'art dramatique au bénéfice des Lumières. Œuvre des philosophes et de leurs amis, le drame était nécessairement l'expression privilégiée de leur pensée. A ce titre il est inséparable d'un siècle et d'un esprit.

II- Le drame et le public

Mais autant qu'à l'auteur, le théâtre appartient au public, dont l'attente et les goûts modèlent la forme et la teneur des œuvres. La fortune du drame est fonction des cordonnées littéraires et sociales du siècle, de la qualité de l'audience et des transformations de la société.

Par le truchement de Saint-Preux, Rousseau dénonçait déjà l'artifice et l'asphyxie d'un théâtre clos où une société choisie se donnait en spectacle à elle-même : « Maintenant on copie au théâtre les conversations d'une centaine de maisons de Paris, hors de cela, on n'y apprend rien des mœurs des Français, il y a dans cette grande ville cinq ou six cent mille âmes dont il n'est jamais question sur la scène. Molière osa peindre des bourgeois et des artisans aussi bien que des marquis ; Socrate faisait parler des cochers, menuisiers, cordonniers, maçons. Mais les auteurs d'aujourd'hui, qui sont des gens d'un autre air, se croiraient déshonorés s'ils savaient ce qui se passe au comptoir d'un

marchand ou dans la boutique d'un ouvrier ; il ne leur faut que des interlocuteurs illustres et ils cherchent dans le rang de leurs personnages l'élévation qu'ils ne peuvent tirer de leur génie. Les spectateurs eux-mêmes sont devenus si délicats, qu'ils craindraient de se compromettre à la comédie comme en visite, et ne daigneraient pas aller voir en représentation des gens de moindre condition qu'eux. Ils sont comme les seuls habitants de la terre : tout le reste n'est rien à leurs yeux... C'est pour eux uniquement que sont faits les spectacles ; ils s'y montrent à la fois comme représentés au milieu du théâtre, et comme représentants aux deux côtés ; ils sont personnages sur la scène, et comédiens sur les bancs».

De tels spectacles ne sont, selon le mot de Mercier, que des « chambrées ». Pour arrêter la salle et vivifier la scène, il fallait que les auteurs atteignent un nouveau public. Dans la salle et sur la scène, il convenait de faire une place au peuple.

Aussi le drame ne s'adresse-t-il plus essentiellement à l'assistance aristocratique de Versailles, mais davantage aux nouveaux privilégiés de la fortune et de la culture que l'essor du commerce et de l'industrie hisse au faite de la société.

Le choix des personnages et des sujets manifeste la complaisance du drame à l'égard de cette grande ou moyenne bourgeoisie dont la puissance économique et sociale influe sur l'évolution du goût. Le drame, au XVIIIe siècle, est donc essentiellement bourgeois. C'est bien, selon la définition de Félix Gaiffe, « un spectacle destiné à un auditoire bourgeois ou populaire et lui présentant un tableau attendrissant et moral de son propre milieu ».

III- La critique du théâtre classique

L'extension du public et la transformation du goût commandaient un renouvellement du théâtre. Vers le milieu du siècle, les chefs-d'œuvre de Corneille et de Racine étaient démodés. La tradition classique ne suscitait plus qu'un morne ennui ou de froides imitations.

La tragédie, malgré les succès personnels de Voltaire, est la plus grande victime de cette désaffection. Les réquisitoires sont légion, et la critique s'élève jusque dans les circonstances les plus inattendues. C'est ainsi que les licencieuses confidences des *Bijoux indiscrets* s'interrompent un instant pour laisser place à un grave « Entretien sur les Lettres », au cours duquel la favorite Mirzoza incrimine la complexité de l'intrigue, l'artifice du dialogue et de la déclamation.

Le vertueux héros de *La Nouvelle Héloïse* est également rebuté par des tragédies qui ne sont que d'exercices rhétoriques. Louis-Sébastien Mercier.

Cinquante ans avant la *Préface de Cromwell*, son *Nouvel Examen de la tragédie française* (1778) dénonce avec vigueur les tares de la tragédie classique : servilité des auteurs envers la tragédie antique et les pédantesques théories d'Aristote convention et complication d'une intrigue aussi monotone qu'in vraisemblable, absurdité des unités de temps et de lieu qui rétrécissent et falsifient l'action, extravagance d'une psychologie qui méconnaît les nuances intermédiaires entre le tragique et le plaisant, grandiloquence enfin d'un « parlage » intarissable asservi à la tyrannie de la rime et à la manie de la tirade.

La comédie n'est guère mieux traitée. Si le génie de Molière est universellement respecté, si chacun s'accorde à louer la vérité de sa peinture et la hardiesse de sa pensée. Mercier lui reproche pourtant d'avoir sacrifié l'action aux caractères, le naturel à la farce, et surtout la vertu au comique.

La Lettre à d'Alembert de Rousseau résume tous les griefs que les vertueux écrivains du XVIII^e siècle adressent à ce maître « de vice et de mauvaises mœurs » : recherche du rire aux dépens de la morale, stigmatisation du ridicule au profit de l'odieux, complaisance aux exigences mondaines au préjudice des droits de la conscience.

L'inaptitude de goûter la franche gaîté de la comédie tient à la passion pour la prédication morale. Ni la verve de Regnard, ni le mordant de Lesage, ni la subtilité de Marivaux ne pouvaient convenir à la gravité du public bourgeois. A égale distance de l'héroïsme tragique et de la fantaisie comique, il fallait aux spectateurs d'alors un théâtre vrai, reflétant les situations et les sentiments de la vie quotidienne, où le sérieux soit tempéré par le plaisant et le rire adouci par l'émotion.

IV- Les innovations dramatiques de Voltaire

Etroitement soumise à la tradition, la tragédie se prêtait mal aux transformations exigées par le goût bourgeois. Voltaire y apporta cependant des aménagements qui en modifièrent l'esthétique et l'esprit. L'accroissement de la part du spectacle et de l'action, la diversité des lieux scéniques et l'assouplissement de la prosodie présageaient les libertés du drame romantique.

Mais surtout ses tragédies, d'*Œdipe* à *Zaire* et de *Brutus* à *L'Orphelin de la Chine*, introduisaient sur la scène un débat moral, philosophique ou religieux, conforme à la pensée de l'auteur et au goût des spectateurs.

Voltaire est le créateur de la « pièce à thèse » : « Son théâtre, écrit R. Niklaus, est avant tout un théâtre d'idées ». Si les tragédies de Voltaire annonçaient le didactisme et l'idéologie du drame, ses comédies le préparaient aussi par

l'attendrissement du ton, l'actualité de l'intrigue et la moralité de l'intention.

Voltaire avait pressenti tout le parti à tirer d'une habile juxtaposition du comique et du sérieux. Tout en condamnant le mélange des genres, il loue les attraits d'un « genre mixte », apte à concilier le plaisir du sourire et le bonheur de l'émotion sans tomber dans l'erreur d'une comédie sans comique. Aussi Beaumarchais ne manquait-il pas de citer, parmi les œuvres les plus représentatives du genre nouveau, *Nanine*, *L'Enfant prodigue* et *L'Écossaise*.

V- La comédie Larmoyante

Dans cette voie, Voltaire n'était cependant ni le premier ni le plus audacieux. Le véritable initiateur du drame est Nivelles de La Chaussée, dont les comédies « larmoyantes » avaient habilement exploité toutes les ressources de l'alternance des tons, du romanesque et de la moralité.

La modernité des sujets, le pathétique des situations, l'exaltation de la vertu ravissaient les contemporains. *Le Préjugé à la mode* en (1735), *Mélanide* en (1741), *L'Ecole des mères* en (1744), *La Gouvernante* en (1747) obtinrent le plus vif succès.

L'antipathie des critiques traditionnels, la défiance jalouse de Voltaire et l'hostilité même du roi ne tinrent pas contre le suffrage des femmes et les larmes des spectateurs. L'entrée de La Chaussée à l'Académie, en (1736), est la consécration officielle du nouveau genre, dont nul ne conteste

plus la réussite et l'originalité. Il restait à baptiser ce nouveau-venu.

Après le triomphe de *Mélanide*, l'abbé Désfontaine ne lui refuse plus que l'appellation de comédie. Il suggère « romanédie », « drame romanesque », ou « drame » : c'était la reconnaissance officielle du troisième genre dramatique. Il ne lui manquait plus désormais qu'une définition théorique et un langage spécifique : les essais critiques de la deuxième moitié du siècle et l'introduction de la prose dans le dialogue achèveront de parfaire le drame.

VI- Les modèles étrangères

Dans la genèse du drame, une part non négligeable appartient également à l'influence étrangère. Le prestige de Richardson ne s'exerce pas moins sur le théâtre que sur le roman : Clarisse Harlowe et Pamela dont les héroïnes de maints drames. Mercier loue la perspicacité du romancier et la vérité de ses caractères. Et Diderot tentera, selon le mot de R. Lewinter, d'être « le Richardson du théâtre ».

Si Voltaire et Marmontel se détournent devant les barbares audaces de Shakespeare, Mercier, toujours à l'avant-garde, lui prodigue les plus chaleureux éloges et ne cesse de proposer en exemple la grandeur et la liberté de son art.

Certaines pièces contemporaines suscitent en France de nombreuses triomphales adaptations. *Le Marchand de Londres ou L'Histoire de Georges Barnwell*, de Lillo, et *Le Joueur* d'Edward Moore, sont cités par Diderot comme les modèles de la

tragédie domestique et bourgeoise, et fréquemment transposés sur la scène française avec les aménagements exigés par les bienséances.

La violence et le réalisme de certaines scènes, édulcorées dans les adaptations françaises, le spectacle des funestes suites de la débauche qui conduit ses victimes de la déchéance au meurtre et à la mort, impressionnèrent les lecteurs et engagèrent les auteurs dans la voie d'une peinture plus crue et d'une intrigue plus sombre.

Parmi les auteurs étrangers qu'il érige en modèles, Mercier cite Calderon et Lope de Vega, Shakespeare et Goldoni, mais aucun dramaturge allemand. A la date de son *Du théâtre, ou Nouvel Essai sur l'art dramatique* (1773), le théâtre allemand est encore mal connu en France.

Si Lessing traduit les *Entretiens sur Le Fils naturel* et se déclare l'admirateur reconnaissant de Diderot, en revanche ni ses drames ni sa *Dramaturgie de Hambourg* ne connurent en France

une réelle audience. Les premières réalisations du « Sturm und Drang » demeurent inconnues ou peu goûtées. *Goetz de Berlichingen*, *Stella* et *Clavigo* ne suscitent que méfiance. *Les Brigands de Schiller*, traduits en 1785, n'eurent de portée que sur le mélodrame et, bien plus tard, sur le drame romantique.

VII- L'œuvre dramatique de Diderot

Des tendances éparses, des influences diverses, des réussites isolées ne constituaient cependant ni une école ni un genre. Voltaire, Destouches, La Chaussée, attentifs à l'évolution du goût et aux prédilections du public, étaient peu soucieux de codifier les caractères spontanés de leur art. Le nouveau genre avait ses poètes, mais il lui manquait une poétique : l'originalité de Diderot fut de la lui apporter.

Ce qui fonde le drame, ce n'est pas *Le Fils naturel*, mais la publication simultanée du *Fils naturel* et des *Entretiens avec Dorval sur Le Fils naturel* (1757). Le drame de Diderot, modestement intitulé comédie, n'était ni le pionnier ni le chef-d'œuvre du genre : la *Génie* de Mme de Graffigny, accalmée en (1750), *Silvie ou Le Jaloux*, de Londois, dès (1742), offraient les premiers exemples de tragédies bourgeoises en prose.

Mais jamais ce théâtre révolutionnaire n'avait suscité une réflexion critique et une justification théorique de l'ampleur des *Entretiens*. Cet essai est une longue analyse de la technique et des intentions de l'œuvre qu'il introduit. Mais au-delà de l'apologie personnelle, Diderot tente une définition systématique du théâtre moderne. Face à la poétique des genres traditionnels, il entend dresser la poétique du « genre sérieux ». Joignant l'exemple au précepte et étayant l'œuvre par la théorie, il offrait la plus cohérente démonstration du nouvel art dramatique.

Aussi la publication du *Fils naturel* fut-elle accueillie comme un événement capital de l'histoire du théâtre. Le parti philosophique exulte. Dans sa *Correspondance littéraire* du 1^{er} mars, Grimm salue « le maître absolu du théâtre ».

Le clan adverse contre-attaque vigoureusement : dans la seconde des *Petites Lettres sur de grands philosophes*, Palissot dénonce

la propagande de la « cabale » et la médiocrité réelle de la pièce qui éclipse *Phèdre*, *Athalie* et *Alzire*, et « que dans quelques maisons appelait le livre par excellence » ; en fait, suggère l'exergue emprunté à Horace. Non sans quelque joyeuse désinvolture, Collé joindra le chef-d'œuvre à son recueil personnel de « monstres dramatiques ».

A ces critiques, Diderot répondit par une nouvelle illustration de ses théories. Un paragraphe des *Entretiens* déplorait que l'intéressante condition de père de famille n'eût tenté aucun dramaturge : l'année suivante, cette lacune fut comblée.

Mais au *Père de famille*, Diderot adjoignait un *Discours sur la poésie dramatique* où, de façon plus systématique encore que dans les *Entretiens*, il exposait la théorie du genre sérieux et justifiait les innovations théâtrales des dramaturges modernes.

Cette fois cependant fut franchi le grand pas qui sépare le livre de la scène. *Le Fils naturel* n'avait été paradoxalement représenté que sur le

théâtre privé du duc d'Agen, à Saint-Germain en Laye. Mais le Père de famille eut en 1761 les bonheurs du Théâtre-Français, et sept représentations, chiffre honorable pour l'époque, prouvèrent la faveur du public.

En (1769), une reprise triomphale démontra l'immense vogue d'un genre désormais acclimaté. Si l'on en croit les *Mémoires secrets*, l'on comptait dans la salle « autant de mouchoirs que de spectateurs », et Duclos s'écriait : « Trois pièces comme cela par an tueront la tragédie ». Ce fut là le couronnement de la carrière dramatique de Diderot. Au lendemain de ce triomphe, une unique représentation du *Fils naturel*, gâchée par l'hostilité des comédiens, échoua sur la plus grande scène parisienne.

VIII- Le drame devant la critique

Dans l'histoire du mouvement dramatique, la qualité des œuvres de Diderot importe infiniment moins que leur puissance d'impulsion. La voie était frayée, jalonnée, et conduisait au succès. Dans *l'Essai sur le genre dramatique sérieux* qui introduit son drame *Eugénie* (1767), Beaumarchais proclame l'influence déterminante de Diderot, et, sans s'attacher au succès personnel de son œuvre, analyse longuement les réactions diverses suscitées par le nouveau genre. « J'ai vu des gens se fâcher de bonne foi de voir que le genre dramatique sérieux se faisait des partisans. »

La facilité de la prose dégoûtera nos jeunes gens du travail pénible des vers, et notre théâtre retombera bientôt dans la barbarie, d'où nos poètes ont eu tant de peine à le tirer. Ce n'est pas que quelques-uns de ces pièces ne m'aient attendri, je ne sais comment ; mais c'est qu'il serait affreux qu'un pareil genre prît : outre qu'il ne convient point de

tout à notre notion, chacun sait ce qu'en ont pensé des auteurs célèbres, dont l'opinion fait autorité.

C'est l'éternel combat de la tradition contre la nouveauté, des doctes contre les honnêtes gens, du plaisir de la critique contre le plaisir du spectacle. C'est aussi un nouvel épisode de la querelle des Anciens et des Modernes, de la règle et du génie : « J'entends citer partout de grands mots et mettre en avant, contre le genre sérieux, Aristote, les anciens, les poétiques, l'usage du théâtre, les règles, et surtout les règles, cet éternel lieu commun des critiques, cet épouvantail des esprits ordinaires. En quel genre a-t-on vu les règles produire ces chefs-d'œuvre ? »

IX- Les salles

Les résistances de la critique et le poids de la tradition n'étaient pas les seuls obstacles au plein succès du drame. Outre les railleries des pamphlétaires, les piqûres de presse, les turbulences et les fausses pudeurs du parterre, le drame se heurtait aux préventions de certains comédiens, peu soucieux de compromettre dans un registre larmoyant leur fantaisie comique ou leur dignité tragique.

De plus, le statut des théâtres au XVIII^e siècle handicapait gravement le nouveau genre : évincé à la fois du Théâtre-Français, fief des pièces traditionnelles, et du Théâtre-Italien, spécialisés dans les comédies italiennes et les opéras comiques, le drame était repoussé vers les scènes du boulevard et condamné à se plier aux exigences d'un public populaire peu soucieux de tenue littéraire.

Dès les premières années de son histoire, le drame était ainsi orienté vers le mélodrame, et le

choix de la salle influait sur le ton de la pièce. L'échec du *Fils naturel* accrut encore la défiance des Comédiens Français, et le succès du *Philosophe sans le savoir* de Sedaine, en (1765), ne suffit pas à vaincre la morgue et la prévention de la première troupe parisienne.

Les scènes de province se montraient souvent plus accueillantes. On y représenta plusieurs fois *Le Père de famille*, et l'un des chefs-d'œuvre du drame, *La Brouette du vinaigrier* de Mercier, ainsi que d'autres pièces du même auteur, furent acclamées en province, puis sur de petites scènes parisiennes, sans jamais parvenir à forcer le seuil de la Comédie-Française.

Lorsqu'en (1780) le Théâtre-Italien reconquit le privilège de jouer des pièces françaises, ce fut un nouvel asile offert au drame, où les pièces de Mercier, Sedaine, Collé, connurent de beaux triomphes.

Enfin, certaines scènes privées accueillaien
les nouveautés que leur hardiesse ou leur licence
excluait des salle officielles. Noble et grands
seigneurs, financiers et magistrats jouent et font
jouer des pièces inédites, souvent très libres et
parfois touchantes, où la reine elle-même ne
dédaignait pas de tenir un rôle de soubrette.

X- La censure

C'était là un heureux subterfuge pour déjouer les rigueurs de la censure. Les ambitions philosophiques du drame l'exposaient en effet particulièrement aux interdictions officielles.

Dans un siècle où la virulence de la critique éveillait la défiance du pouvoir, les partis pris sociaux et politiques des auteurs ne manquaient pas de susciter les soupçons. Une pièce apparemment aussi innocente que *Le Philosophe sans le savoir* ne fut autorisée qu'après l'épreuve d'une représentation privée. *La Partie de chasse de Henri IV* de Charles Collé se heurtée une opposition de quinze ans : comme toutes les pièces dont ce roi populaire était le héros, l'œuvre contenait une critique indirecte du monarque régnant. Jouée dès (1762) chez le duc d'Orléans, elle dut attendre l'avènement de Louis XVI, en (1774), pour obtenir l'autorisation du gouvernement : double symbole de la destinée politique de la pièce.

Renonçant d'avance aux honneurs de la scène, Mercier ne publie que pour les lecteurs, et sous le couvert de la clandestinité, ceux de ses drames historiques qui, comme *La Mort de Louis XI* ou *Jean Hennuyer, évêque de Lizieux*, sont les plus chargés d'allusions politiques ou religieuses. La Révolution et le décret sur la liberté des théâtres, en (1791), révélèrent bien des œuvres subversives auxquelles seule la passion politique pouvait prêter en éphémère intérêt d'actualité.

XI- Triomphe du drame

Malgré tant de résistances, le drame répondait trop aux préoccupations et à la sensibilité du temps pour ne pas triompher de toutes les réticences littéraires ou politiques. Un bonheur inégal, des mésaventures répétées, n'infléchirent pas une évolution dramatique étroitement liée au mouvement des esprits.

Tout au long de la deuxième moitié du siècle, la fréquence et la faveur du drame allèrent en croissant, tandis que le déclin des genres classiques ne cessa de s'affirmer. « Le temps de la révolution est arrivé, écrit triomphalement Mercier dans son *Nouvel Examen de la tragédie française*, elle est commencée depuis quelque temps dans tous les bons esprits. »

Si le drame a conquis les applaudissements du public, les plus hautes autorités littéraires ne restent pas indifférentes à sa réussite. L'élection académique de Marmontel, Saurin, Sedaine, tous

favorables aux idées nouvelles, équivaut à la consécration officielle du genre.

Dans leur discours de réception, Buffon en (1755), Condorcet en (1782), louent hautement les ambitions et les réalisations du drame. Auprès de si élogieuses approbations, confirmant l'admiration spontanée du public, que comptaient les railleries des feuilletonistes attardés, la bouderie des acteurs routiniers et les protestations des pédants fidèles aux traditions classiques.

Le drame n'a jamais suscité les véhémentes batailles qui jalonnent l'histoire du drame romantique. Aucune « première » ne marqua la victoire ou la défaite définitive du genre. Mais si le triomphe fut rarement exaltant, si la faveur s'imposa lentement, du moins la conquête de l'opinion demeura-t-elle constamment progressive, et le succès se révéla-t-il durablement acquis.

Un tel renversement des traditions les plus fermement fondées ne peut s'expliquer que par la

complexité latente du public et l'évolution spontanée du goût. La théorie n'a pas précédé les œuvres, mais seulement érigé en système les tendances instinctives du théâtre moderne. Les manifestes comptèrent moins que les pièces : aussi le drame est-il inséparable de la génération de philosophie et d'âmes sensibles qui permirent son éclosion et favorisèrent son essor.

Ce théâtre vivant est aussi un théâtre mouvant, à la recherche de sa forme. Sollicité par des traditions et des tendances très diverses, le drame est une expérience dramatique hardie, dont les fluctuations et les recherches obéissent à un légitime désir de modernité et d'originalité. Si contestables qu'apparaissent aujourd'hui les principes esthétiques du drame, les auteurs du XVIIIe siècle ont cependant élaboré et mis en œuvre une dramaturgie cohérente et réfléchie, dont il faut définir les ambitions et les limites.

Chapitre II

Le réalisme dramatique

Introduction

Malgré la diversité des œuvres et la multiplicité des théories, le drame au XVIII^e siècle obéit dans son ensemble à un programme identique. Adapté aux exigences d'un public bourgeois ou populaire, il réunit les trois vertus cardinales de vérité, sensibilité, moralité, propres à flatter le triple instinct de réalisme, d'attendrissement et de sécurité qui préserve le confort intellectuel et moral du spectateur.

L'ambition majeure du drame est une restauration de la vérité sur la scène. Non pas la vérité de Racine et de Molière, vérité abstraite et profonde, vérité d'excellence d'autant plus pure qu'elle est plus dépouillée des scories et de la réalité : mais la vérité concrète, particulière, quotidienne, la rugueuse, banale et imparfaite vérité de l'existence.

Rarement dans l'histoire des Lettres on vit pareille fidélité de principe à la doctrine

aristotélicienne. Les dramaturges du XVIIIe siècle, si prompts à rejeter les entraves des règles et à incriminer la servilité des Classiques à l'égard du vieux théoricien, se doutèrent-ils jamais de leur propre conformisme et de leur scrupuleuse soumission à l'axiome fondamental de la Poétique ?, auraient-ils dit plus volontiers : à condition toutefois que la peinture ne se hasarde pas à d'aventureuses recherches de couleur ou de dessein, que le tableau ne rappelle rien de la palette et offre la plus exacte reproduction de la réalité.

Le théâtre doit être, selon Beaumarchais, « le tableau fidèle des actions des hommes ». Mercier fait écho : « On peut définir la poésie dramatique l'imitation des choses, et surtout celle des hommes ».

En un langage qui évoque, mais surtout non sans de frappantes dissonances, certaines formules classique, Diderot exprime dans *Les Bijoux indiscrets* le credo du drame réaliste : « Je n'entends

point les règles, continua la favorite, et moins encore les mots suivants dans lesquels on les a conçues ; mais je sais qu'il n'y a que le vrai qui plaise et qui touche. Je sais encore que la perfection d'un spectacle consiste dans l'imitation si exacte d'une action que le spectateur trompé, sans interruption, s'imagine assister l'action même ».

I- L'illusion dramatique

Car le but suprême de l'imitation est l'illusion. C'est l'authenticité de l'illusion qui garantit l'achèvement de l'imitation. Le théâtre tend ainsi vers une pure transparence, et sa perfection réside dans son propre effacement : la rampe abolie, la fiction triomphe dans l'oubli de ses mensonges.

Tel est l'aboutissement du théâtre réaliste, et tel le principe du drame. Les plus clairvoyants parmi les auteurs sauvegardent les droits de la stylisation dramatique : comme plus tard Hugo dont il annonce tant de traits ; Mercier proscrit « cette imitation absolue, qui enlèverait à l'art ses ressources et sa couleur magique ».

Mais la plupart ignorent ou reprochent cette « infidélité à la vie » où Thierry Maulnier voit la marque du théâtre racinien, et qui est en réalité le fondement de tout art dramatique.

Entre la loge et la scène, loin de dresser l'obstacle magique de la rampe ou du rideau, ils

créent une confusion, recherchent une ressemblance, établissent un jeu de miroirs. La scène n'est que le prolongement de la salle, le lieu où se déroule un épisode de la vie quotidienne. Contrairement au précepte racinien, le héros du drame ne doit être regardé « d'un autre œil » que nous regardons l'homme de la rue : dépouillé de toute dignité et de toute distance, il doit offrir au spectateur un visage actuel et familier, le visage humain sans aucun masque.

II- La fusion des tons

Dans la mesure où tragédie et comédie sont deux formes d'art, c'est-à-dire de stylisation et, selon la formule de Gide, d'«exagération», l'esthétique du drame leur est également opposée.

La distinction même des genres est contraire au respect intégral des aspects quotidiens de l'existence : la pureté et la rigueur tragique, la gratuité et la fantaisie comiques sont également incompatibles avec la lourdeur et l'inachevé de l'expérience vécue.

La grimace comique n'est pas moins inhumaine que l'héroïsme tragique : ce sont deux formes de dérobade devant l'infinie complexité du vrai. A la facilité d'une monochromie aux tons criards, le drame oppose les subtilités du dégradé, les finesses des nuances intermédiaires. Car la brutale juxtaposition de genres opposés ne vaut pas mieux que l'uniformité de ton. Les théoriciens sont

unanimes à condamner un mélange hétérogène dont les éléments se heurtent sans se fondre.

Diderot comme Mercier reconnaissent l'irréductibilité des genres extrêmes et réproouvent les impurs contrastes de la tragi-comédie. Plus exigeants que leurs successeurs romantiques et plus étroitement fidèles aux principes du réalisme, ils renoncent aux prestiges du sublime comme aux attraits du grotesque et ne croient pas trouver la vérité dans le rapprochement des extrêmes.

L'art consiste non pas à peindre les formes paroxystiques de la passion ou l'exaspération exceptionnelle des caractères, mais à saisir la perpétuelle instabilité de l'être, les fluctuations du cœur et les nuances de la nature.

III- La peinture du monde moderne

Ce parti pris de réalisme impliquait une nouvelle orientation dans le choix des sujets et des personnages. Plus de héros ne de demi-dieux, de royaumes éloignés ni de princesses de légende, de conquêtes ou d'exploits fabuleux. De tous ces vieux oripeaux de l'arsenal tragique, la Déclaration des Droits du spectateur moderne a purgé la scène : « Que me font à moi, sujet paisible d'un Etat monarchique du XVIIIe siècle, les révolutions d'Athènes et de Rome ? ».

Le drame sera l'épopée du monde moderne, et le dramaturge son héraut. Dans son *Nouvel Examen de la tragédie française*, Mercier, avec un enthousiasme de Renaissance, exalte l'immense et grandiose fresque offerte au pinceau du dramaturge moderne : « Quoi ! nous sommes au milieu de l'Europe, scène vaste et imposante des événements les plus variés et les plus étonnants, et nous n'aurions pas un art dramatique à nous, et nous ne pourrions composer sans le secours des Grecs, des

Romains, des Babyloniens, des Thraces, etc., nous irions chercher un Agamemnon, un Œdipe, un Oreste, etc. Nous avons découvert l'Amérique, et cette découverte subite a créé mille nouveaux rapports, nous avons l'imprimerie, la poudre à canon, les postes, la boussole, etc., et avec les idées nouvelles et fécondes qui en résultent, nous n'aurions pas un Art dramatique à nous ! Nous sommes environnés de toutes les sciences, de tous les arts, miracles multipliés de l'industrie humaine ; nous habitons une capitale peuplée de huit cent mille âmes, où la prodigieuse inégalité des fortunes, la variété des états, des opinions, des caractères, forme les contrastes les plus énergiques ; et tandis que mille personnages nous environnent avec leurs traits caractéristiques, appellent la chaleur de nos pinceaux et nous commandent la vérité, nous quitterions aveuglément une Nature vivante, où tous les muscles sont enflés et saillants, pleins de vie et d'expression, pour aller dessiner un cadavre Grec ou Romain, colorer ses joues livides, habiller ses

membres froids, le dresser sur ses pieds tout chancelant, et imprimer à cet œil terne, à cette langue glacée, à ces bras raidis, le regard, l'idiome et les gestes qui sont de convenance sur les planches de nos tréteaux. »

IV- La tragédie domestique

Un tel programme dépassait les ambitions et le talent de la plupart. Tout au plus le drame fera-t-il une place à quelques grandes affaires contemporaines, comme le procès de Calas. Plus modestement, le théâtre s'attachera à peindre les humbles péripéties de l'existence moyenne.

Dans la *Lettre modérée* qui préface *Le Barbier de Séville*, Beaumarchais justifie ses « deux tristes drames », *Eugénie* et *Les Deux Amis*, contre les préventions d'une critique retardataire, aveugle à la touchante beauté du pathétique quotidien : « Entre la tragédie et la comédie on n'ignore plus qu'il n'existe rien ; c'est un point décidé, le maître, l'école en retentit, et pour moi j'en suis tellement convaincu que, si je voulais aujourd'hui mettre au théâtre une éplorée, une épouse trahie, une sœur éperdue, un fils déshérité, pour les présenter décemment au public, je commencerais par leur supposer un beau royaume où ils auraient régné de leur mieux, vers l'un des archipels, ou dans tel autre

coin du monde ; certain, après cela, que l'in vraisemblance du roman, l'énormité des faits, l'enflure des caractères, le gigantesque des idées et la bouffissure du langage, loin de m'être imputés à reproche, assureraient encore mon succès. Présenter des hommes d'une condition moyenne accablés et dans le malheur ! Fi donc ! on ne doit jamais les montrer que bafoués. Les citoyens ridicules et les rois malheureux, voilà tout le théâtre existant et possible et je me le tiens pour dit ».

La tragédie moderne ne sera donc ni la tragédie mythologique de la Grèce, ni la tragédie antique du classicisme, ni la tragédie héroïque du XVIIIe siècle, mais, selon la formule chère à Diderot, « une tragédie domestique », illustrant les inquiétudes familières et les malheurs coutumiers de la vie quotidienne : « Un renversement de fortune, la crainte de l'ignominie, les suites de la misère, une passion qui conduit l'homme à sa ruine, de sa ruine au désespoir à une mort violente, ne sont pas des événements rares ; et vous croyez qu'il ne vous

affecteraient pas autant que la mort fabuleuse d'un tyran, ou le sacrifice d'un enfant aux autels des dieux d'Athènes ou de Rome ? »

Conflits familiaux, drames conjugaux, soucis professionnels, revers financiers, déchéances intimes, héroïsme cachés, constitueront l'inépuisable et monotone fonds du nouveau répertoire. *Le Fils naturel*, *La Mère coupable*, *Le Déserteur*, *L'Indigent*, ces titres de Diderot, Beaumarchais, Sedaine et Mercier caractérisent éloquemment les sujets et les héros favoris du drame.

Si le romanesque de l'action, la multiplicité des reconnaissances et l'invraisemblance des situations ne satisfont guère aux exigences de vérité, si les dramaturges n'ont pas su, selon le précepte de Mercier, « éviter tout ce qui sent le roman », du moins se sont-ils efforcés de respecter le cadre de l'existence quotidienne et de représenter « un beau moment de la vie humaine, qui révèle l'intérieur

d'une famille ». A l'esthétique de la grandeur ils ont préféré, selon le mot de J.-S. Siegel, une « dramaturgie de l'intimité ».

V- La peinture des conditions

Tandis que la dignité tragique et la fantaisie comique isolent également le héros du réel en le soustrayant aux servitudes de la vie, le drame entend saisir l'individu dans l'exercice concret de l'existence et le réseau complexes de ses relations personnelles et sociales.

Tel est le sens de cette peinture des « conditions » que Diderot et Mercier opposent à celle des caractères. Subordonner le caractère à la condition, ce n'est pas substituer le pittoresque à la psychologie ni l'apparence à l'intériorité, mais c'est préférer le concret à l'abstrait, le particulier à l'universel, le réel au vrai, les hommes à l'Homme.

Tel est le but de Diderot dans *Le Père de famille*, de Mercier dans *Le Juge* et de Beaumarchais dans *Les Deux Amis ou Le Négociant de Lyon*. *Le Père de famille* est le type accompli de la « tragédie domestique » illustrant, à travers les péripéties d'une intrigue romanesque, les

inquiétudes et les joies afférentes à la « condition » matérielle et morale du père au sein d'un foyer bourgeois.

Une place de choix revient naturellement aux conditions dont la gravité, l'éclat et l'actualité offraient au public bourgeois la plus flatteuse image de lui-même : ainsi le personnage du négociant connut-il une immense fortune.

La fréquence du rôle et la sympathie dont il est entouré témoignent à la fois de la curiosité du drame envers les transformations de la société contemporaine et de sa déférence à l'égard de l'idéal bourgeois.

Avec l'Aurelly des *Deux amis* et le Delomer de *La Brouette* du vinaigrier, le Vanderk du *Philosophe sans le savoir* est le parfait représentant de ces grands négociants dont on enviait la réussite et la richesse.

Contraint par des circonstances romanesques à déroger au code des convenances aristocratiques en

exerçant, en dépit du préjugé dénoncé par Voltaire dans sa dixième *Lettre philosophique*, honnêtement enrichi dans le commerce illustre et défend le prestige et la respectabilité d'un « état » qui fait de lui « l'homme de l'univers ». Héros d'une nouvelle aristocratie de la fortune et de la pensée, le négociant jouit d'un rôle privilégié dans un genre dramatique où sont exaltées les valeurs et les vertus bourgeoises.

Mais le respect des bienséances et de la hiérarchie sociale ne doit pas restreindre arbitrairement le champ de l'observation dramatique. Auprès de la bourgeoisie d'affaires et des hautes charges, le drame accueille aussi les simples artisans et les plus humbles métiers.

Bravant l'indignation des délicats, Mercier donnait l'exemple en faisant rouler sur la scène *La Brouette du vinaigrier*. La révolution dramatique anticipait ainsi sur la révolution politique : après la bourgeoisie, le peuple accédait à la dignité théâtrale.

VI- Le réalisme scénique

La vérité du spectacle ne tient pas seulement à l'humanité des personnages, mais encore à l'animation de la scène. Les auteurs du drame ont du théâtre une conception plus dramatique que littéraire. « On juge trop des pièces de théâtre dans la solitude du cabinet, déclarait Mercier. Mais il faut avouer que le drame est fait pour la représentation, et non pour la lecture ».

Diderot rappelait aussi, au seuil de ses *Entretiens*, qu' « une pièce est moins faite pour être lue que pour être représentée ». Aussi le costume et le décor, mais aussi le jeu, la mimique et la déclamation sont-ils désormais l'objet d'une attention particulière. Au lieu abstrait de la pièce classique est substitué le cadre vivant du drame.

Dans *La Partie de chasse de Henri IV*, le spectateur est introduit, au troisième acte, dans l'intérieur d'un meunier », minutieusement décrits dans les indications scéniques : « L'on voit au fond

une table longue de cinq pieds sur trois et demi de largeur, sur laquelle le couvert est mis. La nappe et les serviettes sont de grosse toile jaune ; à chaque extrémité, une pinte en plomb. Les assiettes, de terre commune. Au lieu de verres, des timbales et des gobelets d'argent, pareils à ceux de nos bateliers ; des fourchettes d'acier. Sur le devant, deux escabelles, près de l'une est un rouet à filer, au pied de l'autre est un sac de blé sur lequel est empreint le nom de Michau ».

Dans *L'Indigent*, Mercier veut suggérer la misère par le décor : « Le théâtre représente une misérable salle basse sans cheminée. Les tabourets sont dépaillés. Les meubles sont d'un bois usé. Un morceau de tapisserie cache un grabat. On voit d'un côté un métier de tisserand ; au-dessous d'un vitrage vieux, dont la moitié est réparée avec du papier, on aperçoit dans un petit cabinet, dont la porte est entrouverte, le pied d'un petit lit ». Ces recherches décoratives anticipaient sur les tentatives du théâtre naturaliste au XIXe siècle.

VII- La pantomime

Dans les préoccupations des dramaturges au XVIII^e siècle, le décor importe moins que la mimique. Diderot consacre à la pantomime une part de ses *Entretiens* et l'un des plus longs chapitres de son essai *Sur la poésie dramatique* : « J'ai dit, déclarait-il, que la pantomime est une portion du drame ; que l'auteur s'en doit occuper sérieusement ; que si elle ne lui est pas familière et présente, il ne saura ni commencer, ni conduire, ni terminer sa scène avec quelque vérité ; et que le geste doit s'écrire souvent à la place du discours. J'ajoute qu'il y a des scènes entières où il est infiniment plus naturel aux personnages de se mouvoir que de parler ».

Si l'auteur du *Paradoxe* exigeait des comédiens la maîtrise accomplie du geste et du jeu, c'est parce que à son avis les sentiments les plus vifs sont naturellement et spontanément exprimés par l'attitude autant et plus que par la parole. « Nous parlons trop dans nos drames, affirme Dorval-

Diderot ; et conséquemment, nos acteurs n’y jouent pas assez ? Nous avons perdu un art, dont les Anciens connaissent bien les ressources ».

Aussi Diderot se plaît-il, dans ses drames, à noter chaque détail des attitudes et des expressions, à insérer dans la trame du dialogue de véritables scènes muettes, des tableaux à la manière de Greuze où le geste est plus éloquent que la parole.

Beaumarchais va jusqu’à tenter, dans Eugénie, de relier les actes par des « jeux d’entr’acte » qui masqueraient l’artificielle rupture de l’action : « Tout ce qui tend à donner de la vérité, explique-t-il, est précieux dans un drame sérieux, et l’illusion tient plus aux petites choses qu’aux grandes ». Personnages et sujet, décor et jeu, tout dans le texte et la mise en scène est donc subordonné à une esthétique du réalisme et de l’illusion dramatique.

VIII- Le langage prosaïque

L'exigence de naturel et de vérité devait nécessairement conduire le drame vers la prose. Dès 1730, La Motte avait tenté d'introduire la prose dans sa tragédie d'*Œdipe* : mais Voltaire au nom du plaisir poétique, Beaumarchais au nom de la grandeur épique, étaient unanimes à condamner cette innovation.

Dans les *Entretiens*, Diderot, sans aborder de front le problème, admet que « la tragédie domestique (lui) semble exclure la versification » et appelle de ses vœux « le premier poète qui nous fera pleurer avec la prose ». *Le Fils naturel* et *Le Père de famille* avaient résolu le problème expérimentalement. Beaumarchais opte en faveur de la prose dans ses œuvres dramatiques et justifie son choix dans son *Essai sur le genre dramatique sérieux* ; « Le genre sérieux, qui tient le milieu entre les deux autres, devant nous montrer les hommes absolument tels qu'ils sont, ne peut pas se permettre la plus légère liberté contre le langage, les mœurs

ou le costume de ceux qu'il met en scène. » Il n'admet donc dans le drame que « le langage vif, pressé, coupé, tumultueux et vrai des passions ».

C'est encore Mercier qui, dans son *Nouvel Essai sur l'art dramatique*, apporte les analyses les plus riches et devance singulièrement les développements du *Racine et Shakespeare* de Stendhal. Dénonçant la tyrannie de la rime et l'enchantement du vers comme également nuisibles au naturel et à l'illusion dramatique, refusant d'entendre l'acteur dans le personnage et le poète dans son chant, il engage les auteurs à perfectionner la prose et à renoncer aux artifices du vers.

Chapitre III

Les difficiles renouvellements

Introduction

Dans les dernières années du règne de Louis XIV, la méfiance traditionnelle à l'égard des spectacles dramatiques resurgit. Les contrôles et les censures se multiplient et restreignent encore le nombre déjà fort limité des scènes publiques : Opéra, Comédie-Française (les comédiens italiens du Théâtre de Bourgogne sont dispersés en (1697) et ne reviendront que bien plus tard), théâtre de la foire où triomphe le mime 'en stricte application des privilèges de l'Opéra et de la Comédie-Française, les dialogues et monologues ont été interdits en 1697). Dans ces lieux de représentation hiérarchisés et étroitement surveillés, les possibilités d'innovations sont d'autant plus réduites que le jeu dramatique demeure soumis aux contraintes traditionnelles : public bruyant, présent sur scène et debout au parterre, salle constamment éclairée, déclamation chantante des acteurs. Enfin et surtout, le prestige de la trilogie classique de Corneille, Racine et Molière, que la Comédie-Française met

en scène très régulièrement, retarde toute innovation
tant en matière de tragédie que la comédie.

I- Les voies du théâtre

Œdipe avait bien permis à Voltaire d'exprimer dans ses vers des idées critiques, mais la censure ne permet pas d'aller très loin dans cette direction et c'est par d'autres voies que la tragédie cherche à se renouveler : le jeu des acteurs évolue vers moins d'emphase et plus de naturel ; les sujets surtout sont plus variés, empruntés à l'histoire du Moyen Âge plutôt qu'à l'Antiquité (*Adélaïde Duguesclin* de Voltaire, *Inés de Castro* de La Motte, *Edouard III* de Gresset), à des pays lointains : *la Suède dans Gustave Vasa* de Piron, (1732) et *Mahomet* (1742) de Voltaire, *l'Empire ottoman dans le Mahomet second* de La Noue (1739), *Le Pérou (Alzire)* de Voltaire, 1736). La Motte réclame des décors plus somptueux à l'imitation de l'Opéra, une action plus mouvementée, des sujets plus tendres. Grébillon cherche à horrifier par des situations extrêmes ; Gresset présente un meurtre sur la scène, Voltaire écrit avec *La Mort de César* une tragédie sans rôle féminin.

On cherche aussi son inspiration du côté des modèles étrangers : les tragiques grecques les moins policés (Eschyle et Sophocle sont remis à la mode par le Théâtre des Grecs du P. Brumoy en 1730) ; et surtout Shakespeare, dont on s'approche avec un mélange de fascination et de répulsion. Dans l'immédiat, c'est un auteur anglais, Lillo, qui exerce le plus d'influence sur le théâtre français avec sa « tragédie bourgeoise » du *Marchand de Londres* (1731) : pour la première fois, les héros ne sont pas des rois ni des puissances, mais des bourgeois dans un décor quotidien. Cela rapproche la tragédie de la comédie.

II- La tragédie

L'aspiration à se dégager des règles de la tragédie classique transparait toutefois dans l'œuvre de Grébillon père (1674-1762) qui recherche avant tout les effets spectaculaires d'horreur (*Atrée et Thyeste*, 1707). Elle se manifeste également dans l'œuvre de Houdar de la Motte (1672-1730) qui propose d'abandonner la versification. Voltaire tente pour sa part de renouveler les sujets tragiques : en choisissant les thèmes de l'histoire nationale (*Adélaïde du Guesclin*, 1734) et en illustrant la dénonciation philosophique du fanatisme et de l'intolérance (*Alzire*, 1736 et *Mahomet*, 1741). Cette voie ouverte par Voltaire ne dépassera toutefois pas la fin du siècle : mise à mal par l'émergence de nouvelles valeurs incompatibles avec toute idée de fatalité- la raison, la liberté, le progrès et fortement concurrencée par le drame, genre nouveau qui correspond mieux aux mentalités nouvelles, la tragédie ne servira pas à la Révolution française.

III- La comédie

Elle se veut justement « sérieuse », le public préférant désormais à Molière les Comédies moralisantes de Destouches (1680-1754), qui triomphe avec *Le Philosophe marié* (1727) et surtout *Le Glorieux* (1732), dont la postérité a retenu ces deux vers : « La critique est aisée, et l'art est difficile » ; « Chassez le naturel, il revient au galop ».

Piron (1689-1773), grand faiseur d'épigrammes, est aussi l'auteur de *La métromanie* (1738). Gresset (1709-1777), dans *Le méchant* (1747), convainc le public « Que l'homme n'est point fait pour la méchanceté ». Nivelles de la Chaussée (1692-1754), théoricien de la « Comédie larmoyante », défend le mariage dans *Le Préjugé à la mode* (1735), le fils naturel dans *Mélanide* (1741), le financier vertueux dans *L'Homme de fortune* (1751) et exerce une influence certaine sur ses contemporains comme l'attestent par exemple

L'Enfant prodigue 1736) et la *Nanine* (1749) de Voltaire.

L'œuvre de Molière, fréquemment jouée constamment citée comme modèle, semble décourager toute innovation. L'imagination de Molière l'importe généralement. Regnard (1655-1709), notamment, reproduit le plus souvent le schéma des intrigues de Molière. Mais avec Dancourt (1668- 1725) et Lesage (1668-1747), on note une nette accentuation de la satire sociale. Les financiers sont souvent pris pour cibles des comédies des mœurs où les réminiscences des *Caractères* de La Bruyère (1688) sont nettement perceptibles. Dans sa comédie *Turcaret* (1709), Lesage met en scène le monde impitoyable des spectateurs et des parvenus. Le personnage de Frontin, valet d'un chevalier désargenté et sans scrupules, inscrit cyniquement l'intrigue de la comédie dans une logique de corruption généralisée : « Nous plumons une coquette ; la coquette mange un home d'affaires en pille

d'autres : cela fait un ricochet de fourberies le plus plaisant de monde.

Les comédies, contemporaines des bouleversements économiques et sociaux de la Régence, font ainsi, comme certains romans de la même époque, une place importante à la question de la mobilité sociale et à la critique des parvenus.

Cependant les sources des renouvellements futurs de la comédie se situent pour une large part ailleurs : sur les scènes méprisées des théâtres de la foire.

IV- Le renouveau de la comédie

L'analyse de la mobilité des sentiments et du jeu complexe des ambitions sociales se retrouve aussi bien dans les comédies de Marivaux que dans ses romans. Marivaux a écrit trente-sept comédies : dix pour la Comédie-Française et vingt pour le Théâtre-Italien de l'hôtel de Bourgogne. L'ensemble de cette œuvre dramatique doit beaucoup à la Comedia dell'arte jouée à l'hôtel de Bourgogne : personnages types (Sylvia et Arlequin), masques et déguisements, gestuelle, mimiques et lazzi (plaisanteries lancées au public). La plupart de ces comédies mettent en scène le difficile épanouissement de l'amour. C'est notamment le cas de *La Surprise de l'amour* (1722), du *Prince travesti* (1724), du *Jeu de l'Amour et du Hasard* (1730) et des *Fausse confidences* (1737).

Mais dans *La Vie de Marianne* et *Le Paysan parvenu*, Marivaux accorde souvent une place importantes aux tensions sociales, au jeu de l'ambition, à l'amour de l'argent et au poids des

hiérarchies (*Le Legs* et *La Fausse suivante*, 1724). Enfin dans *L'Île des esclaves* (1725) et *L'Île de la Raison* (1727), Marivaux met en scène deux communautés utopiques où les hiérarchies sociales sont inversées au profit des talents naturels et des mérites.

C'est en se proposant d'analyser la genèse du sentiment amoureux et du langage, qui révèle et exprime en même temps qu'il occulte, que Marivaux parvient à soustraire à l'influence de Molière et à renouveler la comédie.

Dans les pièces de Marivaux, la difficile naissance de l'amour se heurte non pas tant, comme chez Molière, à un obstacle extérieur (le père opposé à l'union des amants) qu'à la résistance intérieure de la raison et à l'amour propre. Ainsi dans *Le Prince travesti*, Hortense se refuse à reconnaître son amour pour Lelio.

Les discours de diversion et de dissimulation sont d'autant plus dérisoires que le langage a trahit

plus qu'il ne masque l'être que la passion bouleverse. Apitoiement en effet comique se mêlent dès lors chez un spectateur avant tout attentif aux subtilités du langage et la dynamique des sentiments.

La vérité des caractères et des passions n'exclut nullement la finesse de l'analyser et le sens des nuances verbales : c'est là le marivaudage au sens positif du terme. La comédie acquiert ainsi une dimension psychologique interdite. On peut reconnaître là aussi l'influence de la philosophie sensualiste de Locke dont Marivaux a été un lecteur attentif.

V- Le théâtre de la foire

Les théâtres de grandes foires parisiennes (foire Saint-Laurent, foire Saint-Germain) sont particulièrement surveillés dans les dernières années du règne de Louis XIV : interdits de dialogues et de chants, les acteurs miment les répliques présentées sur des rouleaux et souvent chantées par le public.

Farces improvisées devant la boutique de foire pour attirer les spectateurs, les parades qui reprennent les personnages de la comedia dell'arte (Pierrot, Isabelle, Arlequin et Colombine) inspireront les parades littéraires jouées dans les salons. Une fois la liberté de parole et de chant retrouvée, le théâtre de la foire donnera naissance à la comédie légère, au vaudeville (comédie constituée de couplets chantés) et à l'opéra-comique.

Le théâtre de la foire a constitué une source d'inspiration importante pour Beaumarchais (1732-

1799) qui écrivit d'ailleurs des parades littéraires
(*Les Bottes de sept lieues*, 1760-1763).

Chapitre IV

Fonctions du théâtre

Aristote assignait à l'art dramatique un but primordial : le plaisir du spectateur. Mais le théâtre, au cours du siècle, a manifesté d'autres ambitions. Aux temps classiques, où dramaturges et théoriciens se sont passionnément interrogés et affrontés sur la question de l'utilité de l'art dramatique, le théâtre est disparu, selon les époques et les points de vue, comme une école de vice ou de vertu, un lieu de perdition ou d'édification. Voltaire et Diderot firent de la scène une chaire laïque où ils prêchaient le catéchisme des Lumières. Victor Hugo, proclamait que « le théâtre est un lieu d'enseignement », où doit se dispenser une « leçon » philosophique et morale.

Les dramaturges et les metteurs en scène, au XXe siècle, ont généralement admis approuvé cette fonction morale et sociale, à laquelle ils ont adjoint parfois une intention plus proprement politique et partisane.

Firmin Gémier, désireux de voir le théâtre « exercer toute son action sociale » et « diriger les consciences », aspirait à substituer aux « bonbonnières » où se confinait un public mondain de vastes salles où le peuple assemblé, sans distinction de classes et de fortune, ait accès à « cette ardente communion qui est le ressort principal de l'art dramatique », afin que le théâtre à nouveau redevint ce qu'il fut aux temps antiques, une « église sociale où, par le culte de tous les arts réunis, le peuple doit prendre conscience de ses destinées ».

Cependant certains écrivains et metteurs en scène, en Allemagne, avaient entrepris de conférer au théâtre une intention et une action ouvertement politiques. Ainsi Erwin Piscator, convaincu que « l'écrivain conscient de son devoir d'artiste doit, qu'il le veuille ou non, devenir un écrivain révolutionnaire ».

Dans les mêmes années et dans le même esprit, Bertolt Brecht, pénétré de la dialectique et de l'idéologie matérialistes et marxistes, entendait faire du théâtre un instrument d'analyse et de réflexion propre à stimuler la révolution sociale.

En dénonçant les défauts et les contradictions de la société bourgeoise et capitaliste, un tel théâtre inviterait à imaginer les remèdes ou les bouleversements nécessaires à sa transformation. A une « forme dramatique » entraînant le spectateur dans l' « action » et provoquant des « sentiments », Brecht opposait une « forme épique », analogue à une « narration », qui « fait du spectateur un observateur ».

Au théâtre ancien, fondé sur les principes aristotéliens de l'imitation et de l'émotion, se substituerait alors un théâtre moderne, incitant à la réflexion et à l'action, moins soucieux d'émouvoir que de montrer et de démontrer. Les œuvres et les idées de Brecht connurent un succès qui ne laissa

pas d'influer fortement sur les conceptions et les créations théâtrales.

Sartre a reconnu l'importance et l'apport des œuvres et des théories brechtiens, et, sans partager toutes ses idées, proclamé que Brecht était « le seul qui ait compris que tout théâtre populaire ne pouvait être qu'un théâtre politique ». Condamnant, dans la représentation des *Temps modernes* en (1945), « la tentation de l'irresponsabilité » et affirmant que la littérature a le devoir de redevenir « une fonction sociale » et de « concourir à produire certains changements dans la société », il a soutenu et illustré la conception d'un théâtre à vocation politique et philosophique. Certes il convenait que si la mission du théâtre est de « montrer » et de « représenter », peut-être aussi de « faire participer », elle n'était certainement pas de fournir une « tribune politique ».

La fonction du dramaturge et de l'écrivain en général, estimait Sartre, est d'analyser une situation

et de poser des questions plutôt que d'apporter des réponses : « Le théâtre ne fait ni pour la démonstration ni pour les solutions. Il se nourrit de questions et de problèmes ».

Néanmoins Sartre entendait bien proposer dans ses pièces aux spectateurs non pas un pur débat d'idées abstraites, auquel ils assisteraient dans l'indifférence et la neutralité, mais une situation concrète, une question urgente auxquelles ils seraient contraints de réagir et de répondre. Ainsi dans *Les Mouches*, en (1943), il prétendait lutter contre la « complaisance au repentir et à la honte » entretenu par le gouvernement de Vichy et par là contribuer à « redresser le peuple français, lui rendre courage ». De même en écrivant *Les Séquestrés d'Altona*, en (1959), pendant la guerre d'Algérie, Sartre entendait illustrer et dénoncer, sous le couvert des tortures exercées par les nazis allemands, les violences auxquelles s'étaient livrés des soldats français dans la répression de la révolte.

Le théâtre alors peut agir sur les consciences et modifier les mentalités, sans dispenser d'enseignement direct, par la représentation et la problématisation des situations auxquelles est confronté l'homme moderne.

Arthur Adamov est également un disciple et un admirateur de Piscator, dont il a traduit *Le Théâtre politique*, et de Brecht dont l'œuvre, affirmait-il, a « remis en question le problème du théâtre et de la société » et permis de « prendre conscience des problèmes de son temps et de l'art de ce temps ». Prenant ses distances envers une avant-garde à laquelle il avait d'abord appartenu, mais qu'il en vint à juger trop exclusivement métaphysique, individualiste et pessimiste, il s'orienta vers la conception d' »un théâtre social, un théâtre qui mettrait en question la société même où nous vivons ».

Dans le même esprit militant, Arrabal, dans *Et ils passèrent des menottes aux fleurs* et *L'Aurore*

blanche et noire, en (1969), dont l'action se situe dans « l'Espagne actuelle, ou tout autre endroit où règne la tyrannie », dénoncera violemment l'horreur des geôles et de l'oppression franquistes. C'était là, selon la juste expression d'Arrabal, un « théâtre de guérilla », un art de contestation et de combat, dont les thèmes et la mise en scène ont pour but avoué de participer et de provoquer à l'action politique.

Aussi Ionesco condamnait-il vigoureusement la conception d'un théâtre « populaire » entendu et pratiqué comme « un théâtre d'édification et d'éducation politique ». De ce théâtre appauvri et dévoyé par la volonté de dispenser un enseignement politique et sociale, Brecht lui semblait l'apôtre et le représentant le plus symbolique.

Plus encore qu'à Brecht, Ionesco en voulait à ses partisans les plus farouches, à ces « brechtiens » qu'il accusait d'être des « terroristes ». Dans *L'Impromptu de l'Alma*, en (1956), il s'en prenait ironiquement, sous le nom transparent de

Bartholoméus I, II et III. Plus profondément enfin Ionesco reprochait à Brecht de dénaturer la condition humaine en la réduisant à sa réalité sociale et en ignorant sa dimension métaphysique.

A travers et par-delà le cas de Brecht, c'est tout le « théâtre politique » auquel Ionesco reprochait de ne présenter qu' « une réalité humaine et sociale réduite, celle d'un parti pris », alors que la fonction du dramaturge était selon lui de prendre en conscience, comme le faisait Beckett, « la totalité de la condition humaine ».

Giraudoux enfin, convaincu que « l'écrivain en effet, dans le monde actuel, a un rôle, sinon une mission », pensait que les lecteurs ou les spectateurs modernes attendaient de lui non plus des « conseils politiques » ou des « directions morales », mais en sensibilité et un vocabulaire, en d'autres termes une « nourriture » artistique et spirituelle. Sans doute est-ce aussi ce qu'il signifiait dans *L'Impromptu de Paris* en affirmant paradoxalement que le public ne

doit pas chercher d'abord et surtout à comprendre, et en proposant du théâtre une définition où les séductions de l'art importent plus que la teneur des idées.

Chapitre V

Les temps modernes

Introduction

Ce jugement, ponctuellement et partiellement valable à l'heure où il a été formulé, en (1946), n'est pas justifié pour la totalité des temps de guerres et d'après-guerre. Certes, aussi bien pendant les années de l'Occupation qu'au lendemain du conflit mondial, le public français est demeuré friand de spectacles essentiellement destinés à le divertir, à tous les sens du terme : pièces amusantes ou sérieuses offrant, sur un ton grave ou plaisant, des sujets captivants mais étrangers aux préoccupations environnantes. Telle est la fonction des comédies nouvelles, où s'illustrèrent avec un succès souvent durable aussi bien Jean Anouilh qu'André Roussin et Marcel Achard. Mais les tragédies historiques de Jean Cocteau et de Henry Montherlant, les drames bourgeois et religieux de François Mauriac et de Julien Green, ne semblaient pas moins éloignés de l'actualité.

Cependant Salacrou dans *Les Nuits de la colère*, Sartre dans *Morts sans sépulture* en (1946),

ou plus tard Jean Genet dans *Les Paravents* en (1961), manifestèrent assez récents et les plus brûlants, de la Résistance à la guerre d'Algérie. Ainsi naquit, dans les années de guerre et surtout d'après-guerre un théâtre engagé, politiquement et philosophiquement, inspirés par les conflits idéologiques et les débats métaphysiques à l'ordre du jour. Dans les années cinquante enfin apparut et s'imposa progressivement un « nouveau théâtre », esthétiquement et dramatiquement révolutionnaire, échappant et contrevenant à toutes les traditions du langage et de la dramaturgie, mais propice à l'expression des modernes hantises de l'absurde et du néant.

I- La comédie nouvelle

Introduction

Le public de l'après-guerre est naturellement épris de comédies divertissantes, où le jeu, la fantaisie, la plaisanterie prêtent à une satire aimable ou à un portrait piquant des types et des mœurs de l'époque. Ainsi se comprend le succès retentissant d'André Roussin qui dans *Am-stram-gram* en (1943), *La Sainte Famille* en (1946), *La Petite Hutte* en (1947) ou *Lorsque l'enfant* paraît en (1951), amusa le public aux dépens des vicissitudes et des travers éternels de la famille et de la société bourgeoises. Marcel Aymé, sur un ton à la fois plus burlesque et plus acide, en mêlant le fantastique et le cocasse, a fustigé dans *Clérambard* en (1950), *La Tête des autres* en (1951) ou *Les Oiseaux de lune* en (1955), les scandales et les absurdités de la justice et des autorités.

Félicien Marceau, dans *L'œuf* en (1956) ou *La Bonne Soupe* en (1958), par une technique originale

associant le récit rétrospectif à son illustration dramatique, a relaté les tribulations d'un héros ou d'une héroïne en butte aux perversités d'un système social qui les condamne à n'obtenir la réussite et la vérité à travers le mensonge et la tromperie.

Marcel Achard enfin, auteur d'une quinzaine de pièces avant la guerre, obtint un nouveau succès en (1957) avec *Patate*, où il peint la vanité d'une rancune et d'une vengeance impossible à assouvir et propres à ruiner la vie. Ainsi la comédie, loin de se borner à l'élaboration d'une intrigue amoureuse et à la mise en valeur des mots d'esprit, tendait à proposer, sous la fantaisie délibérée des caractères et des situations, une critique aiguisée des mœurs et de la société contemporains.

Jean Anouilh

Parmi les nouveaux dramaturges, Anouilh, dont le public d'avant la guerre avait déjà reconnu le talent, obtint un succès universel avec les représentations d'*Antigone* en (1944). Depuis la fin de la guerre, il ne cessa de ravir les spectateurs par la virtuosité, la diversité, la fécondité d'une œuvre alliant la fantaisie et la gravité, l'humour et l'émotion, l'âpreté de la satire et l'élévation de l'idéal : pièces roses (*Léocadia, Le Rendez-vous de Senlis*), noires (*Eurydice, Jésabel, Roméo et Jeannette, Médée*), brillantes (*L'Invitation au château, Colombe, La Répétition ou l'Amour puni*), grinçantes (*Ardèle ou la Marguerite, La Valse des toréadors, Ornifle ou le Courant d'air, Pauvre Bitos*), costumés, c'est-à-dire historiques (*L'Alouette, Beckett ou l'Honneur de Dieu, La Foire d'empoigné*), baroques (*Cher Antoine, Le Directeur de l'Opéra*) ou secrètes (*L'Arrestation, Le Scénario*).

La diversité des étiquettes et le miroitement des tons ne sauraient cependant masquer l'unité d'une œuvre offrant une série de variations sur quelques thèmes obsédants. Les personnages et l'action, qu'ils soient empruntés comme l'indique souvent le titre au mythe, à l'histoire ou aux temps modernes, illustrent la permanente et fondamentale opposition entre le rêve et la réalité, l'idéal de perfection et les pauvretés de la vie.

Les héros sont partagés entre le refus hautain des compromissions et l'acceptation, souriante ou résignée, des laideurs, des médiocrités, des vilenies et des humiliations de l'existence. De ce conflit et de cette incompatibilité entre deux morales et deux conceptions de la vie, le plus fort symbole est la confrontation entre les héros d'*Antigone* : tandis que Créon, en homme d'action soucieux d'imposer l'ordre et la loi dans la société, doit « dire oui » aux conditions du pouvoir, empoigner la vie à pleines mains et s'en mettre jusqu'au coude, Antigone, enivrée d'orgueil, d'intransigeance et de pureté,

refuse une vie, un bonheur ou un espoir où elle ne voit que renoncement et capitulation.

Les temps, les sociétés, les mœurs changeront : mais toujours s'affronteront dans le cœur des hommes et dans les pièces d'Anouilh, pour l'avilissement des médiocres et le malheur des purs, la tentation du petit bonheur et le vain désir de l'absolu.

Assombri par le sentiment de l'absurdité de l'existence et de la corruption de la société, ce théâtre est éclairé par la grâce et les bonheurs d'une dramaturgie dont la fantaisie et la poésie semblent héritées de l'esprit de Marivaux, de Musset et de Giraudoux. Anouilh se complaît aussi aux jeux pirandelliens sur l'ambiguïté entre le théâtre et la vie. *La Répétition ou l'Amour puni*, où une représentation de *La Double Inconstance* est le prétexte à une variation ou une inversion des jeux de l'amour et du hasard, illustre ainsi, sur le mode aigre-doux, les cruautés, les ruses et les hypocrisies

d'un monde où le masque et l'illusion dérobent et dénaturent irrésistiblement la vérité du cœur.

Alliant habilement la gravité des thèmes à la légèreté du ton, alternant ou mariant heureusement le rose et le noir, le brillant et le grinçant, Anouilh a réussi des comédies qui par leur structure et leur teneur, par leur jeu théâtral et leur densité spirituelle, offrent une image accomplie de la comédie humaine. Egaleme nt redevable à la comédie classique et à la tradition du Boulevard, il leur a restitué leurs lettres de noblesse et leur efficacité dramatique en les accordant au goût contemporain d'un théâtre à la fois divertissant et stimulant, plaisant et porteur d'une signification morale, sociale et métaphysique.

II- Les drames psychologiques

Introduction

Bien des dramaturges, au milieu du siècle, ont perpétué la tradition de ce théâtre psychologique et littéraire avec lequel Artaud prétendait en finir.

François Mauriac, dans *Les Mal-aimés*, créée en (1945), *Passage du Malin*, en (1947), et *Le Feu sur la terre*, en (1950), se réclamait d'une tradition classique. Dans ses drames comme dans ses romans, il analysait les souffrances et les frustrations suscitées, dans un milieu bourgeois, par les conflits entre la volonté de puissance et la soif de tendresse. *Les Mal-aimés* est un titre emblématique illustrant ces tourments intimes et ces affrontements familiaux que décrivaient déjà et suggéraient, par une image aussi bien adaptée aux drames qu'aux romans, *Le Nœud de vipères* et *Le Désert de l'amour*.

Julien Green, romancier venu comme Mauriac tardivement au théâtre, est tributaire également de

cette conception du drame bourgeois à teneur psychologique et morale. Mais dans *Sud*, en (1952), et *L'Ennemi*, en (1953), l'auteur mettait surtout l'accent sur les déchirements et les bouleversements provoqués, chez ses personnages et dans sa propre expérience de converti, par la violente opposition entre les comportements de la passion charnelle et la révélation de l'amour divin.

Henry de Montherlant

Montherlant est aussi un amateur d'âmes essentiellement attentif aux conflits intérieurs. Il n'est à ses yeux, déclarait-il dans L'Avant-scène du 5 mars (1953), qu'une seule forme de théâtre digne de ce nom : le théâtre psychologique. Ennemi de « coups de théâtre » et des « pièces bien faites », écartant dédaigneusement le « tintamarre grossier » de la mécanique foraine, il aspirait, écrivait-il dans la préface de son *Port-Royal*, à une œuvre « quasiment tout intérieure » et réduite à « un exposé psychologique nuancé et sobre ». Dans ses « Notes de théâtre », il définissait son idéal d'un théâtre inspiré d'une conception classique ou néo-classique, où la simplicité de l'action laissât toute la place et servît seulement de support à l'analyse psychologique et morale.

Cette vérité du cœur et de la vie, à laquelle il est passionnément attentif, Montherlant la recherche et la peint parfois dans des personnages et des milieux bourgeois et contemporains comme il

l'avait fait déjà dans *L'Exil*, sa première œuvre dramatique, et comme il le fera de nouveau dans *Fils de personne* en (1943), *Demain il fera jour* en (1948), *Celles qu'on prend dans ses bras* en (1950) et *La Ville dont le prince est un enfant* en (1951).

Face aux critiques objectant la vulgarité des situations, la médiocrité des personnages et le flou des caractères, l'auteur se justifiait, dans la préface de *Fils de personne*, en invoquant obstinément le respect de la vérité, fût-elle indigne et peu conforme aux bienséances et aux conventions théâtrales : « Là est la vie. »

Avec les sujets contemporains, ainsi dans *Demain il fera jour* l'arrière-plan de la Résistance et de la collaboration pendant les années de l'Occupation, Montherlant se plaisait à faire alterner des drames ou tragédies historiques, où personnages et situations étaient empruntés à la chronique : Moyen Âge et siècle d'or espagnol dans *La Reine morte* en (1942), *Le Maître de Santiago* en

(1948) et *Le Cardinal d'Espagne* en (1960), Renaissance italienne avec *Malatesta* en (1950), XVIIe siècle en France avec *Port-Royal* en (1953), histoire romaine avec *La Guerre civile* en (1965).

Mais quelques soit sa fidélité relative aux événements relatés et aux personnages évoqués, l'auteur se défendait d'avoir entrepris de composer des pièces authentiquement historique.

La vérité du décor et de l'action comptait moins à ses yeux que celle des caractères. Le devoir de l'auteur dramatique, affirmait-il dans ses « Notes de théâtre », n'est pas de témoigner de son temps par le choix de sujets contemporains, mais de témoigner plutôt pour ce qui dans l'homme est universel et éternel : car « la véritable actualité, c'est ce qui est éternel ».

Ainsi dans *Malatesta*, déclarait-il, ce qui est vrai pour le XVe siècle italien est aussi vrai pour aujourd'hui. Et cette vérité de l'homme est surtout caractérisée par sa complexité, ses incohérences et

ses contradictions, un mélange ambigu de grandeur et de bassesse.

Par son goût contrasté du pathétique et de la vérité, du faste et du dépouillement, de la grandeur et de la misère, ainsi que par son désir de représenter à la fois le présent et le passé, la noblesse et la banalité, Montherlant est le moderne héritier du drame romantique. Mais au-delà des étiquettes et des traditions, son théâtre, aussi bien que ses romans, lui semblait pouvoir se définir, déclarait-il dans ses « Notes de théâtre », comme une œuvre essentiellement humaine.

III- Le théâtre engagé

Introduction

Pendant la guerre et après la Libération, les écrivains ne pouvaient échapper, dans leur vie comme dans leur œuvre, aux débats et aux affrontements politiques et idéologiques issus de la Résistance et prolongés par l'opposition des petits nationaux et des blocs internationaux.

La philosophie de l'absurde, abondamment diffusée par le succès de l'existentialisme, envahit le théâtre et le roman. La découverte et la vulgarisation des pièces et des théories de Brecht, à partir des années (1950), achevèrent de convertir les dramaturges et surtout les critiques à la conception du théâtre engagé, didactique et politique, illustrant la pensée marxiste et œuvrant en faveur d'une révolution sociale. A la forme dramatique du théâtre, où l'illusion scénique impose à un public passif la vision d'un homme éternel, Brecht avait opposé dès (1927), dans sa préface à *Grandeur et*

Décadence de la ville de Mahagony, l'idée d'une forme épique, où le spectateur, observateur critique et détaché de l'action, est invité à porter un jugement sur un état social considéré comme essentiellement arbitraire, injuste et modifiable.

La représentation théâtrale alors devient un instrument de la révolution politique. Si ces idées, largement répandues par la revue Théâtre populaire, eurent un retentissement surtout théorique auprès des critiques et des écrivains d'inspiration marxiste, elles n'ont pas laissé d'influer longuement sur les conceptions et les créations dramatiques contemporaines.

1) Albert Camus

Acteur, metteur en scène, auteur de pièces et d'adaptations multiples, Albert Camus fut toujours un amateur passionné de théâtre, auquel il n'a cessé de se plaire et qu'il considérait comme le plus haut des genres littéraires. Admirateur de Jacques Copeau, il partageait sa condamnation d'un théâtre d'argent, sa prédilection pour la qualité de l'écriture et sa conception d'une œuvre entendue comme un fait de culture, et de culture universelle, où tous les hommes pouvaient se retrouver. L'œuvre à ses yeux, devait en effet comporter, outre les vertus du style, une réflexion morale et philosophique.

Tout en se défendant d'avoir subordonné son théâtre à l'illustration d'une thèse et notamment de la philosophie existentialiste, Camus convenait que ses pièces étaient en accord avec la pensée qu'il avait lui-même exposé dans ses romans et ses essais. Dans ses *Carnets*, en (1947), il classait en effet *Caligula* et *Le Malentendu*, avec *Le Mythe de Sisyphe* et *L'Etranger*, dans la série des œuvres

appartenant à la catégorie de l’Absurde, alors que *Les Justes*, avec *La Peste* et *L’Homme révolté*, seraient consacrés à la Révolte.

Dans *Caligula*, ce personnage historique et mythique incarnait la protestation contre un monde insupportable où les hommes meurent et ne sont pas heureux. D’où la tentation de réclamer la lune, à savoir l’impossible et de vouloir rendre possible ce qui ne l’est pas en exerçant la liberté sans frontières et sans freins que confère au tyran le pouvoir absolu. Mais le désir rimbaldien de changer l’ordre des choses et de s’égalier aux dieux n’aboutit qu’à la folie meurtrière et au mépris des valeurs humaines. En poussant l’absurde dans toutes ses conséquences et en exerçant le pouvoir délirant du destructeur, Caligula échoue dans sa recherche de l’impossible et reconnaît que sa liberté n’est pas la bonne : le choix de l’absurde est un échec.

Le Malentendu, relatant la mort d’un homme assassiné par erreur par sa mère et sa sœur

auxquelles il venait secrètement apporter le bonheur, est une parabole illustrant l'absurdité d'un monde où personne n'est jamais reconnu, où rien sur terre et dans le ciel ne vient compenser l'injustice qu'on fait à l'homme et l'échec de toutes ses aspirations.

Les Justes, inspirés par un épisode et des personnages historiques, évoquent l'attentat perpétré par des terroristes russes en (1905) contre le grand-duc Serge. La pièce offre une réflexion dialoguée sur les moyens et les fins de l'action révolutionnaire et de l'assassinat politique.

Aux fanatiques affirmant que tout est permis pour servir la révolution, sans reculer devant la mort d'innocents, les meurtriers délicats selon l'expression de Camus dans *L'Homme révolté* objectant avec fermeté qu'il existe un ordre et des limites auxquelles il faut se garder rigoureusement de déroger pour ne pas ajouter lâchement à l'injustice au nom de la justice. Car « l'action elle-

même a des limites », affirmait Camus dans une présentation de la pièce, et « il n'est de bonne et juste action que celle qui reconnaît ces limites.

Par une dramaturgie tantôt dense et dépouillée, dans *Les Justes* ou *Le Malentendu*, tantôt spectaculaire et allégorique, comme dans *L'Etat de siège* où le mythe de la peste illustre les méfaits de la guerre et de la tyrannie, Camus dressait dans son théâtre un tableau lucide et courageux des misères et des grandeurs de la condition humaine.

2) Jean-Paul Sartre

La vocation théâtrale de Sartre (1905-1980) est née de sa rencontre avec Dullin, qui montera *Les Mouches* en (1943), et de l'occasion qui s'est présentée à lui, lorsqu'il était prisonnier de guerre en (1940), de mettre en scène et de jouer, avec et pour ses compagnons de stalag, une pièce de sa composition sur le sujet de la Nativité : *Barjona ou le Fils du tonnerre*. Par la suite, il trouva dans la scène un instrument privilégié pour illustrer et diffuser largement ses idées auprès du grand public.

Non que Sartre affichât l'intention de transformer la scène en tribune. Le théâtre écrivait-il dans *Présence du théâtre* en (1960), n'est pas un « véhicule philosophique » ; il doit exprimer une philosophie, mais non dépendre de la philosophie qu'il exprime.

Le théâtre, estimait-il, n'est pas un agent de démonstration ni de persuasion, mais un ferment d'interrogation et de réflexion. Son rôle est de poser

des questions, non d'apporter des solutions. Plutôt que de prouver, la fonction du théâtre, affirmait-il encore, est d'explorer et d'expliquer la condition humaine, de présenter à l'homme contemporain un portrait de lui-même, ses problèmes, ses espoirs et ses luttes.

Quelles soient son admiration et sa dette envers Brecht, Sartre estimait pour sa part que l'idéal du théâtre était de montrer et d'émouvoir en même temps d'être à la fois, selon la terminologie brechtienne, épique et dramatique.

Sans renoncer à renforcer son pouvoir émotionnel en favorisant l'identification du spectateur avec les personnages, il offrira un spectacle essentiellement moral, non pas en proposant un modèle ou des leçons, mais en soumettant des questions qui soulèvent un conflit de droits et provoquent une confrontation entre des systèmes de valeurs.

A un théâtre « psychologique », habituellement fondé sur l'analyse et le conflit des caractères, Sartre opposera donc et préférera un « théâtre de situations » où les personnages ont à se déterminer en fonction d'un choix de valeurs morales. A la tradition classique, il reprochait en effet de présenter un homme éternel et abstrait, en proie à des passions destructrices ou à un destin inéluctable auxquels incombait la responsabilité de ses malheurs et de ses échecs.

Le héros sartrien est au contraire un homme en situation, soumis à des passions concrètes, à la fois contraignantes et contingentes, imposées par l'ordre établi, social, moral, politique, historique, envers lequel néanmoins il demeure libre et responsable.

Le théâtre de Sartre illustrera donc ces choix moraux opérés librement par des personnages engagés dans une situation déterminée. Ainsi le héros des *Mouches*, Oreste, écrivait l'auteur dans

Comoedia en (1943), est « un homme libre en situation », qui s'affranchit au prix d'un acte exceptionnel, si monstrueux soit-il. Contrairement à son modèle antique, il est en proie à la liberté comme Œdipe est en proie à son destin.

Huis clos, en (1944), peut se lire également comme une affirmation de la liberté et de la responsabilité de l'homme, exprimées et définies par ses actes. Seul l'acte en effet pour décider des choix véritables. La mort seule, en ce qu'elle interdit de nouveaux actes, est ce qui change la vie en destin.

Tel est le sens de ce dialogue des morts qui se produit indéfiniment dans *Huis clos*, et de la fameuse formule où il ne faut pas comprendre une condamnation des rapports humains, mais seulement l'idée que l'homme, à tout moment de sa vie, à la liberté de se construire et de s'affirmer par ses actes, en dépit et au mépris du regard paralysant des autres.

Dans *Les Mains sales*, en (1948), le débat moral était porté et situé sur un plan politique. A travers les discussions et les relations personnelles entre un jeune intellectuel bourgeois converti à la révolution et des militants communistes hésitants et divisés, dans un pays occupés, sur l'opportunité de la prise de pouvoir, était illustré le conflit entre les fins et les moyens, l'idéologie et les stratégies, l'idéal et le réel.

Le Diable et le Bon Dieu (1951) n'est pas seulement une pièce philosophique où l'auteur a voulu traiter, comme il l'affirmait dans *Paris-Presse-L'Intransigeant* en (1951), « des rapports de l'homme à Dieu » ou des « rapports de l'homme avec l'absolu ». Au dénouement, déclarait l'auteur dans *Samedi-Soir* en (1951), le héros, reniant également le Bien et le Mal en tant que valeurs surnaturelles, effectue sa conversion à l'homme en choisissant de nier l'existence de Dieu.

Si la scène est peu propice à un débat sur l'existence de Dieu, la pièce était un plaidoyer en faveur d'une morale exclusivement inspirée par le respect des valeurs humaines.

Les Séquestrés d'Altona, en 1959), étaient situés dans une époque à la fois plus précise et plus proche : les lendemains de la dernière guerre en Allemagne. Mais à travers les angoisses et les remord d'un ancien officier nazi, Sartre entendait suggérer, avec la distance indispensable et la transposition de rigueur pour traiter d'un drame encore aussi brûlant dans le souvenir des spectateurs français, le désarroi des combattants et de l'opinion face à la torture au cours de la guerre d'Algérie.

Dans *Morts sa sépulture* et *Le Putain respectueuse*, en 1946, Sartre avait aussi retenu des sujets et des personnages illustrant la nécessité et la signification du choix librement effectué dans une situation donnée. Sa dramaturgie était ainsi

constamment inspirée par une philosophie de la liberté, clairement définie à propos de ses premiers drames.

3) Théâtre politique

Bien des dramaturges, inspirés par les théories de Brecht et de Piscator, ont puisé dans l'actualité les situations, les décors et les sujets propices à l'expression d'un parti pris idéologique et politique.

Le théâtre au lendemain de la guerre, a souvent et fermement affirmé, comme l'a montré Bernard Dort dans *Théâtre public*, sa « vocation publique ». L'essai de Gilles Sandier, *Théâtre et Combat*, manifeste assez clairement, par son titre et sa teneur, la volonté d'embrigadement de la scène au service d'une cause.

Ainsi Adamov (1908-1970), condamnant en reniant le *non man's land* de ses premières œuvres, évolua vers un théâtre historiquement situé qui lui permît de dénoncer, dans *Le Printemps 71*, en 1960, la répression de la Communion, et dans *La Politique des restes*, en 1962, les cruautés du racisme et de l'apartheid.

Jean Genet (1910-1986), tout en se défendant d'avoir entrepris dans *Le Nègres* un procès du racisme et dans *Les Paravents* une apologie des combattants du Front de libération nationale algérien, n'en formulait pas moins vigoureusement une condamnation de la société et des pouvoirs établis : les polémiques et les échauffourées provoquées par les représentations de cette dernière pièce à l'Odéon-Théâtre de France, en (1966).

Dans sa *Tragédie du roi Christophe*, en 1964, l'Antillais Aimé Césaire évoquait aussi les déchirures et les contradictions issues de la décolonisation Gabriel Cousin dans *Le Drame du Fukuryu-Maru*, Armand Gatti dans *La Vie imaginaire de l'éboueur Auguste G.*, *Chant public devant deux chaises électriques* ou *V. comme Viêt-nam*, ont œuvré, parmi bien d'autres, en faveur d'un théâtre engagé dans le combat contre toutes les injustices et les violences engendrées, dans le monde entier, par les appétits de puissance et les conflits idéologiques.

IV- Le « nouveau théâtre »

Introduction

Face à tant d'œuvres historiquement situées, politiquement engagées, mais dramatiquement peu novatrices, apparut dans les années 1950 une série de pièces d'auteurs en rupture intégrale et brutale avec les conventions et les traditions théâtrales.

Eugène Ionesco (1909-1994), Samuel Beckett (1906-1989), Arthur Adamov (1908-1970), Fernando Arrabal, né (1932), Romain Weingarten, né en (1926), écrivains de langue française et d'origine étrangère auprès desquels se rangent en désordre, et pour s'en tenir aux plus connus parmi les auteurs français, Jean Genet (1910-1986), Boris Vian (1920-1959), Jean Vauthier (1910-1992), Jean Tardieu (1903-1995), Marguerite Duras (1914-1995), tous ces écrivains, fort originaux et différents de style autant que l'esprit, ne constituent aucunement une école.

Parmi les principales pièces appartenant, dans les années cinquante, au style et à l'esprit du « nouveau théâtre », il faut citer notamment, entre autres exemples, *La Grande et la Petite Manœuvre* et *L'Invasion* (1950), *La Parodie* (1952) et *Le Professeur Taranne* (1953) d'Adamov, *Capitaine Bada* (1952) et *Le Personnage combattant* (1955) de Jean Vauthier, *La Soirée des Proverbes* (1953) et *Histoire de Vasco* de Georges Schéhadé, *Les Bâtisseurs d'empire* de Boris Vian (1959), *Tricycle* (1953), *Fando et Lis* (1955) et *Le Cimetière des voitures* (1957) d'Arrabal, *Lettre morte* de Robert Pinget (1960), *Naïve Hirondelles* de Roland Dubillard (1961), *La Tragédie du roi Christophe* d'Aimé Césaire (1964).

Mais les créations les plus remarquées du « nouveau théâtre » ont été *La Cantatrice chauve* (1950) et *La Leçon* (1951) d'Eugène Ionesco, jouées sans interruption depuis (1957) au théâtre de la Huchette, ainsi que *En attendant Godot* (1953) et *Fin de partie* (1957) de Beckett, dont les

représentations firent scandale avant d'Anouilh n'en reconnaisse, à l'occasion de la reprise des *Chaises* de Ionesco en 1956, la profondeur humaine et la qualité dramatique. Si Beckett est demeuré singulièrement discret sur sa vie comme sur son œuvre, en revanche Ionesco, dans très nombreux articles et interviews, a remarquablement exposé ses intentions, ses conceptions, et ses créations dramatiques. Le recueil de ces *Notes et Contre-notes* est une somme inégalée de réflexion auxquelles il convient de se reporter principalement pour comprendre et analyser les caractères et l'esprit du nouveau théâtre.

1) L'anti-théâtre

Le nouveau théâtre est d'abord un anti-théâtre, agressif et provocant, se posant en s'opposant notamment à toutes les normes et les formes en vigueur à son époque.

Au moment où le public se plaît aux pièces imprégnées de politique et de philosophie, quand les œuvres et les théories de Brecht sont portées au pinacle et érigées en dogmes incontestables, Ionesco s'en prend vigoureusement à Brecht et aux brechtiens, qu'il qualifie de « terroristes », et fait le procès d'un « théâtre d'édification et d'éducation politique », où il ne reconnaît qu'un « théâtre de patronage », également infidèle à la fonction du théâtre et à l'intégrité des idées qu'il prétend diffuser.

Plus radicalement encore, Ionesco conteste et prétend écarter non seulement, comme Artaud, la littérature et la psychologie, mais jusqu'aux éléments jusqu'alors tenus pour constitutifs du

théâtre : intrigue, action, situation, identification des personnages et de leurs motivations. Ainsi *La Cantatrice chauve*, sa première pièce, est non seulement dénuée de caractères et d'action, mais dépourvue de sujet même et de signification, sinon cette absence et cette nullité de sens.

A l'issue de ce processus de dépouillement, Ionesco concevait l'idéal d'un drame pur, d'un dramatisme analogue à ce qu'est en peinture un art non figuratif. Le théâtre, expliquait-il dans *Victimes de devoir*, sur un ton mi-ironique et mi-sérieux, n'a jamais été que « réaliste et policier », constitué d'un fait divers et d'une énigme à résoudre.

Le théâtre classique est lui-même un « théâtre policier distingué ». Au théâtre actuel, « prisonnier de ses vieilles formes » et qui n'est pas allé au-delà de la psychologie de Paul Bourget, il opposait donc la conception d'un théâtre « irrationaliste » et « non aristotélien », affranchit du principe de l'identité et de la causalité comme l'unité des caractères.

Le nouveau théâtre apparaît alors souvent comme une parodie du théâtre. Ionesco le signifiait clairement et recourant, pour qualifier ses pièces, à des catégories contradictoires : *La Cantatrice chauve* est une « anti-pièce », *La Leçon*, un « drame comique », *Les Chaises* une « farce tragique » et *Jacques ou la soumission* un « pseudo-drame », *Macbett*, par son titre et sa teneur, est une référence ironique au *Macbeth* de Shakespeare. Mais cet anti-théâtre, affirmait Ionesco, était encore et toujours du théâtre. La dérision du théâtre est paradoxalement l'un des aliments et des ferments du nouveau théâtre.

2) La crise du langage

Comme les personnages et l'action, le langage est l'objet d'une subversion dévastatrice. La parole est minée de l'intérieur par une abondance incontrôlée. « Nous sommes intarissables », avouent les clochards *d'En attendant Godot*, prêts à dire n'importe quoi pour soutenir un semblant de conversation. Le cours délirant du professeur de *La Leçon*, la tirade inaboutie de Lucky dans *En attendant Godot*, sont le déferlement d'un flux verbal sans mesure et sans fin. Quand « le verbe est devenu verbiage », écrivait Ionesco dans son *Journal en miettes*, « le mot use la pensée. Il la détériore ». La Logorrhée discrédite et détruit le langage.

La Cantatrice chauve est la plus remarquable illustration de l'emballement d'une parole échappant progressivement à toute organisation mentale. Ce sont d'abord d'infimes glissements ou rapprochements verbaux par associations phonétiques : les vertus thérapeutiques attribuées au

yaourt pour l'appendicite et l'apothéose. Puis la reprise indéfinie de formules identiques au cours de la reconnaissance ahurie des époux.

L'anecdote du « *Rhume* » et le poème du « *Feu* » sont la mise en œuvre et la métaphore accomplies d'une parole affolée se propageant comme une maladie ou un incendie. Dans la dernière scène enfin, la juxtaposition de propositions syntaxiquement liées mais sémantiquement indépendantes, puis la prolifération de formules vides et de séquences homophoniques, aboutissent enfin à une dislocation du langage, à son émiettement et à sa réduction à ses éléments premiers, vocalique ou consonantiques.

L'accumulation des clichés, des lieux communs, des platitudes et des banalités, des formules empruntées aux manuels de conversation dont l'auteur affirmait s'être inspiré : « Le plafond est en haut, le plancher est en bas », « La maison d'un Anglais est son vrai palais » achevait de

discréditer un langage exténué », vidé de toute substance intellectuelle et morale.

La Cantatrice chauve, écrivait l'auteur, est une « tragédie du langage ». Mais la crise du langage est la manifestation d'une crise de la pensée et de la communication. Les automatismes et les niaiseries de l'expression dénoncent le conformisme et la vacuité d'un esprit dénué de toute pensée propre et voué à la répétition de slogans impersonnels. Le procès du langage est le procès d'un homme imprégné des idées reçues, dépourvu de vie intérieure et devenu, comme les Smith et les Martins de *La Cantatrice chauve*, impersonnel, interchangeable, inexistant.

3) Un théâtre de la dérision

Le nouveau théâtre offre en effet de la condition humaine une image affligeante. Les clochards *d'En attendant Godot* sont le symbole achevé d'une existence insignifiante où, selon le premier mot de la pièce, il n'y a rien à faire, où l'on expie sans fin et sans raison le péché d' « être né », où tout espoir est vain : Godot, quoi qu'il symbolise ou qu'il soit, ne viendra jamais. La vie n'est, selon le titre éloquent de Beckett, qu'une « fin de partie » interminable, aussi dénué de bonheur que de sens, une agonie sans remède et définie d'une formule où l'on reconnaît une version désespérée du *cogito*.

L'univers d'Eugène Ionesco n'est pas moins désespérément pessimiste, en dépit de la loufoquerie des situations : solitude et dérégulation des vieux dans *Les Chaises*, abandonnés du monde à la fin de leur misérable existence ; angoisse et agonie du roi dans *Le roi se meurt* ; triomphe universel de la mort, du meurtre et du mal dans *Jeux de massacre* et dans *Macbett*, où l'assassinat du

tyran ne laisse espérer, contrairement à la tragédie shakespearienne, aucune restauration du bonheur et du bien. Le monde et la vie ne sont qu'un « *formidable bordel* », selon le titre évocateur de cette pièce, une « bonne blague », une farce ironique et cruelle inventée par un Dieu inaccessible ou absent pour le malheur et la confusion de l'homme.

La dramaturgie du nouveau théâtre est bien accordée à l'expression du désespoir. L'absurdité de l'action n'est que la métaphore et la manifestation de l'absurdité de l'existence. L'absurde est même ici bien plus radical que dans le théâtre et la pensée de Sartre et de Camus, où la rationalité de l'intrigue et du langage impliquait une confiance en la raison et où la négation de Dieu ne faisait qu'augmenter le prix de la vie et des valeurs humaines.

Plutôt que d'un théâtre de l'absurde, il s'agit en effet, selon le titre et l'expression d'Emmanuel

Jacquart, d'un théâtre de la dérision, où l'absurdité même est dérisoire.

Dans un monde où rien n'échappe au non-sens, la vie, la souffrance et la mort sont dépouillées de tout pathétique. Le tragique est absorbé par le comique, et cette bouffonnerie même est le malheur de l'homme. Dans *Fin de partie* comme dans la plupart des pièces de Beckett, « rien n'est plus drôle que le malheur ». La confusion des genres est à la fois un procédé dramatique et un parti pris métaphysique. Ionesco prétendait n'avoir jamais compris la distinction entre le comique et le tragique, car « le comique étant l'intuition de l'absurde », il lui semblait « plus désespérant que le tragique ». Il se justifiait ainsi de recourir, dans la qualification de ses pièces, à des catégories hybrides et contradictoires.

4) Un théâtre concert

L'originalité de ce théâtre est notamment d'avoir su conférer à la représentation des idées et des sentiments une force exceptionnelle et proprement spectaculaire. Bien d'autres dramaturges avaient écrit, parlé, disserté de la misère et des folies humaines. Mais plutôt qu'au langage, Ionesco et ses pairs ont préféré, conformément à la leçon d'Artaud, recourir aux images, aux objets, aux sens, pour figurer concrètement les terreurs, les fantasmes et les obsessions qu'ils entendaient exprimer et communiquer. Le théâtre alors recouvrait sa nature et sa fonction qui ne sont pas tant de dire et de parler que de montrer, de représenter ou de suggérer par l'image et l'action.

Ainsi fondées sur la représentation concrète et imagée des angoisses et des malheurs de l'homme et des sociétés, ces pièces acquièrent une remarquable efficacité dramatique. La traditionnelle expression rhétorique est ici relayée, renforcée ou remplacée par la réalisation scénique.

La fantaisie du décor et de l'action, tout en détruisant la vraisemblance et la rationalité de l'œuvre, en fortifiant le pouvoir dramatique et symbolique. Il s'ensuit, comme l'affirmait Ionesco, que la parodie du théâtre était éminemment théâtrale. Si révolutionnaire et provocant qu'il apparût, ce « anti-théâtre », en définitive, était paradoxalement mais incontestablement du théâtre. Le bouleversement des structures et des conceptions traditionnelles avait singulièrement ébranlé, mais aussi renouvelé et stimulé, pour un temps, la création théâtrale.

Du début du siècle aux années cinquante, on observe ainsi un foisonnement d'œuvres et d'idées, de tentatives et de réalisations dramatiques. La multiplicité des talents, le nombre et la qualité des dramaturges et des metteurs en scène, ont entretenu un bouillonnement constant de la vérité théâtrale.

La diversité, l'originalité, la nouveauté des théories et des œuvres ont engendré des évolutions,

des mutations, parfois des révolutions fondamentales. L'apparition et le succès du « nouveau théâtre », au milieu du siècle, ainsi que les polémiques et les confrontations auxquelles il a donné lieu parmi les auteurs et les critiques, ont ébranlé et bouleversé les conceptions et traditions théâtrales. La disparition de ses principaux créateurs, le tarissement relatif de leurs épigones, enfin la rapide évolutions des modes et des goûts ont paru menacer la vie même et le renouvellement du genre.

Chapitre VI

Le monde moderne

Introduction

Salacrou s'indignait, en 1946, de l'inactualité du théâtre, apparemment étranger et indifférent aux préoccupations, aux angoisses et aux aspirations contemporaines. Convaincu, comme l'était aussi Giraudoux, que « le théâtre est art d'actualité », qui est et doit demeurer une rencontre entre l'auteur et le public, il s'étonnait de la distance et du « divorce » entre les œuvres et les réalités du temps.

Il est vrai que depuis plusieurs années les œuvres à la mode étaient souvent éloignées des circonstances contemporaines : drames historiques (*Le Soulier de satin* de Paul Claudel, représentée en 1943, *L'Aigle à deux têtes* de Cocteau et *Malatesa* de Montherlant en 1946) ou pièces hors du temps et de l'espace (*Le Malentendu* de Camus en 1942, *Huis clos* de Sartre en 1944, *Les Bonnes* de Genet en 1947).

I- Les événements contemporains

Bien des pièces étaient cependant inspirées par les événements immédiats. Salacrou lui-même écrivait en 1946 *Les Nuits de la colère*, où étaient illustrés, dans le décor précisément situé et daté les conflits et les déchirements issus de la Résistance et de la Collaboration. La même année, dans *Morts sans sépulture*, Sartre évoquait brutalement les tortures infligées aux résistants par les miliciens et les relations instaurées entre les bourreaux et les victimes.

Plus tard, en 1959, au moment de la guerre d'Algérie, il reviendra sur la question de la torture en transposant le sujet du temps des nazis. Et si *Les Paravents* de Genet ne prétendaient aucunement constituer une propagande ou un plaidoyer en faveur des combattants du Front de libération nationale algérien, leurs représentations, au Théâtre de France, en 1966, quatre ans après les accords d'Evian consacrant l'indépendance de l'Algérie,

n'en suscitèrent pas moins dans le public de violents affrontements.

Cet intérêt porté par les dramaturges aux événements contemporains n'est certes pas nouveau. Claudel, dans *La Ville*, en 1892, était, de son propre aveu, influencé et inspiré par les idées et les mouvements anarchistes en vogue alors dans certains milieux intellectuels, et la révolution du second acte ainsi que la destruction de la ville, au dénouement, ne sont pas sans évoquer les souvenirs sanglants de Commune. Dans *Partage de midi*, en 1905, le dernier acte est situé pendant la guerre des Boxers qui avait menacé les étrangers en Chine, en 1900, à l'époque où l'auteur y était consul de France ; et toute la pièce est parsemée d'allusions aux trafics des Occidentaux qui exploitaient et se partageaient alors les ressources du pays.

Le succès de *Siegfried* de Giraudoux, en 1928, tint pour une part à la brûlante actualité d'une pièce où l'auteur prenait parti dans la question des

relations franco-allemandes au lendemain de la guerre de 1914. Français de naissance et devenu allemand par adoption à la suite d'une amnésie provoquée par une blessure au combat, le héros incarnait les contradictions d'une personnalité partagée entre deux natures et deux cultures. Retrouvant au dénouement sa fiancée, sa partie et son nom français, Siegfried, alias Jacques Forestier, symbolisait la réconciliation des deux nations ennemies.

La guerre de Troie n'aura pas lieu, en 1935, n'éveilla pas moins de résonance. Deux ans après l'avènement de Hitler, à une époque où l'horizon se chargeait de présage inquiétants, le titre était un redoutable avertissement. La pièce était saturé d'allusions contemporaines et transparentes.

II- La société du temps

Non moins que les événements majeurs, la fonction du théâtre est de refléter l'état, les métamorphoses et les aspirations de la société. Le théâtre dit « de Boulevard » est sans doute à cet égard l'un des plus révélateurs. Quelles qu'aient été sa facilité, sa futilité, le répertoire de Sacha Guitry n'en constitue pas moins, par cela même, un portrait significatif des préoccupations, des travers et de la vie de la société qui y est représentée.

Etienne (1930), *Mademoiselle* (1932) ou *Pierre pour les vivants* (1933) de Jacques Deval sont une peinture et une satire aiguës de l'hypocrisie, de l'égoïsme et des vilenies des milieux bourgeois entre les deux guerres, Pagnol, qui dans *Topaze*, en 1926, avait dénoncé la corruption des affairistes, abordera dans sa trilogie marseillaise, *Marius*, *Fanny* et *César*, le sujet délicat des naissances illégitimes et des amours parallèles. C'est surtout Edouard Bourdet qui

excellera dans ses comédies de mœurs, à peindre une société soumise à la loi du plaisir, du paraître et de l'argent.

Tandis que *Le Sexe faible*, en 1929, illustre le pouvoir des femmes et de la fortune, *La Fleur des pois*, en 1932, plaisantait sur les intrigues et les facéties des milieux homosexuels. Plus gravement *Les Temps difficiles*, en 1935, dénonçait les bassesses et les cruautés, mais aussi les souffrances et les sacrifices d'une bourgeoisie d'affaires et d'argent soumise aux nécessités financières et sociales.

Cocteau prétendra également, dans *Les Parents terribles*, en 1938, être « un peintre fidèle d'une société à la dérive », et entreprendra de représenter dans *La Machine à écrire*, en 1941, « les désordres d'une bourgeoisie décadente » et les vices et l'hypocrisie de « la terrible province féodale d'avant la débâcle ». Armand Salacrou, dans *L'Archipel Lenoir*, en 1947, dénoncera

plaisamment la férocité d'une famille acharnée à préserver l'honneur familial compromis par un trop vert et galant grand-père.

Dans un autre registre, à la limite ou au carrefour de la psychologie, de la politique et de la sociologie, Ionesco, dans *Rhinocéros*, en 1959, fera le procès d'une société et d'une pensée asservie à une idéologie totalitaire, intolérante et fanatique. Si la pièce est d'abord une allégorie du nazisme et de la contagion idéologique, elle est aussi la peinture et le procès d'une capitulation de l'individu sous la pression de la pensée dominante et de son renoncement mi-contraint et mi-consentant, à tout jugement personnel

III- La psychologie des profondeurs

L'homme et les sociétés modernes ont en effet subi des mutations morales et mentales affectant leurs comportements et leurs convictions. La diffusion des idées de Freud, au lendemain du premier conflit mondial, a notamment modifié la conception de la psychologie. Le théâtre offrira parfois, comme le roman, l'écho de ces réflexions.

Ainsi Lenormand, fortement intéressé et influencé par les recherches et les pratiques psychanalytiques, entendait-il « agrandir le royaume du théâtre » un proposant dans ses pièces une nouvelle idée de l'homme, échappant aux champs clos de la psychologie traditionnelle et soumis aux forces inconnues de l'inconscient, de l'instinct, de la nature et du mystère.

Dans *Le temps est un songe* (1919) l'auteur, écrivait Antoine, « analyse des névroses, étudie le mystère des êtres respirant aux lisières de l'inconnaissable ». *Le Mangeur de rêves*, en 1924,

est l'illustration d'un cas de névrose et d'un traitement psychanalytique fondé sur l'aveu des traumatismes de l'enfance, l'interprétation des rêves et la révélation de l'inconscient. *Mixture*, en 1927, était une pièce au titre symbolique exprimant la dualité de l'être humain, comme le déclarait à l'héroïne, avec cynisme et lucidité.

Féru des idées de Freud, sensible à la complexité de la personne, attentifs aux instincts les plus obscurs du cœur et de la chair, friand des secrets de la conscience et des énigmes de la destinée. Lenormand, dont les pièces ont séduit le public des années 1920 avant de sombrer dans l'oubli, a tenté d'exploiter les acquisitions de la psychologie contemporaine et introduit par-là sur la scène une vision renouvelée de l'homme.

Artaud lui-même avait représenté en 1928, parmi les créations du Théâtre Alfred-Jarry, *Le Songe* de Strinberg, et Georges Neveux, dans

Juliette ou la Clef des songes, en 1930, ouvrira de nouveau la scène à l'univers du rêve.

Le rêve et les manifestations de l'inconscient connurent encore une faveur accrue dans le « nouveau théâtre » les années 1950. Ionesco, Adamov, Arrabal, Boris Vian lui font une part de choix dans des pièces où l'illogisme et l'étrangeté des situations n'ont d'égal que la présence imaginaire et le pouvoir d'illusion de la scène. *Le Piéton de l'air*, de l'aveu de l'auteur, est la transcription d'un rêve, assez commun, d'envol, qui constituait déjà le dénouement *d'Amédée ou Comment s'en débarrasser*. Le décor initial de *La Soif et la Faim* est également inspiré d'un cauchemar familial de l'écrivain.

L'Homme aux valises et *Voyages chez les morts* ne sont qu'une succession de rêves et de souvenirs dont Ionesco fait état dans ses journaux intimes. Et comment interpréter autrement qu'une plongée dans les ténèbres de la conscience ou de

l'inconscient la descente aux enfers, suivie d'une ascension vertigineuse, à laquelle est contraint le héros de *Victimes de devoir*, à la recherche d'un personnage imaginaire à défaut duquel il retrouvera toutes ses obsessions.

Instruit par Freud, attirés par Pirandello, les dramaturges, au XXe siècle, ont élargi leurs investigations au-delà de la psychologie traditionnelle et présente de l'homme une vision plus complexe, incluant les acquis de la psychanalyse et les interrogations des moralistes sur l'ambiguïté, les contradictions, les ténèbres et les tourments de l'âme moderne.

IV- Le débat métaphysique

Un théâtre attentif aux préoccupations des contemporains ne pouvait éluder enfin le débat religieux qui s'est poursuivi tout au long du siècle. Tandis que Claudel, Ghéon, Mauriac ou Julien Green composaient des pièces inspirées par leur foi chrétienne, Albert Camus et Sartre apportaient sur la scène une illustration de la pensée athée, avant que, plus tard, Ionesco et Beckett ne fabriquent un univers hanté par la notion de l'absurde.

Dans *Tête d'Or*, composé en 1889 à la suite de sa conversion, dans *La Ville*, achevée en 1891 au lendemain de sa réconciliation, puis dans *Le Repos du septième jour* et *Partage de midi*, où l'on perçoit l'écho douloureux d'une vocation monastique avortée, Claudel confessait les tourments d'un débat intérieur qui se concluait, au théâtre aussi bien que dans sa vie, par l'affirmation d'une foi sans réserve.

Non que le respect de la loi religieuse épargne aux croyants souffrances et sacrifices, ainsi qu'en

témoignent, au cours des années suivantes, *L'Annonce faite à Marie* et la trilogie composée de *L'Otage*, *Le Pain dur* et *Le Père humilié*. Mais dans un univers providentiel, régi par une volonté divine et bienfaisante en dépit des plus cruelles épreuves, il n'est pas de circonstances et d'événements, dans l'histoire et dans la vie, qui ne concourent en définitive au salut des âmes et des peuples.

La destinée des individus comme celle des nations obéit, bon gré mal gré et quelles qu'en soient les traverses, à un dessein supérieur qui en garantit l'heureux et parfait accomplissement.

D'autres dramaturges ; Gabriel Marcel dans *Le Monde cassé* en 1932 ou *La Soif* en 1937, François Mauriac dans *Passage du Malin* en 1947 ou *Le Feu sur la terre* en 1950, Julien Green dans *Sud* en 1952 et surtout *L'Ennemi* en 1953, mettront l'accent sur les déchirements, les doutes et les tourments engendrés par les conflits entre l'amour

humain et l'amour divin, le désir absolu et le silence de Dieu.

Montherlant, sans adhérer à la fois chrétienne, éprouvait néanmoins pour la morale et la spiritualité du christianisme, et notamment pour la forme exaltée du jansénisme, un respect et un intérêt profonds. Dans *Le Maître de Santiago*, *Port-Royal*, *La Ville dont le prince est un enfant* et *Le Cardinal d'Espagne*, est constamment illustré, par des personnages historiques ou fictifs, le combat suscité dans des âmes exigeantes entre la vie du monde et les lois de la religion, le goût du pouvoir et le désir du renoncement, la tentation du bonheur et la nécessité du sacrifice.

Les religieuses de *Port-Royal*, les prêtres de *La Ville dont le prince est un enfant*, les héros du *Cardinal d'Espagne*, à des époques et dans des situations différentes, éprouveront des déchirements analogues entre les attachements profanes et des

aspirations au renoncement s'apparentent à la tentation du néant.

Le goût des dramaturges et du public pour les métaphysiques inspira aussi des œuvres où s'exprimait une pensée sceptique ou athée. Déjà dans *Les Mouches*, en 1943, Sartre avait proclamé la déchéance et l'échec d'un Jupiter qui symbolisait tous les pouvoirs divins récusés par l'affirmation de la liberté humaine, incarnée par Oreste.

Sans succomber à un didactisme aussi clairement affiché, les principaux auteurs du théâtre de l'absurde ont souvent choisi de représenter la déréliction de personnages inutilement tendus vers une divinité lointaine, indifférente ou inexistante. Les multiples allusions à la Bible, aux Evangiles et à la Passion du Christ, dans *En attendant Godot*, ne font que renforcer le sens religieux d'une pièce illustrant dramatiquement la vanité d'une attente inutile et d'un espoir toujours déçu : le mystérieux Godot, dont les miséreux attendent inlassablement

on ne sait quel salut, ne se montrera pas,
n'interviendra jamais, n'a peut-être aucune
existence.

Références

- 1- **COLOMBIER**, Jean et **WACJMAN** Claude, *Enfermer ou guérir. Discours sur la folie à la fin du dix-huitième siècle*, Publique de l'Université de Saint-Etienne, 1991.
- 2- **BARBIER** Edmond-Jean-François, *Chronique de la régence et du règne de Louis XV, Tome II (1727-1734)*, Paris, Garnier, 2021.
- 3- **D'ALEMBERT** Jean, *Mélange de littérature, d'histoire et de philosophie*, Paris, Garnier, 2018.
- 4- **JOMAND-BAUDRY** Régine, *Marivaux, Journaliste. Hommage à Michel Gilot*, PU Saint-Etienne, 209.
- 5- **THORAL-CAILLETEAU** Sylvie, *Panorama de la littérature française : Réalisme et Naturalisme*, Paris, Hachette, 1998.
- 6- **HEADENS** Kléber, *Une histoire de la littérature française*, Paris, Bernard Grasset, 1970.

7- **BENAC** Karine, *Les Fausses Confidences* ,
Marivaux, Paris, Hatier, 1999.