



HAL
open science

Le théâtre

Christine Marcandier

► **To cite this version:**

Christine Marcandier. Le théâtre. Éric Bordas. L'analyse littéraire. L'analyse littéraire, notions et repères, Nathan, 2011. hal-01722125

HAL Id: hal-01722125

<https://hal.science/hal-01722125v1>

Submitted on 9 Mar 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'ANALYSE LITTÉRAIRE

NOTIONS ET REPÈRES

CHAPITRE 17

LE THÉÂTRE



1. HISTOIRE D'UN GENRE
2. UN ESPACE PARADOXAL
3. UN ART DU DIALOGUE
4. LECTURES

1. HISTOIRE D'UN GENRE

Le théâtre français puise ses racines dans l'Antiquité, grecque en particulier, qui fournit à la scène des structures, des formes, des mythes fondateurs ainsi que des réflexions théoriques, comme *La Poétique* d'**Aristote**. On distingue deux grands genres, tragique et comique. La tragédie grecque est « imitation d'une action grave et complète », aux styles, sujets et personnages nobles, et vise à exciter « la pitié et la terreur ». Cette *catharsis*, purgation des passions, permet de célébrer l'union de la Cité autour de ses valeurs fondatrices et de ramener les spectateurs « à un état modéré et conforme à la raison » (*La Poétique*, VI). Les grands auteurs tragiques grecs, Eschyle (*Les Perses*, *Prométhée enchaîné*), Sophocle (*Antigone*, *Œdipe*) et Euripide (*Médée*, *Andromaque*) mettent en scène des héros en proie à la fatalité, dans l'exercice de leur volonté, dans l'excès de leurs passions. Ces grands mythes vont nourrir la tradition théâtrale, du classicisme aux transpositions contemporaines des grands mythes antiques (*Antigone* d'Anouilh, *Les Mouches* de Sartre, inspirées de *L'Orestie* d'Eschyle). Quant à la comédie antique grecque – de *comos*, procession burlesque en l'honneur de Dionysos, dieu de l'ivresse –, ses thèmes sont plus « bas », tels *Les Nuées* d'Aristophane ou *Le Misanthrope* de Ménandre, comédie d'intrigue et de caractère.

Le **théâtre latin** est, quant à lui, doublement influencé par les *saturnæ* étrusques (mélange de danse et de mime) et la scène grecque. Les acteurs sont uniquement des esclaves masculins, ils ne portent pas de masques ou de cothurnes comme les comédiens grecs, mais des perruques. On retrouve chez les Latins la bipartition tragédie (Sénèque, *Phèdre*, *Médée*) / comédie (Plaute, qui inspirera Molière).

Le **théâtre médiéval** se démarque de cette tradition antique, même s'il conserve la distinction d'un genre « haut », sacré (les mystères) et d'un genre amusant, de foire (les farces). Joués sur le parvis des cathédrales, écrits en français, les mystères sont représentés à des fins édifiantes. Puis, au **xvi^e siècle**, même si le théâtre semble faire pâle figure face au genre dominant qu'est la poésie, Garnier (*Les Juives*) ou Jodelle (*Cléopâtre captive*) renouent avec la tragédie. C'est aussi le moment où le théâtre se professionnalise, les troupes se constituent, les salles spécialisées apparaissent. À la transition du **xvi^e** et du **xvii^e** siècle, le **théâtre baroque**, ou grand théâtre du monde, celui de Shakespeare et Calderon, mais aussi celui de Rotrou ou de Corneille (*L'Illusion comique*, 1636), joue d'une inversion de l'illusion : la vie est un songe, le monde un théâtre, la mise en abyme de la représentation permettant d'approcher la vérité à travers le mensonge.

Le **xvii^e siècle** est évidemment l'âge d'or du théâtre français. Molière donne ses lettres de noblesse à la comédie, tandis que Corneille et Racine s'illustrent dans la tragédie. Quant à *L'Art poétique* de Boileau (1674), il offre la synthèse des valeurs classiques, codifie les genres, les hiérarchise, plaçant au sommet de cette pyramide la tragédie (avec ses règles des trois unités, son exigence de vraisemblance et ses convenances), le poème épique, et dans une moindre mesure, la comédie. Le théâtre trouve, à travers Boileau, influencé davantage par Horace que par Aristote, une dimension morale : la scène « mêl[e] l'agréable à l'utile, sachant à la fois charmer le lecteur et l'instruire », la tragédie permet la purification des passions, la comédie celle des mœurs par le rire (*castigat ridendo mores*).

Le **siècle des Lumières** n'abandonne pas le théâtre au profit de la philosophie, même si Rousseau condamne violemment son immoralité dans la *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* (1758). La tragédie classique survit, sous la plume d'un Voltaire par exemple (*Zaïre*, 1732), estimant davantage ses pièces que ses contes qu'il juge des « rogatons », et le théâtre s'affirme comme un espace social, dans lequel on se rend pour voir et être vu. De fait, le théâtre va subir une première révolution durant ce siècle des contestations : avec Marivaux (*Le Jeu de l'amour et du hasard*, 1730) et Beaumarchais (*Le Mariage de Figaro*, 1784), la comédie, sous des apparences de gaieté, de légèreté et de fantaisie, dénonce les injustices sociales, renverse les hiérarchies et tend vers la critique ou la satire. Quant à la tragédie, elle laisse place au drame bourgeois, défini par Diderot, dans les *Entretiens sur le fils naturel* (1757) ou le *Discours sur la poésie dramatique* (1756). Renonçant aux règles et convenances classiques, les dramaturges ne doivent plus mettre sur la scène « les caractères [...] mais les conditions », c'est-à-dire consacrer leurs écrits à des situations réalistes, proches du public bourgeois, à des intrigues reposant sur des conflits familiaux.

Après 1789, la vogue du théâtre ne cesse de grandir. Les acteurs, longtemps mis au ban de la société et excommuniés par l'Église, sont admirés et reconnus (Talma, Rachel, Sarah Bernhardt à la fin du siècle) ; le **mélodrame** entraîne un public populaire, amateur d'émotions fortes et d'intrigues simples, vers les théâtres du Boulevard du Crime. Doublement influencé par le drame bourgeois et le mélodrame, mais aussi par Shakespeare, le **drame romantique** va naître, principalement autour de la bataille d'*Hernani* remportée par Hugo et ses disciples (1830). Hugo, dans la *Préface de Cromwell* (1827), conteste l'héritage classique, renonce aux conventions et « unités [qui] mutilent les hommes et font grimacer l'histoire », mêle les genres (tragique et comique) comme les tons (sublime et grotesque) en un genre « total », démesuré : le drame, mettant en scène des personnages à l'héroïsme paradoxal, proche de la folie et trouvant une assomption dans la crise et l'échec, à l'image du *Lorenzaccio* de Musset. L'échec des *Burgraves* de Hugo (1843) signe la fin du drame qui a marqué tout le premier XIX^e siècle. Dans la seconde partie du siècle coexistent la **comédie de boulevard** et le **vaudeville** (Labiche, Feydeau, Courte-line), le **théâtre naturaliste** (théorisé par Zola) ou **symboliste** (Claudel).

Le XX^e siècle voit la survivance d'un théâtre conventionnel (le théâtre de boulevard d'un Guitry) avant de connaître la montée en puissance des **metteurs en scène** qui font eux-mêmes œuvre (Pitoëff, Dullin, Jovet) et d'un théâtre engagé, interrogeant la responsabilité de l'homme, sa liberté (Anouilh, Giraudoux). Le théâtre s'affirme de nouveau comme un espace militant, le lieu des grandes questions politiques comme métaphysiques (Sartre, Camus). Dans les années 1950, le **théâtre de l'absurde** (ou théâtre de dérision) se joue des conventions théâtrales, exhibe ses ficelles, met en question le sens du langage : *La Cantatrice chauve* (1950), « anti-pièce » de Ionesco, comme *En attendant Godot* de Beckett (1952) révolutionnent l'intrigue, la psychologie des personnages et le langage dramatique. Ionesco l'affirme dans *Les Victimes du devoir* (1953), « plus de drame ni de tragédie ; le tragique se fait comique, *le comique est tragique* » : en effet tout est absurde. Dans les expériences du Living Theater, le texte peut même disparaître, au profit du geste et du mouvement, de l'improvisation des acteurs. Le théâtre de Genet, de Koltès, ou, ces dernières décennies, de Valère Novarina et Olivier Py, retrouve une dimension plus politique, tout en poursuivant la quête immuable du théâtre sur ses formes, son langage et ses conventions.

2. UN ESPACE PARADOXAL

2.1 SPÉCIFICITÉS THÉÂTRALES

La spécificité première du texte théâtral est d'être destiné à la **représentation**, joué face à un public présent dans la salle, assistant à des dialogues, des actions. Spectacle concret, aux personnages incarnés par des acteurs, toute pièce est écrite non pour être

lue mais pour être jouée : son essence tient en deux étymologies, *drama* (action) et *theatron* (lieu où l'on voit). Musset viendra rompre avec ce critère définitionnel, en élaborant un *Théâtre dans un fauteuil*, après l'échec cuisant de *La Nuit vénitienne*, en 1830. Mais, même si le lecteur peut voir *Lorenzaccio* (1834) « sans quitter son fauteuil », le texte, dans sa mise en pages, n'en exhibe pas moins sa **théâtralité**, par la distribution des rôles et les changements d'énonciation. Toute pièce éditée, qu'elle soit ou non destinée à la scène, garde une typographie spécifique.

De plus, l'action théâtrale est particulière en ce qu'elle est concrète. Le texte s'énonce dans un contact vivant avec le **public**, suscitant une émotion directe (silence, rires, larmes, applaudissements). Si tout texte littéraire donne lieu à une visualisation mentale de la part des lecteurs, au théâtre, le texte *est* spectacle : Aristote analyse cette co-présence du verbal et du spectaculaire, montrant que l'*opsis* (réalisation scénique) est une des six composantes nécessaires à la tragédie¹, d'autant plus importante qu'elle soutient l'efficacité de la *mimèsis*, le spectacle ayant sur la poésie l'avantage d'imiter des actions par des actions. Ce qui explique la part prépondérante donnée, depuis l'Antiquité, aux effets visuels et sonores de la représentation. Ainsi, même lorsqu'on lit une pièce de théâtre, pour le plaisir ou l'étude, il faut garder en mémoire que ce texte porte en lui-même une finalité qui se situe, en partie, *hors* de lui.

Autre particularité du théâtre, sa **dimension collective**, sociale, politique. D'origine religieuse, le théâtre est né en particulier des fêtes données en l'honneur de Dionysos, vers 550 av. J.-C. Dans l'Antiquité grecque comme au Moyen Âge, il est lié au sacré. Et, même devenu profane, le théâtre conserve cette dimension de fête collective, de miroir d'une société, d'une histoire. Que ce soit par sa mise en scène de la vie individuelle ou sociale, par sa fonction de tribune idéologique et politique, par le rituel social que représente le fait « d'aller au spectacle », le théâtre renvoie l'image d'une société dans ses représentations culturelles, religieuses comme historiques ou politiques. En somme l'histoire du théâtre, jusque dans ses batailles contre les traditions, dans ses héritages, dans son discours constant sur ses pratiques, est porteuse d'une mémoire sociale comme littéraire.

2.2 « LE THÉÂTRE, C'EST D'ÊTRE RÉEL DANS L'IRRÉEL » (GIRAUDOUX, *L'IMPROMPTU DE PARIS*)

Travaillé par cette tension texte/représentation, *opsis vs mimèsis*, le théâtre est l'espace d'une illusion, spatiale comme temporelle, se donnant pour la réalité. Comme l'écrit Victor Hugo, « le théâtre n'est pas le pays du réel ; il y a des arbres de carton,

1. Avec l'histoire (*muthos*), les caractères (*éthê*), l'expression (*lexis*), la pensée (*dianoïa*) et le chant (*mélôpoïa*).

des palais de toile, un ciel de haillons, des diamants de verre [...]. C'est le pays du vrai : il y a des cœurs humains sur la scène, des cœurs humains dans la coulisse, des cœurs humains dans la salle ». En effet, le théâtre est le domaine de l'**illusion**, d'un jeu de convention. Des masques et cothurnes du théâtre antique aux personnages absurdes du théâtre de dérision, le théâtre exhibe, tout au long de son histoire, que si les personnages des pièces sont incarnés, ils restent des acteurs, costumés et jouant un rôle. Ni tout à fait être humain, ni tout à fait être fictif, le personnage symbolise ce procédé d'identification. Le renversement opère à chaque lever de rideau. Le théâtre baroque de Shakespeare, Calderon ou Rotrou illustre de même que la scène est un miroir déformant du monde.

Et si le **théâtre dans le théâtre** pousse à sa limite ce rapport réel/irréel, scène/illusion, il est le fait de toute *représentation*. Des trois unités classiques (temps, lieu, action), donnant à la représentation des bornes vraisemblables, à la volonté de totalité du drame romantique, impliquant une expansion de la durée de l'action comme une diversification des lieux, tout reste une convention : le spectateur de *Lucrece Borgia* n'est pas plus à Venise ou Ferrare que celui du *Cid* à Séville... Le théâtre est mise en scène du réel. Lorsque Victor Hugo donne au drame romantique l'ambition prométhéenne d'être « la poésie complète » et de pouvoir tout représenter, il ne peut cependant montrer simultanément, sur scène, Cromwell dans l'exercice de son pouvoir et les conjurés dans l'ombre. Les actes, les scènes et les dialogues se succèdent, le spectateur n'assiste qu'à une partie de l'action : le théâtre est simplification du réel, même lorsqu'il se veut réaliste, voire naturaliste. Les décors signent, par ailleurs, ce processus de représentation qui est aussi stylisation du réel : du lieu neutre des classiques (palais de *Britannicus* ou *Polyeucte*, antichambre, cabinet de *Bérénice*) aux décors plus fouillés des mélodrames ou du théâtre romantique, la scène reste un décor, une image du réel. Seule change la convention : la scène classique est nue, rien ne vient distraire du verbe, la révolution romantique venant donner aux lieux et aux objets une importance dramaturgique capitale (escalier de *Chatterton*, « croisée par laquelle sortit Charles I^{er} pour aller à l'échafaud » de *Cromwell*). Ainsi la convention permet l'illusion théâtrale, les dramaturges contemporains accentuant ce recours à l'artifice, en faisant même l'armature de leurs pièces. Dès la première journée du *Soulier de satin* de Claudel, l'Annoncier demande aux spectateurs de fixer leurs « yeux sur ce point de l'océan Atlantique qui est à quelques degrés au-dessous de la Ligne à égale distance de l'Ancien et du Nouveau Continent ». Puis il les invite à se représenter « l'épave d'un navire démâté qui flotte au gré des courants », et, « au tronçon du grand mât », un père jésuite, attaché, grand et maigre, à la soutane déchirée. Il s'apprête à parler. « Écoutez bien, ne touchez pas et essayez de comprendre un peu. » Les anachronismes des pièces d'Anouilh ou Giraudoux (*Électre*, *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*) interprétant

librement les grands mythes antiques et mettant en scène des personnages qui tricotent, fument des cigarettes ou portent des montres, accusent l'in vraisemblance et illustrent que, comme tout art, le théâtre est distance, écart par rapport au réel, il est une manière, par la convention, l'illusion ou l'arbitraire, de rendre le réel signifiant.

3. UN ART DU DIALOGUE

La **parole*** est la structure* fondamentale du théâtre, comme le montre la mise en pages particulière de ces textes, organisant une répartition des discours*. Dans la tragédie antique comme classique, le Verbe concentre même l'ensemble de l'**action** : tout est dit, raconté, énoncé. Le théâtre romantique conserve cette structure ordonnée, même lorsque le personnage touche aux limites de la folie et de la dépersonnalisation, comme Lorenzo de Médicis chez Musset. Aux monologues (comme en IV, 9) d'accueillir et limiter cette parole déstructurée. Dans le théâtre de l'absurde, dans les conversations délirantes ou stéréotypées chez Ionesco (« les roses de ma grand-mère sont aussi jaunes que mon grand-père qui était asiatique », *La Leçon*, 1953), dans les logorrhées ou les silences des personnages de Beckett (« les mots vous lâchent, il est des moments où même eux vous lâchent », *Oh les beaux jours*, 1963), les dialogues, même disloqués, perdurent, ils transforment la dynamique traditionnelle de l'intrigue en longue et creuse attente, mais, tout, jusqu'aux onomatopées ou aux cris des pièces les plus avant-gardistes, reste un dialogue de la scène avec la salle. Des trois coups aux applaudissements, en passant par les rires ou peurs que peuvent susciter les péripéties ou coups de théâtre, toute pièce est un dialogue, celui d'un dramaturge avec un public. Même lorsqu'il s'agit, comme Ionesco a pu l'affirmer dans son *Journal en miettes* (1967), de dire qu'aujourd'hui « on ne veut plus comprendre, on ne veut plus se faire comprendre », ni « s'écouter », ni « s'entendre », ce drame de l'incommunicabilité passe par le dialogue d'une scène et d'une salle. Dans toutes ses dimensions, pédagogiques, politiques, divertissantes, le théâtre est voué à autrui.

3.1 LA DOUBLE ÉNONCIATION

Toute pièce a un **double destinataire** : le spectateur n'est jamais totalement ignoré du dialogue des personnages. Lorsqu'un personnage s'exprime en aparté, il s'adresse de fait au **public**. De même, le monologue est certes un moment de ressaisissement ou de doute du héros, mais il a lieu face au public, dans une intimité et une solitude paradoxales, prouvant la force de la convention dans la représentation scénique, tout comme d'ailleurs les scènes d'exposition, informant le public de l'action et des intrigues. Nombre de situations (personnage caché dans une armoire ou

sous un fauteuil), de dialogues (monologues, apartés, quiproquos) ne prennent sens que par la présence du public. Le théâtre de Marivaux, dans ses échanges d'identités, repose tout entier sur la connivence avec le public, seul maître des doubles sens. Dans *L'Avare* de Molière, et son fameux monologue de la cassette (IV, 7), Harpagon s'adresse directement au public de la salle. Cas particulier, le théâtre de Guignol sollicite constamment la participation des spectateurs et intègre leurs réactions dans la pièce.

Par ailleurs, le langage au théâtre n'est pas que celui des dialogues : tout, des mouvements sur scène aux costumes, des lumières aux accessoires, est discours, représentation, adresse au public. En somme, plusieurs énonciations coexistent, le théâtre pouvant même être défini comme un art de la **polyphonie***, puisque les discours, comme les sens, se diffractent en plusieurs modes d'expression comme en diverses énonciations.

3.2 DIALOGUE DE LA SCÈNE ET DE LA SALLE

Ce dialogue de la scène et de la salle a bien entendu été théorisé à tous les âges du théâtre. Sans même envisager les grandes théories, d'Aristote à Hugo, en passant par Boileau, force est de constater que presque toutes les pièces de théâtre sont précédées d'une **préface**, analyse de la réception espérée par le dramaturge, de la visée morale de sa pièce ou commentaire *a posteriori* de la première représentation.

Dès Aristote et sa *Poétique* sont envisagés les rapports de la scène et du public : si la tragédie est composée dans le but de donner du « plaisir », elle doit aussi avoir une visée plus noble, celle de « purger et tempérer » les passions des spectateurs, dans ce qu'elles ont « d'excessif et de vicieux ». Le théâtre classique, à travers son idéal du *placere et docere*, vise à une action morale de la représentation. Racine justifie ainsi, dans sa préface, le caractère scandaleux de Phèdre (1677) : « ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocente », elle est un personnage propre à « exciter la compassion et la terreur ». À travers la punition des fautes, Racine dit mettre au jour « la vertu », dénoncer le « désordre » des passions et la « difformité » des vices. Quant à Molière, il fonde la portée morale de ses comédies dans une aptitude à corriger les ridicules des mœurs par le rire. Les drames bourgeois comme romantiques trouveront ensuite dans le pathétique ou l'identification aux enfants du siècle le vecteur d'une action sur le public par la représentation. Tout théâtre vise ainsi une action discursive, théorisée au xx^e siècle par Antonin Artaud, expliquant, dans le second manifeste du *Théâtre de la cruauté* (1933), le besoin d'émotions fortes du public par la quête d'un « état poétique », un « état transcendant de vie ». Brecht, lui, se démarque, dans son *Petit Organon pour le théâtre* (1948) de pièces

reposant sur l'identification : le *Verfremdungseffekt*, effet de distanciation, devant permettre, par une série de procédés (pancartes...) de ménager l'esprit critique du public, pour conserver toute son efficacité au message politique et idéologique du dramaturge. Mais, que l'effet recherché soit la distanciation ou l'identification, le théâtre reste tribune, adresse à un public. La représentation est aussi discours, des enjeux idéologiques, au sens le plus large du terme, doublent les enjeux proprement dramatiques.

3.3 DIALOGUE DU TEXTE ET DE LA MISE EN SCÈNE

Le metteur en scène apparaît dans le premier XIX^e siècle. Hugo est ainsi à la fois dramaturge et metteur en scène de ses pièces, comme l'illustrent les didascalies qui envahissent ses pièces. Adresses directes (« on doit supposer, durant toutes les scènes qui suivent, qu'il y a assez d'espace entre les deux groupes de conjurés, pour que ce qui se dit dans l'un ne soit pas nécessairement entendu par l'autre », *Cromwell*, I, 6), prise en compte des lumières, des déplacements des acteurs, du ton, des costumes, des accessoires, tout se combine pour rendre la mise en scène explicite. Jean Genet dicte lui aussi le sens de son œuvre au metteur en scène et aux acteurs. *Comment jouer* Les Bonnes (1947) précède la pièce, et des notes en bas de page, au sein même du texte, énoncent les conditions de sa représentation : « Les metteurs en scène doivent s'appliquer à mettre au point une déambulation qui ne sera pas laissée au hasard : les Bonnes et Madame se rendent d'un point à un autre de la scène, en dessinant une géométrie qui ait un sens. » En effet, une **mise en scène** peut être, au-delà même d'un sens donné à l'œuvre ou d'une lecture, une création, **une œuvre en soi**. La vision d'un Patrice Chéreau ou d'un Georges Lavaudant peuvent totalement transformer une pièce. Lorsque ce dernier met en scène *Lorenzaccio* à la Comédie Française (1988), faisant retentir un tube de Mickaël Jackson lors d'une entrée en scène d'Alexandre de Médicis, ou distribuant au même acteur les rôles d'Alexandre et de Côme, c'est une interprétation de l'Histoire comme cycle et permanence qui s'écrit à travers ces choix.

Ainsi le théâtre ne peut se définir que dans cette **polysémie paradoxale** (à la fois texte et spectacle vivant), dans ce balancement presque contradictoire entre l'éphémère (le temps de la représentation, toujours unique) et le permanent (le temps figé de l'écrit), dans cette rencontre des acteurs et d'un public, la réception des uns influant sur le jeu des autres, dans ce jeu de comédiens, fait de répétition et d'improvisation, signe même du théâtre, genre de la variation. Art des tensions, le théâtre puise dans ces entre-deux son inépuisable richesse. Genre de la contrainte comme de la liberté, il est par essence un espace paradoxal.

4. LECTURES

4.1 MONOLOGUE ET REPRÉSENTATION

Citation

[...] (*Il s'assied sur un banc.*) Est-il rien de plus bizarre que ma destinée ? Fils de je ne sais pas qui, volé par des bandits, élevé dans leurs mœurs, je m'en dégoûte et veux courir une carrière honnête : et partout je suis repoussé ! J'apprends la chimie, la pharmacie, la chirurgie, et tout le crédit d'un grand seigneur peut à peine me mettre à la main une lancette vétérinaire ! – Las d'attrister des bêtes malades, et pour faire un métier contraire, je me jette à corps perdu dans le théâtre : me fussé-je mis une pierre au cou ! Je broche une comédie dans les mœurs du sérail. Auteur espagnol, je crois pouvoir y fronder Mahomet sans scrupule : à l'instant un envoyé... de je ne sais où se plaint que j'offense dans mes vers la Sublime Porte, la Perse, une partie de la presqu'île de l'Inde, toute l'Égypte, les royaumes de Barca, de Tripoli, de Tunis, d'Alger et de Maroc : et voilà ma comédie flambée, pour plaire aux princes mahométans, dont pas un, je crois, ne sait lire, et qui nous meurtrissent l'omoplate, en nous disant : *chiens de chrétiens !* – Ne pouvant avilir l'esprit, on se venge en le maltraitant. – Mes joues creusaient, mon terme était échu : je voyais de loin arriver l'affreux recors¹, la plume fichée dans sa perruque : en frémissant je m'évertue. Il s'élève une question sur la nature des richesses ; et, comme il n'est pas nécessaire de tenir les choses pour en raisonner, n'ayant pas un sol, j'écris sur la valeur de l'argent et sur son produit net sitôt je vois du fond d'un fiacre baisser pour moi le pont d'un château fort, à l'entrée duquel je laissai l'espérance et la liberté. (*Il se lève.*)

BEAUMARCHAIS, *Le Mariage de Figaro* (1784), acte V, scène 3 (extrait), Gallimard-Folio, 1999, p. 206-208.

Le **monologue** de Figaro est connu pour être un des plus longs du théâtre français. Mais il est aussi un morceau de bravoure en raison de sa proximité avec une narration romanesque : Figaro, seul, malheureux car il croit que sa future femme a donné rendez-vous au comte Almaviva, se replie sur lui-même et livre une réflexion sur sa destinée baroque, « bizarre ». Autre trait qui singularise ce monologue, en particulier dans notre extrait, le théâtre parle ici de lui-même. Figaro se met en scène en tant qu'auteur de « comédie », évoque le problème de la censure mais aussi des droits d'auteur, autant de questions pour lesquelles Beaumarchais a combattu et qui ont valu à l'auteur de voir sa pièce, écrite en 1778, représentée pour la première fois en avril 1784. Ainsi ce monologue tire aussi sa force de sa véhémence, de sa portée sociale et idéologique, de sa gravité inattendue dans une comédie.

– **Dramaturgie de la parole.** Par ailleurs, ce monologue confère une dimension unique à Figaro qui, de simple personnage théâtral, va devenir un véritable

1. Assistant d'un huissier lors des contraintes par corps.

mythe, doté d'une épaisseur romanesque. Il s'agit en effet d'une réelle révolution dans la conception du héros théâtral : Figaro n'est pas ici mis en scène dans la position classique du héros sûr de lui ou luttant contre ses dilemmes intérieurs. Les **didascalies** spatiales qui encadrent notre extrait le décrivent assis, position symbolique de la situation fâcheuse dans laquelle se trouve Figaro à la fin de la pièce, puisqu'il se croit trompé par Suzanne. Mais, comme il le déclarait déjà dans *Le Barbier de Séville* (I, 2), Figaro se « presse de rire de tout, de peur d'être obligé d'en pleurer ». Son rire, dans ce monologue, sera celui de la satire sociale, menée sous une forme presque **dialogique*** (interrogatives, exclamatives), jouant de **registres** variés, pour mieux animer la réflexion du héros sur sa place dans le monde. Si le monologue théâtral est traditionnellement un espace où le héros peut « se dire », dans ses doutes, ses excès ou ses passions, ici il ne s'agit pas pour Figaro de se livrer à une introspection mais de dire sa vie, d'extérioriser son parcours. Roturier, soumis aux aléas de fortune, Figaro accuse son maître de ne s'être que « donné la peine de naître » avant de décrire dans le détail sa vie d'aventurier, en un roman de formation miniature. Figaro voit les accidents du hasard devenir un destin, comme le montre l'ironique litanie des métiers et ses rimes en [i]. Le rythme, le style haché, l'accumulation de malheurs jusqu'à l'acmé de la Bastille donnent l'impression que Figaro ne pourra jamais rattraper son destin. Pris dans une condition, Figaro devient un **symbole pré-révolutionnaire**, en lutte pour survivre, modèle de probité dans un monde corrompu. Il tente de parvenir par le savoir, l'écriture, mais reste toujours en marge. Chaque espoir, dans la vie de Figaro, est suivi d'une chute, selon la loi des destinées picaresques.

Réalisme ? Figaro est aussi un **personnage particulier** parce que son auteur se projette en lui. Décrivant les mystifications des auteurs de son siècle pour échapper à la censure (*auteur espagnol, dans les mœurs du sérail*), Beaumarchais joue d'un registre tragi-comique, entre amertume et gaieté : mieux vaut mourir qu'écrire du théâtre... L'ironie est omniprésente, le dramaturge se moquant tant de ses propres écrits « brochés¹ » que d'une censure analphabète. Au rire succède la sentence : « Ne pouvant avilir l'esprit on se venge en le maltraitant. » Figaro, qui rit de ses malheurs, les voit pourtant s'inscrire sur son corps : « Mes joues creusaient. » Comme le neveu de Rameau, personnage de Diderot, Figaro vit, au sens propre « à corps perdu ». Mais Figaro s'*évertue*, verbe d'action, il renaît par l'ironie puisque, pour sortir de ses difficultés financières, il donne un essai sur l'argent ! Ce nouvel élan vital échoue, Figaro se retrouve à la Bastille. Mais la didascalie finale de notre

1. *Brocher* est un terme d'édition : les ouvrages brochés sont plus légers et moins sérieux que les ouvrages reliés. Beaumarchais joue de la polysémie du verbe, ici synonyme de *bâcler*.

extrait vient nier cette chute qui semblerait définitive : Figaro *se lève*, mouvement symbolique tant de son aptitude à toujours rebondir que de sa voix contestataire et revendicatrice.

En somme, ce monologue est à proprement parler une **révolution**, tant idéologique que théâtrale. Résumé haletant d'une vie baroque, prise de position sociale, il présente un héros nouveau, un roturier mis au centre de la scène, un héraut politique. Le monologue se fait récit et satire, annonçant tant 1789 que les années 1830, celles du drame romantique dans lequel Hugo clamera que « la liberté littéraire est fille de la liberté politique ».

4.2 LE THÉÂTRE DANS LE ROMAN

Citation

Mon plaisir s'accrut encore quand je commençai à distinguer derrière ce rideau baissé des bruits confus comme on en entend sous la coquille d'un œuf quand le poussin va sortir, qui bientôt grandissent, et tout à coup, de ce monde impénétrable à notre regard, mais qui nous voyait du sien, s'adressèrent indubitablement à nous sous la forme impérieuse de trois coups aussi émouvants que des signaux venus de la planète Mars. Et – ce rideau une fois levé – quand sur la scène une table à écrire et une cheminée assez ordinaires, d'ailleurs, signifèrent que les personnages qui allaient entrer seraient, non pas des acteurs venus pour réciter comme j'en avais vu une fois en soirée, mais des hommes en train de vivre chez eux un jour de leur vie dans laquelle je pénétrais par effraction sans qu'ils puissent me voir, mon plaisir continua de durer ; il fut interrompu par une courte inquiétude : juste comme je dressais l'oreille avant que commençât la pièce, deux hommes entrèrent par la scène, bien en colère, puisqu'ils parlaient assez fort pour que dans cette salle où il y avait plus de mille personnes on distinguât toutes leurs paroles, tandis que dans un petit café on est obligé de demander au garçon ce que disent deux individus qui se colletent ; mais dans le même instant, étonné de voir que le public les entendait sans protester, submergé qu'il était par un unanime silence sur lequel vint bientôt clapoter un rire ici, un autre là, je compris que ces insolents étaient des acteurs et que la petite pièce, dite lever de rideau, venait de commencer.

Marcel PROUST, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (1918),
Flammarion-GF, 1987 (2 vol.), t. I, p. 103-104.

Cet extrait a pour objet la **fascination qu'exerce le théâtre** sur le jeune narrateur de *La Recherche*, enfin autorisé par ses parents à aller voir La Berma jouer *Phèdre*. Mais la rencontre tant différée avec « l'objet inconcevable et unique de tant de milliers de mes rêves » sera une suite de déceptions et de désillusions. Première surprise, entrant dans la salle de spectacle, accompagné de sa grand-mère, le narrateur naïf se rend compte qu'il n'y a qu'une scène, « contrairement à ce que m'avaient représenté

mes imaginations enfantines » et que pourtant tout spectateur « se sent le centre du théâtre ».

– **Troubles.** Centré sur le *plaisir*, mot inaugural de notre extrait, ce texte retranscrit la découverte par un enfant de l'univers codé de la représentation théâtrale, en un registre qui mêle mélancolie et ironie. Lieu par excellence de l'illusion, le théâtre l'est plus encore ici, sous le regard d'un narrateur qui ne comprend rien à ce qui se passe et tente d'analyser des éléments disparates pour accéder à la compréhension. Le plaisir confus naît d'abord d'une **accumulation de sensations** auditives (*bruits confus, entend, trois coups*) et visuelles (*distinguer, regard, voyait*). Le théâtre est mystère, confusion des sens (*confus, impénétrable*), entre offrande (*s'adressèrent indubitablement à nous*) et opacité (*rideau baissé*). Paradoxalement, à mesure que des éléments proprement théâtraux apparaissent, c'est l'**incompréhension** qui s'accroît (*s'accrut, grandirent*). Le désir est tel qu'il devient trouble et brouille la perception, comme le montrent les deux comparaisons particulièrement incongrues et ironiques (*comme on en entend sous la coquille d'un œuf, des signaux venus de la planète Mars*) par lesquelles le narrateur adulte se moque *a posteriori* de ses naïvetés enfantines.

– **Temps et espace.** Et en effet, tout se brouille : le « je » englobé dans un « nous » rassurant (*notre regard, nous voyait, à nous*), la salle confondue avec la scène, le voir absorbé par l'ouïe. Même si la représentation théâtrale se déroule dans sa **chronologie** (*le rideau baissé, les trois coups, le rideau levé, les rires, la pièce de lever de rideau*), tout est noyé dans un flot d'impressions subjectives et faussées. Appariant deux regards, Proust donne à son lecteur des éléments de compréhension qui échappent à son personnage. Pourtant ce dernier, se référant à une expérience antérieure, croit décrypter le spectacle, comme le montre l'emploi du verbe « signifier » mais tout est de nouveau confondu (les acteurs seraient des hommes montés comme « par effraction » sur la scène). L'illusion n'est donc plus sur scène mais dans la salle, Proust inverse avec ironie et délices l'ordre du théâtre, à travers le regard de son personnage, confondant réalité et fiction et trouvant cependant un réel plaisir dans cette illusion des sens (*mon plaisir continua de durer*). Peu à peu le narrateur mesure cependant une certaine incongruité dans la situation (ces hommes parlent *fort*, le public écoute puis rit), *comprend* et rapporte enfin le terme technique qu'il connaissait (*la petite pièce, dite lever de rideau*) à une pratique théâtrale.

En somme, cet extrait déploie un état de conscience, détaille chaque élément d'une perception candide et joue de la découverte d'un univers codé. L'affabulation du narrateur, certes risible, source du plaisir du lecteur cette fois, retrouve cependant l'essence du spectacle, qui, par la magie de l'illusion théâtrale, nous transporte en un ailleurs qui devient l'unique réalité pendant toute la durée de la représentation.

Lectures conseillées

- ARISTOTE, *La Poétique*, Le Livre de Poche, 1990.
- ARTAUD (Antonin), *Le Théâtre et son double* [1933], Gallimard, 1964.
- DIDEROT (Denis), *Le Neveu de Rameau*, Flammarion-GF, 1983, *Paradoxe sur le comédien*, Flammarion-GF, 1981.
- DUMUR (Guy), éd., *Histoire des spectacles*, Gallimard-La Pléiade, 1965.
- DUVIGNAUD (Jean), *Le Théâtre et après*, Casterman, 1971.
- GOUHIER (Henri), *Le Théâtre et l'Existence*, Vrin, 1987.
- HUGO (Victor), *Préface de Cromwell* ; *William Shakespeare*, in HUGO, *Œuvres complètes. Critique*, Laffont-Bouquins, 1985.
- IONESCO (Eugène), *Notes et contre-notes*, Gallimard, 1966.
- JOMARON (Jacqueline), éd., *Le Théâtre en France*, Armand Colin, 1989.
- LARTHOMAS (Pierre), *Le Langage dramatique*, PUF, 1980.
- ROUSSEAU (Jean-Jacques), *Lettre à M. d'Alembert sur les spectacles*, Flammarion-GF, 2001.
- SCHERER (Jacques), *La Dramaturgie classique en France*, Nizet, 1950.
- ÜBERSFELD (Anne), *Lire le théâtre I, II, III*, Belin, 1996.