

LE THÉÂTRE

MARIE-CLAUDE HUBERT

LE THÉÂTRE

4^e ÉDITION



ARMAND COLIN

NOUS NOUS ENGAGEONS EN FAVEUR DE L'ENVIRONNEMENT :



Nos livres sont imprimés sur des papiers certifiés pour réduire notre impact sur l'environnement.



Le format de nos ouvrages est pensé afin d'optimiser l'utilisation du papier.



Depuis plus de 30 ans, nous imprimons 70% de nos livres en France et 25% en Europe et nous mettons tout en œuvre pour augmenter cet engagement auprès des imprimeurs français.



Nous limitons l'utilisation du plastique sur nos ouvrages (film sur les couvertures et les livres).

© Armand Colin, 2003, 2018, 2024
Armand Colin est une marque de
Dunod Éditeur, 11 rue Paul Bert, 92240 Malakoff

www.dunod.com

ISBN 978-2-200-63907-5

Le problème du théâtre... c'est comme un jeu de miroirs où l'image initiale s'absorbe et sans cesse rebondit, si bien que chaque image reflétée est plus réelle que la première et que le problème ne cesse pas de se poser. Et la dernière image emporte toutes les autres et supprime tous les miroirs.

Antonin ARTAUD,
mai 1923.

— Sommaire —

Avant-Propos	9
Chapitre 1 – Le système dramatique	11
1. Le dialogue ou la double médiatisation des discours	11
2. L'action dramatique	19
3. L'écriture didascalique	21
4. Les servitudes de la scène	21
5. Le goût du public	30
Chapitre 2 – Le théâtre médiéval	39
1. Naissance d'un genre	39
2. Nouvel essor	46
Chapitre 3 – Le théâtre classique	59
1. Aux origines de la dramaturgie classique	59
2. L'action	64
3. Les modalités de la représentation	83
4. Les personnages	89
5. Le langage dramatique	97
6. Nature du plaisir tragique	109
Chapitre 4 – Le drame	119
1. Le drame bourgeois	119
2. Le mélodrame, le théâtre du peuple	132
3. Le drame romantique	134
Chapitre 5 – La pièce contemporaine	151
1. Les causes des bouleversements intervenus sur la scène française de 1880 à nos jours	151
2. Vers une dramaturgie nouvelle : de 1880 à 1950	159
3. La révolution dramaturgique des années 1950, son héritage ..	173
4. À partir des années 1960	193

Conclusion	203
Rappel chronologique des textes majeurs sur l'esthétique théâtrale	207
Index rerum	211
Table des encadrés	215

— Avant-propos —

Le théâtre, art de l'éphémère, ne s'accomplit vraiment que dans la représentation, dans cette rencontre privilégiée entre une troupe de comédiens et un public. Il repose sur le jeu des acteurs, sans lesquels il n'aurait pas d'existence. Ils sont, au théâtre, « de convention », comme le fait remarquer Diderot, dans le *Paradoxe sur le comédien* ; « c'est une formule donnée par le vieil Eschyle, c'est un protocole de trois mille ans ». *Le texte, lui, n'est qu'une partition*. Sa lecture nécessite une réflexion, qui est, pour le lecteur, la plupart du temps sans qu'il s'en doute, une tentative de mise en scène, de reconstruction intérieure de ce monde en mouvement. Molière était bien conscient de cette difficulté inhérente à la lecture du texte dramatique, lorsqu'il écrivait, dans l'avertissement « Au lecteur » placé en tête de *L'Amour médecin* : « On sait bien que les comédies [terme synonyme, au XVII^e siècle, de pièce de théâtre] ne sont faites que pour être jouées ; et je ne conseille de lire celle-ci qu'aux personnes qui ont des yeux pour *découvrir dans la lecture tout le jeu du théâtre*. » C'est à cette découverte que nous convions nos lecteurs, négligeant délibérément ici les problèmes de représentation.

« Il y a bien de la différence entre peindre à mon imagination et mettre en action sous mes yeux », s'écrie Dorval, le porte-parole de Diderot dans le *Troisième Entretien sur « Le Fils naturel »*, soulignant par là le fait que le roman et le théâtre appartiennent à deux univers irréductibles. Le théâtre occupe une place à part au sein de la littérature. Les outils critiques utilisés pour rendre compte des autres genres littéraires, roman, nouvelle ou poésie, sont souvent inadéquats pour son étude. Art du spectacle, son domaine est vaste ; il intègre des éléments de mime, de danse, de musique, qui, loin d'être simples ornements, fioritures superfétatoires, font partie intégrante du jeu, au même titre que la déclamation, et fonctionnent comme des signes, parfois difficiles à déchiffrer au stade de la lecture, tant qu'ils ne sont pas situés dans l'espace de la représentation.

Cet ouvrage mêle une approche formelle et une perspective historique. Dans le premier chapitre, nous analysons le fonctionnement du texte dramatique

dans son invariance, afin de définir la théâtralité. Dans les chapitres suivants, nous examinons les divers types de fonctionnement du théâtre français selon les époques, nous référant à des œuvres étrangères lorsqu'elles ont exercé une influence sur la production française. Chaque période, du Moyen Âge à nos jours, a résolu à sa manière, à travers des formes différentes – farce, comédie, tragédie, drame, pièce contemporaine –, les problèmes de la scène. Nous avons consacré la partie la plus importante de l'ouvrage au classicisme, qui met en place tout un ensemble de règles de composition qui ne seront profondément mises en cause qu'au xx^e siècle. Le théâtre moderne, qui offre des conceptions nouvelles de la scène, a retenu lui aussi longuement notre attention. Visant à la brièveté, cet ouvrage s'appuie sur les œuvres maîtresses du répertoire, laissant volontairement de côté des auteurs mineurs, et se fonde sur les discours théoriques des auteurs dramatiques qui sont particulièrement éclairants, car ces hommes de l'art connaissaient bien les exigences de la scène et le goût du public.

Chapitre 1

Le système dramatique

Le théâtre est un art de la *mimésis*. Platon, au livre III de *La République*, oppose deux modes d'écriture, la *mimésis*, ou imitation parfaite, dans laquelle le poète donne l'illusion que ce n'est pas lui qui parle, mais ses personnages, et la *diégésis*, ou récit pur, dans lequel il parle en son nom. « N'y a-t-il pas récit quand [le poète] rapporte, soit les divers discours prononcés, soit les événements intercalés entre les discours ? [...] Il est une espèce de récit opposé à celui-là, quand, *retranchant les paroles du poète qui séparent les discours*, on ne regarde que le dialogue [...]. La comédie et la tragédie comportent une espèce complètement imitative. » Platon, abordant le théâtre d'un strict point de vue de lecteur (et non de spectateur, puisqu'il ne parle pas du jeu), définit l'écriture dramatique par le dialogue. Nous allons montrer, dans ce chapitre, qu'en fait le jeu qui se réalise dans la représentation est inscrit au cœur même de l'écriture et la préforme. C'est lui – et non le seul dialogue – qui permet de définir le texte dramatique, sans quoi rien ne laisserait distinguer une pièce de théâtre du dialogue didactique platonicien et des dialogues philosophiques écrits sur ce modèle, ceux de Cicéron, de Voltaire ou de Diderot...

1. Le dialogue ou la double médiatisation des discours

1.1. Absence de discours commentatif

L'opacité du texte dramatique naît du fait qu'il manque au dramaturge le discours commentatif du romancier. Son écriture n'est jamais subjective, toute confession lui est interdite puisqu'il *ne s'exprime qu'à travers le discours de ses personnages, lui-même médiatisé par la voix de l'acteur*. « Dans

le poème dramatique, écrit d'Aubignac en 1657, l'un des plus grands théoriciens du théâtre classique, il faut que le poète s'explique par la bouche des acteurs ; il ne peut y employer d'autres moyens¹. » Les protagonistes de *Six Personnages en quête d'auteur*, de Pirandello, voudraient jouer eux-mêmes leur drame, à l'indignation du Directeur de théâtre et des Acteurs ; c'est là un rêve impossible, qui défie les lois immuables du théâtre, comme le leur rappelle le Directeur :

...mais au théâtre, cher monsieur, ce ne sont pas *les personnages* qui jouent la comédie. Au théâtre, ce sont *les acteurs* qui la jouent. Quant aux personnages, ils sont là, dans *le manuscrit* (*Il montre le trou du souffleur.*) – lorsqu'il y en a un !

LE PÈRE. – Justement ! Puisqu'il n'y a pas de manuscrit et que vous avez la chance, mesdames et messieurs, de les avoir ici devant vous, vivants, ces personnages...

LE DIRECTEUR. – Oh, elle est bien bonne, celle-là ! Est-ce que vous voudriez tout faire tout seuls ? jouer la pièce, vous présenter vous-mêmes devant le public ?

LE PÈRE. – Mais oui, tels que nous sommes.

LE DIRECTEUR. – Eh bien, je vous assure que ça donnerait un drôle de spectacle !

(Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986, p. 83.)

1.1.1. *Les idées de l'auteur ?*

Il serait vain de chercher à déduire du texte dramatique le point de vue de son auteur. Si l'œuvre se fait l'écho de la problématique de l'époque, elle ne nous livre que rarement les réponses du dramaturge aux questions que se posaient ses contemporains. Quelle était la position de Molière face à la préciosité ? Ni *Les Précieuses ridicules* ni *Les Femmes savantes* ne nous permettent de la définir clairement. Les idées du dramaturge peuvent toutefois être dégagées dans certaines pièces à thèse, comme *L'Île des esclaves*, *L'Île de la raison* ou *La Colonie* de Marivaux, dans le théâtre de Sénèque ou celui de Sartre, mais le cas demeure exceptionnel. Les tragédies de Sénèque sont précédées d'un prologue qui n'a pas pour but d'exposer l'intrigue, révélée par le seul nom du protagoniste, mais de dessiner les grandes lignes de la situation morale. Dans la première scène d'*Œdipe*, inspirée d'*Œdipe roi* de Sophocle, le héros éprouve déjà un sentiment de culpabilité, absent chez Sophocle, où il est convaincu de son innocence. L'auteur des *Lettres à Lucilius* prête à ses héros la morale stoïcienne – offerte en modèle – qu'il oppose à la philosophie épicurienne exprimée par les chœurs. Son œuvre dramatique, à cause de ce caractère sentencieux, a parfois été jugée avec sévérité. Sous prétexte que l'exposé de la pensée ralentit l'action, on a prétendu que ses tragédies n'étaient pas destinées à la scène, mais seulement à la lecture ou à la déclamation devant un public de lettrés.

1. *La Pratique du théâtre*, livre I, chap. VIII.

1.1.2. *L'auteur et ses personnages*

Le théâtre, quoique hypostasiant le « je », puisque chaque personnage parle à la première personne, interdit toute possibilité d'autobiographie. Il ne faudrait pas en conclure pour autant que le texte dramatique n'entretient aucun lien avec la biographie de son auteur. Ce n'est pas un hasard si Molière crée *L'École des maris* en 1661, lorsque, follement épris d'Armande Béjart, il songe à l'épouser, puis l'année d'après *L'École des femmes*, quand il se marie avec cette toute jeune fille qui a vingt ans de moins que lui, et quatre ans plus tard *Le Misanthrope*, lorsqu'il a perdu toute illusion, sachant bien qu'il ne pourra jamais se faire aimer d'elle. Dans les deux premières pièces, il joue les rôles de « barbon » ridicule, Sganarelle, Arnolphe. Dans la troisième, il est Alceste, le jaloux tyrannique. Il prête à son personnage des traits caricaturaux pour mieux exorciser sa douleur. De la même façon, jouant Argan dans *Le Malade imaginaire*, il se moque de son angoisse de la mort, terreur sans nul doute lancinante, puisqu'il meurt pratiquement sur scène, dans la nuit qui suit la quatrième représentation. C'est en proie à une peur de même nature que Ionesco écrit *Le roi se meurt*, lors d'une grave maladie où il frôle la mort.

Mais Molière n'est ni Arnolphe ni Argan, pas plus que Ionesco n'est le roi. Les personnages dramatiques, dans un processus métonymique, sont coupés de leur auteur, plus éloignés encore du dramaturge que les personnages romanesques du romancier. La double médiatisation fonctionne, pour l'auteur, comme une forme de « dénégation ». Nous prenons le terme dans son sens freudien de procédé par lequel l'être, tout en formulant un sentiment refoulé, s'en défend en niant qu'il lui appartienne. Si Flaubert peut clamer : « Madame Bovary, c'est moi », aucun dramaturge ne peut en dire autant. « Ils se sont déjà détachés de moi », écrit Pirandello, parlant, dans sa Préface à *Six Personnages en quête d'auteur*, en 1921, de la façon dont les personnages se sont imposés à son imagination et du rapport qu'il entretint avec eux pendant la genèse de la pièce. « Ils vivent pour leur propre compte, ils ont acquis voix et mouvement ; ils sont devenus d'eux-mêmes, dans cette lutte pour la vie qu'ils ont dû livrer contre moi, des personnages qui peuvent parler et bouger tout seuls ; ils se voient déjà comme tels ; ils ont appris à se défendre de moi ; ils sauront aussi se défendre des autres. Eh bien, alors, soit, laissons-les aller là où ont coutume d'aller les personnages de théâtre pour avoir une vie : sur une scène. Et voyons ce qui en résultera. »

C'est sans doute pour cette raison que Beckett conçut son œuvre dramatique lorsque, ayant écrit la partie majeure de son œuvre romanesque, il se sentit acculé à une impasse. Cette mise à distance de l'écrivain par rapport à lui-même, constitutive de l'écriture dramatique, lui donna un second souffle, lui qui avait déjà cherché à introduire une séparation plus grande entre lui-même et son œuvre, lorsqu'il choisit d'écrire dans une langue étrangère, le français en l'occurrence.

1.1.3. Pas de plan préétabli

C'est parce que le dramaturge ne peut pas s'exprimer directement que *nous n'avons jamais d'architecture d'ensemble d'une œuvre dramatique*. Rien d'équivalent, au théâtre, ni au plan méthodique de *La Comédie humaine*, au sein duquel chaque roman occupe une place bien définie, ni à la structure des *Rougon-Macquart*, conçue par Zola avant même que l'œuvre ne soit écrite, et symbolisée par l'arbre généalogique que reconstitue le docteur Pascal dans le dernier roman qui est la clausule du cycle. Par ce biais, Balzac et Zola signent en permanence leur œuvre. Le dramaturge, lui, est condamné à rester dans l'ombre, comme s'il ne pouvait en assumer la paternité. C'est d'une main invisible qu'il fait se mouvoir ses personnages. De ce fait, le personnage cyclique, tel le Rastignac de Balzac qui revient dans nombre de romans, ne peut guère avoir d'existence au théâtre, car chaque pièce, à cause des impératifs de la représentation, est totalement indépendante des autres œuvres de son auteur. Il est significatif que, lorsque Beaumarchais veut souligner le lien de continuité entre ses trois pièces, *Le Barbier de Séville*, *Le Mariage de Figaro* et *La Mère coupable*, il s'exprime en termes de romancier. Ayant confié la mise en scène aux comédiens du Théâtre-Français, il écrit, dans « Un mot sur *La Mère coupable* », texte qui tient lieu de préface à la pièce : « Parmi les vues de ces artistes, j'approuve celle de présenter, en trois séances consécutives, tout le roman de la famille Almaviva, dont les deux premières époques ne semblent pas, dans leur gaieté légère, offrir de rapport bien sensible avec la profonde et touchante moralité de la dernière ; mais elles ont, dans le plan de l'auteur, une connection intime, propre à verser le plus vif intérêt sur les représentations de *La Mère coupable*. »

1.2. Absence de description du personnage dramatique

1.2.1. Caractère énigmatique du personnage

Il n'est pas de place non plus, dans l'univers dramaturgique, pour un regard omniscient tel qu'il se manifeste dans les romans non focalisés, comme le roman balzacien. Le dramaturge n'a pas la possibilité de décrire son personnage qui parle et agit devant nous. Le personnage n'existe que dans le dialogue, comme le suggère Beckett dans *Fin de partie* :

CLOV. – À quoi est-ce que je sers ?

HAMM. – À me donner la réplique.

Certaines formes dramatiques, intégrant à l'action un personnage qui juge les autres – le récitant chez Brecht, qui commente l'action et explicite les mobiles des autres personnages, le chœur dans la tragédie antique, qui se lamente sur le destin du héros –, semblent limiter partiellement cette opacité du personnage dramatique. C'est ce qu'on pourrait être tenté de déduire de la définition du chœur que donne Horace dans son *Art poétique* : « À lui de pren-

dre le parti des bons et de donner les conseils d'un ami, de modérer ceux qui s'emportent et d'aimer ceux qui ont la crainte de faiblir¹. » En fait, il n'en est rien, dans la mesure où ce personnage, même s'il a un statut à part dans la pièce, demeure lui-même personnage.

1.2.2. *Rareté des portraits*

Il n'existe pratiquement jamais, dans le dialogue, de portrait en bonne et due forme. Il suffit de comparer Harpagon et le père Grandet, si minutieusement décrit par Balzac, pour mesurer tout ce qui nous échappe dans le personnage de Molière. Nous entendons par « portrait » toutes les notations qui renseignent le spectateur sur le personnage : sur son aspect physique, sa position sociale, son caractère... Que savons-nous du corps du personnage dramatique, des vêtements et des masques qui le dévoilent ou l'occulent ? Qu'est-ce qui nous est révélé de ses relations familiales, de sa biographie, de son passé ? Le personnage, *sur scène*, est d'abord appréhendé à travers l'acteur. Avec son corps, son costume, sa voix, celui-ci crée le personnage, dont le portrait est offert d'emblée aux spectateurs. Il y a la même différence entre le portrait du personnage dramatique et celui du personnage romanesque qu'entre le mode d'approche d'un tableau – où la perception première est immédiate, spatiale, visuelle, où tous les éléments sont perçus presque simultanément, même si par la suite certains sont analysés par l'œil isolément – et la lecture – où la perception est temporelle, progressive, fragmentée et ne peut s'opérer que par l'appréhension d'éléments successifs. Mais ce portrait global, offert aux spectateurs par la présence vivante de l'acteur, va être sans cesse nuancé par la déclamation, le jeu, qui viennent modifier la première impression. Telle est la complexité du portrait du personnage dramatique. D'emblée offert, il n'est jamais donné. À tout instant, le spectateur doit le reconstruire. Le *lecteur* opère une reconstruction plus complexe, puisque la linéarité de la lecture le prive de toute perception globale. C'est cette difficulté à saisir le personnage dramatique qui rend si délicate l'interprétation de l'acteur. « Comment un rôle serait-il joué de la même manière par deux acteurs différents ? demande Diderot dans le *Paradoxe sur le comédien*, puisque, dans l'écrivain le plus clair, le plus précis, le plus énergique, les mots ne sont et ne peuvent être que des signes approchés d'une pensée, d'un sentiment, d'une idée ; signes dont le mouvement, le geste, le ton, le visage, les yeux, les circonstances données complètent la valeur. » Il nous manque en effet, pour la compréhension du texte dramatique, toute une partie de la vision de l'auteur. Il nous faudrait pouvoir pénétrer subrepticement sur ce que Ionesco appelle « mon plateau intérieur ».

Il arrive toutefois qu'un personnage en décrive un autre, mais le cas est rare au théâtre. Le portrait de Thomas Diafoirus dans *Le Malade imaginaire* (II, 5)

1. Paris, Les Belles Lettres, coll. « Budé », 1941.