

**ФРАНЦУЗЬКА ДРАМАТУРГІЯ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ
СТОЛІТТЯ: ТРАДИЦІЇ ТА НОВАТОРСТВО****Нанушка Татьяна Соля ПОДКОВИРОФФ, Леся ВОЙТЕНКО,**

Одеський національний університет ім. І.І. Мечникова (Україна)

nanouchka.ts.podkovyroff@gmail.com

**LE THÉÂTRE FRANÇAIS DE LA SECONDE MOITIÉ DU XXe
SIÈCLE: TRADITIONS ET INNOVATIONS****Nanouchka Tatiana Sonia PODKOVYROFF, Lesia VOITENKO,**

Odessa I.I. Mechnikov National University (Ukraine)

ORCID ID 0000-0001-6165-4436, ORCID 0000-0002-6748-8210.

Подковирофф Нанушка Татьяна Соля, Войтенко Леся. Французька драматургія другої половини ХХ століття: традиції та новаторство. Французька драматургія другої половини ХХ століття продовжує розвиток у межах режисерського театру, коли роль драматурга зменшується, театральність переважає над літературністю.

Мета статті – дослідити особливості розвитку французької драматургії та театру другої половини ХХ століття як одного із векторів розвитку французької художньої літератури. **Актуальність дослідження зумовлена** експериментами драматургів та режисерів, пов'язаними з текстовими видозмінами (театр слова, театр повсякденний, театр тексту). Режисери за допомогою аллюзійно-образного ряду та через словесне вираження почуттів та емоцій персонажів оновлюють театральну мову, що забезпечує нові форми комунікації з глядачами.

Гра зі словами режисера переростає в театрі слова в гру з глядачами. У 60-ті роки особливої популярності у Франції набуває п'єса-перформанс, як результат колективної творчості, що свідчить про авангардні тенденції, які й дають можливість експерименту.

Комерційний напрямок у французькій драматургії пов'язаний з бульварним театром, театром кабаре, розваг, де ставляться твори до того часу, поки цікаві публіці, це добре зроблені п'єси, з літературною мовою та чіткою композицією.

Академічний театр має у Франції державну підтримку, це театр, де переважає класична музика, репертуар, стала трупа, тобто академічний театр забезпечує сталість традиції, ставлять соціально орієнтовані п'єси, реалізують культурно-освітні програми (лекції з мистецтва, театральні дискусії).

Висновки. Різновекторність розвитку французької драматургії другої половини ХХ століття забезпечує їй зв'язок з традиціями та можливістю експерименту, що свідчить про прогрес цього виду мистецтва.

Ключові слова: французька драматургія, комерційний театр, академічний театр, театр слова, театр тексту

**L' énoncé du problème vient souligner le lien avec
des tâches scientifiques, pratiques importantes.**

En Ukraine, la recherche scientifique dans le domaine du drame français de la seconde moitié du XXe et du début du XXIe siècle est sélective, il n'existe pratiquement aucune monographie ni article qui tentent de systématiser le drame français moderne, d'analyser sa poétique et de décrire sporadiquement les nouveaux mouvements théâtraux en France. Révéler les nouvelles relations entre la littérature et la scène, qui se sont développées dans le théâtre français jusqu'à la fin du siècle dernier, est l'une des tâches des études théâtrales modernes, c'est donc aussi un aspect de recherche intéressant et prometteur, et à partir de différentes approches – communicatif, pragmatique, sémiotique, cognitif, etc. De plus, il s'agit d'un drame qui nécessite non seulement une incarnation scénique, mais avant tout une traduction du texte, ce qui complique également la connaissance du public ukrainien de lecture et de théâtre avec les auteurs et les pièces de théâtre français modernes.

En France, il existe de nombreux ouvrages scientifiques sur le thème du théâtre français moderne, mais la plupart d'entre eux n'ont pas été traduits en ukrainien et n'ont pas encore été introduits dans notre vie théâtrale, ce sont notamment les ouvrages de célèbres critiques de théâtre français, tels que: B. Dore, Corvin M¹, R Abiche, J.P. Rengaera, M. Budier, J. Cerro, A. Boushetara et autres. En règle générale, les critiques de théâtre français,

dans leurs enquêtes, distinguent certains phénomènes du processus théâtral moderne, étudient le travail d'un dramaturge, d'un metteur en scène spécifique ou les activités d'une troupe de théâtre.

Pour déterminer la genèse de certains phénomènes théâtraux dans la France moderne, il est également nécessaire d'analyser les livres et les entretiens de personnalités marquantes du théâtre français du XXe siècle, comme J.L. Barro, J. Vilara, A. Vitez, J. Laurent, J.-P. Tiboda, M. Vinavera, V. Novarina, J.P. Sarazac, qui parle des particularités de la pratique théâtrale française dans le domaine du théâtre dramatique. Une autre source de réflexion sur les particularités du développement du théâtre en France est l'information sur le théâtre français moderne dans des périodiques étrangers, où sont donnés les opinions de metteurs en scène et de critiques individuels sur le développement du théâtre moderne et des références historiques.

Par rapport à la première moitié du XXe siècle, marquée par l'épanouissement rapide de divers types d'art, des expériences théâtrales diverses et la découverte de nombreux noms célèbres dans le domaine du théâtre, la seconde moitié du XXe siècle est une période de déclin relatif de l'activité précoce et productive des auteurs et réalisateurs français. Cependant, il s'agit d'une période importante, pleine de bouleversements sociaux et d'événements politiques, qui ne pouvaient qu'affecter le développement de l'art théâtral dans le pays, et les

¹ Corvin M. Le théâtre nouveau en France [New theatre in France], Presses universitaires de France, 2001, 128 p. [in French].

transformations socio-économiques, qui sont devenues la base de nouvelles formes d'organisation du théâtre, ont influencé la formation du drame moderne. L'étude des particularités du développement et de la communication du drame et du théâtre français de la seconde moitié du XXe siècle pour des études comparatives ultérieures est un processus pertinent et prometteur, mais peu étudié dans les études littéraires nationales. L'étude est liée au développement d'un thème de recherche du Département de littérature étrangère de l'université I.I. Mechnikov.

Analyse des recherches et des publications récentes. L'ouvrage s'appuie sur les réalisations et les travaux de N. Kornienko, L. Voytenko, E. Vassilieva, V. Fesenko poursuit le développement des hypothèses envisagées par l'auteur dans d'autres articles. En Ukraine, la recherche scientifique dans le domaine du drame français de la seconde moitié du XXe et du début du XXIe siècle est sélective, il n'existe pratiquement aucune monographie ni article qui tentent de systématiser le drame français moderne, d'analyser sa poétique et de décrire sporadiquement nouveaux mouvements théâtraux en France. Révéler les nouvelles relations entre littérature et scène, qui se sont développées dans le théâtre français jusqu'à la fin du siècle dernier, est l'une des tâches des études théâtrales modernes, c'est donc aussi un aspect de recherche intéressant et prometteur, et à partir de différentes approches – communicatif, pragmatique, sémiotique, cognitif, etc. De plus, il s'agit d'un drame qui nécessite non seulement une incarnation scénique, mais avant tout une traduction du texte, ce qui complique également la connaissance des lecteurs et des spectateurs ukrainiens des auteurs et des pièces de théâtre français modernes.

En France, il existe de nombreux ouvrages scientifiques sur le thème du théâtre français moderne, mais la plupart d'entre eux n'ont pas été traduits en ukrainien et n'ont pas encore été introduits dans notre vie théâtrale, ce sont notamment les ouvrages de célèbres critiques de théâtre français, comme: B. Doré, M. Corvin, R. Abiche, J.P. Rengaera, M. Budy, J. Cerro, A. Bushetara et autres. En règle générale, les critiques de théâtre français, dans leurs enquêtes, distinguent certains phénomènes du processus théâtral moderne, étudient le travail d'un dramaturge, d'un metteur en scène spécifique ou les activités d'une troupe de théâtre.

Pour déterminer la genèse de certains phénomènes théâtraux dans la France moderne, il est également nécessaire d'analyser les livres et les entretiens de personnalités marquantes du théâtre français du XXe siècle, comme J.L. Barro, J. Vilara, A. Viteza, J. Laurent, J.P. Tiboda, M. Vinavera, V. Novarina, J.P. Sarazak, qui discute des particularités de la pratique théâtrale française dans le domaine du théâtre dramatique. Une autre source de réflexion sur les particularités du développement du théâtre en France est l'information sur le théâtre français moderne dans des périodiques étrangers, où sont données les opinions de metteurs en scène et de critiques individuels sur le développement du théâtre moderne et des références historiques.

Le but de l'article est: – d'étudier les fonctionnalités et les particularités du développement de la dramaturgie et du théâtre français dans la seconde moitié du XXe siècle,

en tant que vecteurs du développement de la fiction et du théâtre français.

La pertinence et l'actualité de l'étude tient: – au fait que un des aspects particuliers et intéressants de l'étude des particularités des derniers courants théâtraux en France est possible de considérer l'interrelation entre le drame et le théâtre, le texte dramatique et le texte scénique. La nature de ces changements, à la fois fonctionnels et substantiels, fait l'objet d'études sur le théâtre moderne non seulement en France, mais aussi dans le monde.

Présentation du matériel principal. Le processus de démocratisation et de décentralisation de l'art, entamé spontanément au début du XXe siècle, a largement déterminé la voie particulière du développement du mouvement théâtral en France. Avec la création du ministère de la Culture en 1959, cette démarche entre dans une nouvelle étape et devient la politique officielle de l'État français, malgré la crise sociale de 1968. Le processus de démocratisation et de décentralisation, qui se poursuit encore aujourd'hui, comprend des transformations à grande échelle dans le domaine de l'art théâtral, initiées et soutenues par les structures étatiques en France. En lien avec les transformations de la vie politique, économique et sociale au XXe siècle, le concept même de théâtre acquiert un caractère particulier. Les formes théâtrales évoluent sous l'influence des transformations sociales et des progrès techniques, qui conduisent le théâtre français à la variété des formes et à la structure unique que l'on peut observer au XXIe siècle.

L'art théâtral français de la seconde moitié du XXe siècle s'est développé dans trois directions: académique, commerciale et expérimentale.

Le premier vecteur de l'art théâtral en France – le théâtre académique – est officiellement soutenu par les structures étatiques. En France, il est représenté d'abord par un théâtre académique avec des traditions bien établies en matière d'art scénique, avec un attachement à la musique classique et au théâtre. Les théâtres académiques tels que la Comédie Française et le Grand Opéra existent depuis des siècles en grande partie grâce aux subventions gouvernementales. Ils avaient une structure strictement réglementée, une troupe permanente, un système d'obligations et d'amendes pour la communauté des acteurs. La structure organisationnelle de la Comédie française est restée quasiment inchangée jusqu'à ce jour, tout comme la fidélité aux modèles et traditions classiques. Grâce au financement actif du budget de l'État, la Comédie française a toujours eu la possibilité d'inviter dans sa troupe les meilleurs acteurs en France, ainsi que d'inclure les meilleures pièces modernes du répertoire, d'attirer des metteurs en scène talentueux qui vivent dans d'autres pays. Outre des pièces académiques d'auteurs français, le théâtre présente des pièces d'auteurs classiques étrangers. L'influence de la direction «académique» s'étend également aux théâtres nationaux qui existent grâce aux subventions de l'État (Odéon, Théâtre populaire national (TIR) et théâtres régionaux qui ont le statut de Centres nationaux d'art dramatique). La majeure partie du répertoire de ces théâtres est constituée de théâtre classique. En outre, dans le cadre de la mise en œuvre de la politique de démocratisation et de décentralisation

au niveau local, les centres d'art dramatique répondent souvent aux commandes des structures étatiques pour monter des pièces à caractère social et mettre en œuvre des programmes culturels et éducatifs comprenant des conférences sur l'art, des débats théâtraux, des discussions théâtrales, des représentations pour enfants et jeunes². Les meilleures performances et œuvres dramatiques de France sont considérées comme un trésor national.

La direction commerciale comprend toutes les formes de divertissement: le théâtre cabaret, le cirque, le spectacles de variétés, «le théâtre de boulevard». Il est important de noter que ces théâtres de boulevard ont toujours attiré un plus grand nombre de spectateurs tout au long du XXe siècle. Le public métropolitain préférerait passer son temps libre dans des spectacles de variétés, des cafés-théâtres ou des petits théâtres privés situés sur les Grands Boulevards. Le répertoire des théâtres des Grands Boulevards de Paris, tels que «Renaissance», «Estrada», «Gymnasium», comprenait diverses productions hors répertoire, des représentations simples aux intrigues drôles et instructives, conçues pour attirer un large public et obtenir un profit maximum. Le principe d'une pièce unique, jouée sur scène pendant plusieurs soirées, est devenu ici le principe phare. La pièce a été jouée aussi longtemps qu'elle était populaire auprès du public³; Ensuite, elle était remplacée par une nouvelle. De nombreux dramaturges du XXe siècle se sont volontiers essayés à l'écriture de «pièces de théâtre à sensation». L'un des auteurs brillants du «drame de boulevard» était Sasha Gitri. Plus de 120 de ses pièces, pour la plupart des comédies avec des intrigues d'adultère, ont été jouées dans les théâtres parisiens («Scandale à Monte-Carlo» (1908), «Jalousie» (1915), «Homme, femme et amant» (1919), «N'écoutez pas, mesdames» (1942)⁴. Situations banales et réactions paradoxales des personnages, dialogues agaçants, intrigues et dénouements inattendus, une théâtralité brillante – tout cela a amusé le public, peu exigeant en termes d'esthétique et de morale. Les critiques de théâtre français ont comparé les pièces de boulevard «bien faites» avec des vêtements bien coupés et ont écrit à leur sujet de manière quelque peu frivole, en prêtant attention au langage littéraire et à la composition de la pièce de théâtre⁵. Par rapport à aujourd'hui, la situation a peu changé, vu que comme auparavant, des représentations de théâtres hors répertoire et privés se déroulent toujours avec succès. A Paris, il existe plus de 100 petites compagnies qui louent des locaux pour la production d'une seule pièce qui se joue plusieurs mois de suite. Pour réussir commercialement, les théâtres privés modernes se regroupent en associations, proposant une publicité générale des spectacles sur Internet, la possibilité de réserver des places, ainsi qu'un système de réductions sur les abonnements pour assister à plusieurs

représentations dans différents lieux au cours de la saison. Par exemple, les Théâtres Parisiens Associés regroupent une cinquantaine de petits théâtres dans différents quartiers et arrondissements de Paris⁶. L'entreprise doit être commercialement rentable: le théâtre privé préserve son esthétique et perpétue les traditions du «théâtre de boulevard». Dans les représentations hors répertoire, le rôle du metteur en scène n'est pas si important, le nom du dramaturge n'est pas d'une importance fondamentale, le critère principal d'une production réussie est la curiosité du public. Les troupes de théâtre modernes présentent des spectacles de genres et de thèmes différents, mais tous, comme au début du XXe siècle, sont unis par le principe d'une pièce de théâtre «de qualité»⁷. L'importance du théâtre de divertissement est également confirmée par le fait que des pièces des années 1930, 1950 et 1960 sont encore jouées avec succès sur les Grands Boulevards. Parallèlement, les propriétaires de théâtres privés offrent souvent aux jeunes dramaturges la possibilité de faire leurs débuts.

Le troisième vecteur est expérimental, et comprend les tendances d'avant-garde de la première moitié du XXe siècle et les orientations créatives modernes, unies par le désir de créer des productions innovantes et de mettre en œuvre des idées avancées qui sont à la base des changements globaux dans le théâtre. Le spectacle expérimental et multifonctionnel a changé la façon dont les critiques et le public voient le théâtre.

Utilisant et repensant de manière créative les atouts des représentants de l'avant-garde de la première moitié du XXe siècle, les dramaturges et metteurs en scène modernes, sous l'influence de ces idées, recourent à des expériences sociales et linguistiques. Dans les années 1960, le théâtre d'avant-garde est invariablement associé aux mouvements politiques et sociaux du pays, ce qui explique l'apparition de nombreuses productions innovantes dans les festivals de théâtre en France, les théâtres de propagande, les théâtres de lutte idéologique et les troupes opérant sur le principe de «créativité collective» apparaît. C'est cette direction d'avant-garde qui a le plus influencé la formation de nouvelles directions du théâtre français moderne, tandis que le théâtre académique et commercial, son répertoire et ses traditions sont stables et pratiquement inchangés. Ainsi, la particularité du théâtre français moderne est sa fidélité aux traditions et la préservation des classiques du théâtre comme nationaux, en même temps, c'est le développement intensif de nouvelles tendances et le soutien de l'État aux initiatives innovantes dans le domaine de l'art théâtral. En République française, une pièce expérimentale peut également être nommée pour le prix Molière, tout comme une pièce montée dans un théâtre privé d'un boulevard ou au Théâtre National.

² Rolland R. *Le Théâtre du peuple* [The people's theater], Paris: Hachette, 1903, 192 p. [in French].

³ Gignoux H. *Histoire d'une famille théâtrale: Jacques Copeau, Léon Chancerel, les Comédiens-Routiers, la décentralisation dramatique* [History of a theatrical family: Jacques Copeau, Léon Chancerel, the Comédiens-Routiers, dramatic decentralization], Lausanne: Éditions de l'Aire, 1984, 439 p. [in French].

⁴ Gontard D. *La décentralisation théâtrale en France 1895-1952* [Theatrical decentralization in France 1895-1952], SEDES, 1973, 542 p. [in French].

⁵ Abirached R. *La décentralisation théâtrale* [Theatrical decentralization], Arles: Actes Sud Papiers, 2005, 176 p. [in French].

⁶ Ryngaert J-P. *Lire le Théâtre Contemporain* [Read Contemporary Theater], Dunod, 1993, 202 p. [in French].

⁷ Goetschel P. *Renouveau et décentralisation du théâtre (1945-1981)* [Renewal and decentralization of the theater (1945-1981)], Paris: Presses universitaires de France, 2004, 500 p. [in French].

Au cours des 60 dernières années, le Théâtre dramatique français a connu des étapes de développement complexes et uniques. Sous l'influence des transformations sociales et du progrès technique, sa structure organisationnelle a changé, les outils et techniques de production dans le domaine du spectacle scénique se sont multipliés, les critères de la théâtralité ont activement changé, ce qui a conduit à une variété de formes structurelles que l'on peut observer dans le théâtre français du XXIe siècle, tels que: le concept lui-même a changé la théâtralité, un nouveau langage scénique, un format différent des thèmes sociaux dans le drame ont contribué à l'émergence de nouvelles orientations théâtrales – «le théâtre du quotidien», «le théâtre conversationnel», «le théâtre de mots», «le théâtre de texte»⁸.

En résumé, on peut dire que, un autre aspect particulier et intéressant de l'étude des particularités des derniers courants théâtraux en France peut être considéré comme le rapport entre la dramaturgie et la scène, la dramaturgie et le texte scénique. La nature de ces changements, tant fonctionnels que substantiels, fait l'objet d'études sur le théâtre moderne non seulement en France, mais aussi dans le monde. En analysant les sources mentionnées ci-dessus, nous pouvons affirmer que le théâtre français de la seconde moitié du XXe siècle, d'une part, a concentré son attention sur les aspects socioculturels de la vie française de cette époque, et d'autre part, sur le caractère expérimental des textes dramatiques créés à cette époque. Les œuvres des auteurs du «Théâtre de l'absurde» et du théâtre absurde lui-même ont ouvert de nouvelles opportunités pour l'interprétation du texte, le développement de l'action scénique et la réalisation des idées du metteur en scène, mais, curieusement, cela aussi est devenu la cause d'une certaine crise et stagnation, car pendant longtemps les auteurs n'ont pas développé de nouveaux styles ou orientations. On peut donc parler de la crise théâtrale des années 1960 en France. La crise théâtrale a été provoquée par des facteurs économiques et sociaux, mais il s'agissait surtout d'une crise dramaturgique, car le sens du texte de l'auteur au théâtre était une fois de plus remis en question. La principale raison de la crise était la contradiction entre les théâtres d'auteur et de metteur en scène⁹. Dans les années 1960, le théâtre des metteurs en scène en France se renforce, et les représentations de Patrice Chéreau, Roger Planchon, Armand Gatti, Antoine Vitez portent des idées qui résonnent avec l'esprit insoumis de l'époque. Les réalisateurs-producteurs interprétaient librement les classiques et les nouvelles pièces, les considérant uniquement comme un matériau pour la réalisation de leurs idées. En conséquence, de nombreux auteurs ont cessé d'écrire pour le théâtre, ce qui a eu pour conséquence l'absence de pièces d'actualité nationale sur la scène française. L'un des moyens de surmonter cette crise a été la recherche théorique de représentants de l'école sémiotique de Paris, dont R. Barthes, A.-Zh. Greimas, K. Bremond, J. Péro. Roland Barthes a proposé sa méthode de lecture et d'analyse des textes, qui a ouvert de nouvelles perspectives dans le travail avec des œuvres

théâtrales. La pièce de Georges Perec «L'augmentation» (1968) est un exemple d'incarnation des idées et des pensées du structuralisme au théâtre, elle avait un caractère symbolique pour l'époque et reste d'actualité encore aujourd'hui¹⁰.

La deuxième caractéristique marquante du théâtre français des années 60 peut être considérée comme la performance, interprétée et perçue comme une «créativité collective». Les productions de performances de ce type dans l'esprit de «créativité collective» du fait même de leur existence n'avaient la priorité du texte de l'auteur et le rôle principal du metteur en scène, mais elles enrichissent le drame moderne avec de nouvelles techniques théâtrales, contribuent à la communication directe avec le public et le spectacle du spectacle. Il s'agissait en quelque sorte d'expérimentations de théâtre d'agitation et de théâtre de rencontres, qui permettaient d'utiliser des moyens de communication nouveaux et insolites pour le théâtre. Le théâtre de «lutte idéologique» a contribué à l'introduction de textes «non théâtraux»: journal, magazine, épique, lyrique, musical, pictural. Ces textes, non destinés à la scène, ont contribué au développement de la communication interactive et sont ensuite devenus la base de nouvelles formes de représentation. Le théâtre idéologique d'agitation et de propagande, où les comédiens sont les créateurs des textes et du spectacle lui-même, n'est pas très populaire à l'heure actuelle, mais des collectifs amateurs et certaines compagnies de théâtre, comme le Théâtre du Soleil et la Compagnie Louis Brouillard, pratiquent encore aujourd'hui des techniques de création conjointes. L'expérience des théâtres de «lutte idéologique» et de «créativité collective» a contribué à changer le point de vue des représentants de la haute littérature sur le contenu de la culture de masse et est devenue une impulsion pour la formation de nouvelles orientations théâtrales. Apparaît un nouveau groupe d'auteurs dramatiques qui ne sont pas indifférents aux exigences de l'époque et de la jeune génération: Michel Vinaver, Annie Hérnaud, Marguerite Duras, Jean-Claude Grumberg, Jean-Paul Wenzel, qui abordent les problèmes de société, la critique sociale, sociologie et politique. Dans les années 1970, cette attention particulière des auteurs aux enjeux sociaux, à la vie quotidienne d'une personne ordinaire a contribué à l'émergence d'une nouvelle direction théâtrale: le «le théâtre de tous les jours» ou «le théâtre ordinaire». Dans les pièces, qui reflétaient les soucis et les problèmes des gens ordinaires, il n'y avait pas d'intrigue ni d'intrigue spécifique. Les relations sociales se manifestaient ici à travers les relations interpersonnelles quotidiennes. L'action de ces pièces se déroulait souvent dans les familles de travailleurs ordinaires ou sur le lieu de travail. Le théâtre du quotidien est présenté par Jean-Paul Wenzel «Loin d'Hagondange» (1975), Jean-Claude Grumberg «L'Atelier» (1979), Michel Vinaver «Les Travaux et les Jours» (1979), qui proposent au public de ressentir le flux de la vie quotidienne réelle dans le processus de communication entre les personnages. Malgré le petit nombre de représentants de ce mouvement, leurs pièces

⁸ Laurent J. La République et les Beaux-Arts [The Republic and the Fine Arts], Paris: Julliard, 1955, P. 239-253 [in French].

⁹ Urfalino P. L'invention de la politique culturelle, Hachette Littératures [The invention of cultural policy, Hachette Littératures], 2011, 432 p. [in French].

¹⁰ Dort B. Théâtre public [Public theater], Paris: Seuil, 1967, 384 p. [in French].

jouissent d'une grande popularité à la fin des années 1970, et ce n'est pas un hasard si les auteurs du «théâtre quotidien» Jean-Paul Wenzel, Jean-Claude Grumber, Michel Vinaver sont devenus des classiques du drame français. Grâce au mouvement de socialisation, la fiction française a surmonté la crise¹¹. De nos jours, les pièces du «théâtre de tous les jours» ne sont pas très populaires, mais l'appel des auteurs aux problèmes sociaux est devenu un phénomène caractéristique du théâtre français, c'est pourquoi dans la critique théâtrale moderne, il existe un terme spécial «intrigues à caractère social» (les sujets sociétaux). Des auteurs modernes comme Jean-Paul Allegri, Vincent Farasse, Fabrice Melchio, Joël Pommerat utilisent ces intrigues dans leurs pièces.

Une sorte de continuation et de développement des méthodes créatives du «théâtre quotidien» est le «théâtre conversationnel», qui a été formé dans les années 1980¹². Le «théâtre parlant» est un théâtre où parler est pratiquement une action, même si beaucoup de non-dits, tout comme dans la vraie vie. Contrairement aux auteurs du théâtre «ordinaire» et «quotidien», qui abordaient des intrigues sociales et des problèmes des gens ordinaires, les dramaturges des années 1980 ont élargi les thèmes de leurs pièces et ont compliqué la structure des dialogues et les caractéristiques psychologiques des personnages. La parole dans leurs pièces est plus naturelle, plus proche de la communication quotidienne et en même temps plus saturée d'effets théâtraux. Comme le souligne V. Fesenko: «La recherche d'une nouvelle dramaturgie conduit à la disparition progressive de l'opposition entre théâtre épique, lyrique et dramatique. Dans le dialogue, l'échange de positions et d'arguments en sa faveur disparaît progressivement. Dans le discours, l'intonation et la nature du discours sont soulignées, ce qui démontre l'incertitude, le doute»¹³. De tels textes utilisent un discours littéraire bien pensé et vérifié. Dans les représentations du «théâtre conversationnel», il n'y a généralement pas de conflit clairement défini, ce qui laisse place à la fois aux improvisations d'acteur et de mise en scène, ainsi qu'à la libre interprétation par le spectateur des relations entre les personnages. Marguerite Duras, Natalie Sarrot et Yasmina Reza sont devenues des auteurs reconnus du théâtre conversationnel. Les particularités de la poétique des œuvres de «théâtre conversationnel» peuvent être explorées à l'exemple des pièces «Pour un oui oui pour un non» (1982) de Natalie Sarrot, «Conversations après un enterrement» (1987) et «La Traversée de l'hiver» (1990) Yasmina Reza.

On peut considérer comme un mérite incontestable des auteurs du théâtre «quotidien» et «conversationnel» d'avoir ravivé le sens du texte de l'auteur au théâtre, attiré l'attention des contemporains sur la communication verbale sur scène, et après les expériences théâtrales de les années 1960 et 1970, ont remis le langage littéraire sur scène.

À la fin des années 1980, le «théâtre de la parole» se forme. Jean-Luc Lagars, reconnu à titre posthume en

France, comme maître du «théâtre de la parole» et Valer Novarina, dramaturge, artiste et metteur en scène populaire, peuvent être considérés comme des représentants assez brillants de cette direction. Ces deux auteurs sont très différents dans leur style et leurs méthodes de travail avec le texte, mais ils sont unis par une attention particulière au langage, ils donnent la priorité aux mots et à la parole par rapport aux autres moyens d'expression théâtrale et de spectacle. Dans ses œuvres, Valer Novarina développe les idées linguistiques des futuristes et des dadaïstes, cherche à changer les stéréotypes de la perception du texte, à lui donner la forme d'un paradoxe, créant une image poétique inhabituelle, déplaçant le sens. Le dramaturge, qui a plus d'une quinzaine de productions à son actif, recourt à la libre interprétation du texte sur scène, à diverses manières de le proclamer: mauvaise articulation des acteurs, excuses, envie de «casser» le mot, gâcher la parole – c'est ce qui vous permet de libérer votre langage et vos propres émotions, est une expression impulsion créatrice spontanée. Les techniques de Novarin sont inhabituelles, d'autant plus que lui et sa troupe expérimentent des textes déjà écrits, paradoxaux en eux-mêmes. Il est intéressant d'écouter les pièces de Valer Novarin «Le Jardin de reconnaissance» (1997), «L'Origine rouge» (2000), «L'Envers de l'esprit» (2009) et autres. La préférence de l'auteur pour l'allitération et l'assonance, l'expressivité phonétique, l'utilisation fréquente d'homonymes et d'homophones conduisent à l'ambiguïté lexicale du texte, qui se conjugue avec le caractère métaphorique de l'énoncé.

Ainsi, le jeu de mots dans les pièces de Novarin se transforme en même temps en une pièce de théâtre avec le public. Dans l'espace sémantique polysémantique de la performance, le spectateur a le droit de choisir son option parmi toutes les interprétations possibles. Les textes des pièces du «Teatro Novarino» sont assez difficiles à traduire. Ils s'adressent en priorité à un spectateur francophone capable d'apprécier les métaphores linguistiques qui y sont incorporées.

L'œuvre de Jean-Luc Lagars, tout comme celle de Valer Novarin, est attribuée par la critique au «théâtre des mots». Mais le style de Lagars de l'auteur est très différent de celui de Novarin, tout d'abord dans la séquence relative de ses déclarations et la séquence de ses actions. Dans les pièces de Lagars «Le Pays lointain» (1995) et «J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne» (1994), liées par le thème commun des relations au sein de la famille, on sent le travail fructueux de l'auteur sur le style et la forme de l'œuvre. Le raisonnement des personnages, plein de psychologisme, reflète la recherche continue du mot ou de l'expression juste. Dans les monologues interminables, l'attention est exagérée sur la «confusion» des pensées, le discours poétique cohérent, obtenu par les techniques du langage¹⁴. Les dialogues des pièces de Jean-Luc Lagars visent à établir une compréhension mutuelle entre les personnages et un contact direct entre le personnage de scène et le public.

¹¹ Goetschel P. Renouveau et décentralisation du théâtre (1945-1981) [Renewal and decentralization of the theater (1945-1981)], Paris: Presses universitaires de France, 2004, 500 p. [in French].

¹² Vilar J. Le théâtre, service public [Theater, a public service], Gallimard, 1975, P. 93-110 [in French].

¹³ Fesenko V. Dernière littérature française [Latest French Literature], Éducation manuel, K.: Éd. Centre KNLU, 2015, P. 184 [in French].

¹⁴ Simon A. Dictionnaire du théâtre français contemporain [Dictionary of contemporary French theatre], Paris: Larousse, 1970, 255 p. [in French].

Des éléments de composition de la pièce tels que le conflit, l'intrigue, le lieu et le moment de l'action fusionnent dans le «théâtre de la parole», acquérant des significations et des caractéristiques complètement nouvelles. Les textes des auteurs du «théâtre de mots» confèrent aux productions modernes une théâtralité particulière, grâce à la création d'une série allusive-figurative unique, qui conduit à une communication ludique insolite avec le public. Les représentants du «théâtre de mots», soucieux de l'expression verbale des sentiments et émotions des personnages, contribuent au renouvellement du langage théâtral et indiquent la priorité du texte de l'auteur sur scène.

Lorsqu'il s'agit de savoir si une pièce appartient à l'une ou l'autre direction, il convient de garder à l'esprit que la notion de «courant théâtral» (art théâtral) dans les études théâtrales françaises n'a pas de frontières claires. Cela est dû à la grande variabilité du drame. Parfois, dans une pièce d'un seul auteur, les critiques de théâtre retrouvent des caractéristiques caractéristiques de plusieurs courants. C'est pourquoi les caractéristiques de plusieurs courants théâtraux d'une certaine période, les traits distinctifs et communs de la poétique du texte et différents concepts artistiques peuvent coexister dans une même œuvre.

Le «Théâtre de texte» est aujourd'hui la direction la plus productive et la plus récente de la dramaturgie française. C'est cette définition générale que les critiques unissent «théâtre littéraire» et «théâtre de monologues». Parallèlement, le «théâtre des monologues» occupe une place de premier plan parmi les productions de la France moderne. Les pièces monologues en un acte sont également appelées dramaturgie de «l'action minimale» – l'action physique d'un acteur dans une pièce monologue peut être minimale avec une expression verbale intense des pensées et des sentiments du personnage. Dans de telles productions, le texte de la pièce passe au premier plan et le contenu de la pièce s'incarne directement dans le monologue prononcé depuis la scène. Les formes des œuvres monologues sont différentes et leur structure interne et leur conception dépendent de l'habileté et de l'imagination de l'auteur. Le monologue lui-même est très attractif pour les dramaturges français car il contient des possibilités illimitées de recherche psychologique et sociale. La forme la plus courante et la plus populaire d'une pièce de monologue dans le théâtre moderne est un long discours d'un seul personnage avec des constructions linguistiques répétées et des refrains expressifs. Un exemple d'une telle structure est «Dans la solitude des champs de coton» (1985) de B.-M. Koltek, «C'est ainsi mon amour que j'appris ma blessure» (2004) F. Melkio. Pièces à monologues longs, consécutifs ou entrecroisés: «Les inséparables» (1989) J.-P. Sarazaka, «L'Homme du hasard», «L'Homme du hasard» (1995) Ya. Réza B. recourt à la méthode de communication interactive. Chartres dans la pièce «Les dernières nouvelles de la peste» (1983). L'auteur combine des monologues contenant différents points de vue sur le même événement,

mais les expériences et les sentiments des héros de la pièce sont différents.

Dans les œuvres d'«action minimale», le monologue se rapproche le plus possible de la prose artistique, mais en même temps l'auteur utilise des techniques de jeu caractéristiques du drame. La structure inhabituelle de l'œuvre et le travail détaillé avec la parole confèrent aux textes «d'action minimale» une certaine luminosité et théâtralité, ce qui permet de parler de la différence entre l'interprétation d'une pièce monologue et la lecture d'une œuvre littéraire sur scène.

Au XXI^e siècle, le «théâtre du texte» a plus d'opportunités, les metteurs en scène et les dramaturges pensent au spectacle, l'incarnation scénique originale d'une pièce monologue. Les moyens d'expressivité modernes permettent de créer sur scène une œuvre complètement nouvelle, différente de la version originale de la pièce. Il est très courant de combiner des monologues avec des extraits musicaux, des pantomime, des danses et des séquences vidéo. Dans le même temps, les metteurs en scène du «Théâtre des monologues» respectent la composante littéraire – la représentation est toujours basée sur le texte de l'auteur.

Подковирюфф Нанушка Татьяна Соня – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри іноземних мов професійного спрямування, докторант кафедри зарубіжної літератури факультету РГФ, Одеського національного університету ім. І.І. Мечникова. Автор та співавтор близько 120 наукових праць. Наукові інтереси: французька та українська література, порівняльне літературознавство, зарубіжна література, театр, іноземні мови, міжкультурна педагогіка.

Podkovyroff Nanouchka Tatiana Sonia – Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor of the Department of Foreign Languages of Professional Orientation, Doctoral Student of the Department of Foreign Literature of the Faculty of RGP, Odesa National University named after I.I. Mechnikov. Author and co-author of about 120 scientific works. Scientific interests: French and Ukrainian literature, comparative literary studies, foreign literature, theater, foreign languages, intercultural pedagogy.

Воїтенко Леся – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри зарубіжної літератури Одеського національного університету ім. І.І. Мечникова. Автор та співавтор близько 110 наукових праць, 4 навчально-методичних посібників та 2 монографії. Наукові інтереси: українська та зарубіжна драматургія, антична література, теорія комунікації, сучасна українська та зарубіжна література, компаративістика.

Voitenko Lesia – Doctor of Philology, Professor, Head of the Department of Foreign Literature of the Odessa National University named after I.I. Mechnikov. Author and co-author of about 110 scientific works, 4 teaching aids and 2 monographs. Scientific interests: Ukrainian and foreign dramaturgy, ancient literature, communication theory, modern Ukrainian and foreign literature, comparative studies.

Received: 17.11.2024

Advance Access Published: December, 2024

© N. T. S. Podkovyroff, L. Voitenko, 2024