

**UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI**  
**Filozofická fakulta**  
**Katedra romanistiky**

**Pavla Křest'anová**

**Le théâtre épique de Bertolt Brecht  
et son influence sur la dramaturgie française**

**Bakalářská práce**

**Vedoucí bakalářské práce: doc. PhDr. Marie Voždová, Ph.D.**

**OLOMOUC 2011**

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně na základě uvedených pramenů a literatury.

.....

V Olomouci dne 15. srpna 2011

Na tomto místě bych chtěla poděkovat vedoucí práce doc. PhDr. Marii Voždové, Ph.D. za její pomoc a trpělivost při tvorbě této práce.

## Contenu

Introduction .....	- 6 -
1. Influence de la vie de Brecht à sa création .....	- 7 -
1.1. Analyse de l'oeuvre littéraire et ses méthodes.....	- 7 -
1.2. Biographie de Bertolt Brecht .....	- 8 -
2. Théorie du théâtre épique .....	- 13 -
2.1. Explication du terme « le théâtre épique » .....	- 13 -
2.2. Différences entre le théâtre classique et celui épique .....	- 14 -
2.2.1. Principe d'Aristote de trois unités.....	- 14 -
2.2.2. Aristotelisme à la française, les « règles » du théâtre .....	- 18 -
2.2.2.1. Imitation et la belle nature.....	- 18 -
2.2.2.2. Dramaturgie du vraisemblable.....	- 20 -
2.2.2.3. Idéalisation et l'identification d'Aristote.....	- 22 -
2.2.3. Idéalisation, l'identification versus l'effet de distanciation de Brecht.....	- 23 -
2.2.3.1. Effet de distanciation de Brecht.....	- 23 -
2.2.3.2. Rôle de l'acteur dans le théâtre épique.....	- 24 -
2.2.3.3. Fonction de la fable.....	- 26 -
2.2.3.4. Rôle de la musique et des reflets.....	- 27 -
2.2.3.5. Élément épique, le narrateur et sa position.....	- 29 -
2.2.3.6. Rôle du spectateur au théâtre classique versus épique.....	- 32 -
2.3. Analyse et présentation de la pièce « <i>Le cercle de craie caucasien</i> » .....	- 35 -
2.3.1. Scène I.....	- 37 -
2.3.2. Scène II.....	- 38 -
2.3.3. Scène III .....	- 38 -
2.3.4. Scène IV .....	- 39 -
2.3.5. Scène V .....	- 40 -
2.3.6. Scène VI .....	- 41 -
3. Disciples français de Brecht .....	- 43 -
3.1. Jean-Marie Serreau .....	- 44 -
3.1.1. Biographie de Jean-Marie Serreau .....	- 44 -
3.1.2. Théâtre de la Tempête .....	- 45 -
3.2. Jean Vilar et sa théorie du « théâtre populaire ».....	- 47 -
3.3. Roger Planchon, sa création et l'apport à la littérature .....	- 49 -

4. Brecht en actualité .....	- 53 -
4.1. Ariane Mnouchkine et son Théâtre du Soleil .....	- 53 -
4.1.1. Biographie d'Ariane Mnouchkine, fondation du Théâtre du Soleil.....	- 54 -
4.1.2. Influences au Théâtre du Soleil, ses pratiques et spectacles .....	- 54 -
4.2. Mario Gonzalez.....	- 57 -
4.3. Petit Théâtre .....	- 59 -
Conclusion.....	- 64 -
Résumé .....	- 66 -
Bibliographie .....	- 67 -
Suppléments .....	- 69 -
Supplément 1 : Biographie de Bertolt Brecht .....	- 69 -
Supplément 2 : Rôle de la musique et des reflets .....	- 71 -
Supplément 3 : Élément épique, le narrateur et sa position.....	- 71 -
Supplément 4 : Chronologie des dates importantes .....	- 73 -
Supplément 5 : Créations du Théâtre du Soleil .....	- 75 -
Supplément 6 : Créations du Petit Théâtre .....	- 77 -
Supplément 7 : Extrait de la pièce « <i>Monsieur Salomon</i> ».....	- 79 -
Anotace.....	- 80 -
Rémarques .....	- 82 -

## **Introduction**

Le travail s'appelle « *Le théâtre épique de Bertolt Brecht et son influence sur la dramaturgie française* ». Le travail va traiter de l'écrivain allemand Bertolt Brecht, son théâtre épique. On va montrer son influence sur la dramaturgie française, si il a influencé les représentants du théâtre française et de quelle manière.

Dans la première partie, on va traiter de l'écrivain allemand Bertolt Brecht, de sa biographie, des influences sur son travail du metteur en scène.

Dans la deuxième partie, on va expliquer le terme « le théâtre épique », des principes et méthodes du théâtre épique en comparaison avec la théorie d'Aristote du théâtre classique. La théorie du théâtre épique va montrée de manière pratique sur l'analyse de la pièce didactique de Brecht, « *Le cercle de craie caucasien* ».

Dans la troisième partie, on va signaler à l'influence parmi les littératures, à l'influence de Brecht et son théâtre épique sur la dramaturgie française, si ses pièces étaient ou sont jouées aux théâtres français, s'il a influencé la création théâtrale française par sa théorie et son travail. Comme les disciples français de Brecht, on va traiter la vie et la création de Jean Marie Serreau, Jean Vilar et Roger Planchon.

Dans la quatrième partie on va présenter et traiter les disciples français actuels de Brecht, leur vie, l'influence de Brecht sur leur création. On va traiter Ariane Mnouchkine et son « Théâtre du Soleil », Mario Gonzalez, André Loncin et son « Petit Théâtre ».

## 1. Influence de la vie de Brecht à sa création

### 1.1. Analyse de l'oeuvre littéraire et ses méthodes

Pour pouvoir analyser, interpréter et bien comprendre une oeuvre littéraire, il faut connaître aussi les méthodes de l'analyse littéraire, pour cela je mentionne quelques d'unes. Il y a beaucoup de méthodes de l'analyse littéraire. La majorité de ces méthodes a son origine dans les mouvements philosophiques singuliers. Celles fondamentales sont le positivisme, le soi-disant « Geistes-geschichtliche Methode », la méthode esprit-scientifique<sup>1</sup>, la phénoménologie, la méthode existentielle, celle morphologique, celle sociologique, le formalisme, le structuralisme, la deconstruction, etc.<sup>1</sup>

La méthode qui est utilisée le plus fréquent, c'est le positivisme. Le positivisme fait état de la cohérence entre l'oeuvre et la vie de l'auteur. Il faut connaître sa biographie, les événements qui ont influencé sa vie, l'époque dans laquelle il a vécu, la situation sociale et politique, etc.<sup>2</sup>

Les représentants du positivisme littéraire ont été Allemands Ernst Mach et Wilhelm Scherer et Français Hippolyte Taine, l'auteur et le critique littéraire.<sup>3</sup> Il a écrit l'étude de Honoré de Balzac, de son oeuvre « *La Comédie humaine* ». Cette étude fait la partie de l'essai qui s'appelle « *Nouveaux essais de critique et d'histoire* ». <sup>4</sup> En ce qui concerne le positivisme, Hippolyte Taine a écrit dans cette oeuvre que ce n'est pas l'esprit seul qui est le père de l'oeuvre. Tout l'homme se participe à l'élobration d'un oeuvre, son origine, son éducation, sa vie, le passé ainsi que le contemporain, ses passions et ses facultés, ses vertus et ses vices.<sup>5</sup>

Pour cela, pour pouvoir bien comprendre la création et l'oeuvre de Brecht, je vais maintenant s'occuper de sa biographie, sa vie, les influences éventuelles, les événements historiques et politiques, etc.

---

<sup>1</sup> Zima, V. P.: *Literarische Ästhetik : Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft*. Basel: Francke Verlag, 1955. Ed. 2. pp. 53.

<sup>2</sup> Séminaire « *Méthode der Literaturwissenschaft* », Mgr. Slámová, Ph.D., la chaire de la germanistique UP, 2008-2009.

<sup>3</sup> ab.

<sup>4</sup> ab.

<sup>5</sup> Taine, Hippolyte: *Nouveaux essais de critique et d'histoire*. Paris : Hachette, 1926. Ed. 14. pp. 57.

## 1.2. Biographie de Bertolt Brecht

Bertolt Brecht est né le 10 février 1898 à Augsbourg en Allemagne, il est mort le 14 août 1956 à Berlin. Son père Berthold Brecht a été directeur d'une fabrique de papier, sa mère s'est appelée Sofie Brecht. Il a été l'écrivain, dramaturge, théoricien de théâtre, metteur en scène, poète et prosateur.<sup>6</sup> Dans le supplément 1, il y est ajouté le poème de Bernard Dort sur la vie de Bertolt Brecht.

En 1904-1908, il a fréquenté l'école primaire, en 1908-1916 le lycée d'Augsbourg. En 1914, il a publié ses premiers textes « *Notes sur notre temps* », « *Légende moderne* » et les autres poèmes et récits dans les Journaux d'Augsbourg<sup>ii</sup> sous le pseudonyme de Berthold Eugen. Après l'achèvement du lycée par le baccalauréat, il a commencé les études de la médecine et les sciences naturelles à l'université Louis-Maximilien de Munich. Après l'achèvement des études, il a commencé à se consacrer à l'activité dramatique et dramaturge. Il a été d'abord à Munich, depuis 1924 à Berlin.<sup>7</sup>

Au début de sa création, il a rencontré beaucoup de personnages littéraires par lesquels il était influencé. Au mois de mars de 1918, Frank Wedekind est mort. Brecht influencé par lui a publié un article dans le Journal d'Augsbourg. En 1919 à Munich, il a fait la connaissance avec Lion Feuchtwanger et Johannes R. Becher qui sont devenus ses amis. Il a fréquenté les cercles littéraires et artistiques munichois, il a collaboré avec Trude Hesterberg qui dirigeait le théâtre « *Wilder Bühne* » et avec le comique munichois Karl Valentin. Sous l'influence de lui, Brecht a écrit en 1922 quatre pièces en un acte : « *Le Mendiant* », « *Il expulse un diable* », « *La Noce* », « *Lux in tenebris* ».iii<sup>8</sup>

Le premier mai 1920, sa mère est morte. Au mois de novembre de 1922, il a épousé Marianne Joséphine Zoff, avec laquelle il a divorcé en 1927.<sup>9</sup>

En 1922, il a reçu le prix de Kleist. Depuis 1924 jusqu'à l'année 1926, il était avec Carl Zuckmayer le dramaturge du « Théâtre Allemand » (Deutsches Theater) de Max Reinhardt. Brecht collaborait à de nombreux journaux comme « *Vossische Zeitung* »<sup>iv</sup> (1925-1928), « *le Quotidien* » (das Tagebuch), (1925-1929), « *Le théâtre de monde* » (Die Weltbühne) ou « *Berliner Börsen Courrier* » (1922-1931).<sup>10</sup> Après 1933, il a collaboré à de nombreux périodiques allemands publiés par des exilés comme par exemple « *Le Recueil* »

---

<sup>6</sup> Dort, B.: *Lecture de Brecht*. Paris : Ed. du Seuil, 1960. pp. 17.

<sup>7</sup> ab., pp. 17

<sup>8</sup> ab., pp. 18

<sup>9</sup> ab., pp. 18

<sup>10</sup> ab., pp. 18, 19



(Die Sammlung), d'Amsterdam, « La nouvelle scène de monde » (Die neue Weltbühne) de Prague, « Nouveaux journaux allemands » (Neue deutsche Blätter) de Prague, « Notre temps » (Unsere Zeit) de Paris, etc.<sup>11</sup>

La collaboration de Brecht avec Piscator a commencé en 1927, ça y était pour la mise en scène de « *Schweik* » écrit par l'écrivain tchèque Jaroslav Hašek. Piscator a été metteur en scène allemand, créateur de la conception du théâtre politique. Il a expérimenté beaucoup par exemple avec les effets de reflet sur la scène. Ça y était juste Piscator qui a influencé Brecht avec son modèle du théâtre épique. Brecht a repris cette technique dans une certaine mesure, mené cette idée à la totalité et en novembre publié l'article sur « le théâtre épique » dans le « Journal de Frankfurt » (Frankfurter Zeitung).<sup>12</sup>

C'est aussi la collaboration avec le compositeur musical important allemand Kurt Weil qui a apporté à Brecht beaucoup de succès, l'inspiration et l'avance dans sa création. En 1927, Brecht collabore premièrement avec Kurt Weil, pour l'opéra « *Le Petit Mahagonny* » qui a été présenté au Festival de Musique contemporaine à Baden-Baden. En 1928, « *L'Opéra de quat'sous* » a été créée et présentée au « Schiffbauerdammtheater » de Berlin et l'opéra « *Grandeur et décadence de la ville Mahagonny* » a été terminé un an plus tard, en 1929. La première de l'opéra « *Celui qui dit oui* », en original allemand « *Jasager* » a été mise en scène en 1930 à l'Institut central d'enseignement et d'éducation de Berlin.<sup>13</sup>

Brecht a collaboré aussi avec son épouse, l'actrice Hélène Weigel avec laquelle il a épousé en août de 1928.<sup>14</sup> Ils ont mis en scène l'oeuvre de Brecht « *La Mère* » au « Schiffbauerdammtheater » de Berlin en janvier de 1932. Mais la représentation de sa pièce « *La Décision* » en janvier de 1933 à Erfurt a été interrompue par la police car le nom de Brecht ainsi que Lion Feuchtwanger apparaît à la liste des personnes à arrêter en cas de succès en 1923, lors du putsch d'Hitler et Ludendorff à Munich.<sup>15</sup> Le 10 mai 1933, les livres de Brecht sont brûlés par les nazis. D'après l'incendie de Reichstag, Brecht avec sa famille part pour l'exil.<sup>16</sup> En 1935, il a été déchu de la nationalité allemande.<sup>17</sup> Il a passé l'exil à Prague, Vienne, Zürich, Carona en Suisse (d'avril à septembre), Paris

---

<sup>11</sup> Dort, B.: *Lecture de Brecht*. Paris : Ed. du Seuil, 1960. pp. 22.

<sup>12</sup> ab., pp. 20

<sup>13</sup> ab., pp. 20

<sup>14</sup> ab., pp. 20

<sup>15</sup> ab., pp. 18

<sup>16</sup> ab., pp. 21

<sup>17</sup> ab., pp. 22

en France, Svendborg au Danemark.<sup>18</sup> A Paris en juin 1933, il a créé « *Sept Péchés capitaux des petits-bourgeois* » au Théâtre des Champs-Élysées, sous la direction de George Balanchine. En 1935, il a participé au Congrès international des Écrivains à Paris. En octobre de 1937, il a créé avec Hélène Weigel la pièce « *Fusils de Mère Carrar* ». En 1938 à Paris, Hélène Weigel a interprété des scènes de « *Grand'Peur et Misère du III<sup>e</sup> Reich* »<sup>19</sup>. Son autre exil a été Svendborg au Danemark, mais en avril 1940, le Danemark commence à être occupé par des troupes hitlériennes, pour cela Brecht a passé en Finlande où il était l'hôte de la poétesse Hella Wuolijoki. En mai 1941, il a quitté aussi la Finlande et passé en URSS à Moscou, en juin en Californie à Santa Monica. Ici, il a trouvé et retrouvé beaucoup de personnages littéraires célèbres et de ses amis comme Lion Feuchtwanger, Peter Lorre, Paul Dessau, Heinrich Mann, Charlie Chaplin, Arnold Schoenberg ou Fritz Langer avec lequel il a fait des divers travaux cinématographiques comme par exemple « *Les bourreaux meurent aussi* » en 1942.<sup>20</sup>

En février de 1943, Brecht a passé à New York en compagnie de Piscator. Brecht a créé la pièce « *Galileo Galilei* ». Il a travaillé avec Paul Dessau à un opéra « *Les Voayges du Bon Dieu* » jusqu'en 1947, mais ils ne l'ont pas achevé. En 1945, Brecht a terminé la pièce « *Cercle de craie caucasien* » qui est considérée comme une de pièces didactiques<sup>21</sup> sur laquelle on peut bien expliquer sa théorie et conception du « théâtre épique ».

Brecht ne reste pas à sa création, il ne se limite ni au genre, ni au langue, ni à la littérature de son époque. Il s'intéresse aux oeuvres classiques de l'Antiquité, alors aux oeuvres qui sont très souvent mises à l'opposition de celles siennes.

En 1947, il a travaillé à son adaptation de « *L'Antigone* » de Sophocle qui a été traduite en allemand par Hölderlin. Il a fait le scénario pour le film « *Arc de Triomphe* » d'après le roman d'Erich Maria Remarque.<sup>22</sup> En novembre de 1947, il est parti des États-Unis en Suisse et en 1948, il s'est installé à Zurich où il s'est trouvé avec Max Frisch, le prosateur, l'auteur dramatique et l'essayiste suisse.

L'année 1949 a été pour Brecht importante. Le 11 janvier, il a mis en scène « *Mère Courage* » au « Théâtre Allemand » (Deutsches Theater).<sup>23</sup> Après longtemps, il a pu introduire

---

<sup>18</sup> Dort, B.: *Lecture de Brecht*. Paris : Ed. du Seuil, 1960. pp. 21.

<sup>19</sup> ab., 22, 23

<sup>20</sup> ab., pp. 23

<sup>21</sup> ab., pp. 24

<sup>22</sup> ab., pp. 25

<sup>23</sup> ab., pp. 25

sa pièce au théâtre national à Berlin. Et surtout lui avec son épouse Hélène Weigel, ils ont fondé le théâtre à Berlin « l'Ensemble de Berlin » (Berliner Ensemble).<sup>24</sup>

Brecht est connu aussi par ses activités dialectiques et pédagogiques. A New York, il a enseigné les jeunes acteurs, scénaristes et dramaturges en travail théâtral, en accès aux pièces et en son méthode du théâtre épique.<sup>25</sup> Il a écrit aussi des oeuvres dialectiques et théoriques à celles appartient par exemple le « *Petit Organon pour le théâtre* » (1949)<sup>26</sup> et le texte théorique sur la dialectique théâtrale « *Le travail théâtral* » (*Theaterarbeit*) (1952).<sup>27</sup>

Par-dessus le non-admission au début de sa carrière et les problèmes causés par le régime ancien, il a reçu pour sa création littéraire le Prix National le 7 octobre 1951<sup>28</sup> et le Prix Staline le 21 décembre 1954<sup>29</sup>.

Le 14 août 1956, il est mort d'un infarctus du myocarde à son domicile berlinois.<sup>30</sup>

En ce qui concerne sa création, ses oeuvres ne sont pas intégrales et on ne peut pas trouver parmi ses oeuvres une certaine cohérence ou un monolithisme strict. Beaucoup de ses oeuvres n'est pas traduit et beaucoup de ses poèmes est dispersé dans des journaux et revues.<sup>31</sup> Sa création, l'individualité sont illimitées et originales. Il ne se limite ni au temps et à l'époque d'histoire, des textes littéraires qu'il adapte. Ca peut bien déclarer par cela qu'en 1948, il a pensé à une pièce sur Till Ulenspiegel.<sup>32</sup> Till Ulenspiegel appartient à la littérature populaire allemande. Il existe un oeuvre anonyme « Till Ulenspiegel » édité par Hermann Bote en 2001. Cette oeuvre est très intéressante par les hypothèses à propos le créateur et aussi à propos l'existence éventuelle de la figure Till Ulenspiegel. Le texte est très ironique et satirique grâce à sa figure espiègle.<sup>33</sup> Ce motif serait proche à Brecht par sa critique et l'ironie qui lardonne l'église et tous ceux qui ont eu un pouvoir, donc il créerait sûr une pièce bien provoquante, critique, ironique et en même temps intéressante, comme c'est typique pour lui.

---

<sup>24</sup> Dort, B.: *Lecture de Brecht*. Paris : Ed. du Seuil, 1960. pp. 25

<sup>25</sup> Séminaire « *La Méthodologie de la littérature allemande* », Mgr Sylvie Grimm Hamen, Erasmus à l'université Nancy 2, 2008/2009.

<sup>26</sup> Dort, B.: *Lecture de Brecht*. Paris : Ed. du Seuil, 1960. pp. 25.

<sup>27</sup> ab., pp. 27

<sup>28</sup> ab., pp. 26

<sup>29</sup> ab., pp. 27

<sup>30</sup> ab., pp. 28

<sup>31</sup> ab. pp. 7

<sup>32</sup> ab., pp. 25

<sup>33</sup> Séminaire « *Eulenspiegel : Schelm, Narr, Betrüger* », Dr. Andrea Moshövel, la chaire de la germanistique UP, 2009/2010 ; Le mémoire préparé en séminaire: « *Hat Eulenspiegel gelebt? Wer war der Verfasser des „Ulenspiegels“-Buchs?* », Křesťanová Pavla.

Il se ne limite pas à un mouvement littéraire. C'est une question qui est très souvent posée : Auxquels mouvements littéraires Brecht a appartenu ? Le classement de Brecht à un mouvement littéraire n'est pas facile et il est plutôt impossible. Les critiques littéraires ont discuté s'il est réaliste, nouveau réaliste ou expressionniste. Au début, Brecht a avoué à l'expressionnisme. Ce sont surtout ses poèmes qui ont été influencé par l'expressionnisme. Plus tard, Brecht a refusé qu'il est l'expressionniste, à la fin il acceptait quelques oeuvres expressionnistes, surtout celles d'Ibsen. Il s'est laissé inspiré par les oeuvres des symbolistes français, surtout de Verlaine et Rimbaud, dont les méthodes il utilisait. Il critiquait ses collègues contemporains. Avec ses opinions sur le théâtre il était avancé et devanait le prédecesseur du moderne au théâtre.<sup>34</sup> La deuxième question qui est souvent posée à propos de Brecht est son engagement et sa position politique qui sont dans une certaine mesure confondantes. Chez quelques auteurs, on y trouve la partie esthétique, ce sont les auteurs du parnassisme qui ont écrit ses oeuvres à cause de l'esthétique, de la beauté. Mais il y a des auteurs, dont la motivation à écrire et à créer ses oeuvres ne posent pas seulement sur les causes esthétiques. Ils sont souvent influencés par sa vie et par la situation politique. Ils veulent changer quelque chose au monde et l'écriture est leur moyen pour cela. C'est aussi le cas de Brecht. La partie esthétique joue chez lui aussi un rôle, mais en face de l'esthétique, ce sont les causes politiques, pourquoi il a écrit ses oeuvres de telle manière comme il les a écrites. Ses oeuvres ne sont pas de manifestes politiques qui serviraient à exprimer une idéologie politique. Brecht comme la personne a été influencé par l'idéologie du socialisme et il projetait ses opinions à ses oeuvres. Il exprime ses opinions, critique, moralise la société, l'église et les autres aspects du monde contemporain.<sup>35</sup>

Sa création est si riche grâce à l'amitié de beaucoup d'auteurs, grâce à l'influence de beaucoup de cultures, de milieux littéraires et théâtraux. Les problèmes causés par l'ancien régime et la présence suivante en exil, des voyages en Europe et aux États-Unis ont eu en définitive une bonne incidence à sa création. Aussi grâce à l'exil, sa personnalité et sa création ont devenues plus connues et exercées une influence sur la littérature européenne, mais aussi internationale.

---

<sup>34</sup> Maier-Schaeffer, Francine: *Le Méchant Baal, l'asocial et la poétique des genres chez Brecht. Fragment, pièce didactique, théâtre épique*. Revue de littérature comparée. Paris : Kliensieck, 2004. pp. 189.

<sup>35</sup> ab., pp. 12, 13

## 2. Théorie du théâtre épique

### 2.1. Explication du terme « le théâtre épique »

Le terme « le théâtre » est utilisé vers ce travail et vers les livres à propos le théâtre épique. Ce terme désigne à la fois une pratique d'écriture et une pratique de représentation, alors l'interprétation et la mise en scène.<sup>36</sup> Roubine ajoute qu'en France du 17<sup>e</sup> siècle jusqu'aux années 1880, l'objet principal des théories théâtraux a été l'écriture de la pièce et « les textes relatifs à la représentation se limitent à la technologie du théâtre. »<sup>37</sup>

Pourquoi on désigne le théâtre de Brecht comme épique ? Brecht écrit surtout les pièces, alors les genres dramatiques. Mais dans ses pièces, il mélange les éléments dramatiques avec ceux épiques et aussi lyriques.<sup>38</sup> Ce mélange du genre est typique pour les oeuvres des mouvements littéraires modernes et il est un des indices comme les oeuvres modernes se distinguent de celles classiques, c'est-à-dire des oeuvres du classicisme.<sup>39</sup> La théorie du classicisme, qui a été représenté par l'auteur et théoricien Nicolas Boileau dans son oeuvre « *L'art poétique* », a son origine dans la théorie d'Aristote.<sup>40</sup> A propos la problématique du mélange et de la conservation du genre littéraire a écrit P. Larthomes dans son oeuvre « *Le langage dramatique* » : « *L'erreur fondamentale à nos yeux a consisté surtout à distinguer au cours des siècles, tout au moins en France, la comédie et la tragédie, ou, de façon plus large, les pièces qui font rire et celles qui font pleurer. Non que cette distinction ne soit pas dans une certaine mesure, naturelle, puis qu'elle tient compte avant tout des réactions du public et différencie, à partir d'elles, les procédés qui les provoquent ; non qu'elle ne soit pas pardonnable, puisque vénérable et appuyée par une tradition mythologique (Thalie et Melpomène), l'autorité d'Aristote et de combien d'autres. Mais enfin elle n'est pas essentielle. Et n'étant pas essentielle, elle s'est révélée dangeureuse : on a plus été préoccupé de marquer entre la tragédie et la comédie des oppositions qui allaient de soi, que de souligner les points communs qui font que toutes les oeuvres dramatiques, qu'il s'agisse d'*Athalie* ou des *Fourberies de Scapin*, ont les mêmes caractères fondamentaux.* »<sup>41</sup>

---

<sup>36</sup> Roubine, J.-J.: *Introduction aux grandes théories du théâtre*. Paris: Bordas, 1970. pp. 1.

<sup>37</sup> ab., pp. 1

<sup>38</sup> Séminaire « *La Méthodologie de la littérature allemande* », Mgr Sylvie Grimm Hamen, Erasmus à l'université Nancy 2, 2008/2009.

<sup>39</sup> Larthomes, P: *Le langage dramatique*. Paris: A. Colin, 1972. pp. 433.

<sup>40</sup> Cours « *Littérature française* », prof. PhDr. Jiří Šrámek, CSc., la chaire de la romanistique UP, 2008-2009.

<sup>41</sup> Larthomes, P: *Le langage dramatique*. Paris: A. Colin, 1972. pp. 433-4.

## 2.2. Différences entre le théâtre classique et celui épique

On met souvent Brecht dans l'opposition à Aristote. Mais plus précis, ce n'est pas Brecht et Aristote qui sont mis dans l'opposition, mais les formes théâtrales qu'ils représentent. A propos l'opposition entre Brecht et Aristote écrit Bernard Dort : « *Il fut sottement question d'opposer Brecht à Aristote. Quelle niaiserie ! Ils n'aurons pas vécu le même temps. Et Brecht est peut-être encore plus aristotélicien qu'Aristote.* »<sup>42</sup> Dort ajoute ensuite que Brecht réagit sur ce qui l'entoure, les philosophes de son époque, des problèmes sociales, économiques, politique, sa vie quotidienne, etc. Aristote a réagi également sur son époque, sa vie.<sup>43</sup>

Les formes littéraires, les genres se changent à travers des époques d'après leur besoin. La littérature réagit sur l'époque non-seulement par le sujet qui était fréquent dans une époque concrète, mais aussi elle réagit par la forme et par le changement du genre, comme il l'a dit le théoricien français Théophile Gautier.<sup>44</sup> Pourtant la littérature s'est développée des formes dit classiques, des règles strictes à la forme de cette littérature « nouvelle », qui est dans le domaine du théâtre représentée par exemple aussi par Brecht. Les écrivains modernes réagissent sur l'époque par le contenu et bien des fois par la forme littéraire. Les mouvements littéraires comme par exemple l'expressionnisme, auquel Brecht a appartenu au début de sa carrière (voir 1.2. Biographie de Bertolt Brecht) exprime sa discordance profonde par sa forme.<sup>45</sup>

Le postulat essentiel du théâtre moderne est une combinatoire, alors la faculté de rebondissement et de renouvellement créatif.<sup>46</sup> Alors, le théâtre moderne au contraire de celui classique, on le peut caractériser comme celui qui combine des aspects différents, des motifs, des traditions et qui mélange des genres.

### 2.2.1. Principe d'Aristote de trois unités

Maintenant, nous allons présenter le principe et la théorie du théâtre classique. Le théâtre classique est connu par le principe de trois unités d'Aristote. Aristote a dit comme l'argument pour l'établissement du principe de trois unités que « *la capacité d'attention et d'assimilation du spectateur est limitée* »<sup>47</sup>, pour cela il n'est pas possible jouer une représentation théâtrale

---

<sup>42</sup> Dort, B.: *Lecture de Brecht*. Paris : Ed. du Seuil, 1960. pp. 9.

<sup>43</sup> ab., pp. 10

<sup>44</sup> Cours « *Littérature française* », prof. PhDr. Jiří Šrámek, CSc., la chaire de la romanistique UP, 2008/2009.

<sup>45</sup> ab.

<sup>46</sup> Roubine, J.-J.: *Introduction aux grandes théories du théâtre*. Paris: Bordas, 1970. pp. 127.

<sup>47</sup> ab., pp. 31

sur plusieurs lieux, etc. « Le principe de trois unités » comporte les unités d'action, de temps et de lieu.<sup>48</sup>

### a) Unité d'action

L'unité d'action devrait unifier la pièce. La pièce devrait être la représentation d'une fable, d'une action et cette action devrait être cohérente, unifiée. Les événements représentés dans la pièce doivent être liés de manière réciproque par un lieu. Au 17<sup>e</sup> siècle, on a élargi cette idée de l'affirmation qu'il faut distinguer l'action principale des actions secondaires.<sup>49</sup> C'est-à-dire, Aristote a exigé une ligne d'action qui est bien ordonnée et claire pour le spectateur.

### b) Unité de temps

L'unité de temps explique Aristote moins explicite que l'unité d'action. Sa revendication a été que la durée de la représentation devrait être douze heures, un jour sans la nuit. Comme la limite de la durée d'une représentation il a établi un « jour naturel », alors vingt-quatre heures. Cette durée ne devrait pas dépasser, elle avait été tenue pour la durée maximale.<sup>50</sup>

Une autre difficulté a été à propos l'écart entre la durée de la représentation et celle de l'action. La revendication a été que ces durées devraient se correspondre. Cette revendication a été en pratique impossible, donc Aristote a déclaré qu'on peut laisser ces deux unités sans la nécessité de les unir.<sup>51</sup> Quelques auteurs comme Chapelain ont été plus radicale que Aristote même et ils ont exigé la correspondance entre la durée de la représentation et celle de l'action.<sup>52</sup> Parce que cette exigence a été impossible à remplir, Chapelain a proposé l'écart entre les deux durées qu'on considérait quatre heures de la durée de la représentation pour douze heures de la durée de l'action.<sup>53</sup>

A la fin de la polémique entre Jean Chapelain et Georges Scudéry, le romancier et le dramaturge français<sup>54</sup>, Chapelain a accepté l'argumentation de Scudéry : « *Si le « jour artificiel » constitue la durée souhaitable et le « jour naturel » un maximum à ne pas dépasser, il s'agit des conditions nécessaires mais non suffisantes. [...] L'unité de temps n'est pas une norme autonome.[...] Il ne suffit pas de concevoir une action qui tienne*

---

<sup>48</sup> Roubine, J.-J.: *Introduction aux grandes théories du théâtre*. Paris: Bordas, 1970. pp. 31.

<sup>49</sup> ab., pp. 32

<sup>50</sup> ab., pp. 33

<sup>51</sup> ab., pp. 33

<sup>52</sup> ab., pp. 34

<sup>53</sup> ab., pp. 35

<sup>54</sup> Doumic, René : *Histoire de la littérature française*. Paris : Méllottée, 1920. pp. 536.

*dans les vingt-quatre heures, il faut encore que son économie reste conforme aux impératifs du vraisemblable.* »<sup>55</sup> Par cela, Aristote a établi le deuxième point de vue, celui de la vraisemblance, à côté de celui de l'action.<sup>56</sup>

La seconde génération des classiques a imposé la durée de vingt-quatre heures comme une norme. Alors, les opinions sur cette problématique se différencient. La tradition préclassique n'a pas imposé une norme concernant la temporalité. La durée a découlé de l'économie de l'intrigue.<sup>57</sup>

### c) Unité de lieu

A l'origine, Aristote n'a pas envisagé l'unification du lieu dans son oeuvre « *Poétique* ». La tradition préclassique a imposé la multiplicité de lieu.<sup>58</sup> Ils se découvrent les arguments comme celui que la multiplication des lieux apporte la non-clarté au spectateur.<sup>59</sup> Mais à partir de la distinction de temps par deux points de vue, par la vraisemblance et la durée, on a imposé que : « [...] *l'espace de la fiction devrait être défini par référence à l'espace réel qu'un personnage pourrait parcourir pendant la durée de la représentation.* »<sup>60</sup> Quelques théoriciens comme par exemple Lodovico Castelvetro, l'écrivain italien<sup>v</sup>, ils ont constaté que la conception du lieu correspond à celle de la temporalité, elle consiste sur l'identification de « représenté » et du réel. L'unification de lieu et le débat à propos cette problématique n'avait pas été non-problématique. La correspondance du lieu du réel et de celui de « représenté » a été établi comme un idéal, pas comme une obligation du théâtre classique. Alors cette unité de lieu a été dirigée par la condition suivante : Le temps devrait être limitée par rapport au temps, c'est-à-dire, d'après les lieux qu'un personnage réel pourrait parcourir par un jour. L'unité de lieu est en dépendance directe de l'unité de temps. Un jour a été établi comme le temps maximal de la durée de la représentation. (voir b) l'unité de temps). Donc, le lieu doit être limité, l'action peut se passer par exemple dans une région que dans un pays, dans une ville que dans une province, dans un palais que dans une ville.<sup>61</sup> Alors, il est évident que l'alternation de lieux n'est pas possible. Dans une pièce on ne peut pas montrer un voyage autour du monde entier parce qu'on ne le peut pas passer au cours d'une journée au réel.

---

<sup>55</sup> Roubine, J.-J.: *Introduction aux grandes théories du théâtre*. Paris: Bordas, 1970. pp. 35. En : *Discours sur la tragédie*, 1639.

<sup>56</sup> Roubine, J.-J.: *Introduction aux grandes théories du théâtre*. Paris: Bordas, 1970. pp. 35.

<sup>57</sup> ab., pp. 35

<sup>58</sup> ab., pp. 37

<sup>59</sup> ab., pp. 38

<sup>60</sup> ab., pp. 37

<sup>61</sup> ab., pp. 37



Aubignac, le dramaturge et le théoricien français du théâtre, a exposé cette unité de manière la plus claire. Du début jusqu'à la fin de la représentation, il doit être représenté sur le plateau un espace, un lieu et le plateau ne doit pas être distribué aux plusieurs parties, il doit représenter un seul lieu. Aubignac a admis des changements du décor sur le plateau uniquement si le lieu représenté reste le même. Les changements du décor sur le plateau pour changer le lieu représenté ne sont pas admis par lui.<sup>62</sup> Il a recommandé aussi l'utilisation d'espaces naturellement ouverts, par exemple la façade d'un palais pour la tragédie ou la place publique pour la comédie classique.<sup>63</sup>

Racine a proposé la division du plateau à deux parties. Il a admis un espace qui représente un seul lieu de l'action, mais il a autorisé aussi deux espaces si l'action de la pièce l'exige, comme par exemple dans la pièce « *Britannicus* ». <sup>64</sup> L'action se déroule dans une chambre du palais de Néron. « Agrippine rappelle à son fils ingrat tous les crimes qu'elle a commis pour lui sur le devant du palais ». <sup>65</sup> Dans un tel cas, il faut distinguer ces deux lieux par deux espaces.<sup>66</sup>

Alors, on fait un résumé de cette unité de lieu. La règle de l'unité de lieu n'est pas unifiée et strictement établie. La base de cette unité a été établie, la multiplicité de lieux n'est pas demandée pour que le spectateur ne soit pas confus. Le lieu doit correspondre à l'exigence de l'unité de temps. Un seul lieu représenté par un espace a été établi comme un idéal. Les écarts sont acceptables.

#### **d) Principe de trois unités par rapport à Brecht**

Dans ce moment-là, je voudrais faire une petite comparaison de trois principes d'Aristote avec Brecht. D'abord, il faut dire que ni Brecht dans son oeuvre théorique « *Le Petit Organon* », ni Bernard Dort dans l'oeuvre « *Lecture de Brecht* » ne mentionnent une telle explication de l'action, du temps ou du lieu. C'est pourquoi ces principes ne sont pas au centre de la théorie du théâtre épique et ces éléments ne sont pas définis d'une manière stricte et spécifique.

On va tirer de mon analyse de la pièce de Brecht « *Le cercle de craie caucasien* ». En ce qui concerne l'action, il y a une fable, mais plusieurs des actions, l'action principale, celle qui concerne la figure principale- Grusche, et les actions secondaires avec les histoires

---

<sup>62</sup> Roubine, J.-J.: *Introduction aux grandes théories du théâtre*. Paris: Bordas, 1970. pp. 38.

<sup>63</sup> ab., pp. 39

<sup>64</sup> ab., pp. 39

<sup>65</sup> ab., pp. 40

<sup>66</sup> ab., pp. 39

des autres figures. Les actions s'interpénètrent. Le temps n'est pas limité. Il saute dans la temporalité à l'avenir et en arrière de telle façon comme la fable l'exige. Dans une scène est le même temps. Le lieu se changent dans chaque scène. Dans une scène, il y a souvent un lieu, mais aussi plusieurs de lieux. L'action, le lieu et le temps sont chez Brecht liés. Au cours d'une scène, il y a le même temps, les mêmes lieux et le même action. Chaque scène change cetttes unités (voir 2.3. Analyse et présentation de la pièce « *Le cercle de craie caucasien* »).

### **2.2.2. Aristotelisme à la française, les « règles » du théâtre**

« *L'aristotélisme français est pourtant indubitablement un tentative pour instaurer, de façon cohérente et systématique, un réalisme au théâtre.* »<sup>67</sup> Ca y était une exigence du théâtre du romantisme, du 18<sup>e</sup> siècle. On a récusé la codification et l'idéalisation de la forme tragique du théorie théâtrale d'Aristote.<sup>68</sup>

L'aristotélisme français impose durablement l'idée que l'oeuvre d'art peut atteindre à la perfection et qu'il faut connaître et mettre en pratique l'ensemble des lois.<sup>69</sup>

Il ne s'agit pas de l'idéalisation formelle. La représentation du réel devrait consister en son apparence compréhensible, pas détaillée. Il ne faut pas embellir la « nature ». <sup>70</sup>

S'il utilise au sein d'une théorie des termes comme la représentation du réel et la nature et en même temps le terme de l'idéalisation, il semble paradoxale, contradictoire. Si on parle de la représentation du réel, alors de la nature, on ne veut pas vouloir la changer ou même l'idéaliser. Roubin l'argumente : « *C'est qu'en amendant des « défauts », le poète n'est infidèle qu'aux apparences superficielles. En revanche, il favorise, croit-on, la perception des éléments qui rendront cet objet intelligible.* »<sup>71</sup>

#### **2.2.2.1. Imitation et la belle nature**

L'imitation est au centre de l'aristotelisme français. Il faut imiter la nature, ce qui est naturel, réel. Mais la question est, comme exacte devrait être cette représentation de la nature, alors de la vie quotidienne ? A la fin du 18<sup>e</sup> siècle, il y avait été les théoriciens du drame bourgeois

---

<sup>67</sup> Roubine, J.-J.: *Introduction aux grandes théories du théâtre*. Paris: Bordas, 1970. pp. 15-16.

<sup>68</sup> ab., pp. 16

<sup>69</sup> ab., pp. 16

<sup>70</sup> ab., pp. 16

<sup>71</sup> ab., pp. 16

comme par exemple Jean Chapelain<sup>vi</sup> qui ont imposé le réalisme stricte.<sup>72</sup> Chapelain a dit qu'il n'est pas un réaliste le plus convaincu, néanmoins il a affirmé : « *Je pose pour fondement que l'imitation en tout poème doit être si parfaite qu'il ne paraisse aucune différence entre la chose imitée et celle qui imite.* »<sup>73</sup> Ils ont imposé la nature vraie, alors l'imitation réelle de la nature au lieu de la « belle nature », de la nature qui est idéalisée.<sup>74</sup>

D'après des revendications d'Aristote, le but est que le spectateur ne confonde pas la représentation théâtrale et son modèle, la nature c'est-à-dire l'imitation avec ce qui est imité. La revendication de l'imitation de la nature est un moyen pour obtenir le but, pour que l'oeuvre théâtrale soit la plus possible crédible<sup>75</sup> et pour que le spectateur puisse participer à l'action et s'identifier au héros. Et pour cela il faut créer une telle représentation idéalisée du réel qui ne ferait pas obstacle à la participation et à l'identification du spectateur.<sup>76</sup> Un tel obstacle serait par exemple une représentation caricaturale du monde. Il est évident qu'il y a des genres qui peuvent remplir les revendications du théâtre classique et ceux qui ne le remplissent pas. L'idéalisation est donc un coefficient qui détermine la hiérarchie des genres. L'épopée, la tragédie sont les genres « hautes » et la comédie, la farce sont les genres « bas » qui ne rendent pas possible l'identification.<sup>77</sup>

La représentation théâtrale qui remplit toutes ces revendications s'appelle « la belle nature ». Le terme « la belle nature » représente la nature, l'image du réel pour la représentation qui est idéalisée. Aristote a dit : « *l'art [...] permet de « corriger » la nature sans lui être infidèle.* »<sup>78</sup> Cela veut dire qu'on prend le réel, alors « la nature » comme le modèle, on choisit un modèle le plus beau, le plus noble, le plus plaisant. On élimine tous les défauts, la laideur ou les vices. La belle nature est donc caractérisée par quatre paramètres: le Beau, le Plaisant, le Noble et le Simple.<sup>79</sup> La représentation de la belle nature est expliquée sur deux termes, le faux et le fictif. Le faux détruit la réalité. La représentation ne devient pas vraisemblable, crédible, elle est incompréhensible. Le fictif appuie la nature, souligne quelques éléments par les idéaliser.<sup>80</sup> Ce fictif remplit cette revendication que la représentation théâtrale doit sembler réel, vrai. Ce n'est pas

---

<sup>72</sup> Roubine, J.-J.: *Introduction aux grandes théories du théâtre*. Paris: Bordas, 1970. pp. 20.

<sup>73</sup> ab., pp. 20

<sup>74</sup> ab., pp. 21

<sup>75</sup> ab., pp. 20

<sup>76</sup> ab., pp. 22

<sup>77</sup> ab., pp. 21

<sup>78</sup> ab., pp. 21

<sup>79</sup> ab., pp. 21

<sup>80</sup> ab., pp. 22

une représentation de la réalité, mais la représentation de la fiction qui semble être réel, possible, crédible. Et cette crédibilité de la fiction fonde sur la vraisemblance.<sup>81</sup>

Le résultat de la représentation de la « belle nature » est le spectateur qui doit oublier qu'il est au théâtre, il devrait « *se croire présent à un véritable événement* »<sup>82</sup>, s'identifier au héros, être tiré dans l'action. La représentation devrait aliéner le spectateur de soi-même.<sup>83</sup>

Chez Brecht, on parle de l'effet de distanciation, le spectateur se distancie de la figure. Chez Aristote la direction de la distanciation est contraire, le spectateur se distancie de soi-même à la figure, il s'identifie à la figure. Chez Brecht, on ne peut pas parler d'une identification, ni à la figure, ni au spectateur seul. Le but de Brecht est que le spectateur devienne choqué, étonné par la figure. Brecht projette le comportement surtout négatif de la société ou de l'individu, alors ce qu'il veut critiquer aux comportements des figures. Grâce à cette représentation de la figure, le spectateur devrait trouver ses propres fautes, il devient choqué aussi par soi-même. Alors, dans ce cas, on ne peut parler d'aucune identification chez Brecht.

En ce qui concerne l'imitation du réel chez Brecht et Aristote, les deux imitent la nature, mais de manière contraire. Aristote imite la nature, ajoute quelque chose fictive, il souligne des éléments positifs, il les fait plus forts, il efface les éléments négatifs. Brecht imite la nature, le réel, il n'ajoute rien, il souligne et exagère des éléments qui sont négatifs, il n'efface rien.

#### **2.2.2.2. Dramaturgie du vraisemblable**

Pour expliquer sur le quoi repose le théâtre classique, utilise Aristote dans sa théorie le terme « la vraisemblance ». La vraisemblance ou le vraisemblable veut dire que l'action ne reflète pas la réalité. Elle ne consiste pas sur le réel, mais sur le possible, alors sur la vraisemblance. La vraisemblance repose sur l'expérience commune, alors l'expérience d'un groupe social. Pour pouvoir tenir quelque chose pour possible, il faut en être persuadé. Selon Aristote, l'irrationnel n'a aucune place dans la représentation tragique, au contraire l'irrationnel est favorable dans les genres comme le ballet, l'opéra ou la comédie italienne.<sup>84</sup>

---

<sup>81</sup> Roubine, J.-J.: *Introduction aux grandes théories du théâtre*. Paris: Bordas, 1970. pp. 20.

<sup>82</sup> ab., pp. 20

<sup>83</sup> ab., pp. 20

<sup>84</sup> ab., pp. 8

Brecht reflète la réalité de la société, fait ses reproductions d'une manière critique. Il a écrit sur son théâtre : « [...] *Le théâtre fait ses reproductions praticables de la société, qui sont en mesure d'influer sur elle, entièrement comme un jeu : aux constructeurs de la société il expose les expériences vécues par la société, celles du passé comme celles du présent, et cela de manière à faire une jouissance des sensations, aperçus et impulsions que les plus passionnés, les plus sages et actifs d'entre nous tirent des événements du jour et du siècle. Que les divertissent la sagesse qui naît de la solution des problèmes, la colère en laquelle la compassion pour les opprimés peut utilement se métamorphoser, le respect pour le respect de ce qui est humain, c'est-à-dire de ce qui est amical à l'homme, bref, tout ce dont se délectent ceux qui produisent.* »<sup>85</sup>

Dans ses pièces Brecht s'oriente vers les sujets sur la société. Brecht se laisse inspirer par la réalité et pour cela il utilise le terme « la reproduction ». Il fait les reproductions, les imitations les plus fidèles à la réalité. Alors, en comparaison avec Aristote qui exige le vraisemblable des fables, Brecht exige faire les fables les plus réelles possibles. Il se laisse inspirer par les événements du passé aussi bien comme du présent. Il utilise la représentation de la société du passé qui reflète le caractère de la société contemporaine pour instruire celle-ci. Le caractère et le traitement de toute la société, mais aussi d'un individu qui sont mets dans l'aspect critique, produisent la comique.<sup>86</sup>

Brecht parle de la détermination de la situation et du caractère de la société et des gens. Selon lui, par les scènes, alors par la reproduction d'une fable, il faut être évident que la situation historique, le temps influence le comportement, le traitement, les dialogues des gens, leurs pensées, leurs conflits, etc. Il faut être aussi évident que l'époque créée par les traitements de gens, par les gens qui influence la politique et la vie des générations suivantes de manière secondaire.<sup>87</sup>

Cette représentation exige une telle façon du jeu pour que la liberté et la mobilité du jeu puisse correspondre à la liberté et à la mobilité de la donne figurée. Alors, la forme du jeu doit correspondre au contenu, sinon la forme peut changer le contenu et lui donner un air non-naturel. Une forme littéraire incorrecte peut mener aux montages fictifs, à l'abstraction extrême.<sup>88</sup>

---

<sup>85</sup> Brecht, Bertolt : *Petit organon pour le théâtre*. Paris : L'arche Editeur, 1963. pp. 9.

<sup>86</sup> ab., pp. 9

<sup>87</sup> ab., pp. 38

<sup>88</sup> ab., pp. 39

### 2.2.2.3. Idéalisatidn et l'identificatidn d'Aristote

L'idéalisatidn et l'identificatidn sont des indices du théâtre classiqe. Ils sont mis au contraire de l'indice du théâtre épique, de l'effet de distanciatidn. Roubine dit de cettas indices du théâtre classiqe : « *Une oeuvre d'art représente son modèle en l'idéalisant, en l'imitant à l'identique ou en le dégradant. Pour Aristote, le mode propre à la tragédie doit être celui de l'idéalisatidn. Le héros doit être montré hors de la quotidienneté du spectateur.* »<sup>89</sup> Le réel est imité, mais cette imitation, cette représentation du réel est idéalisée. L'héros est idéalisé. Aristote ajoute qu'il ne veut pas montrer le monde sans le Mal, au contraire, le spectacle doit montrer des actions qui causent la crainte ou la pitié. Cela doit rester réel ou plutôt encore plus souligner que dans la réalité. C'est seulement l'héros qui est idéalisé. Aristote dit : « *Puisque la tragédie est une représentation d'hommes meilleurs que nous, il faut imiter les bons portraitistes : rendent la forme propre, ils peignent des portraits ressemblants, mais en plus beau ; de même le poète qui représente des hommes coléreux, apathiques ou avec d'autres traits de caractère de ce genre, doit leur donner dans ce genre, une qualité supérieure.* »<sup>90</sup>

Quelques moments de l'action de la représentation réelle doivent être mis plus beaux qu'elles sont, et les autres plus mauvais pour faire plus visibles les émotions naturelles, pour susciter un plaisir de nature esthétique à travers de cette représentation du réel.<sup>91</sup> Cette idéalisatidn négative ou positive occasionne la compassion du spectateur avec la figure qui n'a pas mérité son malheur.<sup>92</sup> Nous voyons alors que cette méthode de l'idéalisatidn est secondairement liée à la psychologie.<sup>93</sup> L'idéalisatidn occasionne que le spectateur prend pitié à la figure, adhère intimement à ses souffrances.<sup>94</sup> Alors l'idéalisatidn occasionne des sentiments, des émotions profondes chez le spectateur.

Il y a deux extrêmes de l'identificatidn. La figure est présentée comme vertueuse ou comme méchante. Cette choix de la figure stricte positive ou négative cause l'identificatidn du spectateur plus vite au héros.<sup>95</sup> Si la figure est présentée stricte comme positive et la deuxième comme négative, le spectateur ne doit pas réfléchir longtemps

---

<sup>89</sup> Roubine, J.-J.: *Introduction aux grandes théories du théâtre*. Paris: Bordas. 1970. pp. 9.

<sup>90</sup> Roubine, J.-J.: *Introduction aux grandes théories du théâtre*. Paris: Bordas. 1970. pp. 9. En : *Poétique*. pp. 48, 1.

<sup>91</sup> Roubine, J.-J.: *Introduction aux grandes théories du théâtre*. Paris: Bordas. 1970. pp. 9.

<sup>92</sup> ab., pp. 10

<sup>93</sup> ab., pp. 6

<sup>94</sup> ab., pp. 10, 11

<sup>95</sup> ab., pp. 11

quel comportement est positif. Il s'identifie simplement avec la figure positive et il a de la compassion avec elle.

### **2.2.3. Idéalisations, l'identification versus l'effet de distanciation de Brecht**

#### **2.2.3.1. Effet de distanciation de Brecht**

Un des éléments caractéristiques pour le théâtre épique de Brecht est soi-disant « Vefremdungseffekt », l'effet de distanciation. Cet effet a été utilisé pour la première fois par Brecht au « Schiffbauerdammtheater » de Berlin pour fabriquer de telles reproductions qui correspondraient aux exigences du théâtre épique, comme par exemple l'exigence de la reproduction la plus réelle.

Brecht mentionne que cet effet qui est par lui nommé « effet de distanciation » avait été utilisé déjà au théâtre antique, au théâtre entre la première et deuxième guerre mondiale et aussi au théâtre asiatique qui utilise jusqu'à aujourd'hui la méthode de distanciation.<sup>96</sup> Je le cite : « [...] *Les théâtres antique et médiéval distancient leurs personnages avec des masques humains et animaux, le théâtre asiatique utilise aujourd'hui encore des effets de distanciation musicaux et pantomiques. [...]* »<sup>97</sup>

Selon Brecht, cette méthode ou bien l'effet de distanciation résiste à l'identification du spectateur au héros et par cela empêche l'attitude indifférente et passive.<sup>98</sup> Brecht ajoute que le théâtre doit provoquer par ses reproductions de la vie commune d'homme et grâce à cette technique il doit amener son public à s'étonner.<sup>99</sup>

La technique de distanciation utilise la dialectique matérialiste qui était la méthode de la nouvelle science de la société. La dialectique matérialiste sort de la donnée que la société est toujours divisée aux gens riches et pauvres et elle a pour objectif de montrer la société et ses processus, la donnée, les contradictions et les désaccords.<sup>100</sup> De cette façon il s'exprime « *le caractère propre de leur vie sociale, à un moment donné.* »<sup>101</sup> Ce regard vrai sur la société élimine la technique de l'identification, au contraire il aide

---

<sup>96</sup> Brecht, Bertolt : *Petit organon pour le théâtre*. Paris : L'arche Editeur, 1963. pp. 40, 41.

<sup>97</sup> ab., pp. 40, 41

<sup>98</sup> ab., pp. 40, 41

<sup>99</sup> ab., pp. 42, 43

<sup>100</sup> ab., pp. 43

<sup>101</sup> ab., pp. 43

à créer la technique de distanciation.<sup>102</sup> Si le récit décrit une figure et veut nous montrer les défauts de son caractère, il faut distancier d'elle.<sup>103</sup>

Pour que le spectateur se puisse distancier du héros, il faut que l'acteur comprend bien la méthode théâtrale et représente sa figure d'après des exigences du théâtre épique. Alors, je vais maintenant traiter de l'acteur et de la manière de jouer.

### 2.2.3.2. Rôle de l'acteur dans le théâtre épique

Même l'acteur ne doit pas s'identifier au personnage qu'il représente. S'il représente la figure pleine de sentiments, lui-même, il doit rester « froid », se distancier d'une certaine manière de la figure qui est représentée par lui pour que le spectateur ne s'identifie pas à elle, mais au contraire pour qu'il se distancie d'elle.<sup>104</sup> On peut dire qu'il se tient sur le plateau sous une double apparence. Le représentant d'une figure théâtrale ne doit pas se disparaître derrière la figure littéraire, il montre comment il imagine la figure littéraire<sup>105</sup> et il la présente de manière critique par des expressions différentes.<sup>106</sup> Il faut être évident aux spectateurs qu'il s'agit des opinions et des sensations du personnage, pas de celles du comédien.<sup>107</sup>

Cette distanciation de l'acteur avait été établie déjà par Schiller. Il faut être clair qu'il s'agit d'une situation déjà passée ou fictive qui est traitée encore une fois sur le plateau. Le comédien doit absolument laisser transparaître dans son jeu qu'il connaît le déroulement de l'action. Il marque le coup qu'il sait plus que le personnage qu'il représente. Le comédien évite les mots comme « ici, maintenant » pour faire le décalage de l'action qui est présentée.<sup>108</sup>

Le comédien devrait se poser des questions suivantes pour pouvoir de se distancier de la figure : « *Comment serais-je s'il m'arrivait ceci et cela ? Quelle impression cela ferait-il si je disais ceci et et faisais cela ?* »<sup>109</sup>, au lieu de demander : « *Comment ai-je déjà entendu quelqu'un dire ceci ou l'ai-je vu faire cela ? [...]* »<sup>110</sup> A partir de ce point de vue, le comédien doit par exemple lire son texte, découvrir l'intonation, expliquer le matériel de geste pour pouvoir créer sa relation à la figure. Pour cela, il devrait puiser de la relation à la fable qui lui

---

<sup>102</sup> Brecht, Bertolt : *Petit organon pour le théâtre*. Paris : L'arche Editeur, 1963. pp. 43.

<sup>103</sup> ab., pp. 43

<sup>104</sup> ab., pp. 45

<sup>105</sup> ab., pp. 45

<sup>106</sup> ab., pp. 56

<sup>107</sup> ab., pp. 46

<sup>108</sup> ab., pp. 47

<sup>109</sup> ab., pp. 50

<sup>110</sup> ab., pp 50



donne dans sa totalité la possibilité d'un montage des éléments contradictoires. Il faut relever toutes les différences et contradictions dans les attitudes différentes. Et même la contradiction est l'élément qui aide réaliser le but du théâtre épique pour que le spectateur se distancie de la figure, devienne étonné ou bien choqué. Pour cela, il faut que l'auteur évite la manière la plus naturelle de sa diction et qu'il choisit la manière étonnante pour que le spectateur ne se fixe pas son énoncé sans qu'il entende tous les énoncés.<sup>111</sup>

Cet effet de distanciation est aussi fait par la contradiction du caractère des figures et par la psychologie indirecte des figures qui fait cet effet. Leur traitement, leur caractère ne sont pas montrés de manière directe, comme par exemple par le monologue, mais de manière indirecte. Le comédien devrait montrer des sentiments, la pensée du personnage par les gestes, par la mimique, pas par sa parole à voix trop basse ou par la parole du narrateur.<sup>112</sup> Les expressions de geste sont souvent très complexes et pleines de contradictions, alors il n'est pas possible de les exprimer par un mot, donc l'acteur doit faire attention dans son énoncé que aucun des expressions ne se perdrait pas, mais au contraire que le tout serait exagéré.<sup>113</sup>

Le monologue interne devrait être raconté par les gestes et par le fait du personnage. Les gestes devrait « parler » eux-même, c'est pourquoi que ce drame s'appelle épique. Le drame – sans des mots- devrait être épique, raconter le-même.<sup>114</sup>

D'autre des éléments qui fabrique l'effet de distanciation est la symbolique des gestes. La symbolique des gestes aide aussi fabriquer l'effet de distanciation, mais surtout c'est un élément typique pour Brecht en général. Sous les faits des personnages, il faut toujours chercher des symboles qui nous découvrent la pensée, le monologue interne des personnages.<sup>115</sup> Par exemple Grusche, la figure principale de la pièce « *Le cercle de craie caucasien* », elle a déshabillé la robe de l'enfant duquel elle s'est occupée. Elle lui changé sa robe riche et luxe par la robe pauvre. Ce fait de Grusche est symbolique. La robe riche représente l'appartenance à la noblesse, à la mère corporelle, c'est la femme du gouverneur. La robe pauvre représente l'appartenance aux gens pauvres, à Grusche qui est une bonne. Le geste veut dire que Grusche a pris Michel pour sien, il appartient maintenant aux gens

---

<sup>111</sup> Brecht, Bertolt : *Petit organon pour le théâtre*. Paris : L'arche Editeur, 1963. pp. 52.

<sup>112</sup> ab, pp. 50

<sup>113</sup> ab., pp. 55-56

<sup>114</sup> ab., pp. 50-51

<sup>115</sup> ab., pp. 50

pauvres comme Grusche.<sup>116</sup> Des autres exemples pour la symbolique je vais introduire dans la partie de l'analyse de la pièce didactique (voir 2.3. Analyse et présentation de la pièce « *Le cercle de craie caucasien* »).

### 2.2.3.3. Fonction de la fable

En ce qui concerne l'acteur et sa compréhension de la représentation de la figure en fabriquant l'effet de distanciation, on mentionne aussi souvent le terme « la fable ». On peut poser les questions : Qu'est-ce que c'est la fable ? Qu'est-ce que Brecht dit sur la fable, comment il travaille avec elle ?

Selon Forest et Conio, la fable est un récit en vers ou en prose par lequel l'auteur se propose d'illustrer une morale que le texte énonce le plus souvent en son début ou en sa conclusion. La fable a plusieurs de sens. Premièrement, la fable peut être comprise comme le jeu du genre didactique dont les protagonistes sont les animaux qui ont de caractère humain. Il s'agit de l'allégorie. A la fin se trouve un enseignement. Deuxièmement, la fable peut être aussi comprise comme l'énoncé surtout du texte prosaïque, fictif. Elle se trouve au début ou à la conclusion du texte.<sup>117</sup>

Brecht a dit à propos la fable : « *Tout est fonction de la fable, elle est le coeur du spectacle théâtral. [...] La grande entreprise du théâtre, c'est la fable, cette composition globale de tous les processus gestuels, contenant les informations et les impulsions qui devront désormais constituer le plaisir du public.* »<sup>118</sup> Les parties de fable doivent s'opposer. La présence des contradictions crée l'espace pour les réflexions et le jugement du public qui reste donc hors de l'action. Le public ne doit pas être invité à se jeter dans la fable.<sup>119</sup>

Ensuite, il faut imiter le ton d'un titre de chronique, de ballade, de journal ou de peinture de moeurs.<sup>120</sup> A la fin de la pièce, il faut expliquer le titre. A la fin, le spectateur devrait découvrir pourquoi le titre s'appelle ainsi qu'il s'appelle. La découverte et l'explication du titre devrait découvrir aussi les autres aspects et des enchaînements.<sup>121</sup> Par exemple, dans « *Le Cercle de craie caucasien* », on découvre juste à la fin que le cercle de craie a été

---

<sup>116</sup> Séminaire « *La Méthodologie de la littérature allemande* », Mgr Sylvie Grimm Hamen, Erasmus à l'université Nancy 2, 2008/2009.

<sup>117</sup> Forest, Philippe- Conio, Gérard : *Dictionnaire fondamental du français littéraire*. Ed. Pierre Bordas et fils. Paris, 1993. pp. 85.

<sup>118</sup> Brecht, Bertolt : *Petit organon pour le théâtre*. Paris : L'arche Editeur, 1963. pp. 61.

<sup>119</sup> ab., pp. 62

<sup>120</sup> ab., pp. 62

<sup>121</sup> ab., pp. 62

un motif chinois. Selon Brecht, le titre doit contenir la pointe sociale. Dans « *Le Cercle de craie caucasien* », il s'agit de la dispute de deux femmes pour l'enfant. Ici, il y a la question qui est la mère de l'enfant, la mère corporelle ou la personne qui exerce la fonction et le rôle de la mère. Il s'agit d'une question de la morale, de la société. Le juge décide de faire un cercle par la craie, l'enfant est mis dans le cercle et les mères doivent tirer l'enfant. La servante Grusche, la mère non-corporelle, ne tire pas l'enfant du cercle parce qu'elle ne veut pas lui faire mal. Alors, elle est la vraie mère.<sup>122</sup> De ce motif on va parler encore dans l'analyse de cette pièce (2.3. Analyse et présentation de la pièce « *Le cercle de craie caucasien* »).

Pour la fable, il faut se laisser inspirer par les événements de l'histoire et inventer quelque chose à ces événements. Il faut ne rien effacer et faire quelque chose plus visible et quelque chose moins visible. La même chose vaut pour les comportements et les relations au sein de la société. Il faut se laisser inspirer par elle, quelque de ses traitements faire plus visible, d'autre moins visible, mais rien ne doit pas être effacé en ce qui concerne le contexte. La fable doit toujours correspondre à la réalité.<sup>123</sup>

Et ce qui complètent et produisent la fable avec les acteurs, ce sont les décorations, maquillages, costumes, musique, chorégraphie<sup>124</sup>. Tout ça, c'est une unité indivisible. Brecht a mis un grand accent sur des effets extérieurs qui accompagnent et complètent la pièce même. Il a dit que le point principal du théâtre, c'est son explication et sa transmission par des moyens différents appropriés.<sup>125</sup> Chez Brecht, la musique et les effets de lumière jouent un rôle important, dont je vais traiter maintenant.

#### **2.2.3.4. Rôle de la musique et des reflets**

L'accompagnement de la fable, la musique et les reflets sont un élément typique pour Brecht, à côté du rôle et de la fonction spécifique du narrataire dont on va traiter dans la partie « 2.2.3.5. Élément épique, le narrateur et sa position ».

Sauf le « fond théâtral » qui fait la fable, c'est-à-dire sauf le gestus général de l'acte de montrer, dans le théâtre épique il est présent le gestus particulier comme le chant, le changement d'éclairage ou l'indication d'un titre qui accompagnent et montrent toujours

---

<sup>122</sup> Séminaire « *La Méthodologie de la littérature allemande* », Mgr Sylvie Grimm Hamen, Erasmus à l'université Nancy 2, 2008/2009.

<sup>123</sup> Brecht, Bertolt : *Petit organon pour le théâtre*. Paris : L'arche Editeur, 1963. pp. 63.

<sup>124</sup> ab., pp. 66

<sup>125</sup> ab., pp. 66

le gestus général.<sup>126</sup> Brecht introduit le terme « oeuvre d'art totale ». L'oeuvre d'art totale est chez lui un art dramatique qui est « total », alors complété et accompagné par les arts frères dramatiques.<sup>127</sup>

A propos la décoration et la chorégraphie, Brecht a dit que le décorateur est libre en ce qui concerne l'illusion d'un emplacement ou d'un contrée. Mais il faut que les indications expriment plus de choses historiquement ou socialement intéressantes que seulement le fait de l'environnement réel.<sup>128</sup> En ce qui concerne la chorégraphie, elle contient des éléments réalistes, elle devrait être réaliste, mais cela ne veut pas dire qu'on reflète la réalité d'une manière vague. Pour faire une bonne représentation de la réalité, il faut renforcer, intensifier quelques impulsions et tout naturel qui se perdent un peu dans la réalité. C'est l'invention pantomimique qui aide beaucoup la fable.<sup>129</sup>

La musique est importante au théâtre épique. Elle accompagne l'action quand elle a de la fonction commentante.<sup>130</sup> La manière du commentaire est l'introduction de la scène ou son résumé. Cette fonction remplit en majorité un troubadour ou un chanteur qui est en même temps le narrataire comme je vais mentionner dans la partie suivante (voir 2.2.3.5. Elément épique, le narrateur et sa position).

Le chant peut se trouver aussi chez les autres figures que chez le chanteur/ le narrataire, mais très rarement. Le chant des autres personnes n'a pas d'une fonction d'un commentaire, d'une explication du déroulement de l'action, mais la fonction de l'expression de ses opinions et émotions. Ces chants des autres personnes sont alors liés aux situations émotionnellement exaltées. Je vais introduire un exemple pour le chant d'autre figure que le narrataire. Par exemple dans la scène trois de la pièce « *Le cercle de craie caucasien* », la figure principale Grusche, la serveuse, qui s'est occupée du fils de la famille de gouverneur chante à cet enfant la chanson de ses parents.

« *Grusche chante :*

*Ton père est un bandit*

*Ta mère est une putain*

*Et elle se courbera devant toi*

*devant le homme le plus honnête.*

---

<sup>126</sup> Brecht, Bertolt : *Petit organon pour le théâtre*. Paris : L'arche Editeur, 1963. pp. 66.

<sup>127</sup> ab., pp. 69

<sup>128</sup> ab., pp. 68

<sup>129</sup> ab., pp. 69

<sup>130</sup> ab., pp. 67

*Le fils du tigre*

*Affouragera les petits chevaux*

*L'enfant du serpent*

*Apporte le lait aux mères.* »<sup>vii131</sup>

D'après l'exemple du texte du chant, il est évident qu'il s'agit de l'expression des émotions, des opinions propres de la figure. C'est la critique négative des parents du fils de gouverneur qui voulaient sauver seulement leur vie et ils ne se sont pas intéressés à leur fils. Grusche se plaint par ce chant parce qu'elle a accepté cet enfant et grâce à cela, elle est bannie de la société. L'original allemand de l'extrait est ajouté dans le supplément 2.

### **2.2.3.5. Élément épique, le narrateur et sa position**

Quand on observe la pièce de Brecht au premier regard sans l'analyser plus proche, on la tient pour une bonne pièce assez spécifique. Une telle appréciation laïque montre que la pièce de Brecht contient beaucoup d'éléments épiques. L'élément fort épique fort est le rôle et la position du narrataire. Le type du narrataire brechtien est inspiré par les troubadours français qui ont raconté un événement, une histoire en forme d'une chanson ou d'un poème. Le narrataire est en même temps un chanteur ou un troubadour.<sup>132</sup>

Selon la distinction de Stanzel, qui distingue trois situations fondamentales de narrateur, à l'oeuvre de Brecht « *Le cercle de craie caucasien* », il y a en origine une « la Moi-situation narrative » (die Ich- Erzählsituation), c'est-à-dire que le narrataire appartient au monde des figures, dans lequel il vit aussi.<sup>133</sup> Selon la théorie de Genette, par rapport du narrataire à l'histoire qu'il raconte, le narrataire est homodiégétique, alors il fait partie de la diégèse, alors du monde raconté. L'auteur n'est pas identique au narrataire, mais le narrataire est identique à la figure. Selon la distinction de Gérard Genette, il s'agit de la focalisation interne, c'est-à-dire que le narrataire sait autant que les autres figures. Selon la distinction du mode narratif et de la distance de Genette, il s'y agit du discours narrativisé, dramatique. Le narrataire raconte sans la distance, sans un verbe rapporté soit-disant « *verbum dicendi* », par exemple « dit-il ». <sup>134</sup>

---

<sup>131</sup> Brecht, Bertolt : *Petit organon pour le théâtre*. Paris : L'arche Editeur, 1963. pp. 54.

<sup>132</sup> ab., 67

<sup>133</sup> Scheffel/Martinez: *Einführung in die Erzähltheorie*. München: C. H. Beck, 2003. Ed. 8. pp. 128- 135.

<sup>134</sup> [Http://www.signosemio.com/](http://www.signosemio.com/) [online]. 2010 [cit. 2011-04-03]. [www.signosemio.com/Genette/narratologie.asp](http://www.signosemio.com/Genette/narratologie.asp). Dostupné z WWW: <<http://www.signosemio.com/Genette/narratologie.asp>>.

En ce qui concerne la conduite du narrataire, on distingue celle auctoriale, personnelle et neutre. La conduite auctoriale veut dire que le narrataire est un des figures, il s'ingère dans l'action. Il fait des commentaires, réfléchit sur des événements de l'action, juge et critique ce qui s'est passé. Il fait l'impression sur le spectateur qu'il est engagé et instruit. La conduite personnelle veut dire que le narrataire réfère du point de vue de la figure. Il voit ce qui est raconté par les yeux de la figure. La conduite neutre est une position neutre entre la narration auctoriale et personnelle. Ce type de la narration fait l'impression de l'objectivité la plus grande. Le narrataire réfère comme un observateur qui se trouve hors de l'action. Il raconte l'action de manière autonome, il ne fait pas de commentaires, n'exprime pas ses opinions propres.<sup>135</sup>

Le narrataire de la pièce « *Le cercle de craie caucasien* » est le narrataire auctorial. Il est la figure, mais la fable ne le touche pas, il observe l'action, mais il fait des commentaires qui ne sont pas absolument autonome, il sympathise avec l'héroïne principale, Grusche.

L'attitude narrative est le point de vue et l'opinion appréciante du narrateur, alors l'auteur à la narration et aux figures.<sup>136</sup> C'est aussi le ton de la narration. Il s'agit alors de la position de l'auteur même qui est exprimé en majorité par le récit du narrataire. On distingue l'attitude narrative improbable, affirmative, critique, sceptique, ironique, parodique, neutre- objective, etc.<sup>137</sup> L'attitude narrative de la pièce « *Le cercle de craie caucasien* » est critique, ironique et parodique.

La fonction du narrataire est résumer et informer les spectateurs de ce qui s'est passé, de ce qui n'a pas été si clair et compréhensible au spectateur grâce au langage symbolique. Il aide le spectateur à s'orienter en action de la scène précédente et suivante.<sup>138</sup>

Les chants du narrataire se trouvent en majorité seulement au début de la scène ou seulement à la fin ou au début et aussi à la fin d'une scène. De temps en temps, les commentaires en forme du chant se trouvent aussi au milieu de la scène si le déroulement de l'action a besoin du commentaire.<sup>139</sup>

Cettes introductions, résumés ou commentaires en forme du chant sont faits de manière implicite, parce que le narrataire utilise la langue symbolique. Il met en évidence sa position,

---

<sup>135</sup> Seminaire « *Methode der Literaturwissenschaft* », Mgr. Slámová, Ph.D., la chaire de la germanistique UP, 2008-2009.

<sup>136</sup> ab.

<sup>137</sup> ab.

<sup>138</sup> Brecht, Bertolt : *Petit organon pour le théâtre*. Paris : L'arche Editeur, 1963. pp. 67.

<sup>139</sup> ab., pp. 67

avec quelle figure il sympathise. Il est la figure, mais il observe et raconte une action, un événement. L'époque de l'action le touche, la fable pas plus.<sup>140</sup>

On va introduire un petit extrait de la première scène de la pièce didactique brechtienne « *Le cercle de craie caucasien* » pour montrer de manière concrète la personne du narrataire, la forme de la narration, sa conduite auctoriale, son non-objectivité, etc. Il s'agit du récit du narrataire introduisant toute la pièce. L'original allemand est ajouté dans le supplément 3.

## I

### « L'ENFANT GRAND

*LE CHANTEUR assis sur le plancher devant ses musiciens, une cape noire de toison mise autour d'épaules, feuillete un livret en forme d'un petit livre éculé avec des étiquettes :*

*A vieille époque, à l'époque sanguinaire,*

*Dans cette ville, qui avait nommé « maudite »,*

*Régnait le gouverneur du nom Georgi Abaschwili.*

*Il était riche comme un Croesus.<sup>viii</sup>*

*Il avait une femme de l'origine noble.*

*Il avait un enfant qui se portait comme un charme.*

*Aucun autre gouverneur en Grusinien n'avait pas*

*Tant de chevaux dans son écurie*

*Et si beaucoup de mendiants dans ses remparts,*

*si beaucoup de soldats dans son armes*

*Et je dois eux décrire un Georgi Abaschwili ?*

*Il buvait la joie de sa vie.*

*Un lundi de Pâques*

*Se rendait le gouverneur avec sa famille*

*A l'église.*

*De la vouîte de porte d'un palais circulent des mendiants et des suppliants, des enfants maigres, des mutilés avec béquilles, agitant les requêtes. Derrière eux sont debout deux soldats cuirassés, puis arrivent la famille de gouverneur dans l'habillement précieux ».<sup>ix141</sup>*

---

<sup>140</sup> Brecht, Bertolt : *Petit organon pour le théâtre*. Paris : L'arche Editeur, 1963. pp. 67.

Comment vous voyez dans l'extrait, la forme de la narration est la chanson. Son récit est très court, mais en ce qui concerne le contenu, il est très ample. Il parle par les symboles. Comme il était déjà dit, les symboles jouent un grand rôle dans toute la pièce et ils apparaissent aussi chez le narrataire.

Nous avons dit que l'élément épique qui apparaît dans les pièces de Brecht est le narrataire, il faut ajouter que le chanteur/ narrataire comporte les éléments épiques, mais aussi lyriques et dramatiques. Il a le rôle du narrataire- c'est l'élément épique. L'élément lyrique, c'est la forme de sa narration dans une chanson ou dans un poème et le langage symbolique. L'élément dramatique, c'est sa personne du narrataire qui est en même temps la figure.<sup>142</sup>

Jean Jacques Roubien a dit à propos le narrataire d'Aristote que ce qui est visible, c'est représenté, ce qui est invisible, c'est raconté par le narrataire.<sup>143</sup> Je ne vais pas traiter le rôle du narrataire d'Aristote parce que ce n'est pas un élément typique ou spécifique pour le théâtre classique ou la théorie d'Aristote.

#### **2.2.3.6. Rôle du spectateur au théâtre classique versus épique**

Dans la partie « 2.2.2.3. Idéalisation et l'identification d'Aristote » et « 2.2.3.1. Effet de distanciation de Brecht », on a introduit l'explication on a des procédés ou bien des méthodes différentes d'Aristote et de Brecht. Ces procédés sont créés pour pouvoir changer le rapport du spectateur au spectacle et sa perception de la pièce. A la suite de ces procédés, les spectateurs obtiennent ses rôles. Dans ce moment-là, on va traiter les rôles du spectateur du théâtre classique et de celui épique.

Le rôle du spectateur ou du lecteur, alors du « consommateur » de l'oeuvre littéraire est en tout cas le plus important. Lorsque le lecteur lit un livre, il joue un rôle important dans la création d'une oeuvre, dans ce cas d'un livre. Le lecteur devient la partie en cours de créer l'oeuvre littéraire. Premièrement, chaque lecteur peut analyser et interpréter un oeuvre littéraire d'une autre façon. Le livre sans la lecture au moins par un lecteur n'est pas accompli.<sup>144</sup> Un critique littéraire a dit, si un livre ne serait pas lu, il serait mort.<sup>145</sup>

---

<sup>141</sup> Brecht, B.: *Der Kaukasische Kreidekreis*. Berlin: Aufbau-Verlag, 1954. pp. 8.

<sup>142</sup> Séminaire « *La Méthodologie de la littérature allemande* », Mgr Sylvie Grimm Hamen, Erasmus à l'université Nancy 2, 2008/2009.

<sup>143</sup> Roubine, J.-J.: *Introduction aux grandes théories du théâtre*. Paris: Bordas, 1970. pp. 29.

<sup>144</sup> Séminaire « *Méthode der Literaturwissenschaft* », Mgr. Slámová, Ph.D., la chaire de la germanistique UP, 2008-2009.

<sup>145</sup> Cours « *Deutsche Literatur der Jahrhundertwende* », Prof. PhDr. Ludvík Václavěk, CSc., la chaire de la germanistique UP, 2009/2010.



L'oeuvre devient réaliser et « vivant » par la réalisation, alors la lecture, la réflexion et la fantaisie du lecteur. Chaque lecteur actualise de cette façon un livre, parce qu'il le donne une autre interprétation. Alors le rôle du spectateur ou du lecteur est absolument nécessaire, important et irremplaçable. Si le rôle, l'espace du spectateur, éventuellement du lecteur, est limité, l'oeuvre devient limitée aussi.<sup>146</sup>

Et deuxièmement, pourquoi les écrivains créeraient les oeuvres ou les pièces, si personne les lirait pas ? Les écrivains veulent influencer les gens, les divertir. La littérature se laisse influencer par la réalité, la reflète, sort de la réalité pour l'influer.<sup>147</sup>

Jean Jacques Roubine a dit : « *C'est le public qui, en définitive, est le seul juge.* »<sup>148</sup> Le public, les lecteurs, les spectateurs décident, quel auteur est lu et discuté. Si on réfléchit, pourquoi le canon de la littérature allemande ou française est tel quel est, c'est pour ça que cet auteur ou un autre a été préféré par les gens.<sup>149</sup> Alors, le lecteur joue un rôle important en rapport à la littérature. Maintenant je vais observer plus proche le rôle du spectateur d'Aristote et de Brecht.

Dans le théâtre classique fonctionne la méthode de l'idéalisation et l'identification. Les figures sont présentées comme positives ou négatives. Si les figures sont déjà présentées strictement comme positives ou négatives, le spectateur ne doit pas réfléchir sur quel comportement est positif. Il s'identifie simplement à la figure positive et il a de la compassion avec elle (voir 2.2.2.3. Idéalisation et l'identification d'Aristote).<sup>150</sup>

On peut dire que le spectateur du théâtre classique ne doit pas réfléchir. Dans le théâtre classique tout est déjà posé devant le spectateur comme le résultat et lui, il est un seul « consommateur » de ce qui lui est présenté. Alors, le rôle ou la position du spectateur du théâtre classique est très limité. Dans le théâtre classique, il n'y a pas de tout d'espaces pour la fantaisie du spectateur ou pour l'achèvement de l'action par lui. Chez Brecht, alors dans le théâtre épique, c'est au contraire.

Chez Brecht, le spectateur joue un rôle important. C'est aussi la cause, pourquoi Brecht a le spectateur comme le centre de son activité. L'espace du lecteur et du spectateur est chez lui encore plus grande qu'aux autres écrivains. La psychologie des figures est indirecte

---

<sup>146</sup> Cours « *Deutsche Literatur der Jahrhundertwende* », Prof. PhDr. Ludvík Václavěk, CSc., la chaire de la germanistique UP, 2009/2010.

<sup>147</sup> Brecht, Bertolt: *Petit organon pour le théâtre*. Paris: Ed. de l'Arche, 1970. pp. 28.

<sup>148</sup> Roubine, J.-J.: *Introduction aux grandes théories du théâtre*. Paris: Bordas, 1970. pp. 124.

<sup>149</sup> Séminaire « *Gegenwartsliteratur* », Mag. Katja Kernjak, la chaire de la germanistique UP, 2010/2011.

<sup>150</sup> Roubine, J.-J.: *Introduction aux grandes théories du théâtre*. Paris: Bordas, 1970. pp. 9-10.

et l'analyse de leurs comportements, de leurs faits, la recherche des symboles et des références littéraires sont absolument nécessaire pour comprendre l'oeuvre même. Le lecteur ou le spectateur des oeuvres bréchtienne doit plus coopérer à l'oeuvre et être plus attentif.<sup>151</sup>

Dans la partie « 2.2.3.1. Effet de distanciation de Brecht », nous avons déjà mentionné le but du théâtre épique. Le but du théâtre épique est celui que le spectateur devienne étonné, choqué et qu'il ne s'identifie pas au héros. Il devrait rester critique et se prendre de la fable une leçon de morale.<sup>152</sup>

---

<sup>151</sup> Séminaire « *La Méthodologie de la littérature allemande* », Mgr Sylvie Grimm Hamen, Erasmus à l'université Nancy 2, 2008/2009.

<sup>152</sup> Brecht, Bertolt : *Petit organon pour le théâtre*. Paris : L'arche Editeur, 1963. pp. 42-43.

### 2.3. Analyse et présentation de la pièce « *Le cercle de craie caucasien* »

« *Le cercle de craie caucasien* » est une pièce de théâtre écrite par Bertolt Brecht en 1945 et composée de six scènes. La musique à cette pièce a écrit Paul Dessau. La matière de la pièce, la dispute entre deux femmes d'un enfant et la mesure judiciaire, elle est retirée de la vieille pièce chinoise « *Le cercle de craie* ». En original chinois, c'est la mère physique qui y renonce de tirer l'enfant du cercle.<sup>153</sup>

Ce motif du jugement à propos la vraie mère d'un enfant qui se trouvent dans « notre » pièce d'exemple, dans le « *Le cercle de craie caucasien* » de Brecht, a été mise en scène 20 ans plus tôt dans la pièce « *Le cercle de craie* » par le poète et dramaturge allemand Klabund. Klabund cite comme la source de son inspiration une légende chinoise.<sup>154</sup> L'autre source possible de ce motif est le jugement du roi Salomon du bible. Cette source d'inspiration cite le Petit Théâtre pour sa pièce « *Monsieur Salomon* » (voir 4.3. Petit Théâtre).<sup>155</sup>

En comparaison avec la pièce « *Le cercle de craie* » de Klabund, le titre de la pièce de Brecht « *Le cercle de craie caucasien* » montre le lieu où se déroule l'action et l'aspect de l'histoire qui y joue un rôle important. L'action se déroule dans un pays du Caucase, dans la ville Nukha lors d'une révolution. Le gouverneur Georgi Abaschwili qui a régné dans le pays est exécuté. Son épouse fuit afin qu'elle sauve sa vie. Elle a un petit enfant d'un an qui s'appelle Michel. La femme du gouverneur Abaschwili s'occupe de faire ses bagages pleins de robes riches, pas de son enfant qu'elle laisse au couloir et sort. La serveuse Gruche Vachnadze qui sert au palais de gouverneur, prend l'enfant et s'occupe de lui. Mais elle ne l'adopte pas. Elle ne le veut pas parce qu'elle a sa vie, son fincé, le soldat Simon, elle se dit que l'enfant compliquerait sa propre vie. Mais elle compatit avec l'enfant. Elle doit partir avec lui, sinon lui comme l'héritier seul du trône, il serait exécuté.<sup>156</sup> Brecht représenter l'enfant comme la victime.<sup>157</sup>

En ce qui concerne les figures, ils y sont présentés deux mondes de figures. Le premier monde plein de la richesse terrestre et de l'orgueil présentent le gouverneur Abaschwili et son épouse. Le symbol de la fierté, de l'orgueil et de l'égoïsme de la mère corporelle

---

<sup>153</sup> Brecht, Bertolt: *Der Kaukasische Kreidekreis*. Berlin : Aufbau-Verlag, 1954. pp. 6.

<sup>154</sup> [Http://lecampesien.com/](http://lecampesien.com/) [online]. Publié en 2008-11-24 [cit. 2011-04-05]. [Http://lecampesien.com/theatre-cercle-craie-caucasien-bertolt-brecht-802](http://lecampesien.com/theatre-cercle-craie-caucasien-bertolt-brecht-802). Dostupné z WWW: <<http://lecampesien.com/theatre-cercle-craie-caucasien-bertolt-brecht-802>>.

<sup>155</sup> [Http://www.le-petit-theatre.fr/](http://www.le-petit-theatre.fr/) [online]. 2011 [cit. 2011-04-22]. [Http://www.le-petit-theatre.fr/spectacles.php](http://www.le-petit-theatre.fr/spectacles.php). Dostupné z WWW: <[http://www.le-petit-theatre.fr/pdf/LPT\\_\\_le\\_petit\\_theatre.pdf](http://www.le-petit-theatre.fr/pdf/LPT__le_petit_theatre.pdf)>.

<sup>156</sup> Brecht, Bertolt: *Der Kaukasische Kreidekreis*. Berlin : Aufbau-Verlag, 1954. pp. 6 -120.

<sup>157</sup> Séminaire « *La Méthodologie de la littérature allemande* », Mgr Sylvie Grimm Hamen, Erasmus à l'université Nancy 2, 2008/2009.

de Michel est son fait qu'elle le laisse au palais, s'occupe plutôt de ses robes que de son enfant et fuit sans lui. Le deuxième monde présentent Grusche et son fiancé, le soldat Simon Chachava qui servent au palais du gouverneur Abaschwili. Ils sont pauvres. Alors, ces deux aspects, la richesse et la pauvreté sont mises au contraire en ces deux mondes. Les traitements de ces deux femmes, de l'épouse du gouverneur et de la serveuse Grusche sont aussi toujours mis au contraire. Le narrataire sympathise, compatit avec la figure de Grusche, mais elle-même n'est pas la figure positive. Les figures de Brecht ne sont jamais juste positive. On peut dire qu'une figure peut être plus positive que l'autre, mais elle n'est que absolument positive. La figure de l'épouse du gouverneur est juste négative. La figure de Grusche a des propriétés caractéristiques aussi positives, bien que négatives. Grusche est la figure capitale. Et avec une telle type de la figure capitale, qui est morale, juste, courageuse, pauvre, travailleuse, etc. s'identifierait le spectateur souvent et très facilement. Mais l'aspect de l'identification y est éliminé grâce à la conception de la figure qui a aussi des propriétés caractéristiques négatives, alors le spectateur ne peut plus s'identifier à elle.<sup>158</sup>

Brecht utilise beaucoup de symboles. La psychologie des figures est faite d'une manière spécifique. La psychologie des figures, leur pensée, le caractère ne sont pas présentés par un monologue interne de la figure, de manière directe et explicite, mais par leur traitement, leurs faits. Leurs faits racontent est eux-même. Pour cela le théâtre s'appelle « épique ». Derrière un fait, il y a une position interne de la figure. Le caractère, la pensée, la psychique de la figure se reflète dans le traitement qui est présenté vers l'action. Dans le théâtre de Brecht, c'est le traitement qui est présenté explicitement et qui représente indirectement, implicitement en même temps aussi l'état interne d'une figure. Alors dans le théâtre épique, il y a un procédé opposé à celui des théâtres classiques où tout est soumis au spectateur qui reste passif. Le spectateur du théâtre épique est forcé à être actif par ce procédé du traitement de la figure à sa psychique. Le spectateur doit toujours réfléchir, être actif et attentif pour pouvoir comprendre la totalité de la pièce, pour découvrir le caractère des figures.<sup>159</sup>

Le caractère des figures n'est pas soumis au spectateur, parce qu'il n'est pas évident, et le spectateur doit le découvrir. Cette donne occasionne la non-univocité du caractère et de la psychique de la figure. Parce que le traitement peut être interprété différemment, le spectateur n'est pas sur, il est vague. Cette non-univocité de la psychique des figures

---

<sup>158</sup> Brecht, Bertolt: *Der Kaukasische Kreidekreis*. Berlin : Aufbau-Verlag, 1954. pp. 6-120.

<sup>159</sup> ab., pp. 6-120

produit au spectateur des sentiments mélangés, hésitants, aussi en cette conséquence le spectateur ne peut pas s'identifier aux figures. Très souvent, le traitement des figures semble être contradictoire et non-univoque. Pour Brecht il est typique qu'il utilise des symboles et qu'il joue avec la langue. Aussi le traitement des figures est très souvent présenté par la symbolique. Beaucoup de ce symbolisme et d'expressions implicites restent souvent cachés aux spectateurs. Certains sont montrés par les critiques littéraires ou par Brecht seul dans ses oeuvres didactiques.<sup>160</sup> La polysémie, la non-clarté de ses oeuvres est intentionnel. Il ouvre l'espace libre pour plusieurs interprétations possibles et pour la fantaisie du spectateur. Cette polysémie lui permet d'exprimer ses opinions et la critique dure de l'époque, de la société sans être découvert ou interpréter sûrement<sup>161</sup>, avec quoi les représentants de l'époque de Brecht n'avaient pas pu être d'accord, quand même beaucoup d'oeuvres de Brecht ont été interdites et brûlées (voir 1.2. Biographie de Bertolt Brecht).

Nous allons signaler à quelques symboles du traitement dans la pièce « *Le cercle de craie caucasien* » en analysant les scènes de la pièce, elle en a six.

### 2.3.1. Scène I

En ce qui concerne le temps, l'action commence à se dérouler au printemps, aux Pâques, pendant la guerre de 1648. Le lieu est la ville Nukha au pays Kolkhoze au Caucase. Le matin des Pâques, la famille du gouverneur Abaschwili va à l'église, mais le pays s'est révolté contre le gouverneur. Ce jour-là, il est exécuté. On peut y voir une certaine symbolique cachée. Les Pâques sont liées avec le carnage du Jésus Christe et dans ce temps le gouverneur comme la figure négative est exécuté. Avec la mise des paradoxes et contraires, contradictions, Brecht veut provoquer. La femme du gouverneur Abaschwili fuit, fait ses bagages, elle ne s'occupe pas de son enfant, mais de ses robes. Le petit fils d'un an du gouverneur reste seul dans le palais. La serveuse Grusche le prend pour le sauver, alors elle doit fuit avec lui parce que il serait exécuté aussi comme le héritier du trône.<sup>162</sup>

---

<sup>160</sup> Brecht, Bertolt: *Der Kaukasische Kreidekreis*. Berlin : Aufbau-Verlag, 1954. pp. 6-120.

<sup>161</sup> Séminaire « *La Méthodologie de la littérature allemande* », Mgr Sylvie Grimm Hamen, Erasmus à l'université Nancy 2, 2008/2009.

<sup>162</sup> Brecht, Bertolt: *Der Kaukasische Kreidekreis*. Berlin : Aufbau-Verlag, 1954. pp. 6-18.

### 2.3.2. Scène II

Dans cette scène, l'atmosphère se change. La joie, la tranquillité, le calme après la révolution dominant. L'action se déroule plusieurs semaines d'après la révolution dans un village qui est proche de la ville Nukha. Grusche avec Michel, le fils de gouverneur, sont à la fuite. Grusche est accompagné par son fiancé, le soldat Simon. Simon doit partir avec l'armée, il ne peut plus accompagner et sauver Grusche et l'enfant de gouverneur. Simon part et reçoit le commandement d'accompagner et de sauver la femme du gouverneur. C'est un paradoxe que Simon doit sauver la femme du gouverneur, c'est-à-dire quelqu'un qui ne mérite pas un aide et une protection parce qu'elle n'a pas aidé son fils. Celui qui mérite moralement l'aide et la protection, ce sont Michel, l'enfant de gouverneur, et Grusche qui l'aide. Mais c'est au contraire.<sup>163</sup> Brecht y fait allusion à la réalité. Par des telles allusions aux aspects non-littéraires, son oeuvre devient atemporelle. Ses opinions qui sont y exprimées sont en vigueur toujours, au temps du 17<sup>e</sup> siècle qu'il décrit, dans son époque contemporaine et aussi dans l'époque du spectateur.

### 2.3.3. Scène III

Brecht saute dans la temporalité qui n'est pour le spectateur stricte marquée. Après un temps quand Grusche avec Michel voyagent et se cachent devant le soi-disant « le cavalier de blindage »<sup>x</sup> (Panzerreiter). Cette troisième scène comporte le temps de 22 jours. Le lieu se change dans chaque scène comme on a mentionné dans la partie « 2.2.1. Principe d'Aristote de trois unités ». Grusche quitte le village proche de la ville Nukha et elle voyage à son frère. Il est déjà l'hiver et elle marche par la montagne, alors les conditions sont dures. Grusche arrive dans une ferme et demande le lait pour Michel et le coucher. La propriétaire de la ferme l'a chassée. Elle est avare et orgueilleuse. Son comportement doit rappeler celui de la femme du gouverneur.

La fin de cette pièce est importante par le geste symbolique de Grusche. Grusche change à Michel la robe luxe par celle pauvre. Ce geste veut dire que Grusche adopte Michel pour le sien. A partir de ce moment, il appartient au peuple pauvre parce qu'il porte la robe pauvre.<sup>164</sup>

---

<sup>163</sup> Brecht, Bertolt: *Der Kaukasische Kreidekreis*. Berlin : Aufbau-Verlag, 1954. pp. 18-36.

<sup>164</sup> ib., pp. 36-55

#### 2.3.4. Scène IV

Grusche arrive à la maison de son frère. Le lieu de toute cette scène se déroule dans la maison de son frère. Le temps n'est pas exact indiqué, c'est quelques mois après le voyage. A la fin de cette scène commence le printemps. Grusche a pensé qu'elle trouve chez le frère l'aide et la protection. Elle arrive très épuisée, très malade. La femme de son frère lui pose beaucoup de questions, de qui est l'enfant, où elle travaille, où est son fiancé, etc. Grusche est très fatiguée, elle a répondu seulement à la question, de qui est l'enfant. Elle répond que Michel est son enfant. Le frère est l'hypocrite, il feint des soucis, mais à la donnée il n'a pas d'intérêt de Grusche. Le frère avec sa femme mangent, mais ils ne reçoivent pas Grusche à la table, ils l'emportent dans une pièce pour se reposer, mais la pièce promise est l'étable. Elle et Michel, ils ont très froid et faim. Ce geste que Grusche n'est pas reçue à la table, est aussi symbolique. Ce geste veut dire que Grusche n'est pas accueillie à la famille. Le comportement du frère de Grusche et de son épouse devraient rappeler celui du gouverneur et de sa femme.<sup>165</sup>

Grusche part et arrive dans une maison où vivent la vieille femme et son fils qui s'appelle Jussup. Jussup est très paresseux, donc il feint qu'il est mortellement malade. La fermière veut laisser lui administrer les derniers sacrements. Ça coûte beaucoup d'argent, donc elle le veut marier à Grusche, parce que le mariage et les derniers sacrements seraient attribués en même temps et Grusche devrait payer une moitié d'argent. Grusche est d'accord parce qu'elle gagne le coucher et aussi le père prétendu pour Michel. Grusche a tenu Michel pour son enfant, mais elle comme la mère prétendu et célibataire, elle a été dédaignée par la société. Grusche a réfléchi longtemps sur la demande du mariage, parce qu'elle a eu des obstacles morales. Elle a aimé son fiancé Simon et un tel mariage a été pour elle une fraude. A la fin, elle a marié Jussup. Le moine qui a fait le mariage et les derniers sacrements a été enivré par la mère de Jussup pour être trompé et recevoir moins d'argent.<sup>166</sup> Après le mariage, Jussup comme un mortellement malade, il « guérit par miracle ». Le jour du mariage est le troisième jour après le Vendredi Saint quand Jésus a été crucifié. C'est alors le jour de la résurrection. Beaucoup d'invités au mariage sont choqués et ils fuient. Jussup a été seulement paresseux et il a simulé longtemps la maladie mortelle. Mais maintenant, il a Grusche pour le travail et surtout il demande la nuit de noces de Grusche. Grusche est choquée aussi et très malheureuse. Dans cette situation contradictoire qui est pour Jussup très heureuse, pour Grusche malheureuse, le soldat Simon, alors le fiancé de Grusche se trouve.

---

<sup>165</sup> Brecht, Bertolt: *Der Kaukasische Kreidekreis*. Berlin : Aufbau-Verlag, 1954. pp. 55-76.

<sup>166</sup> ab., pp. 55-76

Il n'a pas été loin du mariage, il a entendu qu'est-ce que c'est passé. Grusche s'efforce tout expliquer à Simon, mais il est fâché. Grusche l'explique qu'elle l'aime, mais elle n'a pu faire rien d'autre parce qu'elle a eu besoin le père officiel pour Michel.<sup>167</sup>

L'action de cette scène n'est pas juste achevée, on ne sait plus qu'est-ce que fait Simon, où il part, où reste Grusche. Cette scène est importante, car l'intrigue s'y passe. Tout le mariage est très grotesque. Brecht y critique les gens qui trompent et sont avares comme la mère de Grusche. Il fait aussi l'allusion ironique à l'église. Le mariage se déroule au jour de la résurrection. Les invités du mariage pense qu'il s'est passé un miracle. Jussup est comparé à Jésus Christ. C'est la situation qui fait rire, qui fait la comique, mais en même temps qui est choquante et provoquante.<sup>168</sup>

### 2.3.5. Scène V

L'action de toute la scène raconte d'une nouvelle figure, c'est le juge qui s'appelle Azdak. Dans cette scène se changent cinq lieux. Ce sont l'hutte d'Azdak, le cour judiciaire, la brasserie, la rue d'armée et la cave viticole. La ville d'action est Nuhka.<sup>169</sup>

Azdak n'est pas un juge habituel. Il boit beaucoup d'alcool, il juge dans une brasserie, il vit dans une hutte, il mange comme « un animal ». Il est très curieux, corrompu, mais néanmoins il est généreux. Cettes propriétés caractéristiques sont contradictoires. Comme l'inspiration pour sa décision judiciaire, Brecht a pris le roi Salomon. Mais la comparaison de la figure de Salomon et de celle d'Azdak semble être paradoxale.<sup>170</sup>

L'histoire de Grusche et d'Azdak se déroulent en même temps, quoique la mention d'Azdak est fait juste dans la cinquième scène. Ces deux figures sont comparées réciproque. Azdak est corrompu, mais généreux. Grusche est bonne, mais aussi égoïste. Elle n'a pas voulu adopter Michel, parce qu'il compliquerait sa propre vie.<sup>171</sup>

Azdak rencontre le grand-duc dans une brasserie. Le grand-duc est déguisé en un pauvre, parce qu'il est pourchassé par les cavaliers de blindage. Il a besoin de l'aide d'Azdak. Dans la région se passe la révolte. Un autre juge a été déjà exécuté. Ce sont les cavaliers qui ont veulent faire une révolution. Azdak les a trouvé dans une brasserie où ils avaient bu.

---

<sup>167</sup> Brecht, Bertolt: *Der Kaukasische Kreidekreis*. Berlin : Aufbau-Verlag, 1954. pp. 55-76.

<sup>168</sup> Séminaire « *La Méthodologie de la littérature allemande* », Mgr Sylvie Grimm Hamen, Erasmus à l'université Nancy 2, 2008/2009.

<sup>169</sup> Brecht, Bertolt: *Der Kaukasische Kreidekreis*. Berlin : Aufbau-Verlag, 1954. pp. 77-103.

<sup>170</sup> ab., pp. 77-103

<sup>171</sup> ab., pp. 77-103



Ils n'ont pas connu Azdak et l'ont appelé « le frère ». C'est une idée du communisme. Azdak eux raconte une histoire de la révolte en Perse. Tout le monde a été exécuté, parce qu'il paraissait que la justice l'avait demandé. L'histoire est très semblable aux événements qui se sont passés dans leur région. Azdak fait qu'il ne sait pas qu'ils ont destitué le juge et le grad-duc du pouvoir.<sup>172</sup>

### 2.3.6. Scène VI

La scène six se déroule après un temps qui n'est pas exact indiqué. Le lieu est le cour de la justice à Nukha et la maison de Jussup dans la montagne. Les actions de Grusche et d'Azdak vont s'entrelacer.<sup>173</sup>

La situation dans la région s'est calmée après la révolution. Azdak est nommé le juge principal. La femme du gouverneur peut se rentrer dans la ville, elle ne doit plus se cacher. Elle veut trouver et rendre son enfant, Michel. Les cavaliers de blindage cherchent Michel et ils le trouvent chez Grusche dans une maison de Jussup et de sa mère (voir 2.3.3. Scène III). Grusche avec Michel fuient devant les cavaliers. A la fin, les cavaliers la trouvent et l'amènent devant la justice. Grusche tient Michel pour le sien. Mais il y a la femme du gouverneur, la femme corporelle. La femme du gouverneur sait que Azdak est corrompu et elle lui donne beaucoup d'argent. Azdak demande à Grusche, combien d'argent elle lui donne. Elle n'a rien. Azdak a écouté les deux affirmations de femmes. Ils décident de faire une preuve. Un cavalier fait un cercle sur le plancher. L'enfant est mis dans ce cercle. Les femmes doivent tirer l'enfant. La règle est, quelle femme tire l'enfant du cercle, elle va gagner. Les femmes commencent à tirer Michel du cercle, mais Grusche le cesse. Azdak la demande, qu'est-ce que c'est passé, si elle ne comprend pas la règle. Elle réponse qu'elle la comprend. On commence de nouveau. Grusche cesse tirer pour la seconde fois. Elle est psychiquement épuisée, elle dit que la femme du gouverneur se prenne plutôt Michel que lui faire le mal. Azdak décide que Grusche est « la vraie mère » de Michel.<sup>174</sup>

La femme du gouverneur a payé d'argent à Azdak, Grusche non, néanmoins il décide à son profit. Il sympathise avec elle. C'est l'intention de Brecht parce qu'il veut mettre en évidence pour le spectateur la parallèle entre Grusche et Azdak.<sup>175</sup>

---

<sup>172</sup> Brecht, Bertolt: *Der Kaukasische Kreidekreis*. Berlin : Aufbau-Verlag, 1954. pp. 77-103.

<sup>173</sup> ab, pp. 104-120

<sup>174</sup> ab., pp. 104-120

<sup>175</sup> ab., pp. 104-120

Sous beaucoup de situations et de comportements de gens, on peut voir encore des autres symboles, des autres allusions. Mais ça peut être non-prévu par Brecht. Les symboles et les comparaisons qui ont été mentionnés dans l'analyse, ils sont introduits aussi par les critiques littéraires.

### 3. Disciples français de Brecht

A la moitié du 20<sup>e</sup> siècle, il y avait une tendance d'établir un modèle, dit un idéal théâtral. Aux années 1960, les metteurs en scène se laissaient inspirer par Brecht, alors on parle du théâtre brechtien. Aux années 1970, on parle du théâtre artaudien.<sup>176</sup>

Quelques premières tentatives pour accueillir des pièces et surtout la théorie, les principes et les manières théâtraux de Bertolt Brecht en France, elles se sont effectuées dans les années 1950. Ca y était grâce aux quatre personnages littéraires, Jean-Marie Serreau, Jean Vilar, Roger Planchon et plus tard (depuis à peu près 1960)<sup>xi</sup> Ariane Mnouchkine.<sup>177</sup>

En 1947, Jean-Marie Serreau avait présenté la pièce didactique de Brecht « *L'Exception et la règle* » qui a été écrite en 1920/1930.<sup>xii</sup> Sur le programme du T.N.P., Théâtre National Populaire de Jean Vilar, on a mis depuis la première saison de l'année 1951 la pièce de Brecht « *Mère Courage* » pour présenter aux spectateurs la théorie du théâtre épique. Mais la mise en place de cette pièce n'a pas aidé au spectateur de faire la connaissance de la méthode de ce théâtre « novateur », du théâtre épique. Si on peut parler de la notion « brechtisme » en France, il faut dire que c'était Roger Planchon qui en a bien mérité. Sous la notion « brechtisme » on comprend la méthode littéraire et dramaturgique de Brecht, comment elle l'a été présentée dans le théâtre épique. Roger Planchon ne l'a pas seulement mise en pratique, mais en plus il a appliqué les techniques à d'autres oeuvres que celles brechtiennes. Grâce à Planchon et les autres, le brechtisme s'est installé sur la scène française en 1955-60. Dans ces années, c'est surtout le théâtre absurde de Beckett et Ionesco qui se trouvent en même temps sur la scène.<sup>178</sup>

A partir de l'année 1968, « *l'idéologie de mai était une revendication, à certains égards, hédoniste. Or le brechtisme français, pratiqué de façon imitative, mécanique, sans véritable inspiration, devenait un pontifiant académisme.* »<sup>179</sup>, dit J. J.Roubine. Le but fondamental du modèle du théâtre brechtien est le plaisir du spectateur. La scène doit disposer le spectateur à la réflexion sur la situation, à la critique des comportements des figures, à la joie d'un divertissement ludique. La scène ne doit pas laisser le spectateur tranquille, passif, s'ennuyant.<sup>180</sup>

---

<sup>176</sup> Roubine, J.-J.: *Introduction aux grandes théories du théâtre*. Paris: Bordas, 1970. pp. 125.

<sup>177</sup> ab., pp. 140

<sup>178</sup> ab., pp. 140

<sup>179</sup> ab., pp. 141

<sup>180</sup> ab., pp. 141

Mais à partir de mai 1968, ils arrivaient et s'imposaient d'autres pratiques, d'autres modèles, d'autres doctrines.<sup>181</sup> Le modèle de Brecht a été blâmé et refusé par des arguments qu'il s'agit plus du théâtre communiste que germanistique.<sup>182</sup>

Comme l'épigone du modèle théâtral brechtien, alors d'un brechtisme français s'est devenue Ariane Mnouchkine, la fondatrice du Théâtre du Soleil. Les spectacles de ce théâtre sont les plus authentiques, donc sont censés les héritiers de Brecht.<sup>183</sup>

### 3.1. Jean-Marie Serreau

Jean-Marie Serreau appartient aux adhérents de Brecht. Il a été le premier qui a efforcé présenter la théorie et les pièces de Brecht en France.<sup>184</sup> Maintenant, nous allons présenter la vie et la création de Jean-Marie Serreau.

#### 3.1.1. Biographie de Jean-Marie Serreau

Jean-Marie Serreau est né le 28 avril 1915 à Poitiers. Il est mort le 22 mai 1973 à Paris. Il a été comédien et metteur en scène français. Son épouse s'appelle Geneviève Serreau. Elle est née en 1915, mort en 1981. Elle a été comédienne, auteur et traducteur, metteur en scène. Elle s'est consacrée à traduire en français des oeuvres de Bertolt Brecht, comme par exemple « *Mère Courage et ses enfants* ». Elle a fait aussi les mises en scène et les adaptations, comme par exemple celles de « *Barrage contre le Pacifique* » de Marguerite Duras. La fille de Jean-Marie et Geneviève Serreau s'appelle Coline Serreau. Elle est née le 29 octobre 1947 à Paris. Elle est actrice, réalisatrice, scénariste et compositrice française.<sup>185</sup>

Jean-Marie Serreau a étudié l'architecture, mais il ne l'a pas finie et s'est décidé à faire le théâtre. Il a été l'élève de Charles Dullin et débuté dans son théâtre en 1938 au spectacle « *Monsieur de Pourceaugnac* » de Molière.<sup>186</sup> De 1938 à 1947, il a mis en scène les pièces comme par exemple « *L'Imprompu de Barbe Bleu* » de Pierre Barbier, « *La Jalousie de Barbouille* » de Molière, « *Le Marchand d'Etoiles* » de Geneviève Serreau et les autres.

---

<sup>181</sup> Roubine, J.-J.: *Introduction aux grandes théories du théâtre*. Paris: Bordas, 1970. pp. 141.

<sup>182</sup> ab., pp. 141

<sup>183</sup> ab., pp. 141

<sup>184</sup> ab., pp. 141

<sup>185</sup> [Http://www.regietheatrale.com/](http://www.regietheatrale.com/) [online]. Publié en 1988 [cit. 2011-04-06]. [Http://www.regietheatrale.com/](http://www.regietheatrale.com/). Dostupné z WWW: <[http://www.regietheatrale.com/index/index/base\\_donnees/bases/fonds-Jean-Marie-Serreau.pdf](http://www.regietheatrale.com/index/index/base_donnees/bases/fonds-Jean-Marie-Serreau.pdf)>.

<sup>186</sup> ab.

De 1949 à 1950, il a fait les tournées en Allemagne où il a mis en scène les pièces « *Georges Dandin* » de Molière et « *L'Exception et la Règle* » de Bertolt Brecht.<sup>187</sup>

Il a travaillé à Paris de 1945 à 1951 où il a mis en scène les pièces « *Le Faiseur* » d'Honoré de Balzac, l'adaptation d'André Gide du « *Procès* » et « *Le Gardien du Tombeau* » de Franz Kafka, « *Androcles et le Lion* » de Bernard Shaw, « *Le Portefeuille* » d'Octave Mirbeau, « *La Grande et Petite Manoeuvre* » d'Arthur Adamov et les autres.<sup>188</sup>

En 1950, Jean-Marie Serreau a fondé le « Théâtre de Babylone » à Paris dont il a été le directeur parmi les années 1950-1960. Ici, il a exercé comme l'acteur dans les pièces « *La Jarre* » et « *Mefie toi, Giacomino* » en 1952. Il a mis en scène les pièces comme « *Mademoiselle Julie* » et « *La Maison brûlée* » de Stridberg en 1952, « *L'Incendie de l'Opéra* » de Georg Kaiser en 1953, « *Homme pour homme* » de Bertolt Brecht en 1955.<sup>189</sup>

Il a fait aussi les tournées en Allemagne de 1949 à 1950, à l'Israël en 1966, à Montréal en 1969 et à la Martinique en 1972.<sup>190</sup>

De 1963, il a fait les mises en scène des pièces surtout des dramaturges d'avant-garde, comme Beckett, Genet, Ionesco et du théâtre africain de Kateb Yacine et d' Aimé Césaire. En 1971, il a fondé le « Théâtre de la Tempête » à la Cartoucherie.<sup>191</sup>

### 3.1.2. Théâtre de la Tempête

Après la fondation par Jean-Marie Serreau, le « Théâtre de la Tempête » a été dirigé par Jacques Derlon. Depuis 1996, le théâtre est dirigé par Philippe Adrien<sup>xiii</sup> qui a fondé « l'Atelier de recherche et de réalisation théâtrale » (ARRT) à la Cartoucherie en 1985. « ARRT » a devenu l'espace où les jeunes metteurs en scène ont pu réaliser ses premières créations. Donc Philippe Adrien y a accueilli des metteurs en scène comme par exemple Stuart Seide<sup>192</sup>- directeur du « Théâtre du Nord »<sup>193</sup>, Kateb Yacine- écrivain algérien, Julie

---

<sup>187</sup> [Http://www.theatre-du-soleil.fr](http://www.theatre-du-soleil.fr) [online]. V dokumentu je uvedeno: édité en janvier 2004 [cit. 2011-04-05]. [Http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/a-propos-du-theatre-du-soleil,1/1-historique,163/](http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/a-propos-du-theatre-du-soleil,1/1-historique,163/). Dostupné z WWW: <<http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/a-propos-du-theatre-du-soleil,1/1-historique,163/1-historique-de-la-cartoucherie>>.

<sup>188</sup> ab.

<sup>189</sup> ab.

<sup>190</sup> ab.

<sup>191</sup> ab.

<sup>192</sup> [Http://www.la-tempete.fr](http://www.la-tempete.fr) [online]. 2011 [cit. 2011-04-05]. [Http://www.la-tempete.fr/vie\\_theatre/vie\\_theatre.htm](http://www.la-tempete.fr/vie_theatre/vie_theatre.htm). Dostupné z WWW: <[http://www.la-tempete.fr/vie\\_theatre/vie\\_theatre.htm](http://www.la-tempete.fr/vie_theatre/vie_theatre.htm)>.

Brochen- actrice d'origine algérienne et metteuse en scène du théâtre français, Sylvain Maurice- assistant de Philippe Adrien et metteur en scène, François Rancillac- comédien et metteur en scène, et les autres. Depuis 1985, l'ARRT a son lieu permanente à la Cartoucherie. Il s'est augmenté plus de 100 fois. Ses activités sont la formation, l'enseignement au domaine théâtral, la présentation et la réalisation théâtrale. Les jeunes troupes théâtraux y présentent les textes d'Enzo Cormann- écrivain, auteur des pièces théâtraux<sup>194</sup>, Kafka, Jon Fosse- écrivain et dramaturge norvégien, Jean-Luc Lagarce<sup>195</sup>- auteur contemporain et metteur en scène des textes classiques, ou Roland Schimmelpfennig- artiste et dramaturge d'origine allemande,<sup>196</sup> et des autres. Le Théâtre de la Tempête participe au projet « *Rencontres à la Cartoucherie* » qui rassemblent chaque année autour de 150 comédiens, auteurs et metteurs en scène.<sup>197</sup>

Le Théâtre de la Tempête a été créé à la « Cartoucherie ». C'est un espace situé dans la région parisienne, dans le bois de Vincennes qui a devenu le lieu de quatre autres troupes théâtraux. Elles se sont y installées de 1971 à 1973. Au printemps 1971, Jean-Marie Serreau a créé le Théâtre de la Tempête. Au printemps 1972, Antonio Díaz-Florianxiv s'est y installé avec l'Atelier de l'Épée de Bois. En automne 1972, Tanith Noble<sup>xv</sup> a créé l'Atelier du Chaudron. Et au printemps 1973, le Théâtre de l'Aquarium y a créé qui a débuté en 1964 en tant que la troupe universitaire de l'École Normale Supérieure fédérée par Jacques Nichet. Ces troupes théâtraux de la Cartoucherie ont eu la même idée, elles ont voulu contribuer au renouvellement du théâtre français.<sup>198</sup>

Dans la tradition de Jean-Marie Serreau a été fondé le « Théâtre 14 Jean-Marie Serreau » en 1978 par Marcel Landowski, compositeur et directeur des Affaires Culturelles de la Ville de Paris.<sup>199</sup>

---

<sup>193</sup> [Http://www.theatredunord.fr](http://www.theatredunord.fr) [online]. 2011 [cit. 2011-04-05].  
[Http://www.theatredunord.fr/Public/documentation.php?ID=124](http://www.theatredunord.fr/Public/documentation.php?ID=124). Dostupné z WWW:  
<<http://www.theatredunord.fr/Public/documentation.php?ID=124>>.

<sup>194</sup> [Http://www.la-tempete.fr](http://www.la-tempete.fr) [online]. 2011 [cit. 2011-04-05]. [Http://www.la-tempete.fr/vie\\_theatre/vie\\_theatre.htm](http://www.la-tempete.fr/vie_theatre/vie_theatre.htm). Dostupné z WWW: <[http://www.la-tempete.fr/vie\\_theatre/vie\\_theatre.htm](http://www.la-tempete.fr/vie_theatre/vie_theatre.htm)>.

<sup>195</sup> ab.

<sup>196</sup> ab.

<sup>197</sup> ab.

<sup>198</sup> ab.

<sup>199</sup> [Http://theatre14.fr](http://theatre14.fr) [online]. 2011 [cit. 2011-04-05]. [Http://theatre14.fr/2011\\_historique.php](http://theatre14.fr/2011_historique.php). Dostupné z WWW: <[http://theatre14.fr/2011\\_historique.php](http://theatre14.fr/2011_historique.php)>.

### 3.2. Jean Vilar et sa théorie du « théâtre populaire »

Jean Vilar est né le 25 mars 1912 à Sète et mort le 28 mai 1971 à Paris. Ses parents ont tenu une boutique de mercerie. Le père a eu la bibliothèque, il a été un autodidacte fasciné par la littérature de Hugo, Michelet, Zola, Shakespeare, Balzac, Stendhal. Jean Vilar a hérité cette fascination et lisait beaucoup, s'intéressait aux philosophes du siècle des Lumières, Montesquieu, Rousseau, Diderot, Voltaire.<sup>200</sup> En 1933, il a assisté à une répétition du metteur en scène Charles Dullin et il a décidé à s'orienter vers le théâtre. Il s'est inscrit à l'école dirigée par Dullin et il a commencé à travailler comme le deuxième régisseur au Théâtre de l'Atelier.<sup>201</sup>

En 1940, il commence à codiriger avec André Clavé le théâtre « La Roulotte ». Il y a fait la connaissance avec Jean Desailly, François Darbon, Andrée Clément et les autres. Ils ont monté autour de 150 représentations à travers de l'ouest de la France.<sup>202</sup>

En juillet 1943, il a fondé sa propre troupe théâtrale « La Compagnie des Sept ». Ils ont monté les pièces comme par exemple « *Orage* » d'August Strindberg ou « *Veuve* » d'Henry Becque. En 1945, il a eu un grand succès par la mise en scène de la pièce « *Meurtre dans la cathédrale* » de T.S. Eliot. Il y a collaboré avec le peintre Léon Gischia. Dès ce moment, son effet sur le théâtre était évident.<sup>203</sup>

En 1947, un projet de film a mis en contact Jean Vilar, le poète René Char et ses amis Christian et Yvonne Zervos, responsables d'une grande exposition d'arts plastiques contemporains au Palais des Papes d'Avignon. Ils ont proposé à Vilar de donner une représentation de la pièce « *Meurtre dans la cathédrale* ». Il a accepté cette proposition, fait trois créations à Avignon. En septembre 1947, le Festival d'Avignon a été né dont le directeur a été jusqu'à sa mort. Il a voulu créer une nouvelle attitude artistique inattendue. Il a compris le Festival d'Avignon comme un « tremplin » pour le nouvel avenir théâtral.<sup>204</sup>

En 1951, le cinquième festival s'est réalisé. Gérard Philipe, acteur français, s'est joint à la compagnie. J. Vilar a mis en scène des pièces classiques comme par exemple celles

---

<sup>200</sup> [Http://maisonjeanvilar.org](http://maisonjeanvilar.org) [online]. 2011 [cit. 2011-05-15].  
[Http://maisonjeanvilar.org/public/07\\_jean\\_vilar/index.html](http://maisonjeanvilar.org/public/07_jean_vilar/index.html). Dostupné z WWW:  
<[http://maisonjeanvilar.org/public/07\\_jean\\_vilar/index.html](http://maisonjeanvilar.org/public/07_jean_vilar/index.html)>.

<sup>201</sup> Vilar, J.: *Le théâtre, service public*. Paris : Gallimard, 1975. pp. 43

<sup>202</sup> [Http://maisonjeanvilar.org](http://maisonjeanvilar.org) [online]. 2011 [cit. 2011-05-15].  
[Http://maisonjeanvilar.org/public/07\\_jean\\_vilar/index.html](http://maisonjeanvilar.org/public/07_jean_vilar/index.html). Dostupné z WWW:  
<[http://maisonjeanvilar.org/public/07\\_jean\\_vilar/index.html](http://maisonjeanvilar.org/public/07_jean_vilar/index.html)>.

<sup>203</sup> [Http://maisonjeanvilar.org](http://maisonjeanvilar.org) [online]. 2011 [cit. 2011-05-15].  
[Http://maisonjeanvilar.org/public/07\\_jean\\_vilar/index.html](http://maisonjeanvilar.org/public/07_jean_vilar/index.html). Dostupné z WWW:  
<[http://maisonjeanvilar.org/public/07\\_jean\\_vilar/index.html](http://maisonjeanvilar.org/public/07_jean_vilar/index.html)>.

<sup>204</sup> Vilar, J.: *Le théâtre, service public*. Paris : Gallimard, 1975. pp. 437-439.

de Shakespeare, Corneille, Büchner. Il en a vu les pièces qui sont « populaires » et il commencé à développer le « théâtre populaire ».<sup>205</sup>

A la fin de ce festival, Jeanne Laurent, directrice des Spectacles au Secrétariat d'état aux Beaux-Arts, a proposé à Jean Vilar la direction du Palais de Chaillot à Paris dont la salle avait été occupée par l'ONU jusqu'en mars de 1952. L'existence du Théâtre National a duré de 1920 à 1990 sous les directions successives de Firmin Gémier (1920-1933), Paul Abram (1938-1941), Pierre Aldebert (1941-1951), Jean Vilar (1951-1963). En 1963, il cède la direction à Georges Wilson (1963-1972). En mars 1972, le sigle TNP est transféré au Théâtre de la Cité de Villeurbanne dirigé par Roger Planchon qui en a fondé de nouveau TNP (voir 3.3. Roger Planchon, sa création et l'apport à la littérature). Des autres directeurs du TNP sont devenus Jack Lang (1972-1974), André-Louis Périnetti (1974-1981), Antoine Vitez (1981-1988).<sup>206</sup>

Sur le programme du T.N.P., on a mis depuis la première saison de l'année 1951 la pièce de Brecht « *Mère Courage* » pour présenter aux spectateurs la théorie du théâtre épique. Mais la mise en place de cette pièce n'a pas aidé le spectateur de faire la connaissance de la méthode de ce théâtre « novateur », du théâtre épique.<sup>207</sup>

Entre 1952 et 1954, Vilar s'efforce de gagner le public et les critiques qui sont de grande partie des tenants du traditionalisme dépassé. Il a proposé des auteurs classiques et des auteurs étrangers de renom souvent inconnus du public français. Exceptionnellement, il a monté le théâtre moderne en 1957 quand Jean Vilar a reçu le Théâtre Récamier d'André Malraux.<sup>208</sup>

En cours de la saison 1953 – 54, la troupe de Vilar a représenté 294 représentations de onze pièces. Ils ont joué à Suresnes, à Clichy, à Gennevilliers, à la porte Maillot, à la porte de Montreuil, dans le quartier du Marais à Soubise-Rohan, mais aussi ils ont fait des tournées à l'étranger.<sup>209</sup>

Jean Vilar comme metteur en scène et chef de troupe n'a pas imposé sa personnalité propre. Au contraire, il a imposé l'importance de la collectivité, de la collaboration étroite des musiciens, des décorateurs, des acteurs, etc.<sup>210</sup> Il a présenté et compris le travail théâtral comme une mission « populaire ». Selon lui, le comédien devrait servir au texte de manière

---

<sup>205</sup> Vilar, J.: *Le théâtre, service public*. Paris : Gallimard, 1975. pp. 330.

<sup>206</sup> Roubine, J.-J.: *Introduction aux grandes théories du théâtre*. Paris: Bordas, 1970. pp. 190-195.

<sup>207</sup> ab., pp. 125

<sup>208</sup> Vilar, J.: *Le théâtre, service public*. Paris : Gallimard, 1975. pp 173.

<sup>209</sup> Roubine, J.-J.: *Introduction aux grandes théories du théâtre*. Paris: Bordas, 1970. pp. 121.

<sup>210</sup> Vilar, J.: *Le théâtre, service public*. Paris : Gallimard, 1975. pp. 19.



servile comme un interprète et il a laissé aux acteurs la liberté plus grande en cours de l'interprétation et représentation du texte. Il a souligné l'importance du rôle du public, il conçoit le théâtre comme un « service public accessible à tous ». <sup>211</sup> Le théâtre devrait être populaire, social, servir aux gens, à la société et la découvrir. Il a été influencé par des thèses sur le théâtre populaire de Jacques Copeau, critique théâtral français. Vilar souligne que le théâtre ne devrait pas transformer la société, mais l'unifier. <sup>212</sup>

La Collection du Théâtre national populaire sous la direction Jean Vilar a été un sous-ensemble d'une collection plus vaste du Palais de Chaillot. Jean Vilar a influencé surtout la création de Roger Planchon qui est tenu pour son héritier. Aussi Ariane Mnouchkine s'est laissée inspirer par le théâtre populaire de Jean Vilar et elle a mis le public au centre de sa création. La liste des pièces mises en scène par Vilar est ajoutée dans le supplément 4.

### **3.3. Roger Planchon, sa création et l'apport à la littérature**

Roger Planchon est né le 12 septembre 1931 à Saint-Chamond et mort le 12 mai 2009 à Paris. Il a été comédien, metteur en scène, dramaturge et réalisateur de films. Il a mérité la décentralisation théâtrale. <sup>213</sup>

Il a passé son enfance à Lyon au milieu rural qui se reflète dans sa création. Sa mère est morte très tôt, donc il a été éduqué au collège « Frères des écoles chrétiennes » qui a été très rigoureux et il a pris goût à la poésie, à la littérature et surtout au cinéma. Il a pris quelques cours d'art dramatique chez Suzette Guillaud où il a fait la connaissance de manière pratique avec le travail du texte, de la scène comme comédien, metteur en scène et aussi comme spectateur. <sup>214</sup> Il a été un autodidacte, il s'est formé au domaine de la littérature grâce à son intérêt de la lecture et des films. Chez Suzette Guillaud, il a rencontré beaucoup de personnages et des amis postérieurs qui l'ont influencé. Ca y étaient Alain Mottet, Claude Lochy- comédien et compositeur de musique, Robert Gilbert, plus tard comédienne Isabelle

---

<sup>211</sup> Vilar, J.: *Le théâtre, service public*. Paris : Gallimard, 1975. pp. 88.

<sup>212</sup> *ib.*, pp. 119, 120

<sup>213</sup> [Http://archivesetmanuscrits.bnf.fr](http://archivesetmanuscrits.bnf.fr) [online]. 2010 [cit. 2011-04-07].

[Http://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ead.html?id=FRBNFEAD000003891](http://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ead.html?id=FRBNFEAD000003891). Dostupné z WWW: <<http://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ead.html?id=FRBNFEAD000003891>>.

<sup>214</sup> [Http://www.tnp-villeurbanne.com](http://www.tnp-villeurbanne.com) [online]. 2011 [cit. 2011-04-07]. [Http://www.tnp-villeurbanne.com/page.php?92](http://www.tnp-villeurbanne.com/page.php?92). Dostupné z WWW: <[http://www.tnp-villeurbanne.com/e107\\_files/PDF/lerrant.planchon.pdf](http://www.tnp-villeurbanne.com/e107_files/PDF/lerrant.planchon.pdf)>.

Sadoyan, Julia Dancourt, Jean Bouise, Georges Barrier, Jacques Rosner, Colette Dompierini, Béatrice Audry qui ont créé le coeur de la troupe théâtrale.<sup>215</sup>

Il lisait des ouvrages sur des nouvelles théories littéraires, visitait des conférences littéraires et des spectacles de Jean Vilar. Il était fasciné par la poésie de Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Henri Michaux, par les oeuvres de Vitrac, Ionesco, Brecht, Vinaver, Adamov, Flaubert et des autres. Lui avec ses amis, Robert Gilbert et les autres, ils ont travaillé très dur. Jean-Jacques Lerrant compare le dévouement de Planchon au travail théâtral à la « cellule ». Avec ses amis, il a monté ses premiers spectacles « *La Mort joyeuse* » de Nicolaï Evreinov, « *Les Chemins clos* » de Claude Lochy en 1949 et « *Le Songe d'une nuit d'été* » de William Shakespeare en 1950, etc.<sup>216</sup>

En 1952, la troupe théâtrale autour de Roger Planchon s'est déclarée en compagnie et Roger Planchon a créé le « Théâtre de la Comédie » à Lyon, dont le directeur a devenu Robert Gilbert.<sup>217</sup> Le Théâtre de la Comédie a été un théâtre provincial et il a été soutenu de manière financière par la mairie de Lyon. En 1957, Roger Planchon et Robert Gilbert ont transformé la salle de spectacle de Villeurbanne à Lyon et ils en ont fondé le « Théâtre de la Cité ». Le but de leur travail théâtral était la production et diffusion des spectacles dramatiques. Comme le modèle pour sa création, ils avaient Jean Vilar.<sup>218</sup>

Cette phase de l'existence du Théâtre de la Cité est typique par l'influence de Brecht et la création du réalisme propre de Planchon. En 1954, il a rencontré Bertolt Brecht et il a commencé à mettre en scène ses oeuvres. Planchon a monté les pièces de Brecht comme par exemple « *La Bonne âme de Sé-Tchouan* » (1954, reprise en 1958), « *Grand-peur et misères du Troisième Reich* » (1955) et « *Schweik dans la seconde guerre mondiale* » (1961). Mais surtout il a incité des auteurs français à expérimenter selon le modèle brechtien. Ainsi il a monté de Michel Vinaver « *Aujourd'hui ou les Coréens* » (1956), « *Par-dessus bord* » (1973) d'Arthur Adamov Paolo Paoli (1957) ou « *La Vie imaginair de l'éboueur Auguste Geai* » (1962) d'Armand Gatti. Comme Brecht, Planchon associe intimement théorie à pratique, écriture et mise en scène.<sup>219</sup>

---

<sup>215</sup> [Http://www.tnp-villeurbanne.com](http://www.tnp-villeurbanne.com) [online]. 2011 [cit. 2011-04-07]. [Http://www.tnp-villeurbanne.com/page.php?92](http://www.tnp-villeurbanne.com/page.php?92). Dostupné z WWW: <[http://www.tnp-villeurbanne.com/e107\\_files/PDF/lerrant.planchon.pdf](http://www.tnp-villeurbanne.com/e107_files/PDF/lerrant.planchon.pdf)>.

<sup>216</sup> ab.

<sup>217</sup> ab.

<sup>218</sup> ab.

<sup>219</sup> Roubine, J.-J.: *Introduction aux grandes théories du théâtre*. Paris: Bordas, 1970. pp. 140.

En créant Planchon sort des oeuvres du grand répertoire, on peut dire des oeuvres littérairement importantes et connues, comme par exemple « *Henry IV* » de Shakespeare (adapté par Planchon en 1957), « *George Dandin* » de Molière (1958), « *Seconde surprise de l'amour* » de Marivaux (1959) ou les deux versions de « *Tarfuffe* » de Molière (1962 et 1973). Des oeuvres de Molière, Planchon a adapté la pièce « *George Dandin* ». Bernard Dort l'a comparé par la ressemblance avec un « *Lehrstück* », une pièce didactique « *Dandin en situation* » de Brecht.<sup>220</sup> Planchon expérimente. Il choisit des oeuvres classiques et aussi ceux qui se cramponne à la théorie d'Aristote et il les soumet à la méthode de Brecht. Il met et crée un regard provocant, présente son propre interprétation des oeuvres.<sup>221</sup>

Ce qui influence Planchon de la création et de la théorie brechtienne, c'est le réalisme dit « sélectif » de Brecht et l'aperçu de certaines réalités socio-historiques. Le réalisme sélectif est la représentation qui semble être réel et choisit du réel quelques éléments qui souligne. Brecht souligne et exagère des propriétés caractéristiques négatives de la société et des individus, en revanche il n'efface rien du réel (voir 2.2.1. Principe d'Aristote de trois unités, d) Principe de trois unités par rapport à Brecht).<sup>222</sup> La forme du réalisme sélectif de Planchon consiste au soulignement et à l'exagération de quelques images du travail de la vie rurale. Les actions des textes classiques, il les a aperçues très souvent comme « la révolution » du quotidien, le combat de la survie qu'il souligne. C'est que Brecht et Planchon ont aussi communs, ce sont leur intérêt des sujets sur la société et sa critique, l'intérêt aux événements historiques, le soulignement du déterminisme historique et l'influence du marxisme sous lequel ils traitent la problématique de classe.<sup>223</sup>

En 1972, Roger Planchon et Robert Gilbert s'associent à Patrice Chéreau<sup>xvi</sup>. Ils ont voulu créer un « foyer de création théâtrale unique en France » et fondé le « Théâtre National Populaire », TNP, dont le directeur a été Roger Planchon. Le Théâtre National Populaire a gagné le renommée internationale qui lui a mérité une place dans « le cercle de l'Union

---

<sup>220</sup> Roubine, J.-J.: *Introduction aux grandes théories du théâtre*. Paris: Bordas, 1970. pp. 141

<sup>221</sup> ab., pp. 140-141

<sup>222</sup> [Htp://www.tnp-villeurbanne.com](http://www.tnp-villeurbanne.com) [online]. 2011 [cit. 2011-04-07]. [Http://www.tnp-villeurbanne.com/page.php?92](http://www.tnp-villeurbanne.com/page.php?92). Dostupné z WWW: <[http://www.tnp-villeurbanne.com/e107\\_files/PDF/lerrant.planchon.pdf](http://www.tnp-villeurbanne.com/e107_files/PDF/lerrant.planchon.pdf)>.

<sup>223</sup> ab.

des Théâtres de l'Europe ». En juillet 2000, Catherine Tasca, Ministre de la culture, a nommé le directeur du TNP Christian Schiaretti, metteur en scène français.<sup>224</sup>

Roger Planchon dit de soi-même, qu'il est auteur par hasard. Son écriture dramatique est spécifique, c'est une sorte de l'hyperréalisme. Sa première oeuvre a été « *La Remise* », l'histoire paysanne en forme de l'enquête policière. Le public a été ravi par son oeuvre, donc Planchon a continué à écrire.<sup>225</sup> Ses autres oeuvres sont en majorité inspirées par le milieu rural. Ce sont par exemple les oeuvres « *Cochon noir* » ou « *L'Infâme* » du curé meurtrier, cet oeuvre a provoqué le scandale. Il a écrit aussi des oeuvres sur des thèmes contemporains, comme par exemple « *Patte blanche* » sur la guerre algérienne, « *La Contestation du Cid* » sur les événements de 1968, « *Dans le vent, grrr...* » sur les jeunes bourgeois ou l'oeuvre « *Les Libertins* » qui a la forme de la grande chronique. Elle comporte des contradictions et des passions. Elle traite des provinciaux au milieu de la Révolution française. Le style d'écriture de Planchon est raffiné et la composition est cohérente.<sup>226</sup>

Un grand apport de Planchon pour la littérature a été la décentralisation théâtrale. Il a perçu la nécessité de la décentralisation du théâtre, de l'élargir au cinéma et à la télévision, pour que le théâtre ne se sclérose pas. Il a dit qu'il faut créer des centres de la création théâtrale et en même temps de cinéma. Il s'est efforcé de fonder les centres de création multidimensionnels qui seraient à la mesure de l'Europe. Grâce à ses négociations, le Premier Ministre a signé le décret autorisant le Conseil Régional à intervenir dans la création cinématographique. Un succès de son effort a été l'établissement du « Centre Européen Cinématographique Rhône-Alpes » en 1990.<sup>227</sup>

Jean-Jacques Lerrant a dit de Roger Planchon qu'il avait en soi un dieu caché et il a été auteur et metteur en scène original et l'héritier de Jean Vilar.<sup>228</sup>

---

<sup>224</sup> [Http://www.tnp-villeurbanne.com](http://www.tnp-villeurbanne.com) [online]. 2011 [cit. 2011-04-07]. [Http://www.tnp-villeurbanne.com/page.php?92](http://www.tnp-villeurbanne.com/page.php?92). Dostupné z WWW: <[http://www.tnp-villeurbanne.com/e107\\_files/PDF/lerrant.planchon.pdf](http://www.tnp-villeurbanne.com/e107_files/PDF/lerrant.planchon.pdf)>.

<sup>225</sup> ab.

<sup>226</sup> ab.

<sup>227</sup> ab.

<sup>228</sup> ab.

## 4. Brecht en actualité

Maintenant, on va traiter les disciples français actuels et vivants de Brecht, metteurs en scène qui se sont laissés inspirer par la méthode du théâtre épique ou par ses oeuvres. On va traiter Ariane Mnouchkine et son « Théâtre du Soleil », Mario Gonzalez, élève d'Ariane Mnouchkine, André Loncin et son « Petit Théâtre ».

### 4.1. Ariane Mnouchkine et son Théâtre du Soleil

#### 4.1.1. Biographie d'Ariane Mnouchkine, fondation du Théâtre du Soleil

Ariane Mnouchkine est metteuse en scène de théâtre et comédienne, elle est la fondatrice du Théâtre du Soleil. Ariane Mnouchkine est née le 3 mars 1939 en Suisse, à Boulogne-Billancourt où elle a passé aussi son enfance. Son père Alexandre Mnouchkine, d'origine russe, a été producteur de films. Sa mère, anglaise, a été la fille d'un acteur. Alors, on peut bien voir qu'elle a eu les prédispositions à son métier.<sup>229</sup>

Elle a étudié à Paris, à l'université de Sorbonne la psychologie. Elle a passé un long séjour en Angleterre, dans un Collège d'Oxford où elle a fait ses expériences théâtraux. Dans une troupe universitaire elle a fait figurante, assistante, metteur en scène des pièces « *Coriolan* » de Shakespeare et « *Ulysse* » de J. Joyce. Elle n'a pas pu comparer ces expériences avec « l'amateurisme désuet du Théâtre Antique de la Sorbonne auquel elle a participé ». <sup>230</sup>

Sa première mise en scène a été en 1961. Il s'agissait de la mise en scène de la pièce « *Gengis Khan* » d'Henry Bauchau et Arènes de Lutèce. « *Gengis Khan* » a été un spectacle où Ariane Mnouchkine a montré l'image de la Chine qui est assujettie au conquérant mongol et qui l'assimile. <sup>231</sup>

Cette année, en 1961, Ariane Mnouchkine a éprouvé qu'elle a besoin de voyager et de faire la connaissance du théâtre étranger. Quelque temps elle a travaillé comme assistante-réalisateur en Italie, puis comme assistante-monteuse. Elle gagne avec un scénario « *L'Homme de Rio* » une somme suffisante pour partir en Asie. Elle a été fascinée par l'Extrême Orient. Elle a voyagé ensemble avec son amie, la photographe, Martine Franck.

---

<sup>229</sup> [Http://www.theatre-du-soleil.fr](http://www.theatre-du-soleil.fr) [online]. écrit en 1979 [cit. 2011-04-04]. [Http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/a-propos-du-theatre-du-soleil,1/1-historique,163/](http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/a-propos-du-theatre-du-soleil,1/1-historique,163/). Dostupné z WWW: <<http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/a-propos-du-theatre-du-soleil,1/1-historique,163/vers-un-theatre-autre>>.

<sup>230</sup> ab.

<sup>231</sup> ab.

Au Japon, elle a fait la connaissance du jeu masqué et découvert comme Craig, Meyerhold et les autres la puissance expressive des formes traditionnelles et codées du théâtre asiatique.<sup>232</sup>

A son retour en France à la fin d'année 1963, Ariane Mnouchkine a retrouvé ses camarades de « l'ATEP », de l'Association Théâtrale des Etudiants de Paris qui a été créée en 1959 par Martine Franck et Ariane Mnouchkine. Ariane Mnouchkine était la première présidente et animatrice. Ca y étaient dix étudiants qui s'étaient rencontrés à Paris, à la Sorbonne, ils sont devenus les amis et voulu faire et créer le théâtre, travailler ensemble comme un théâtre de groupe. Et en mai 1964, ils ont fondu « le Théâtre du Soleil ». Ca y étaient : Georges Donzenac (maître d'éducation physique) qui a fait l'entraînement corporel, comédienne Myrrha Donzenac (étudiante en lettres), photographe Martine Franck (étudiante à l'Ecole du Louvre), comédien Gérard Hardy (élève comédien), comédien Philippe Léotard (étudiant en lettres et enseignant), metteur en scène Ariane Mnouchkine (étudiante en psychologie), décorateur Roberto Moscoso (élève décorateur), comédien et administrateur Jean-Claude Penchenat (étudiant en droit), comédien Jean-Pierre Tailhade (étudiant en lettres), créatrice de costumes Françoise Tournafond (costumière de cinéma).<sup>233</sup>

Le Théâtre du Soleil a cherché un lieu pour pouvoir s'installer. D'après la recherche logtemps durant, en été 1970, ils ont trouvé grâce à Christian Dupavillon la Cartoucherie (voir 3.1.2. Théâtre de la Tempête), l'espaces des théâtres divers. La troupe s'y installe au mois d'août pour pouvoir répéter le spectacle « *1789, La Révolution doit s'arrêter à la perfection du bonheur* » et la troupe s'est décidé d'y rester. Pour pouvoir y jouer les spectacles, il a fallu le faire résidentiel. A partir du 26 décembre 1970, la troupe a pu y jouer ses spectacles. Malgré les conditions difficiles, le théâtre gagne le public plus en plus grand.<sup>234</sup>

#### **4.1.2. Influences au Théâtre du Soleil, ses pratiques et spectacles**

J. J. Roubine dit des spectacles du Théâtre du Soleil qui c'est un résultat de trois modèles : un théâtre « populaire » de Jean Vilar, un théâtre « politique » de Brecht et un théâtre « festif » de l'année 1968.<sup>235</sup> Dans la création du Théâtre du Soleil, on peut observer aussi les influences d'Antonin Artaud, poète, romancier et théoricien du théâtre français,

---

<sup>232</sup> [Http://www.theatre-du-soleil.fr](http://www.theatre-du-soleil.fr) [online]. écrit en 1979 [cit. 2011-04-04]. [Http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/a-propos-du-theatre-du-soleil,1/1-historique,163/](http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/a-propos-du-theatre-du-soleil,1/1-historique,163/). Dostupné z WWW: <<http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/a-propos-du-theatre-du-soleil,1/1-historique,163/vers-un-theatre-autre/>>.

<sup>233</sup> ab.

<sup>234</sup> [Http://www.theatre-du-soleil.fr](http://www.theatre-du-soleil.fr) [online]. édité en janvier 2004 [cit. 2011-04-05]. [Http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/a-propos-du-theatre-du-soleil,1/1-historique,163/](http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/a-propos-du-theatre-du-soleil,1/1-historique,163/). Dostupné z WWW: <<http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/a-propos-du-theatre-du-soleil,1/1-historique,163/1-historique-de-la-cartoucherie/>>.

<sup>235</sup> Roubine, J.-J.: *Introduction aux grandes théories du théâtre*. Paris: Bordas, 1970. pp. 143.

Jacques Copeau, critique du théâtre français, des théâtres extrême-orientales et de la Commedia dell'Arte.

A. Artaud a influencé le Théâtre du Soleil par son principe d'actualité qui est une bonne caractéristique pour tous les spectacles du Théâtre du Soleil.<sup>236</sup> Ce principe n'est pas aussi loin des pratiques brechtiennes.<sup>237</sup> Chez Artaud, le principe d'actualité est un moyen de faire une liaison entre le réel et l'histoire, car l'histoire a ses conséquences au réel.<sup>238</sup> Artaud élimine les textes. Sa représentation théâtrale est une confrontation aux textes.<sup>239</sup> Les héritiers d'Artaud utilisaient les versions réécrites par Brecht, par exemple « *Sophocle* ». Au début, le Théâtre du Soleil, « il a refusé les interventions du dramaturge au profit de la création collective ».<sup>240</sup> Mais plus tard, il adapte les textes, comme le roman de Klaus Mann « *Mephisto* » (1979), il n'a plus exigé le refus au texte, mais au contraire, le lien nécessaire entre le metteur en scène, les comédiens avec le texte.<sup>241</sup>

Le principe d'actualité comporte l'intérêt à l'histoire, cela veut dire aussi aux formes anciennes littéraires. Cet intérêt est dans les théâtres modernes sensible. Ils adaptent les « vieilles » pièces et les pièces avec l'histoire d'un pays, etc. Mais c'est aussi l'intérêt aux formes et pratiques anciennes littéraires. Comme la forme de la « commedia dell'Arte ».<sup>242</sup>

En 1973, Ariane Mnouchkine a cherché une nouvelle forme de spectacle. Aussi Jacques Copeau, fondateur du Théâtre du Vieux Colombier, a parlé du besoin d'une nouvelle forme théâtrale. Il a nommé ce nouveau genre dramatique comme « la Comédie de notre temps ». Il a exigé que ce nouveau genre devrait sortir d'une forme dramatique ancienne, primitive et populaire. Comme la forme adéquate, il a vu la Commedia dell'Arte.<sup>243</sup>

La forme « Commedia dell'Arte » permet l'improvisation aux acteurs, on peut dire la liberté d'acteur plus grande qu'aux autres théâtres. L'importance et l'effet des acteurs et celui du metteur en scène sont dans la création théâtrale équilibrés. Mnouchkine appelle l'acteur

---

<sup>236</sup> Roubine, J.-J.: *Introduction aux grandes théories du théâtre*. Paris: Bordas, 1970. pp. 175.

<sup>237</sup> ab., pp. 174

<sup>238</sup> ab., pp. 175

<sup>239</sup> ab., pp. 176

<sup>240</sup> ab., pp. 176

<sup>241</sup> ab., pp. 177

<sup>242</sup> ab., pp. 178-179

<sup>243</sup> [Http://www.theatre-du-soleil.fr](http://www.theatre-du-soleil.fr) [online]. 2002 [cit. 2011-04-04]. [Http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/a-propos-du-theatre-du-soleil,1/1-historique,163/](http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/a-propos-du-theatre-du-soleil,1/1-historique,163/). Dostupné z WWW: <<http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/a-propos-du-theatre-du-soleil,1/1-historique,163/1970-1975-ecrire-une-comedie-de>>.

« un créateur qui écrit le texte du jeu avec son corps sur la scène »<sup>244</sup>. D'abord, c'est le travail formel sur les personnages et ensuite le travail sur le texte. Ça permet au metteur en scène d'intervenir plus tôt dans la création et l'improvisation des acteurs. On parle de la création collective, de la « confrérie ». Ce terme a utilisé d'abord Jacques Copeau du groupe autour de la « Nouvelle Revue Française ». L'influence par Copeau et son Théâtre du Vieux Colombier est marquante dans trois grandes créations collectives du Théâtre du Soleil. Il a réalisé ces spectacles improvisés entre 1970 et 1975. Ce sont « *Clowns* » en 1969, « *1789 - la révolution doit s'arrêter à la perfection du bonheur* » en 1970, « *1793 - la cité révolutionnaire est de ce monde* » en 1972 et « *L'Age d'or. Première ébauche* » en 1975.<sup>245</sup>

Ariane Mnouchkine s'est laissé inspiré aussi beaucoup par les pratiques des théâtres extrême-orientales, surtout ceux chinois et japonais. Les théâtres modernes du 20<sup>e</sup> siècle sont typiques par l'inspiration et fascination par les pratiques théâtraux extrême-orientales qui renouvellent le théâtre français du 20<sup>e</sup> siècle. Elles comportent les éléments acrobatiques, ceux des clowns, des jongleurs, mais aussi le chant et la danse.<sup>246</sup> Plus avant, c'est Brecht qui a étudié et s'est intéressé aux techniques de jeu des acteurs chinois.<sup>247</sup> Chez lui, c'est surtout le chant qui joue un rôle important (voir 2.2.3.4. Rôle de la musique et des reflets). L'inspiration de la tradition extrême-orientale est visible au Théâtre du Soleil dans son cycle Shakespeare (1981-1984)<sup>248</sup>.

La liaison des formes dramatiques différentes comme celle de la Comédie dell'Arte et celle du théâtre extrême-orientale pourrait sembler problématique, mais Ariane Mnouchkine a dit : « *La Commedia permet avant tout de fabriquer des personnages. Le théâtre asiatique permet en outre de structurer une histoire.* »<sup>249</sup> Selon elle, cette liaison approfondit la relation entre l'acteur, la fable et le spectateur. Le rôle du spectateur est important. Le spectateur est actif tant que chez Brecht. Ariane Mnouchkine change le rapport du spectateur au théâtre. Le public devient acteur, il assiste au maquillage des comédiens et peut même goûter au repas d'une pièce. Le théâtre devient une aventure.<sup>250</sup>

---

<sup>244</sup> [Http://www.theatre-du-soleil.fr](http://www.theatre-du-soleil.fr) [online]. 2002 [cit. 2011-04-04]. [Http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/a-propos-du-theatre-du-soleil,1/1-historique,163/](http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/a-propos-du-theatre-du-soleil,1/1-historique,163/). Dostupné z WWW: <<http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/a-propos-du-theatre-du-soleil,1/1-historique,163/1970-1975-ecrire-une-comedie-de>>.

<sup>245</sup> ab.

<sup>246</sup> Roubine, J.-J.: *Introduction aux grandes théories du théâtre*. Paris: Bordas, 1970. pp. 168.

<sup>247</sup> ab., pp. 170

<sup>248</sup> ab., pp. 171

<sup>249</sup> [Http://www.theatre-du-soleil.fr](http://www.theatre-du-soleil.fr) [online]. 2002 [cit. 2011-04-04]. [Http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/a-propos-du-theatre-du-soleil,1/1-historique,163/](http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/a-propos-du-theatre-du-soleil,1/1-historique,163/). Dostupné z WWW: <<http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/a-propos-du-theatre-du-soleil,1/1-historique,163/1970-1975-ecrire-une-comedie-de>>.

<sup>250</sup> ab.



Qu'est-ce que le Théâtre du Soleil a en commun avec le théâtre épique de Brecht ? J'ai déjà dit que c'est la fascination et l'inspiration par la tradition et pratique des théâtres extrême-orientales. Le Théâtre du Soleil a montré la réalité quotidienne, la société étonnante et transformable. C'est aussi le but des deux théâtres. Ils ont voulu montrer le changement de la société et l'influencer par cette idée que la société même peut se changer.<sup>251</sup> Selon Jean Jacques Roubine, les spectacles du Théâtre du Soleil sont les héritiers les plus authentiques de Brecht.<sup>252</sup>

Parmi les spectacles du Théâtre du Soleil, on peut trouver par exemple « *Les Clowns* » (1969), « *1789* » (1970), « *1793* » (1972), « *L'Age d'or* » (1975), « *Mephisto* » (1979), « *Les Shakespeare* » (1981-84), « *Le Dernier Caravansérail* » (2003) qui a été filmé en 2006 ou « *Les Ephémères* » (2006) qui a été filmé en 2009.<sup>253</sup> Dans sa création, il y a aussi des films, auxquels le Théâtre du Soleil a collaboré, comme par exemple « *Molière* » et « *1789* » d'Ariane Mnouchkine, « *Pourquoi pas* » de Coline Serreau<sup>254</sup> et il a tourné au cinéma avec Franck Cassenti et Joseph Losey.<sup>255</sup> Les autres spectacles et films du Théâtre du Soleil, je les ajoute dans le supplément 5.

#### 4.2. Mario Gonzalez

La méthode littéraire de Brecht est toujours utilisée. Ses pièces sont toujours jouées. Chez Ariane Mnouchkine, il y a la tendance de retravailler des pièces classiques en utilisant la méthode de Brecht. J'ai trouvé le spectacle de la pièce « *George Dandin* » de Molière joué par « le Collectif des Masques ». Pendant le spectacle, ils utilisent des masques. Le spectacle a été fait le 14 novembre 2008 à Lagny-sur-Marne en France. La structure de cette pièce a été créée en décembre 2004. Le metteur en scène a été Mario Gonzalez.<sup>256</sup>

Mario Gonzalez est acteur, metteur en scène et professeur de masque au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris. Il se spécialise pour les masques et

---

<sup>251</sup> ab.

<sup>252</sup> Roubine, J.-J.: *Introduction aux grandes théories du théâtre*. Paris: Bordas, 1970. pp. 14.

<sup>253</sup> [Http://www.theatre-du-soleil.fr](http://www.theatre-du-soleil.fr) [online]. 1999-2011 [cit. 2011-04-05]. [Http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/sources-orientales/des-traditions-orientales-a-la/l-influence-de-l-orient-au-theatre](http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/sources-orientales/des-traditions-orientales-a-la/l-influence-de-l-orient-au-theatre). Dostupné z WWW: <<http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/sources-orientales/des-traditions-orientales-a-la/l-influence-de-l-orient-au-theatre>>.

<sup>254</sup> [Http://www.mariogonzalez.org](http://www.mariogonzalez.org) [online]. 2011 [cit. 2011-04-20]. [Http://mariogonzalez.over-blog.com/pages/Films-976914.html](http://mariogonzalez.over-blog.com/pages/Films-976914.html). Dostupné z WWW: <<http://mariogonzalez.over-blog.com/pages/Films-976914.html>>.

<sup>255</sup> ab.

<sup>256</sup> [Http://lecampesien.com](http://lecampesien.com) [online]. 2008-11-07 [cit. 2011-04-20]. [Http://lecampesien.com/theatre-george-dandin-collectif-masques-730](http://lecampesien.com/theatre-george-dandin-collectif-masques-730). Dostupné z WWW: <<http://lecampesien.com/theatre-george-dandin-collectif-masques-730>>.

la Commedia dell'Arte, alors la commédie italienne. Il est né au Guatemala. Comme un enfant, il a travaillé avec des marionnettes, fait du théâtre et de la danse. Il est parti pour la France pour apprendre le français à Censier. Ca y était un moment important pour son avenir parce qu'il y a rencontré Bernard Dort,<sup>xvii</sup> Jean-Claude Penchenat<sup>xviii</sup>, le cofondateur avec Ariane Mnouchkine du Théâtre du Soleil. J.-C. Penchenat lui a laissé compulsé le travail théâtral et d'acteur. Mario Gonzalez a devenu le membre du Théâtre du Soleil et il y a resté plus de huit ans.<sup>257</sup> Ensuite, il a joué sous la direction de Benno Besson, Jean-Pierre Vincent, Alfredo Arias, etc. Il a tourné au cinéma avec Franck Cassenti, A. Mnouchkine, Joseph Losey et Coline Serreau.<sup>258</sup>

Comme le comédien, il a joué dans les pièces par exemple « *Les Clowns* », « *La Cuisine* », « *1789* », « *L'Age d'Or* » au Théâtre du Soleil dont le metteur en scène a été Ariane Mnouchkine, ensuite dans la pièce « *Comme il vous plaira* » de Shakespeare, mis en scène par Benno Besson au Théâtre de l'Est Parisien et sur le Festival d'Avignon, etc.<sup>259</sup>

Parmi les pièces qui ont été mises en scène par lui, on peut trouver les pièces de Ionesco comme par exemple « *Délire à deux* » joué au Groupe Théâtre Unesco Paris, de Shaws « *Androclès et le lion* » joué au Groupe Théâtre Unesco Paris, de Schiller « *La Pucelle d'Orléans* » joué à Hanovre, en Allemagne, de Shakespeare « *Cymbeline* » à Wiesbaden en Allemagne, de Molière « *George Dandin* » à Wiesbaden en Allemagne, d'après Klaus Mann « *Méphisto* » en Suède, d'après Tchekov « *Divertissement* » au Théâtre Tou-Court en Bruxelles, « *La Dernière Bande* » de Samuel Beckett et des autres.<sup>260</sup>

Parmi les pièces, on peut trouver aussi les pièces faites par Mario Gonzalez seul ou par lui et son collectif. Il y a aussi les pièces écrites par lui qui ont été mis en scène par les autres metteurs en scène, comme par exemple la pièce « *1, 2, 3* » mise en scène par Marie-France-Duverger au Théâtre de la Comédie de Reims ou « *Rencontre avec Pantalon* », le spectacle improvisé de Mario Gonzalez sur le Festival de Nancy dans le cadre du Festival Mondial du Comique Populaire. C'est aussi sa pièce « *Masques* » jouée par les élèves du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique<sup>xix</sup> de Paris au Festival d'Avignon.<sup>261</sup>

---

<sup>257</sup> [Http://www.mariogonzalez.org](http://www.mariogonzalez.org) [online]. 2011 [cit. 2011-04-20]. [Http://mariogonzalez.over-blog.com/pages/Films-976914.html](http://mariogonzalez.over-blog.com/pages/Films-976914.html). Dostupné z WWW: <<http://mariogonzalez.over-blog.com/pages/Films-976914.html>>.

<sup>258</sup> ab.

<sup>259</sup> [Http://www.mariogonzalez.org/](http://www.mariogonzalez.org/) [online]. 2011 [cit. 2011-04-20]. [Http://www.mariogonzalez.org/pages/Spectacles-976606.html](http://www.mariogonzalez.org/pages/Spectacles-976606.html). Dostupné z WWW: <<http://www.mariogonzalez.org/pages/Spectacles-976606.html>>.

<sup>260</sup> ab.

<sup>261</sup> ab.

Dans sa création, il y a aussi des films, auxquels il a collaboré, comme par exemple « *Molière* » et « 1789 » d'Ariane Mnouchkine, « *Pourquoi pas* » de Coline Serreau ou le film télévisé « *Le Conte* » de Frank Cassenti<sup>xx</sup>, etc.<sup>262</sup>

### 4.3. Petit Théâtre

Le Petit Théâtre est une compagnie théâtrale professionnelle. Il a été créé en 1987 par André Loncin et Anne-Marie Collin.<sup>263</sup> Cette compagnie est subventionnée par la DRAC, Direction régionale des affaires culturelles, Ile-de-France depuis 1990 et conventionnée depuis 2000.<sup>264</sup> Depuis 1994, elle est soutenue par le Conseil Général de Seine-et-Marne.<sup>265</sup> Sa résidence officielle est depuis 2008 à Pontault-Combault.<sup>266</sup>

André Loncin, le cofondateur du Petit Théâtre, son directeur actuel, est metteur en scène et comédien. Il a fait la formation du comédien à l'Institut Supérieur des Arts du Spectacle (INSAS) à Bruxelles où il a travaillé avec Gisela May du Berliner Ensemble, Ferruccio Soleri du Piccolo Teatro, Daniel Leveugle, André Delvaux et les autres. Après sa formation, il est parti à Paris où il a suivi le cours privé d'Alain Knapp « les ateliers de l'Acteur-Créateur ». En 1983, André Loncin a été demandé par Alain Knapp de reprendre la direction de l'Ecole du TNS de Strasbourg, Théâtre national de Strasbourg<sup>xxi</sup>, et la direction des ateliers de l'Acteur-Créateur. André Loncin l'a accepté et les dirigés de 1983 à 1988. Au cours de sa direction, il a traduit « *Les Complices* » de Goethe, traduit et mis en scène « *La Cruche cassée* » de Kleist, mis en scène « *La Demande en mariage* », « *Une noce* » et « *L'Ours* » de Tchekov, « *Les Plaideurs* » de Racine et « *La Plus Forte* » de Strindberg.<sup>267</sup>

En 1987, il a créé avec Anna-Marie Collin le Petit Théâtre où il travaille en même temps comme metteur en scène et comédien.<sup>268</sup> Dès le début, le but du Petit Théâtre est la création destinée pour toutes les générations, pour tout le type du public. Il s'agit du théâtre de chambre, parce que les membres du théâtre préfèrent avoir le contact proche au public,

---

<sup>262</sup> [Http://www.mariogonzalez.org](http://www.mariogonzalez.org) [online]. 2011 [cit. 2011-04-20]. [Http://mariogonzalez.over-blog.com/pages/Films-976914.html](http://mariogonzalez.over-blog.com/pages/Films-976914.html). Dostupné z WWW: <<http://mariogonzalez.over-blog.com/pages/Films-976914.html>>.

<sup>263</sup> [Http://www.le-petit-theatre.fr/index.php](http://www.le-petit-theatre.fr/index.php) [online]. 2010-2011 [cit. 2011-04-22]. [Http://www.le-petit-theatre.fr/equipe.php](http://www.le-petit-theatre.fr/equipe.php). Dostupné z WWW: <<http://www.le-petit-theatre.fr/equipe.php>>.

<sup>264</sup> [Http://www.le-petit-theatre.fr/](http://www.le-petit-theatre.fr/) [online]. 2010-2011 [cit. 2011-04-22]. [Http://www.le-petit-theatre.fr/partenaires.php](http://www.le-petit-theatre.fr/partenaires.php). Dostupné z WWW: <<http://www.le-petit-theatre.fr/partenaires.php>>.

<sup>265</sup> [Http://www.le-petit-theatre.fr/](http://www.le-petit-theatre.fr/) [online]. 2010-2011 [cit. 2011-04-22]. [Http://www.le-petit-theatre.fr/presentation.php](http://www.le-petit-theatre.fr/presentation.php). Dostupné z WWW: <[www.le-petit-theatre.fr/pdf/LPT\\_\\_le\\_petit\\_theatre.pdf](http://www.le-petit-theatre.fr/pdf/LPT__le_petit_theatre.pdf)>.

<sup>266</sup> ab.

<sup>267</sup> ab.

<sup>268</sup> [Http://www.le-petit-theatre.fr/index.php](http://www.le-petit-theatre.fr/index.php) [online]. 2010-2011 [cit. 2011-04-22]. [Http://www.le-petit-theatre.fr/equipe.php](http://www.le-petit-theatre.fr/equipe.php). Dostupné z WWW: <<http://www.le-petit-theatre.fr/equipe.php>>.

donc ils choisissent les petites structures des pièces pour pouvoir profiter des lieux les plus divers où le contact proche au public est possible. Pendant la création, le Petit Théâtre utilise la diffusion des éléments de ses spectacles différents.<sup>269</sup> Le domaine théâtral spécifique d'André Locin est l'improvisation théâtrale dans des contextes variés. Ces spectacles improvisés et les lectures d'auteur à voix haute se passent régulièrement dans des établissements scolaires, aux écoles élémentaires, aux collèges ou dans des divers ateliers de formation.<sup>270</sup>

Parmi les pièces qui ont été jouées par le Petit Théâtre sont par exemple « *L'Amant* » de Pinter, « *La Nuit juste avant les forêts* » de Koltès, « *Du bout des Douas* », l'anthologie de poèmes de Queneau, « *Un été indien* » de Capote, etc.<sup>271</sup> Le 28 novembre 2008, la pièce de Bertolt Brecht « *Le cercle de craie caucasien* » a été mise en scène par André Loncin à Lagny-sur-Marne en France.<sup>272</sup> Et aussi tous les textes d'Anne-Marie Collin sont y joués.<sup>273</sup>

Anne-Marie Collin est auteur et comédienne. Elle a fait la formation de comédienne au Conservatoire Royal de Liège. Ensuite, elle est partie ainsi que André Loncin à Paris pour faire le cours privé d'Alain Knapp « Les Ateliers de l'Acteur-Créateur ». Au cours du chant, elle est rencontrée par exemple Annette Charlot et Anna Prucnal, au cours de l'écriture Moni Grego de la Compagnie de la Mer. Elle a interprété les textes de Brecht, Pinter, Wilde, Botho Strauss, Molière, Labiche, Marivaux, etc. En 1978, elle a cocréée et codirigée le Petit Théâtre avec André Loncin. Sa fonction dans le Théâtre est la participation active à la conception, l'élaboration, l'interprétation des différents spectacles et aussi la création de ses propres textes. Son premier texte qu'elle a écrit et qui a été joué au Théâtre en 1993 s'appelle « *Quelqu'un qui travaille* ».<sup>274</sup> La majorité des textes pour les spectacles est créée par elle. A ses textes appartiennent par exemple « *Monsieur Salomon* », « *Dormir*

---

<sup>269</sup> [Http://www.le-petit-theatre.fr/](http://www.le-petit-theatre.fr/) [online]. 2010-2011 [cit. 2011-04-22]. [Http://www.le-petit-theatre.fr/presentation.php](http://www.le-petit-theatre.fr/presentation.php). Dostupné z WWW: <[www.le-petit-theatre.fr/pdf/LPT\\_\\_le\\_petit\\_theatre.pdf](http://www.le-petit-theatre.fr/pdf/LPT__le_petit_theatre.pdf)>.

<sup>270</sup> [Http://www.le-petit-theatre.fr/](http://www.le-petit-theatre.fr/) [online]. 2010-2011 [cit. 2011-04-22]. [Http://www.le-petit-theatre.fr/presentation.php](http://www.le-petit-theatre.fr/presentation.php). Dostupné z WWW: <[www.le-petit-theatre.fr/pdf/LPT\\_\\_le\\_petit\\_theatre.pdf](http://www.le-petit-theatre.fr/pdf/LPT__le_petit_theatre.pdf)>.

<sup>271</sup> ab.

<sup>272</sup> [Http://lecampesien.com](http://lecampesien.com) [online]. 2008-11-24 [cit. 2011-04-04]. [Http://lecampesien.com/theatre-cercle-craie-caucasien-bertolt-brecht-802](http://lecampesien.com/theatre-cercle-craie-caucasien-bertolt-brecht-802). Dostupné z WWW: <<http://lecampesien.com/theatre-cercle-craie-caucasien-bertolt-brecht-802>>.

<sup>273</sup> [Http://www.le-petit-theatre.fr/](http://www.le-petit-theatre.fr/) [online]. 2010-2011 [cit. 2011-04-22]. [Http://www.le-petit-theatre.fr/presentation.php](http://www.le-petit-theatre.fr/presentation.php). Dostupné z WWW: <[http://www.le-petit-theatre.fr/pdf/LPT\\_\\_le\\_petit\\_theatre.pdf](http://www.le-petit-theatre.fr/pdf/LPT__le_petit_theatre.pdf)>.

<sup>274</sup> [Http://www.le-petit-theatre.fr/index.php](http://www.le-petit-theatre.fr/index.php) [online]. 2010-2011 [cit. 2011-04-22]. [Http://www.le-petit-theatre.fr/equipe.php](http://www.le-petit-theatre.fr/equipe.php). Dostupné z WWW: <<http://www.le-petit-theatre.fr/equipe.php>>.

*debout* », « *Le Roi Balayeur* », « *L'arche de Noé* », « *Le jardin* », « *L'ogre de Barbarie* », « *Igloo* », « *Le pays de Cogne* », « *Les histoires de Rosalie* » etc.<sup>275</sup>

Des autres membres du Petit Théâtre sauf André Loncin et Anne-Marie Collin sont compositeur Claude Clin, régisseur général Rodolphe Hazo, scénographe et costumière Emmanuelle Sage-Lenoir, musicien, comédien et régisseur Olivier Foy, chef maquilleuse Maud Baron et costumière Inge ZORN. Les autres régisseurs du Petit Théâtre sont Marie Bellot, Sébastien Carrier, Karine Litchman, Soizic Tietto, Véro Miffre et Léo Zizine.<sup>276</sup>

Parmi les spectacles propres du Petit Théâtre on peut trouver les spectacles destinés pour le public adulte autant que pour le public d'enfant. La liste des spectacles du Petit Théâtre avec leurs auteurs est ajoutée dans le supplément 6.

Maintenant, nous allons analyser un des textes du Petit Théâtre. J'ai choisi le texte de la pièce « *Monsieur Salomon* » qui a écrit Anne-Marie Collin. Nous avons déjà dit que le Petit Théâtre joue aussi la pièce de Bertolt Brecht « *Le Cercle de craie caucasien* ». André Loncin et Anne-Marie Collin, ils ont choisi pour leur pièce « *Monsieur Salomon* » le même motif comme Brecht pour sa pièce « *Le Cercle de craie caucasien* ». Les deux pièces ont comme la source la légende chinois du roi Salomon.<sup>277</sup> Brecht sort de la pièce chinoise anonyme « *Le cercle de craie* ». Dans son oeuvre, le juge utilise pour son jugement de l'enfant le cercle qui est fait sur le plancher. Les deux femmes devraient tirer l'enfant du cercle (voir 2.3. Analyse et présentation de la pièce « *Le cercle de craie caucasien* »). Anne-Marie Collin sort du texte du bible sur le roi Salomon. Voici, la citation d'un extrait :

*« Celle-ci dit : « Voici mon fils  
et c'est ton fils qui est mort ! »  
Celle-là dit : « Ce n'est pas vrai !  
Ton fils est celui qui est mort  
et mon fils est celui qui est vivant ! »  
« Apportez-moi une épée, »  
ordonne le roi. Et on apporta l'épée*

---

<sup>275</sup> [Http://www.le-petit-theatre.fr](http://www.le-petit-theatre.fr) [online]. 2010-2011 [cit. 2011-04-22]. [Http://www.le-petit-theatre.fr/presentation.php](http://www.le-petit-theatre.fr/presentation.php). Dostupné z WWW: <[http://www.le-petit-theatre.fr/pdf/LPT\\_\\_le\\_petit\\_theatre.pdf](http://www.le-petit-theatre.fr/pdf/LPT__le_petit_theatre.pdf)>.

<sup>276</sup> [Http://www.le-petit-theatre.fr/index.php](http://www.le-petit-theatre.fr/index.php) [online]. 2010-2011 [cit. 2011-04-22]. [Http://www.le-petit-theatre.fr/equipe.php](http://www.le-petit-theatre.fr/equipe.php). Dostupné z WWW: <<http://www.le-petit-theatre.fr/equipe.php>>.

<sup>277</sup> [Http://www.le-petit-theatre.fr](http://www.le-petit-theatre.fr) [online]. 2010-2011 [cit. 2011-04-22]. [Http://www.le-petit-theatre.fr/spectacles.php](http://www.le-petit-theatre.fr/spectacles.php). Dostupné z WWW: <[http://www.le-petit-theatre.fr/pdf/LPT\\_\\_dossier\\_monsieur\\_salomon.pdf](http://www.le-petit-theatre.fr/pdf/LPT__dossier_monsieur_salomon.pdf)>.

*devant le roi, qui dit :*  
*« Partagez l'enfant vivant en deux*  
*et donnez la moitié à l'une*  
*et la moitié à l'autre.*

(Bible de Jérusalem, I Rois, 3, 16-28) »<sup>278</sup>

Dans cette source, le jugement du roi Salomon est ce que l'enfant devrait être divisé en deux, alors en fait tué. Anne-Marie Collin s'est laissée inspirer par ce texte et elle a lié ce motif au monde réel. Elle se présentait un tel jugement au monde réel et faisait une variation de ce jugement. Elle a pris des racines dans le cinéma « *Freaks* » de Tod Browning, « *le Cirque* » de Charlie Chaplin, « *la Strada* » de Federico Fellini et dans les cinémas néo-réaliste italien des années cinquante. Elle a créé la pièce invraisemblable, non-réel et fantastique.<sup>279</sup>

L'action de la pièce se déroule au monde du cirque. L'enfant qui est au centre de l'action s'appelle Pierrot le Fauve, dit « la Chimère ». Son père est le magicien Joseph Hermann, dit « l'Homme Invisible » et sa mère est la dompteuse Marie d'Argens dite « la Femme Panthère ». Pierrot est une forme d'une poupée de chiffon qui est déchirée entre sa mère et sa belle-mère. La belle-mère est la funambule Eva Blondin, dite « la Femme Oiseau ». Dans le cirque est un directeur qui s'appelle Monsieur Salomon. Il prend l'enfant, Pierrot, sous sa protection et lui prédit un bon avenir qu'il devient « une paille ». <sup>280</sup> C'est une métamorphose qui se passe dans l'action et elle marque une transformation du mal au bien.

Dans cette pièce, on peut remarquer que Anne-Marie Collin a joué avec le mot « déchiré ». Dans le texte il est dit que l'enfant est déchiré entre les mères. Anne-Marie Collin a fait une comparaison du jugement du bible au réel. D'après le jugement au bible, l'enfant devrait être divisé en deux, coupé par l'épée. Au réel, l'enfant est « déchiré » entre les parents, il s'alterne chez eux. Elle a fait une liaison du bible et du réel par le mot « déchirer » et dans son texte, c'est une poupée qui est vraiment déchiré. Elle fait encore la comparaison de l'enfant à une poupée. C'est une comparaison à un enfant du réel qui s'alterne chez des parents, il est déchiré d'eux et avec lui, les parents traitent comme avec une poupée.

---

<sup>278</sup> [Http://www.le-petit-theatre.fr](http://www.le-petit-theatre.fr) [online]. 2010-2011 [cit. 2011-04-22]. [Http://www.le-petit-theatre.fr/spectacles.php](http://www.le-petit-theatre.fr/spectacles.php). Dostupné z WWW: <[http://www.le-petit-theatre.fr/pdf/LPT\\_\\_dossier\\_monsieur\\_salomon.pdf](http://www.le-petit-theatre.fr/pdf/LPT__dossier_monsieur_salomon.pdf)>.

<sup>279</sup> ab.

<sup>280</sup> ab.

C'est un conte d'enfant fantastique qui cache la symbolique et la référence à Brecht. Dans le supplément 7, il y est ajouté l'extrait de la pièce « *Monsieur Salomon* » du Petit Théâtre, écrite par Anne-Marie Collin où on peut comparer ce motif chez Brecht et chez Anne-Marie Collin.

## Conclusion

Le but du travail a été expliquer la théorie du théâtre épique de Brecht et prouver l'influence de Brecht à la dramaturgie française.

Dans la première partie nous avons traité les méthodes littéraires, présenté la biographie de Bertolt Brecht, les influences sur sa création et les personnes qui ont influencé sa création, comme par exemple Lion Feuchtwanger, Erwin Piscator, Kurt Weil, Paul Dessau, les oeuvres des poètes français, d'Arthur Rimbaud et de Charles Baudelaire.

Dans la deuxième partie nous avons expliqué le terme « le théâtre épique » et traité les principes et méthodes du théâtre épique de manière théorique en comparaison avec la théorie d'Aristote du théâtre classique. Les principes et méthodes du théâtre épique ont été montrés de manière pratique en analysant la pièce de Brecht « *Le Cercle de craie caucasien* ».

Dans la troisième partie nous avons montré et prouvé l'influence de Brecht à la dramaturgie française. Nous l'avons prouvé en présentant et traitant les biographies et les créations de Jean-Marie Serreau, Jean Vilar et Roger Planchon.

Dans la quatrième partie nous avons traité les disciples actuels de Brecht, Ariane Mnouchkine et son Théâtre du Soleil. En plus nous avons introduit les metteurs en scène Mario Gozalez, élève d'Ariane Mnouchkine, André Loncin et son Petit Théâtre. Nous avons traité leur vie, création et héritage de Brecht. Nous avons analysé la pièce « *Monsieur Salomon* » du Petit Théâtre et la comparée avec la pièce de Brecht « *Le cercle de craie caucasien* », car les fables de ces pièces sortent de la même source d'inspiration.

Le but de ce travail a été prouver l'influence de Brecht sur la dramaturgie française. Brecht a inspiré les représentants du théâtre français comme Jean Marie Serreau, Roger Planchon, Jean Vilar qui ont voulu renouveler le théâtre français. L'essentiel s'est devenu le rapport du spectateur au théâtre que Brecht a changé et mis le spectateur au centre de l'intérêt en cours de la création théâtrale. D'après le modèle de Brecht, Jean Vilar a mis l'importance au rôle du spectateur et créé la théorie du « théâtre populaire ». Brecht a souligné l'aspect de la théâtralité, pas du texte, de la représentation théâtrale. L'action d'une pièce devrait être évident sans une parole ou avec un minimum de la parole de la représentation théâtrale. Ce sont surtout Ariane Mnouchkine et son élève Mario Gonzalez qui ont réalisé en totalité une telle représentation théâtrale qui élimine le texte. D'après l'exemple de Brecht, ils se sont laissés inspirer par le théâtre chinois et ont créé le théâtre où un grand rôle jouent



les masques, les costumes, le chant, la danse et pas tant le texte. Par son théâtre épique, Brecht apporte l'intérêt de l'histoire, des oeuvres classiques qu'il interprète et représente souvent de sa manière propre. On peut dire que les oeuvres classiques sont par cela vivifiées.

Au futur, il pourrait expliquer en détail les principes et les méthodes des disciples individuels de Brecht, surtout l'explication détaillée du travail d'Ariane Mnouchkine, l'analyse des spectacles de son Théâtre du Soleil, l'utilisation des costumes et traiter plus proche le théâtre populaire de Jean Vilar.

## Résumé

Brecht a apporté dans la littérature un nouveau « type » théâtral, le théâtre épique. C'est le théâtre qui change le rôle et fonction du spectateur qui devient le but. Il faut l'étonner, choquer et instruire par la leçon morale. Brecht mélange des genres, il relie les éléments épiques (rôle et fonction du narrataire), dramatiques (mode du jouer artistique, psychologie interne du personnage) et lyriques (chanson du narrataire et des personnages, langue symbolique). Ses opinions politiques, l'intérêt à l'histoire et au marxisme se réunissent aux thèmes des pièces qui traite de la société et de sa problématique de classe. Il sort des événements historiques qui sont appliqués à ceux actuels, donc son oeuvre devient un message qui devrait instruire et aider éviter des fautes de l'histoire. Grâce à la langue symbolique, il donne la liberté aux interprétations du spectateur. Surtout, il provoque et incite à réfléchir.

Roubin dit de Brecht : « *Là encore, une notable exception à la règle : la théorie de Brecht. Sa personnalité, sa compétence multiple de critique, d'esthéticien, de dramaturge et de metteur en scène lui permet de couvrir avec pertinence l'ensemble des champs où s'élabore la chose théâtrale.* »<sup>281</sup>

Son théâtre et sa création ont influencé la littérature internationale. Dans ses oeuvres théoriques et pièces, il en a fait découvrir sa méthode aux spectateurs, aux étudiants et à ses disciples postérieurs, donc ce ne sont pas seulement ses pièces qui sont depuis aujourd'hui jouées, par exemple dans le Petit Théâtre en France, mais aussi sa méthode qui est utilisée par des nouveaux metteurs en scène, comme par exemple par Ariane Mnouchkine.

C'est aussi juste son personnage qui enrichit la littérature. Par sa vie, il s'est laissé inspiré Jacques-Pierre Amette, prosateur, dramaturge et critique littéraire français et auteur des travaux spécialisés sur la littérature allemande, et il a écrit le roman « *La maîtresse de Brecht* ». Il s'agit de la fiction d'art. Pour ce roman, Amette a été décoré du prix Goncourt en 2003.<sup>282</sup>

---

<sup>281</sup> Roubine, J.-J.: *Introduction aux grandes théories du théâtre*. Paris: Bordas, 1970. pp. 2.

<sup>282</sup> [Http://pitou.blog.lemonde.fr](http://pitou.blog.lemonde.fr) [online]. 2010 [cit. 2010-05-03].

[Http://pitou.blog.lemonde.fr/2005/08/26/2005\\_08\\_la\\_matresse\\_de\\_/](http://pitou.blog.lemonde.fr/2005/08/26/2005_08_la_matresse_de_/). Dostupné z WWW:  
<[http://pitou.blog.lemonde.fr/2005/08/26/2005\\_08\\_la\\_matresse\\_de\\_/](http://pitou.blog.lemonde.fr/2005/08/26/2005_08_la_matresse_de_/)>.

## **Bibliographie**

### **Littérature primaire**

Brecht, B.: *Der Kaukasische Kreidekreis*. Berlin: Aufbau-Verlag, 1954.

Brecht, B.: *Petit organon pour le théâtre*. Paris : L'arche Editeur, 1963.

Dort, B.: *Lecture de Brecht*. Paris : Ed. du Seuil, 1960.

Roubine, J.-J.: *Introduction aux grandes théories du théâtre*. Paris: Bordas, 1970.

Vilar, J.: *Le théâtre, service public*. Paris : Gallimard, 1975.

### **Littérature secondaire**

Doumic, R. : *Histoire de la littérature française*. Paris : Méllottée, 1920.

Forest, P.-Conio, G. : *Dictionnaire fondamental du français littéraire*. Ed. Pierre Bordas et fils. Paris, 1993.

Larthomes, P: *Le langage dramatique*. Paris: A. Colin, 1972.

Maier-Schaeffer, F.: *Le Méchant Baal, l'asocial et la poétique des genres chez Brecht. Fragment, pièce didactique, théâtre épique. Revue de littérature comparée*. Paris : Kliensieck, 2004.

Scheffel/Martinez: *Einführung in die Erzähltheorie*. München: C. H. Beck, 2003. Ed. 8.

Taine, H.: *Nouveaux essais de critique et d'histoire*. Paris : Hachette, 1926. Ed. 14.

Zima, V. P.: *Literarische Ästhetik : Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft*. Basel: Francke Verlag, 1955. Ed. 2.

### **Pages de web utilisés**

<http://www.ile-de-france.culture.gouv.fr/>

<http://www.le-petit-theatre.fr/>

<http://www.mariogonzalez.org/>

<http://maisonjeanvilar.org/public/accueil.html>

<http://lecampesien.com/theatre-george-dandin-collectif-masques-730>

<http://lecampesien.com/theatre-cercle-craie-caucasien-bertolt-brecht-802>

<http://www.signosemio.com/>

### **Autres sources**

Cours « *Deutsche Literatur der Jahrhundertwende* », Prof. PhDr. Ludvík Václavek, CSc., la chaire de la germanistique UP, 2009/2010.

Cours « *Littérature française* », prof. PhDr. Jiří Šrámek, CSc., la chaire de la romanistique UP, 2008/2009.

Seminaire « *Eulenspiegel: Schelm, Narr, Betrüger* », Dr. Andrea Moshövel, la chaire de la germanistique UP, 2009/2010.

Seminaire « *Gegenwartsliteratur* », Mag. Katja Kernjak, la chaire de la germanistique UP, 2010/2011.

Seminaire « *La Méthodologie de la littérature allemande* », Mgr Sylvie Grimm Hamen, Erasmus à l'université Nancy 2, 2008/2009.

Seminaire « *Methode der Literaturwissenschaft* », Mgr. Slámová, Ph.D., la chaire de la germanistique UP, 2008-2009.

## Suppléments

### Supplément 1 : Biographie de Bertolt Brecht

« Du pauvre B. B. »

1

« Moi, Bertolt Brecht, je viens des forêts noires.  
Lorsqu'elle m'amena dans les villes,  
Ma mère me portait encore.  
Le froid des forêts restera en moi jusqu'à ma mort.

2

Dans la cité d'asphalte je suis chez moi. Aussitôt  
Pourvu des derniers sacrements :  
De journaux. De tabac. Et d'eau-de-vie.  
Méfiant, paresseux, et, après tout, content.

3

Je suis amical avec les gens. Je porte  
Un chapeau melon selon leur coutume.  
Je dis : ces animaux ont de drôles d'odeurs,  
Et je dis : cela ne fait rien, moi aussi.

4

Le matin, je m'assieds dans mes fauteuils à bascule  
En compagnie de quelques femmes  
Et je les regarde, insouciant, et je leur dis :  
Il ne faut pas compter sur moi, Mesdames.

5

Au soir, je rassemble autour de moi des hommes  
Nous nous donnons du « gentleman »  
Ils mettent les pieds sur mes tables  
Et disent : ça va aller mieux. Et moi  
Je ne leur demande jamais : quand.

6

A l'aube, les sapins pissent dans le gris  
Et les oiseaux, leur vermine, commencent à piailler.  
C'est alors qu'en ville je vide mon verre, jette  
Mon mégot et m'endors, inquiet.

7

*Race frivole, nous nous sommes enfermés  
Dans des maisons que nous crîmes indestructibles  
(Ainsi nous avons bâti les hauts immeubles de l'île de Manhattan  
Et les minces antennes qui dialoguent au-dessus de l'Atlantique.*

8

*De ce villes il restera ce qui les traverse : le vent !  
La maison rend le mangeur joyeux : il veut la vider.  
Nous savons que nous sommes provisoires  
Et qu'après nous rien ne viendra qui vaille qu'on en parle.*

9

*Le jour où tremblera la terre  
J'espère bien ne pas abandonner mes Virginie, ni les trouver amers,  
Moi, Bertolt Brecht, échoué dans la cité d'asphalte,  
Qui vins des forêts noires, porté par ma mère, autrefois. »<sup>283</sup>*

---

<sup>283</sup> Dort, B.: *Lecture de Brecht*. Paris. Ed. du Seuil, 1960. pp. 15, 16.

## **Supplément 2 : Rôle de la musique et des reflets**

(en original allemand)

« *Sie singt* :

Dein Vater ist ein Räuber

Deine Mutter ist eine Hur

Und vor dir wird sich verbeugen

Der ehrlichste Mann.

Der Sohn des Tigers

Wird die kleinen Pferde füttern

Das Kind der Schlange

Bringt Milch zu den Müttern. »<sup>284</sup>

## **Supplément 3 : Élément épique, le narrateur et sa position**

(en original allemand)

I

« *DAS HOHE KIND*

*DER SÄNGER vor seinen Musikern auf dem Boden sitzend, einen schwarzen Umhang aus Schafleder um die Schultern, blättert in einem abgegriffen Textbüchlein mit Zetteln:*

*In alter Zeit, in blutiger Zeit,*

*Herrschte in dieser Stadt, „die Verdammte“ genannt*

*Ein Gouverneur mit Namen Georgi Abaschwili.*

*Er war reich wie der Krösus.*

*Er hatte eine Frau aus edlem Geschlecht.*

*Er hatte ein kerngesundes Kind.*

*Kein anderer Gouverneur in Grusinien hatte*

*So viele Pferde an seiner Krippe*

*Und so viele Bettler an seiner Schwelle,*

---

<sup>284</sup> Brecht, B.: *Le Cercle de craie caucasien*. scène 3, pp. 54.

*So viele Soldaten in seinem Dienste*

*Und soll ich euch einen Georgi Abaschwili beschreiben?*

*Er genoß sein Leben.*

*An einem Ostersonntagmorgen*

*Begab sich der Gouverneur mit seiner Familie*

*In die Kirche.*

*Aus dem Torbogen eines Palastes quellen Bettler und Bittsteller, magere Kinder, Krücken, Bittschriften hochhaltend. Hinter ihnen zwei Panzersoldaten, dann in kostbarer Tracht die Gouverneursfamilie. »<sup>285</sup>*

---

<sup>285</sup> Brecht, B.: *Der Kaukasische Kreidekreis*. Aufbau-Verlag: Berlin, 1954. pp. 8.



#### Supplément 4 : Chronologie des dates importantes

- 1498 Traduction en latin de la *Poétique* d'Aristote (Valla).
- 1503 Publication en grec de la *Poétique* d'Aristote
- 1536 Nouvelle traduction en latin de la *Poétique* (Paccius).
- 1548 Edition commentée de la *Poétique* par Robortello.
- 1550 Edition commentée de la *Poétique* par Maggi.
- 1561 Scaliger, *Poétique* (en latin)
- 1570 Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata*.
- 1572 La Taille, *De l'Art de la tragédie*.
- 1605 Vauquelin de la Fresnaye, *Art poétique*.
- 1671 Traduction en français de la *Poétique* d'Aristote, par Norville.
- 1674 Boileau, *L'Art poétique*.
- Rapin, *Réflexions sur la Poétique d'Aristote et sur les ouvrages anciens et modernes*.
- 1920 Piscator fonde le théâtre prolétarien à Berlin.
- 1929 Piscator, *Le Théâtre politique*.
- 1946 Vilar crée le Festival d'Avignon.
- 1948 Brecht, *Petit organon pour le théâtre*.
- 1949 Fondation, par Brecht et Hélène Weigel, du Berliner Ensemble.
- 1951 Vilar nommé directeur du T.N.P. Il met en scène *le Cid*, *le Prince de Hombourg*, *Mère Courage*.
- 1953 Vilar met en scène et joue *Dom Juan*.
- 1954 Premier Festival International de Paris qui deviendra le Théâtre des Nations.  
Le Berliner Ensemble y présente *Mère Courage*.  
C'est une révélation. *Macbeth* et *Cinna*, mises en scène de Vilar.  
Brecht, *La Bonne âme de Sé-Tchouan*, mise en scène de Planchon.
- 1955 Vilar met en scène et joue *Le Triomphe de l'Amour*.
- 1956 Planchon met en scène Vinaver (*Les coréens*) et Brecht (*Grand'peur et misère du IIIe Reich*.)  
Mort de Brecht.
- 1957 Planchon, fonde le Théâtre de la Cité à Villeurbanne.
- 1958 Planchon met en scène *George Dandin* (première version)
- 1959 Planchon met en scène *La seconde surprise de l'amour*. Scandale.
- 1960 Brecht, *Schweyk dans la Deuxième Guerre Mondiale*, mise en scène de Planchon.
- 1962 Planchon met en scène *Tartuffe* (première version).

- Gatti, *La Vie imaginaire de l'éboueur Auguste Geai*, mise en scène de Planchon.
- 1963 Traduction française des Ecrits sur le théâtre de Brecht.  
Vilar renonce à la direction du T.N.P.
- 1964 Naissance du Théâtre du Soleil (Ariane Mnouchkine).
- 1966 Planchon met en scène *Bérénice*.
- 1970 Le Théâtre du Soleil s'installe à la Cartoucherie de Vincennes.  
*1789*, création collective du Théâtre du Soleil, mise en scène d'Ariane Mnouchkine.  
Triomphe.
- 1971 Mort de Vilar
- 1972 *1793*, création collective du Théâtre du Soleil, mise en scène d'Ariane Mnouchkine.
- 1973 Planchon met en scène et joue *Tartuffe* (deuxième version).
- 1975 Vilar, *Le Théâtre du service public*.
- 1979 Ariane Mnouchkine adapte et met en scène *Mephisto*, le roman d'une carrière, d'après Klaus Mann.
- 1980 Planchon met en scène conjointement *Dom Juan* et *Athalie*.
- 1981 Vilar, *Memento*.
- 1982 A. Mnouchkine met en scène *Dell'inferno*, « spectacle-parcours ».
- 1984 Shakespeare, *Henry IV* (première partie), mise en scène d'Ariane Mnouchkine.
- 1987 Cixous, *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves*, mise en scène d'Ariane Mnouchkine.<sup>286</sup>

---

<sup>286</sup> Roubine, J.-J.: *Introduction aux grandes théories du théâtre*. Paris: Bordas, 1970. pp. 189-196.

## **Supplément 5 : Créations du Théâtre du Soleil**

### **Spectacles**

2006 Les Ephémères

2003 Le Dernier Caravansérail

1999 Tambours sur la digue

1997 Et soudain des nuits d'éveil

1995 Le Tartuffe

1994 La Ville parjure ou le réveil des Erinyes

1990-92 Les Atrides

1987 L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves

1985 L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge

1981-84 Les Shakespeare

1979 Mephisto

1975 L'Age d'or

1972 1793

1970 1789

1969 Les Clowns

1968 Le Songe d'une nuit d'été

1967 La Cuisine

1965 Le Capitaine Fracasse

1964 Les petits Bourgeois

1961 Genghis Khan<sup>287</sup>

---

<sup>287</sup> [Http://www.le-petit-theatre.fr](http://www.le-petit-theatre.fr) [online]. 2010-2011 [cit. 2011-04-22]. [Http://www.le-petit-theatre.fr/spectacles.php](http://www.le-petit-theatre.fr/spectacles.php). Dostupné z WWW: <[http://www.le-petit-theatre.fr/pdf/LPT\\_\\_le\\_petit\\_theatre.pdf](http://www.le-petit-theatre.fr/pdf/LPT__le_petit_theatre.pdf)>.

## **Films**

2009 Les Ephémères

2007 Un Soleil à Kaboul... ou plutôt deux !

2006 Le Dernier Caravansérail

2002 Tambours sur la digue

1999 D'après La Ville parjure ou le réveil des Erinyes

1997 Au Soleil même la nuit

1989 La Nuit miraculeuse

1978 Molière

1974 1789<sup>288</sup>

---

<sup>288</sup> [Http://www.le-petit-theatre.fr](http://www.le-petit-theatre.fr) [online]. 2010-2011 [cit. 2011-04-22]. [Http://www.le-petit-theatre.fr/spectacles.php](http://www.le-petit-theatre.fr/spectacles.php). Dostupné z WWW: <[http://www.le-petit-theatre.fr/pdf/LPT\\_\\_le\\_petit\\_theatre.pdf](http://www.le-petit-theatre.fr/pdf/LPT__le_petit_theatre.pdf)>.

## Supplément 6 : Créations du Petit Théâtre

- 2008 Le cercle de craie caucasien de Bertolt Brecht, création
- 2008 Monsieur Salomon d'Anne-Marie Collin
- 2007 Le cercle de craie caucasien de Bertolt Brecht, « coup d'envoi »
- 2005 Dormir debout d'Anne-Marie Collin.
- 2002 Le Roi Balayeur d'Anne-Marie Collin.
- 2001 Un été indien de Truman Capote.
- 2001 L'arche de Noé d'Anne-Marie Collin.
- 2000 Du bout des douas, extraits des registres à poèmes de Queneau (adaptation André Loncin).
- 1999 Le jardin d'Anne-Marie Collin.
- 1998 L'ogre de Barbarie d'Anne-Marie Collin.
- 1997 Igloo d'Anne-Marie Collin.
- 1996 La nuit juste avant les forêts de Bernard-Marie Koltès.
- 1995 Le pays de Cocagne d'Anne-Marie Collin.
- 1994 Les histoires de Rosalie d'Anne-Marie Collin (d'après Michel Vinaver).
- 1993 Quelqu'un qui travaille d'Anne-Marie Collin (plus de 800 représentations à ce jour)
- 1992 Backe backe Kuchen d'André Loncin (d'après « *Hansel et Gretel* » de Grimm).
- 1990 Y a-t-il des tigres au Congo ? de Johan Bargum et Bengt Ahlfors.
- 1990 Comment Wang-Fô fut sauvé de Marguerite Yourcenar.
- 1989 Cantilène de Roland Dormans.
- 1988 Le carnaval d'Arlequin d'André Loncin (d'après le tableau de Joan Miro).
- 1987 L'enfant de l'étoile d'Oscar Wilde.
- 1987 L'amant de Harold Pinter.<sup>289</sup>

---

<sup>289</sup> [Http://www.le-petit-theatre.fr](http://www.le-petit-theatre.fr) [online]. 2010-2011 [cit. 2011-04-22]. [Http://www.le-petit-theatre.fr/spectacles.php](http://www.le-petit-theatre.fr/spectacles.php). Dostupné z WWW: <[http://www.le-petit-theatre.fr/pdf/LPT\\_\\_le\\_petit\\_theatre.pdf](http://www.le-petit-theatre.fr/pdf/LPT__le_petit_theatre.pdf)>.

## **Lectures/spectacles**

(interprétés par André Loncin)

2008 Mémoires d'Hadrien de Marguerite Yourcenar

2007 La pluie de néon de James Lee Burke

2007 Les garennes de Watership Down de Richard Adams

2006 Terre des oublis de Duong Thu Huong

2006 L'enfant d'Hiroshima d'Ichiro et Isoko Hatano (avec André Loncin et Anne-Marie Collin)

2006 La semaine de Ferme-L'oeil de Hans Christian Andersen

2005 Tremolo ma non troppo (choix d'albums illustrés pour la jeunesse sur le thème de la musique)

2004 Le tour du monde en 80 jours de Jules Verne.

2004 Chocolat littéraire (choix d'albums illustrés pour la jeunesse sur le thème de la gourmandise).

2004 Petit Arbre de Forrest Carter.

Soie d'Alessandro Baricco.

2003 L'île au trésor de Robert-Louis Stevenson.

2003 Que sont nos amis devenus ? Petite anthologie de textes du Moyen-Âge<sup>290</sup>

---

<sup>290</sup> [Http://www.le-petit-theatre.fr](http://www.le-petit-theatre.fr) [online]. 2010-2011 [cit. 2011-04-22]. [Http://www.le-petit-theatre.fr/spectacles.php](http://www.le-petit-theatre.fr/spectacles.php). Dostupné z WWW: <[http://www.le-petit-theatre.fr/pdf/LPT\\_\\_le\\_petit\\_theatre.pdf](http://www.le-petit-theatre.fr/pdf/LPT__le_petit_theatre.pdf)>.

## **Supplément 7 : Extrait de la pièce « Monsieur Salomon »**

(écrit par Anne-Marie Collin)

*« Deux femmes, deux mères, et un seul enfant*

*Où est le père ?*

*Deux femmes qui se disputent*

*Qui se disputent le même enfant*

*Qui est la « vraie » mère ?*

*Qui est la « bonne » mère ?*

*Y a-t-il une bonne mère ?*

*Y a-t-il une mauvaise mère ?*

*Et où est passé le père ?*

*Le père est absent*

*Le père fait défaut*

*Alors, à défaut du père*

*Il faut absolument*

*Impérativement*

*Quelqu'un qui aide*

*Quelqu'un qui écoute*

*Quelqu'un qui comprend*

*Elles font appel à Monsieur Salomon*

*Monsieur Salomon écoute*

*Monsieur Salomon questionne*

*Monsieur Salomon s'étonne*

*Monsieur Salomon doute*

*Monsieur Salomon réfléchit*

*Monsieur Salomon propose*

*De trancher, dans le vif équitablement*

*Une moitié d'enfant pour l'une*

*Une moitié d'enfant pour l'autre*

*Est-ce cela que vous voulez ? »<sup>291</sup>*

---

<sup>291</sup> [Http://www.le-petit-theatre.fr](http://www.le-petit-theatre.fr) [online]. 2010-2011 [cit. 2011-04-22]. [Http://www.le-petit-theatre.fr/spectacles.php](http://www.le-petit-theatre.fr/spectacles.php). Dostupné z WWW: <[http://www.le-petit-theatre.fr/pdf/LPT\\_\\_dossier\\_monsieur\\_salomon.pdf](http://www.le-petit-theatre.fr/pdf/LPT__dossier_monsieur_salomon.pdf)>.

## **Anotace**

Křesťanová, Pavla : *Le théâtre épique de Bertolt Brecht et son influence sur la dramaturgie française*. Olomouc : katedra romanistiky, FF, UP. 82 stran. Bakalářská práce, vedoucí práce: PhDr. Marie Voždová, Ph.D. 2011.

Práce obsahuje 24 198 slov, devět příloh, pět titulů primární literatury, osm titulů sekundární literatury a sedm titulů webových stran. Práce obsahuje klíčová slova: epické divadlo, Bertolt Brecht, klasické divadlo, Aristoteles, Jean-Marie Serreau, Jean Vilar, Roger Planchon, Ariane Mnouchkine, Théâtre du Soleil.

Práce pojednává o teorii a principu epického divadla Bertolta Brechta a jeho vlivu na francouzskou dramaturgii. První část práce pojednává o teorii a principu epického divadla Bertolta Brechta ve srovnání k Aristotelově teorii klasického divadla. Teorie a principy epického divadla jsou prakticky poukázány v analýze Brechtova díla «*Der Kaukasische Kreidekreis*». Druhá část práce pojednává o vlivu Brechta a jeho divadla na francouzskou dramaturgii a představuje Brechtovy francouzské stoupence, život a dílo Jeana-Marii Serreau, Jeana Vilara, Rogera Planchona, ze současných představitelů Ariane Mnouchkine a její divadlo «*Théâtre du Soleil*», Mario Gonzaleze, André Loncina a jeho divadlo «*Petit Théâtre*».

## **Annotation**

Křesťanová, Pavla : *Le théâtre épique de Bertolt Brecht et son influence sur la dramaturgie française*. Olomouc : chaire de la romanistique, FF, UP. 82 pages. Travail de licence, directeur du travail: PhDr. Marie Voždová, Ph.D. 2011.

Le travail contient 24 198 mots, neuf suppléments, cinq titres de la littérature primaire, huit titres de la littérature secondaire et sept titres des pages de web. Le travail contient les mots-clés : le théâtre épique, Bertolt Brecht, le théâtre classique, Aristote, Jean-Marie Serreau, Jean Vilar, Roger Planchon, Ariane Mnouchkine, Théâtre du Soleil.

Le travail disserte de la théorie et du principe du théâtre épique de Bertolt Brecht et son influence sur la dramaturgie française. La première partie du travail disserte de la théorie et du principe du théâtre épique de Bertolt Brecht en comparaison avec la théorie d'Aristote du théâtre classique.



La théorie et les principes du théâtre épique sont montrés de manière pratique dans l'analyse de l'oeuvre de Brecht « *Le cercle de craie caucasien* ». La deuxième partie du travail disserte de l'influence de Brecht et son théâtre épique sur la dramaturgie française et présente les disciples français de Brecht, la vie et l'oeuvre de Jean-Marie Serreau, Jean Vilar, Roger Planchon, des représentants actuels Ariane Mnouchkine et son théâtre « Théâtre du Soleil », Mario Gonzalez, André Loncin et son théâtre « Petit Théâtre ».

## Rémarques

- 
- <sup>i</sup> ma traduction en français de l'original allemand
- <sup>ii</sup> en original allemand: Augsburgischer Neuesten Nachrichten
- <sup>iii</sup> en original allemand : « *Le Mendiant* »/ « *Der Bettler* » ; « *Il expulse un diable* » / « *Er treibt einen Teufel aus* » ; « *La Noce* » / « *Die Hochzeit* »;
- <sup>iv</sup> Die Vossische Zeitung a été un journal régional de Berlin. Son fait a été interdit en 1934 parce qu'il a défendu les positions de la bourgeoisie libérale.
- <sup>v</sup> Lodovico Castelvetro a été italien, il a vécu aussi en France. Il a travaillé sur la traduction italienne de la « *Poétique* » d'Aristote publiée en 1570 sous le titre « *La poetica di Aristotele vulgarizzata* ». Il a défendu les trois unités du drame.
- <sup>vii</sup> ma traduction propre de l'original allemand de la pièce. DE : Brecht, Bertolt.: Le Cercle de craie caucasien. scène 3, pp. 54. L'original allemand est à voir dans le supplément (8.3. Élément épique, le narrateur et sa position).
- <sup>viii</sup> Dans la langue allemande et aussi anglaise, il y a une comparaison d'origine antique, « être riche comme Croesus », en latin « rich as Croesus ». Cette comparaison veut dire que quelqu'un est très *très riche*. *Croesus*, (en grec *Κροῖσος*, en latin *Croesus*), a été un roi lydien qui a régné parmi des années 560-547 av.J.Ch. Il était très riche.
- <sup>ix</sup> ma traduction de l'original allemand. L'original allemand est à voir dans le supplément (8.2. Rôle de la musique et des reflets).
- <sup>x</sup> ma traduction
- <sup>xi</sup> En 1964, Ariane Mnouchkine a fondé le Théâtre du Soleil.
- <sup>xii</sup> « *L'Exception et la règle* » est une pièce didactique de Brecht de l'année 1920/30. Source : le cours de « Neue Sachlichkeit », UPOL, FF, la chaire de la germanistique, PhDr. Milan Horňáček, LS 2009/2010.
- <sup>xiii</sup> Philippe Adrien est né en 1939 à Savignies, il est auteur, scénariste et metteur en scène français.
- <sup>xiv</sup> Antonio Díaz-Florian a débuté en 1966 comme régisseur du Théâtre de l'Épée de Bois.
- <sup>xv</sup> Tanith Noble a débuté en 1969 au sein du Bread and Puppets Theatre de New York.
- <sup>xvi</sup> Patrice Chéreau est né en 1944. Il est metteur en scène de théâtre et d'opéras, réalisateur, scénariste de cinéma et acteur français.
- <sup>xvii</sup> Bernard Dort
- <sup>xviii</sup> Jean-Claude Penchenat est né à Nice le 31 décembre 1937. Il est comédien et metteur en scène de théâtre français, cofondateur du Théâtre du Soleil avec Ariane Mnouchkine.
- <sup>xix</sup> Le sigle de ce nom, Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, est le CNSAD.
- <sup>xx</sup> Frank Cassenti est né le 6 août 1945 à Rabat. Il est réalisateur français de cinéma et de télévision.
- <sup>xxi</sup> Le théâtre national de Strasbourg (TNS) est un théâtre créé en octobre 1968 à Strasbourg, sous l'impulsion d'Hubert Gignoux et André Malraux. Il est le seul théâtre national situé en dehors de Paris.