

Année universitaire : 2020/2021, Semestre 2.

Enseignante : Mme. Mervette GUERROUI

Niveau : Licence 2, Groupe 5

Module : Culture et civilisation de la langue

Aspects de la culture française moderne

Plan du cours :

II. Le théâtre français :

1. Le théâtre classique
2. Le théâtre romantique
3. Le théâtre réaliste et satirique
4. Le théâtre du boulevard
5. Le théâtre d'entre les deux guerres
6. Le nouveau théâtre

Bibliographie :

- LECOURT, Dominique, et al, *Aux sources de la culture française*, La Découverte, 1997.
- RUMLEANSCHI, Mihail, *La civilisation française*, BĂLȚI, 2006.

II. Le théâtre français :

C'est à la fin du Moyen Âge que le théâtre se fait un nom. En ce temps il se compose d'un théâtre religieux incarné dans les mystères et d'un théâtre profane illustré par la farce et la sotie. Le mystère est une représentation dramatique de scènes de l'Histoire Sainte. On emprunte des scènes au Mystère de l'Ancien Testament, à la vie de Christ etc. Les pièces étaient jouées sur le parvis des cathédrales. À l'origine, tout le peuple participait à la mise en scène. Ce n'est qu'à la fin du XV^{ème} siècle qu'apparaissent les confréries spécialisées.

Les drames religieux se déroulaient sur plusieurs jours dans de vastes décors simultanés : le ciel à droite, l'enfer à gauche ; des anges s'envolaient grâce à des cordages, L'action commençait souvent par un prologue dans le ciel. Puis venaient différents épisodes de la vie de Christ, entrecoupés de propos souvent triviaux entre démons ou personnages du peuple. La sotie est le reflet d'une tradition ancienne où toutes les extravagances sont permises ; on peut railler les puissants, on n'hésite pas à dire la vérité au roi.

Petit à petit le théâtre se perfectionne, de nouveaux genres apparaissent et se confinent au sein de plusieurs courants littéraires dont nous résumons les principes ci-dessous :

1. Le théâtre classique :

On y distingue plusieurs figures, parmi lesquelles Racine et La Rochefoucauld dont le véritable intérêt est de revendiquer au nom d'un principe supérieur : plaire et toucher. La lecture des préfaces de leurs principales pièces montre qu'ils mettent au premier plan de leurs préoccupations des exigences tour à tour contradictoires. Leurs tragédies insistent sur le piège où la créature est enfermée. Le héros principal subit l'effet d'une fatalité. Le système est donc simple : puisqu'il n'y a pas d'issue possible, les passions se débattent et se heurtent vainement. La conclusion étant connue d'avance, toute l'attention se concentre sur la progression logique de l'action, réduite à quelques péripéties ou « coups de théâtre » qui raniment chez les personnages l'illusion de pouvoir s'en sortir. C'est le personnage le plus dépendant qui donne son nom à la pièce. La tragédie s'incarne dans un être vivant, condamné au malheur. Comme toujours, c'est d'amour qu'il est question. Mais ici il domine en tyran. Alors que chez Corneille le personnage pouvait subir l'influence de la famille, de la patrie, de l'honneur, chez Racine et La Rochefoucauld tout se ramène à une seule force : aimer. Mais cet amour est très particulier. Il est égoïste. Il vise la possession de l'objet à n'importe quel prix (calomnie, chantage, mise en esclavage). Il est ravageur : plutôt la mort ou le meurtre de n'importe qui, si c'est utile. Il est même ennemi de lui-même : il semble honteux cherchant à tout noyer dans le désastre général. La nouveauté réside dans leur façon de concevoir l'amour comme un instinct incapable de retrouver le sens des valeurs.

La comédie elle-même change, comme les idées et les mœurs. Il ne s'agit plus de peindre un type d'humanité générale, comme le fit Molière, mais de refléter l'actualité. Le théâtre fait le portrait de l'homme contemporain et de la mode. Cette tendance au réalisme présente un inconvénient irrémédiable : les allusions aux faits

d'époque finissent par devenir obscures. Le sujet qui prime au moment de l'entre-deux-siècles, c'est le monde de la finance et de la banque. Les intrigues se tissent autour d'histoires d'héritages, de banqueroutes, de mariages d'intérêt. Quelques auteurs s'imposent, parmi lesquels Philippe Destouches.

2. Le théâtre romantique :

Le romantisme se présentait d'abord comme libérateur. Par là il s'opposait au classicisme, où prédominaient les règles. Il s'agissait de mettre en cause les goûts académiques, de promouvoir ce qu'il nommait encore « romantisme ». Pour lui, le théâtre serait la tragédie historique et la comédie réaliste en prose. Hugo, dans la préface à son drame *Cromwell*, propose un manifeste claironnant où aura quatre préoccupations : mélanger les genres (du « grotesque » au « sublime »), renoncer aux unités, chercher un décor historique faisant vrai et libérer le style.

Les débuts du drame sur la scène furent hésitants. Dès 1829, Alexandre Dumas a connu un succès momentané avec son *Henri III et sa cour*. Mais Hugo n'obtient pas l'autorisation royale pour faire jouer *Manon Delorme* : la dénonciation de l'époque de Louis XIII parut insultante à Charles X. Enfin, en février 1830, *Hernani* va marquer le triomphe de l'art nouveau. C'est un beau scandale. La « bataille d'Hernani » impose le drame pour longtemps. *Hernani* mêle une affaire sentimentale (le roi Don Carlos et le proscrit Hernani aiment la même femme, dona Sol) et un drame politique (une conspiration qui veut empêcher Don Carlos de devenir Charles Quint). La fin est tragique. Mais cela n'a aucune importance. La pièce a de la grandeur. C'est pourtant *Ruy Blas* qui illustrera le mieux les principes de la préface de *Cromwell*. Sur le même fond historique espagnol, Hugo raconte les amours impossibles d'un laquais déguisé en grand seigneur et d'une reine : un ver de terre amoureux d'une étoile. Cette intrigue sentimentale et tragique laisse la place à des scènes comiques. Le mélange des genres est parfaitement réalisé. Le succès fut immense et mérité.

En 1827, une troupe londonienne a étonné les Français en donnant *Hamlet*. Vigny, très impressionné, se mit à traduire *Roméo et Juliette* et *Le Marchand de Venise*. Mais seule son adaptation d'*Othello* fut donnée à la Comédie Française. Il y eut beaucoup de réactions hostiles : les beaux esprits trouvaient la pièce indécente. Malgré ces quelques grands succès, le seul dramaturge original et complet du XIXe siècle est Alfred de Musset. Il met en scène des héros « doubles », exaltés mais amers, idéalistes mais sans cause, débauchés mais rêvant de pureté, etc. Dans sa vie comme dans son écriture, Musset se révèle homme de théâtre. En se projetant dans ses pièces, Musset choisit des formes souples. Peu de contraintes scénographiques, peu de pittoresque ou de couleur locale, peu de violence physique. Tout vise à l'analyse psychologique, à l'étude du dédoublement de la personnalité. C'est pourquoi les premières pièces de Musset sont plus destinées à être lues que jouées. Musset utilise beaucoup le « double registre » et les systèmes de décalages qui rendent visibles l'instabilité de la personne, la fragile frontière entre « je » et « jeu ». *Les Caprices de Marianne* pousse à l'extrême ce dédoublement, grâce à deux personnages opposés, le libertin Octave, le pur Célio. Marianne ne sait pas voir

celui qui l'aime vraiment. Célio est tué par le mari de Marianne, Claudio. Le jeu d'Octave a mal tourné. Il s'en va, laissant Marianne désespérée.

3. Le théâtre réaliste et satirique :

La tradition naturaliste s'est maintenue sur la scène parisienne jusqu'aux années 1910. Des auteurs comme Jules Renard obtiennent même des succès durables (*Poil de Carotte*). Octave Mirabeau poursuit la dénonciation des milieux affairistes, où dominant l'argent, la politique, la corruption. Malgré une matière souvent très riche - sur le plan psychologique et dramatique - ce théâtre reste du « boulevard » amélioré. C'est donc le théâtre satirique et gai qui a le mieux survécu. Face à ce lourd héritage, ce sont les professionnels de la scène qui vont apporter un peu de sang neuf. Le public y est mal préparé. Il est caractéristique que le plus grand succès théâtral, aux alentours de 1900, soit obtenu par Edmond Rostand. La langue de Rostand est colorée, allègre, virtuose. Ses personnages sont truculents (*Cyrano de Bergerac*) et animés par de fortes passions (*L'Aiglon*).

Voulant rompre avec un tel sentimentalisme, André Antoine, fonde le Théâtre Libre. Il crée sur la scène une ambiance de réalité en utilisant avec précision des décors, des costumes et des accessoires conçus et réalisés pour faire vrais. Il propose une diction juste et expressive. Ses mises en scène se servent des jeux de lumière. Tous ces aménagements techniques modifient le rapport du spectateur avec la scène, qui n'est plus un simple divertissement. André Antoine a aussi renouvelé le répertoire en s'intéressant aux dramaturges étrangers, comme les Russes Tolstoï et Tourgueniev.

Deux événements remarquables marquent le passage du théâtre français du XIXe au XXe siècle. Le premier est lié à la venue dans le monde du théâtre d'un jeune metteur en scène nommé André Antoine qui crée une école axée sur une mise en scène précise au service de l'école réaliste. Ses spectacles les plus célèbres ont été consacrés aux œuvres de Balzac, de Maupassant et de Zola. Le deuxième a été provoqué par Edmond Rostand qui fait représenter son célèbre *Cyrano de Bergerac* que le public accueille avec un enthousiasme aussi grand qu'inattendu puisque après son triomphe du milieu du siècle dernier, le romantisme au théâtre semblait condamné. Le succès de *Cyrano* le fait renaître. Au début du siècle, on l'appellera le néo romantisme. Le second drame romantique de Rostand, *L'Aiglon*, inspiré par la légende napoléonienne, introduit dans le théâtre une sorte d'épopée sentimentale confirmant définitivement la popularité de l'auteur qui sera élu à l'Académie française. Dans son ensemble, l'œuvre d'Edmond Rostand a des qualités éclatantes qui expliquent l'admiration jusqu'à nos jours.

4. Le théâtre du boulevard :

Avant 1914, le Théâtre du Boulevard a connu son apogée. C'est un phénomène qui dure toujours, mais au début du siècle il occupe incontestablement une place de choix dans les distractions de la bourgeoisie parisienne. La définition de «boulevard» a été appliquée à ce genre de théâtre parce que les salles sont situées

sur les Grands Boulevards parisiens ou dans leur voisinage. Mais, avec le temps, cette définition a pris un sens plus large et comprend aussi le style et l'esprit des sujets et les personnages, tout en tenant compte du public qui le fréquente. Le public c'est celui qui cherche le plaisir du théâtre mais il a un goût moyen et ne fréquente ni la Comédie-Française, ni les théâtres d'avant-garde de l'époque. Ce n'est pas par hasard que le Théâtre du Boulevard est encore appelé théâtre de divertissement.

Les personnages du Théâtre du Boulevard appartiennent à une catégorie sociale bien définie. Ce sont des représentants de la noblesse ou de la riche bourgeoisie ; tous étant oisifs, ils ont pour principale préoccupation leurs passions et leurs plaisirs : femmes du monde en situation irrégulière, femmes entretenues, hommes âgés habitués de la bourse ou jeunes hommes sans argent en quête d'amour. L'amour est le premier souci de ces personnages qui n'ont rien à faire de toute la journée que de parler d'amour et de s'habiller à la dernière mode. Pour expliquer le succès de ce Théâtre pendant « la belle époque » il faut aussi prendre en considération deux faits importants : d'abord, le théâtre est le seul spectacle qui existe : le cinéma ne fait que ses premiers pas. Ensuite, nombre de comédiens sont des « monstres sacrés » de la scène : Marcelle Linder, Lucien Guitry et son fils Sacha Guitry.

Le début de l'époque a vu quelques grands succès du théâtre satirique, dus principalement à deux grands noms : Georges Courteline et Georges Feydau. L'œuvre de Courteline a connu la gloire du vivant de l'auteur mais a été vite oubliée après sa mort. Ce qui s'explique sans doute par le fait que sa satire, dirigée contre les mœurs de son époque, est mal comprise par le public de nos jours : satire de la justice dans *Un client sérieux* ; *Le gendarme est sans pitié*, de l'administration dans *Monsieur Badin*. Sa seule pièce considérée comme un chef-d'œuvre dirigé contre les mœurs de la petite bourgeoisie est *Boubouroche*.

5. Le théâtre d'entre les deux guerres :

De 1919 à 1939 le théâtre français connaît une profonde évolution sous l'impulsion de Jacques Copeau qui a énormément contribué au renouveau du théâtre de l'entre-deux-guerres. Acteur, directeur, conférencier, il utilise toute son énergie pour lutter contre le culte de la vedette et développe chez les comédiens un dévouement sans limite à la cause du théâtre. En 1913 il fonde le Théâtre du Vieux-Colombier, pour défendre les plus libres et les plus sincères manifestations d'un art dramatique nouveau, pour entretenir le culte des chefs-d'œuvre. Ces mots : Vieux-Colombier, inscrits au fronton du théâtre, vont vite prendre une résonance particulière, et désigner un état d'esprit. L'action de Jacques Copeau favorise surtout la mise en scène et le jeu des acteurs, auxquels est subordonnée la mise en valeur du texte. Il possède un état d'esprit qui le rapproche surtout de Stanislavski. Il réussit à former le goût des spectateurs et permet à de jeunes auteurs de trouver l'accès d'un public plus large. La comédie satirique est dominée par Jules Romains qui se consacre surtout à la défense des droits de l'individu. *Knock ou le Triomphe de la médecine* est une de ses pièces les plus célèbres qui fait partie du répertoire classique du théâtre français.

Jean Cocteau mélange tous les genres et passe facilement du plaisant au tragique. *La Machine infernale* est l'œuvre la plus importante de son théâtre. L'auteur s'adresse à une légende antique et raconte l'histoire d'Œdipe depuis son arrivée à Thèbes jusqu'à la catastrophe finale. Cocteau a compris que les thèmes de l'antiquité permettent de traiter les problèmes les plus actuels. Il adapte ces légendes avec une grande liberté, renonçant en premier lieu au ton solennel de la tragédie classique. Cocteau s'intéresse également aux autres genres, notamment à la comédie du Boulevard (*Les Parents terribles*) et au théâtre policier (*La Machine à écrire*).

6. Le nouveau théâtre :

Le débat sur les devoirs de l'écrivain face aux agitations du monde est une des caractéristiques du XXe siècle. A partir des années 50 on parle d'un «Nouveau Théâtre» qui doit rompre avec tous les critères usuels (temps, lieu, action, caractères, langage). Il fallait trouver un style qui devait stupéfier les spectateurs, comme le feraient la peste ou d'autres fléaux. En partant de ces idées, Jean Genêt crée un spectacle violent et magique. *Les Bonnes* sont deux sœurs, exploitées et haineuses, qui s'acheminent vers le meurtre de leurs maîtres. Genêt a beaucoup scandalisé. Ses « farces tragiques » rompent avec toute tradition et inventent un langage théâtral efficace.

La 2ème Guerre mondiale et l'occupation n'ont pratiquement pas interrompu les activités théâtrales. Le grand souffle de démocratisation qui rénove le pays après la défaite du fascisme se répercute aussi dans la vie théâtrale grâce aux activités d'animateurs fervents. La création à Paris de nouveaux théâtres et de nombreuses salles dans la périphérie de la capitale, a donné au théâtre un essor nouveau qui se répercute par le développement de compagnies dramatiques provinciales, de maisons de la culture, d'opéras et de théâtres municipaux dans toutes les villes importantes du pays.

La Comédie-Française maintient, à juste titre, la place de première scène dramatique de la France, étroitement liée au passé classique de l'art. En 1980 elle a atteint l'âge vénérable de 300 ans. Son répertoire est essentiellement formé d'œuvres classiques nationales, surtout de Racine, Corneille et Molière. En 300 ans, les pièces de ce dernier ont été montées plus de 23 000 fois sur la scène du théâtre. Ce n'est pas par hasard que la Comédie-Française a un deuxième nom : la Maison de Molière.

Le Théâtre de l'Odéon a été dirigé par Barrault qui occupe une place particulière dans l'art théâtral de notre époque. Toute son œuvre représente une suite d'expériences dont le but est de créer un théâtre « total » qui unirait le passé aux découvertes scéniques les plus récentes. La célébrité du Théâtre de l'Atelier a été faite par la mise en scène des pièces d'Anouilh et des auteurs classiques russes : Gogol, Ostrovski, Tourguénev, Tchekhov. Comme la plupart des théâtres parisiens, l'Atelier est un théâtre privé et dans la lutte contre le théâtre de divertissement pour le spectateur il s'est vu obligé de s'adresser aux œuvres des auteurs contemporains (J. Anouilh, F. Sagan, M. Aymé) qui souvent font des concessions à certains goûts. Jean Vilar a été celui qui a le plus marqué le théâtre français contemporain. C'est lui qui a animé le mouvement des théâtres populaires en fondant le Théâtre national populaire qu'il a dirigé en personne de 1951 à 1953. Le

théâtre de Vilar est devenu le meilleur théâtre de la France. Sa création a été le plus important événement de la vie théâtrale du pays dans la période d'après-guerre. Il a lutté pour la création d'un théâtre démocratique, à la portée de tous. Comprendant qu'un théâtre populaire ne peut exister qu'avec le soutien des travailleurs, il a organisé auprès de son théâtre une association des spectateurs populaires étroitement liée aux mouvements professionnel, culturel et de la jeunesse. Ensuite il a réformé le traditionnel système d'abonnements au théâtre. Les abonnements ont été distribués dans les usines et les fabriques, renforçant ainsi les liens démocratiques avec les spectateurs. D'autre part Jean Vilar crée un nouveau style de mise en scène, simultanément caractérisé par sa simplicité et sa grandeur esthétique à la portée d'un auditoire populaire.

Les principes essentiels du «nouveau théâtre» concernent à la fois la signification, les structures et le langage de l'œuvre dramatique et peuvent être résumés de la façon suivante :

- Refus des conflits psychologiques ; les personnages occupent comme ils peuvent le temps, ils se trouvent le plus souvent dans une vaine attente d'on ne sait quoi qui ne viendra jamais.
- Le décor est presque inexistant et parfois absurde ; une route avec un arbre ; des personnages dans des poubelles ou enfoncés jusqu'au cou dans des jattes.
- Les dialogues sont presque nuls ; les auteurs expriment une certaine méfiance à l'égard du langage parlé, tandis qu'une grande importance est donnée au langage des gestes, du mouvement, ce qui rappelle les premiers pas du cinéma muet.
- Primauté donnée au mythe, à la magie.

Dans son ensemble c'est un théâtre profondément pessimiste, où la présence de l'homme sur la terre semble dépourvue de tout intérêt, de toute signification. Les œuvres du «théâtre de l'absurde» ont une satire dirigée contre le capitalisme contemporain et son idéologie dominante. Les auteurs renient le progrès social et semblent avoir peur de la moindre transformation de la société. Le petit bourgeois qu'ils représentent ne cherche pas la destruction du monde de la bourgeoisie, il ne veut qu'y trouver une petite place bien douillette. L'homme n'a droit à aucune sympathie et aucune confiance en ses forces.

Un des plus brillants représentants de ce théâtre est Ionesco. Il crée sa première pièce, *La Cantatrice chauve* en 1950. Elle fait scandale à sa première représentation. Tout au long de la pièce point de cantatrice, ni chauve, ni chevelue. Les dialogues sont pratiquement dépourvus de sens. Comme le reconnaît l'auteur lui-même, ils avaient été écrits à partir des phrases d'un manuel de conversation franco-anglais. La ressemblance totale des personnages - les Martins et les Smith - semble souligner la médiocrité des héros qui sont issus de la société bourgeoise. Ces personnages sans vie intérieure parlent pour ne rien dire et sont interchangeables : c'est l'absurdité de la vie.