

BERNARD DORT

THÉÂTRE RÉEL

ESSAIS DE CRITIQUE 1967-1970

PIERRES VIVES
JE NE BASTIS QU'È
CE SONT HOMMES
PIERRES VIVES



SEUIL

THÉÂTRE RÉEL

DU MÊME AUTEUR

AUX MÊMES ÉDITIONS

Lecture de Brecht
1960
*nouvelle édition revue
et augmentée, 1967*
Collection Pierres vives

Théâtre public
1953-1966
Collection Pierres vives

L'ARCHE ÉDITEUR

Corneille dramaturge
Collection Les grands dramaturges

BERNARD DORT

SIR GEORGE WILLIAMS UNIVERSITY
LIBRARY

THÉÂTRE RÉEL

1967 - 1970

EDITIONS DU SEUIL

27, rue Jacob, Paris VI^e

© Editions du Seuil, 1971.

La loi du 11 mars 1957 interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants.cause, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal.

UNE PROPÉDEUTIQUE DE LA RÉALITÉ

Aujourd'hui, une question hante le théâtre: celle de son aptitude à représenter la réalité contemporaine, à mettre sur la scène le monde dans lequel nous vivons. Une fois affirmée sa vocation à être, comme le disait Jean Vilar, un « service public » et son ambition de « rendre à l'art dramatique sa véritable dimension oubliée depuis trois siècles: celle d'une expression idéale de la vie d'un peuple et non plus de simple divertissement d'un soir ¹ », une fois établies des structures nouvelles (Centres dramatiques ou Théâtres populaires subventionnés par l'Etat et les collectivités locales, Maisons de la culture, théâtres de banlieue...), le théâtre français actuel s'interroge avec anxiété sur son répertoire. Il a eu beau pratiquer, souvent avec bonheur, l'actualisation ou l'historicisation des classiques, cela n'a pas suffi à lui assurer une prise directe sur la vie. Peu à peu est apparue une véritable contradiction entre l'activité culturelle de nos nouveaux « théâtres populaires » et leur volonté de devenir des lieux de création théâtrale où s'élaborerait une nouvelle vision de notre réalité. Maintenant, ces théâtres ont de plus en plus conscience de se trouver placés devant un choix: ou ils se contenteront d'être les musées (vivants) de la culture théâtrale la plus large possible, ou ils s'attaqueront directement à la réalité.

Dans cette dernière hypothèse, il importe aussi de savoir comment, en évoquant le monde dans lequel nous vivons, le théâtre est en mesure de proposer à ses spectateurs des images de notre vie sociale assez fortes pour qu'elles puissent sinon concurrencer

1. Cité par Emile Copfermann, *Le Théâtre populaire, pourquoi?*, « Cahiers libres 69 », librairie François Maspero, Paris 1965, p. 59.

celles que leur fournissent sans relâche les magazines, le cinéma et surtout la télévision, du moins leur donner un plaisir et susciter une réflexion tout autres.

Disons-le d'emblée, les moyens dont a disposé la dramaturgie du xx^e siècle risquent fort d'être insuffisants pour mener à bien une telle entreprise. Ils se répartissent selon trois tendances: la tendance naturaliste, celle dite du « théâtre de l'absurde », celle enfin du théâtre épique.

Huis clos et Passion. A l'origine du naturalisme, il y a précisément la volonté de mettre la vie sur la scène, de la donner à voir, de représenter la société contemporaine au théâtre. Ainsi Zola et Antoine refusèrent d'abord la « pièce bien faite », le théâtre considéré comme « un coin à part, où les actions et les paroles prennent forcément une déviation réglée d'avance² ». Au « monde littéraire » qui régnait sur la scène, il fallait, disaient-ils, substituer le « monde vivant » et à une dramaturgie de « la vie par le mouvement », une dramaturgie du « mouvement par la vie ». De même il était urgent d'élargir l'éventail des personnages représentés: aristocrates, bourgeois, voire petits-bourgeois ne suffisaient plus, le peuple devait faire son entrée au théâtre. C'est en effet avec le naturalisme que se produisit ce que Piscator appelle « la découverte du peuple, du quatrième état en matière de littérature: à l'opposé de toutes les autres époques littéraires, où le peuple était représenté soit comme le personnage comique, soit comme le héros sentimental, soit encore, chez Büchner par exemple, comme le personnage tragique, maintenant, pour la première fois, le prolétaire surgissait sur la scène en tant que classe sociale³ ».

Mais aujourd'hui que la révolution naturaliste date de près d'un siècle, c'est à l'insuffisance des moyens mis en œuvre que nous sommes sensibles — d'autant plus que cette insuffisance se mani-

2. Emile Zola, *Le Naturalisme au théâtre, Œuvres complètes*, t. XI, édition établie sous la direction de Henri Mitterand, Cercle du Livre Précieux, Paris 1968. Cf. notamment p. 299.

3. Erwin Piscator, *Le Théâtre politique*, texte français d'Arthur Adamov, avec la collaboration de Claude Sebisch, l'Arche éditeur, Paris 1962, p. 31.

festes dans le domaine même où les naturalistes avaient choisi de lutter: celui de la reproduction, de la recréation du réel sur la scène. Ne parlons pas des techniques illusionnistes visant à une reproduction quasi photographique de la réalité: elles sont depuis longtemps abandonnées ou intégrées à d'autres modes de représentation du réel. La théorie du *milieu*, plus féconde, contient en germe la contradiction essentielle du naturalisme. Vouloir reconstituer sur la scène le milieu, avant même de camper des personnages et de leur donner la parole, c'était affirmer le primat de la société sur l'individu. Mais reproduire ce milieu sous la forme d'un lieu clos, immuable, c'était nier toute évolution de cette société, toute interaction entre l'individu et elle. Ainsi le théâtre naturaliste n'a fait que nous proposer des images partielles de la réalité, des fragments d'une histoire morte. Maintenant encore, l'utilisation plus ou moins délibérée de techniques dramaturgiques et scéniques naturalistes entraîne des conséquences de cet ordre. Prenons comme exemple la dramaturgie « de situation » sartrienne. Elle ne parvient pas à conjuguer l'ambition à rendre compte de larges problèmes historiques et sociaux que Sartre proclame (« Nous savons tous que le monde change, qu'il change l'homme et que l'homme change le monde. Et si ce n'est pas cela qui doit être le sujet profond de toute pièce de théâtre, alors c'est que le théâtre n'a plus de sujet⁴. ») et l'évocation, dans ses pièces, de conflits psychologiques privés, fermés sur eux-mêmes. De là le renversement de sens que certaines des œuvres de Sartre ont connu, *les Mains sales* notamment: les héros y disent l'histoire, l'évolution de notre société, Sartre ne nous la montre pas; par là, le huis clos individuel l'emporte sur la situation historique générale, le drame personnel de Hugo a plus de sens que l'action de Hoederer. Il en va encore de même dans *les Séquestrés d'Altona*, malgré toutes les précautions prises par Sartre pour éviter que ne se produise une telle réduction du général à l'individuel. Par le biais de la description naturaliste d'un milieu clos qui est le produit d'une évolution historique et non le champ de cette évolution, nous retrouvons en fin de compte dans le personnage sartrien (qu'il s'agisse de Hugo ou de Frantz) le héros romantique, ce porte-parole de « l'esprit

4. « Deux heures avec Sartre », *l'Express*, 17 septembre 1959.

du siècle », comme disait Marx⁵ (reprochant à Lassalle de céder, dans son *Franz von Sickingen*, à la « schillérisation » au lieu d'aller vers une « shakespearisation »), qui parle une situation plutôt qu'il ne la vit et propose au spectateur son propre pathos en lieu et place d'une véritable connaissance de cette situation vécue.

C'est avec une telle idéologisation qu'a entendu rompre radicalement l'avant-garde des années cinquante. Il s'agissait en effet, pour des dramaturges comme Ionesco, Beckett ou Adamov, de rendre le théâtre à sa « littéralité⁶ » — c'est-à-dire de nous proposer une description « objective » de nos comportements et de notre langage. Ainsi leur premier mouvement fut de mettre entre parenthèses les significations humanistes de la dramaturgie traditionnelle. *En attendant Godot* constitue sans doute le meilleur exemple d'une telle tentative. L'œuvre de Beckett admet toutes les significations symboliques possibles (d'ordre social ou d'ordre religieux): elle n'en privilégie aucune. Littéralement elle ne veut rien dire. Elle renvoie au spectateur la propre image de son idéologie ou de ses phantasmes, à la façon d'une tache du test de Rorschach. De même la « parlerie » des premières pièces d'Ionesco n'a d'autre sens que de nous donner à entendre et même à voir notre propre langage devenu chose: les héros, si l'on peut dire, de *la Cantatrice chauve*

5. Cf. l'échange de lettres entre Marx, Engels et Ferdinand Lassalle à propos de la tragédie historique de ce dernier, *Franz von Sickingen*. Cité dans *Sur la littérature et l'art* par Karl Marx et Friedrich Engels, textes choisis précédés d'une introduction de Maurice Thorez et d'une étude de Jean Fréville, Editions sociales, Paris 1954. Cf. notamment p. 306.

6. En 1950, Arthur Adamov écrivait: « Le théâtre tel que je le conçois est lié entièrement et absolument à la représentation. Je demande qu'on s'efforce de purger ce mot de représentation de tout ce qui s'attache à lui de mondanités, de cabotinage, et surtout d'intellectualité abstraite, pour lui restituer son sens le plus simple. Je crois que la représentation n'est rien d'autre que la projection dans le monde sensible des états et des images qui en constituent les ressorts cachés. Une pièce de théâtre doit donc être le lieu où le monde visible et le monde invisible se touchent et se heurtent, autrement dit la mise en évidence, la manifestation du contenu caché, latent qui recèle les germes du drame. Ce que je veux au théâtre et ce que j'ai tenté de réaliser [...], c'est que la manifestation de ce contenu coïncide littéralement, concrètement, corporellement avec le contenu lui-même. » (« Avertissement à *la Parodie et l'Invasion* », dans *Ici et maintenant*, collection « Pratique du théâtre », Gallimard, Paris 1964, p. 13 et 14.)

ne font qu'exposer sur la scène le langage que nous avons tous en commun, nous autres spectateurs — rien de plus.

Mais ce refus de toutes les idéologies, cette volonté d'évacuer tout sens symbolique se sont très vite transformés en une idéologie et en une symbolique. Pour Beckett, ne vouloir rien dire est devenu vouloir dire le rien: ses dernières œuvres (*Oh les beaux jours* notamment) sont des tragédies du rien ou de l'impossible transcendance (dont seul le langage témoigne, ne fût-ce que dérisoirement). Le personnage quelconque d'Ionesco s'est fait héros: Bérenger a accédé à la dignité de porte-parole de l'humain en soi — un porte-parole qui n'a rien à dire, aucune valeur à défendre, mais n'en est pas moins exalté, au contraire. Et c'est à une négation radicale du monde, de la société représentée comme un phantasme ou comme un pur mécanisme d'oppression que se sont arrêtés ces dramaturges du « théâtre de l'absurde » (à l'exception d'Arthur Adamov dont l'évolution va en sens contraire de celle d'Ionesco): comme bien des naturalistes dont ils sont moins éloignés qu'on le dit, passant de l'objectif au subjectif, ils ont fait de ce qui était à l'origine un constat de notre aliénation dans la société, une « passion » de l'homme dérisoire dans un univers livré à la terreur.

La perspective épique. A l'inverse, le théâtre épique brechtien met en scène la vie sociale des hommes.

Brecht pose en postulat l'historicité fondamentale de notre existence. Le monde, nous dit-il, ne cesse de se transformer et de nous transformer, et c'est précisément parce qu'il est ainsi transformable qu'il peut être représenté pour les spectateurs d'aujourd'hui. Dans un de ses derniers textes, la communication qu'il fit à Darmstadt en 1955, il insiste là-dessus: « Le monde d'aujourd'hui ne peut être décrit aux hommes d'aujourd'hui que s'il leur est présenté comme transformable⁷. » Ce que nous propose sa dramaturgie, c'est une critique historique de la vie quotidienne ou de l'idéologie vécue. Brecht décrit des comportements, des langages quotidiens et privés, un peu à la manière

7. Bertolt Brecht, *Ecrits sur le théâtre*, texte français de Jean Tailleur, Gérard Eudeline et Serge Lamare, l'Arche éditeur, Paris 1963, p. 341.

des naturalistes, mais il ne s'en tient pas là: il met ces comportements et ces langages en perspective historique, il nous appelle, nous, hommes de la société d'aujourd'hui, à les déchiffrer, à les comprendre par référence à notre propre situation, c'est-à-dire à la situation d'hommes résolus à transformer le monde. Son théâtre est le lieu d'une prise de conscience politique: conflits, contradictions, aliénations y apparaissent comme autant de façons erronées de vivre l'histoire. La non-communication entre les individus n'est pas un destin: c'est un fait social et, par là, modifiable.

La dramaturgie épique brechtienne lève l'opposition entre un strict naturalisme fermé sur lui-même et un symbolisme dans lequel les éléments scéniques n'existent qu'en fonction d'une mystérieuse et inaccessible donnée de référence (elle est, en fait, le produit des influences conjuguées de l'expressionnisme et de la *neue Sachlichkeit* — « nouvelle objectivité »), tout comme la mise en scène brechtienne conjugue la description naturaliste (au niveau des gestes et des objets) avec la stylisation (au niveau du « contenant » scénique et de la construction des personnages). Par là, le théâtre épique nous offre bien la forme dramaturgique la plus large, aujourd'hui. Mais cela ne va pas sans certaines restrictions. D'une part l'objet même dont traite le théâtre de Brecht a vieilli: la société qu'il évoque est en effet celle de l'entre-deux-guerres dominée par la crise du monde capitaliste et par les diverses formes de fascisme. D'autre part, le point de vue auquel il se place pour critiquer cette société est celui de la révolution socialiste — on pourrait dire, de l'utopie d'une révolution socialiste idéale. Un tel point de vue n'est plus entièrement valable aujourd'hui: au mythe s'est substituée une réalité socialiste avec ses contradictions, voire ses conflits. Enfin, en raison même de son influence, la forme épique brechtienne s'est trouvée assez souvent réduite à des procédés de rhétorique théâtrale. Il y a eu, dans une certaine mesure, assimilation, intégration culturelle de la leçon de Brecht, et, en conséquence, dénaturation politique. La forme épique reste riche de possibilités: encore faut-il la débarrasser de la menue monnaie d'un brechtisme apprivoisé.

Aristote en question. Constatons enfin l'absence d'une quatrième tendance dans la dramaturgie contemporaine: celle qui instituerait un grand théâtre réaliste et historique (tel que Lukacs le préconise). L'action scénique y serait la transcription même de l'évolution historique; drames individuels et affrontements sociaux y coïncideraient totalement, les personnages typiques incarnant des attitudes générales, des forces historiques fondamentales, et les conflits entre individus renvoyant directement aux grandes luttes collectives de notre société. Les œuvres d'Eschyle, de Corneille ou de Shakespeare nous en fournissent le modèle. Mais en dépit des oukases réalistes-socialistes, bien peu d'œuvres de cette lignée ont été composées depuis un siècle. Certes on pourrait citer Claudel, mais la vision du monde à laquelle renvoie son théâtre est délibérément anachronique: elle appartient plus à l'univers mental d'un jésuite de la Contre-Réforme qu'à celui d'un homme de notre temps. C'est plutôt vers les rares pièces importantes de la dramaturgie soviétique qu'il faudrait nous tourner: celles de Maïakovski, et, surtout, *la Tragédie optimiste* de Vichnievski.

Une telle carence tient à bien des facteurs. Il est impossible de les étudier ici. Mentionnons seulement, en vrac, l'absence d'un accord idéologique sur une conception commune de notre histoire (absence rendue plus aiguë encore depuis la mise en question de l'unité du monde socialiste et la faillite de l'eschatologie marxiste), la diversité croissante du public, son hétérogénéité socio-professionnelle, et l'élargissement ainsi que la division du monde connu (c'est-à-dire aussi du public virtuel auquel s'adresse le dramaturge: la Cité grecque pour Eschyle, l'Etat monarchique pour Shakespeare ou Corneille, la bourgeoisie occidentale pour Hugo ou Verdi).

En fait, l'apparente impossibilité de promouvoir aujourd'hui un grand théâtre réaliste et historique nous renvoie à un bouleversement profond dans l'exercice même du théâtre. Elle n'est pas seulement un fait de circonstance. Peut-être traduit-elle la fin de la conception classique du théâtre — j'entends par là non seulement l'épuisement de la forme dramaturgique aristotélicienne mais un changement radical dans la structure des rapports entre la scène,

la salle et le monde. Ce qui est en question aujourd'hui, que l'on parle du répertoire ou de la mise en scène, c'est, autant que les thèmes dramaturgiques et les méthodes scéniques, la position même de la scène au centre du théâtre: le caractère symbolique d'un tel lieu. Au-delà de la mise en cause du « théâtre à l'italienne », ce qui est en train de finir, c'est peut-être l'ère même du théâtre *scénocratique*.

Représenter le monde contemporain au théâtre d'aujourd'hui, c'est donc non seulement ordonner ces matériaux dramaturgiques nouveaux selon des formes théâtrales anciennes, c'est encore et surtout élaborer des formes nouvelles, susciter des rapports neufs entre la scène, la salle et le monde.

*Relativisation
ou généralisation?*

Le travail de Brecht reste fécond, compte tenu des restrictions que nous avons faites plus haut. Depuis une dizaine d'années, toute une dramaturgie « historiciste » s'est développée. Ici, il est malaisé de séparer la composition dramaturgique de la mise en scène. En matière d'adaptation ou de re-création des classiques notamment, ces deux activités vont de pair. Lorsque Brecht adapte *Coriolan*, il ne fait pas que préparer une représentation moderne de l'œuvre de Shakespeare: il tente aussi d'ouvrir la « forme épique » et de la conjuguer avec ce grand théâtre réaliste et historique dont nous constatons tout à l'heure l'absence. Ce n'est pas par hasard qu'il garde à l'œuvre le titre de *Tragédie de Coriolan*. Son objectif est de réaliser une « tragédie épique ».

Maints dramaturges l'ont précédé ou suivi dans cette voie. Sans doute parfois — c'est le cas de l'*Antigone* d'Anouilh — ne réussissent-ils qu'à dégrader la grande forme antique en substituant aux conflits publics évoqués par le tragique grec des conflits étroitement privés: entre Antigone et Créon, chez Anouilh, il n'y a plus opposition sur des valeurs fondamentales mais simple affrontement psychologique. D'autres tentatives présentent plus d'intérêt: elles se fondent généralement sur ce que l'on peut appeler le « renversement » brechtien. Des deux groupes dramaturgiques (le héros d'une part, le peuple de l'autre), celui qui était au premier plan dans l'œuvre classique (chez Shakespeare, par exemple, le héros) est

repoussé au second plan, et c'est celui qui fournissait la toile de fond (le peuple) qui est placé sous les feux de la rampe. Ou encore une nouvelle problématique prend la place de l'ancienne: les conflits entre les dieux et les hommes sont sécularisés et deviennent conflits des hommes entre eux ou conflits d'un ordre ancien avec un ordre nouveau. C'est ainsi que Sartre a adapté *les Troyennes*: le centre de gravité de la tragédie n'est plus la rivalité d'Athéna et de Poséïdon mais le pouvoir « colonial » que les Grecs entendent exercer sur les Troyens, l'asservissement auquel l'Europe entend réduire l'Asie. Du même coup l'œuvre appelle d'autres références que celle de l'histoire légendaire grecque: ce dont il est question dans *les Troyennes* de Sartre, c'est précisément de nos entreprises coloniales, de la guerre d'Indochine à celle d'Algérie, et ses personnages tragiques semblent sortir des *Damnés de la terre* de Frantz Fanon plus que de l'épopée de Troie. D'autres auteurs ont recours à une actualisation moins directe: je ne citerai comme exemple que l'adaptation du *Philoctète* de Sophocle par un dramaturge de Berlin-Est, Heiner Müller. Celui-ci a respecté le déroulement de la tragédie grecque. Il a seulement modifié la conclusion de celle-ci: dans sa version, ce ne sont plus les dieux qui décident Philoctète à rejoindre les Grecs et à combattre dans leurs rangs; Philoctète est bel et bien tué par Néoptolème (le jeune Pyrrhus), mais Ulysse, un moment désarçonné, trouve la solution: on n'a pu faire reprendre du service au héros, on emploiera donc son cadavre, il n'est que de dire que Philoctète a été tué par les Troyens, son cadavre « servira » plus sûrement que ne l'eût fait un héros vivant... Alors, en marge de l'œuvre sophocléenne, s'esquisse toute la problématique des falsifications contemporaines de l'histoire, de la mobilisation *post mortem* de tel ou tel héros ou révolutionnaire. La grande forme traditionnelle est conservée, mais en même temps elle est relativisée: à la conciliation finale ou au rétablissement de l'ordre qui était la règle de toute tragédie se substitue une absence de conclusion. L'œuvre ne se ferme pas. Elle n'est pas complète en soi. Elle ouvre sur le processus historique général. Elle l'annonce, elle ne le représente plus.

Une autre des formes popularisées par l'expérience brechtienne est celle de la *parabole*. Cette fois, il s'agit de représenter un conflit de notre société par l'intermédiaire d'un modèle ancien ou imagi-

naire — modèle dont nous sépare, de manière déclarée, une distance. Loin de faire naître des réflexes d'identification, l'œuvre en appelle à la réflexion du spectateur. On pourrait multiplier les exemples. Parfois même c'est le matériau d'œuvres anciennes qui est repris en charge, par un dramaturge contemporain, sous forme de parabole (je pense par exemple à *la Guerre de Troie n'aura pas lieu* de Giraudoux ou plus encore à *Têtes rondes et Têtes pointues* ou à *Tambours et Trompettes* de Brecht d'après Shakespeare ou Farquhar). D'autres paraboles sont issues de contes de fées: c'est le cas du *Dragon* de Schwarz... Mais le procédé reste souvent artificiel: nous frôlons le jeu du théâtre de haute culture. L'auteur se condamne soit à multiplier, quoi qu'il en ait, allusions et clin d'œil, soit à demeurer dans le vague, dans une généralité qui exclut toute véritable réflexion historique. J'entends bien qu'il laisse précisément au spectateur le soin de procéder aux rapprochements convenables, mais je crains qu'il ne soit obligé, en fin de compte, de les lui imposer; la parabole n'est plus alors qu'un masque de l'actualisation. Pour déchiffrer notre présent à la lumière du passé, il faut déjà avoir compris ce passé à partir du présent; sinon l'un et l'autre risquent de nous demeurer indéchiffrables.

Un naturalisme décentré. Reste donc le recours au présent, la reprise en charge, dans une perspective historique cette fois, de la description naturaliste. Sans doute est-ce là un des procédés les plus féconds de la dramaturgie française actuelle. J'ai déjà fait allusion à l'évolution d'Arthur Adamov qui est passé de la généralisation symbolique chère aux tenants du « théâtre de l'absurde » à une mise en situation de ses personnages dans une société datée et précise. Considérons *Paolo Paoli*. Le noyau central de l'œuvre, c'est celui que constitue un petit groupe de personnages occupés de trafics et d'échanges divers (des papillons aux boutons d'uniforme, en passant par leurs femmes ou leurs maîtresses). Un dramaturge naturaliste aurait pu s'en tenir là, à la peinture de ce milieu commerçant petit-bourgeois. Le premier Adamov, celui de *la Parodie* ou de *l'Invasion*, eût été tenté de nous faire voir dans ce circuit de troc, où les êtres humains, les objets et les paroles s'équivalent, l'image même de l'univers

entier et de notre humaine condition. Or, dans *Paolo Paoli*, Adamov nous indique autre chose: petit à petit sa pièce dénonce, en quelque sorte de l'intérieur, par un jeu de décalages, l'insuffisance d'une vision limitée à ce microgroupe; pour comprendre ce dernier, il faut le voir aussi du dehors, du point de vue de l'évolution de toute la société française avant la guerre de 1914. Il n'y a ni fatalité du petit commerce ni réification universelle: le petit monde de Paoli, de l'Abbé et de Hulot-Vasseur suppose le grand: les papillons et les plumes, les canons et l'industrie de guerre. Loin de virer au « mystère » symboliste, la description naturaliste se fait ici évocation historique.

Je retrouve une démarche comparable dans *la Remise*, la première pièce de Roger Planchon. Là aussi, il s'agit de décrire un milieu clos — je dirai même *le* milieu clos par excellence puisque c'est celui de très pauvres paysans de l'Ardèche, depuis toujours à l'écart de tout progrès industriel ou rural. Un Zola n'eût pas manqué de renchérisse sur l'enracinement du paysan (il l'a d'ailleurs fait dans *la Terre* qui fut portée à la scène par Antoine en 1902), de l'exalter ou de le maudire. Planchon, lui, procède tout autrement. D'abord c'est par l'entremise d'un témoin radicalement étranger à ce milieu, Paul, le petit-fils du vieux paysan qui vient de mourir, qu'il nous fait y pénétrer et le découvrir progressivement, car Paul aborde pour la première fois cet univers éloigné de lui à la fois dans l'espace et dans le temps. Ensuite, Planchon évite de refermer ce petit monde, d'en faire quelque chose qui se suffise à soi-même. La clôture de la vie de ces paysans ne répond pas à une loi interne de l'existence paysanne: elle est le produit de l'évolution du dehors. Sa stabilité n'est pas une permanence, mais le résultat d'une série d'incompréhensions, de refus ou d'exclusions. Si ces paysans ont déboisé il y a cinquante ans et si maintenant ils sont obligés de reboiser, ce n'est l'effet ni d'un aveuglement psycho-pathologique ni d'une fatalité propre à la condition paysanne, mais du jeu de la loi de l'offre et de la demande agricole. La répétition des mêmes gestes, des mêmes paroles, le vieillissement stérile des personnages de *la Remise* tiennent non à une certaine essence de la paysannerie mais à la situation réelle, concrète de ces paysans-là dans la société française. Voilà donc le spectateur obligé d'élargir son champ de réflexion: ce qui est dit et ce qui

est montré ne suffit pas. Il faut aller au-delà. L'œuvre nous renvoie à autre chose: une vue d'ensemble de notre société pendant un bon demi-siècle.

Ce dépassement du naturalisme vers un réalisme historique n'est d'ailleurs pas chose nouvelle. Les pièces de Tchekhov nous en fournissent le plus bel exemple. Ce n'est pas un hasard si elles sont tant jouées aujourd'hui.

La plupart des dramaturges anglais de ces dernières années (d'Osborne à Wesker) tentent aussi de réaliser une pareille synthèse, en partant de techniques naturalistes. C'est dans l'œuvre de John Arden que nous retrouvons le mieux cette combinaison de la description du milieu et de l'évocation historique, cet usage de la « parabole » et cette utilisation de grandes formes du passé au profit de la réflexion sur le présent.

Il faut toutefois marquer les limites de telles tentatives. Elles restent pour l'essentiel d'ordre « culturaliste ». Elles supposent un public déjà formé, disposant des références nécessaires et capable, donc, de procéder aux rapprochements et aux déductions demandés. C'est à travers une critique de la culture que le théâtre se fait critique de la société, non directement. Ainsi une sorte d'accord premier, de connivence entre un tel théâtre et son public est-il de règle, faute de quoi cette critique risque de rester lettre morte. C'est d'ailleurs là ce qui fait la grandeur et le danger de la dramaturgie brechtienne: elle suppose un savoir préalable commun à la scène et à la salle.

Pourtant quelques points essentiels sont d'ores et déjà acquis. Le théâtre d'aujourd'hui refuse son ancienne structure scénocratique: la scène n'y est plus le lieu où est dite ou montrée une vérité humaniste et symbolique valable pour tous; pas plus qu'elle n'est un reflet du monde ressemblant à s'y tromper. Notre scène non illusionniste nous donne bien une action à voir et à comprendre, mais la vérité de cette action est en quelque sorte hors d'elle: elle se situe ailleurs, dans la salle ou plus encore dans la société qui est le commun dénominateur de la salle et de la scène. C'est au spectateur qu'il convient de la découvrir et de la faire exister concrètement. Notre théâtre en appelle au public: il met en cause ce public lui-même, il s'offre à la contestation des spectateurs.

*Entre le reportage
et la provocation.*

C'est dans cette perspective que le recours au « théâtre-document » ou « théâtre des faits » prend tout son sens. On le sait: il s'agit de mettre en scène des faits vrais, des données brutes, sans traitement préalable, sans dramatisation apparente, sans réorganisation idéologique. Car, comme le disait Pişcator, « le meilleur théâtre est encore et toujours la réalité ». Ne voyons pas là une ambition renouvelée des naturalistes: il n'est pas question de reconstituer sur la scène un semblant de réalité cohérent et achevé. Ce théâtre des faits cherche essentiellement à réveiller le spectateur, à le tirer de son engourdissement et de ses certitudes: plutôt que d'imiter la réalité, il emploie celle-ci pour forcer les défenses de son public. Il jette littéralement à la tête de ce dernier des morceaux de cette réalité. Il veut l'obliger à prendre position.

Il faut toutefois distinguer entre les tentatives qui se réclament du « théâtre-document ». Tout en se fondant sur des événements ou des personnages réels et récents (ou encore vivants), certaines pièces ne sont en fait que des documentaires à la manière naturaliste. *Le Vicaire* d'Hochhuth reprend même la forme traditionnelle du drame historique romantique, et son héros fictif est proprement un personnage schillérien (une « belle âme » selon Schiller). Ce n'est que dans quelques commentaires scéniques qu'Hochhuth introduit, par le truchement de chiffres ou de fragments de documents authentiques, la réalité contemporaine brute. Il en va pareillement de *l'Oppenheimer* de Kipphardt ou de celui de Vilar (ce dernier restant toutefois plus proche des minutes de la Commission): ici et là, ce qui compte, c'est le personnage Oppenheimer. On nous donne un portrait typique du savant contemporain: quelque chose comme un « En votre âme et conscience, M. Oppenheimer ». Et la problématique morale du personnage passe vite au premier plan. Dès lors, la question de la construction et de l'utilisation de la bombe atomique apparaît secondaire. Le psychologique l'emporte sur le politique. Ce « théâtre des faits » revient aux pièces à thèse ou à problèmes qui ont fait florès vers 1900 (François de Curel) ou vers 1950.

A l'inverse, d'autres hommes de théâtre refusent les personnages

et l'organisation traditionnelle de l'action dramatique: ils reprennent des techniques comme la « revue » et le « journal vivant » qui furent employées en Allemagne et en U.R.S.S. pendant les années vingt, aux U.S.A. au moment du New Deal. C'est le cas notamment pour quelques spectacles évoquant la guerre du Vietnam. Dans *US*, par exemple, Peter Brook et son équipe de la Royal Shakespeare Company jettent sur la scène de l'Aldwych des images fragmentaires de cette guerre — plus exactement ils nous donnent à voir les images que nous pouvons nous en faire. Leur but est moins d'expliquer que de surprendre: il s'agit de mettre le public en face de la violence et de l'incohérence d'une telle guerre. Dans la banlieue parisienne, peu après, un spectacle que Guy Kayat a consacré à la guerre du Vietnam, *la Guerre entre parenthèses*, employait des procédés comparables: conçu sur le schéma d'une partie d'échecs, il nous montrait les règles de cette partie peu à peu transgressées, submergées par un déchaînement de violence, et se terminait, après une marche des acteurs sur le public, sur une question adressée à la salle et répercutée aux quatre coins de celle-ci: « Que faire? Que pouvons-nous faire? » Ici et là, on cherche à mettre le spectateur dans le coup: le spectacle devrait être collectif aussi bien dans la salle que sur la scène. Les acteurs apprennent la guerre du Vietnam, ils nous racontent et miment pour nous ce qu'ils en ont appris; à nous maintenant de faire comme eux: c'est-à-dire de connaître et de prendre position, voire d'agir. Toutefois, au-delà des différences d'accomplissement artistique, une grave ambiguïté subsiste: elle tient à l'usage qui est fait de la violence. Certes, les acteurs de Peter Brook ou, plus encore, ceux de Guy Kayat n'ont pour ambition, en s'abandonnant à de véritables performances physiques, à des transes corporelles, que de dénoncer la violence que les Etats-Unis font subir au Vietnam: leurs gesticulations, leurs cris constituent l'équivalent scénique non seulement des combats menés par les Américains mais encore de l'énorme appareil militaire mis en action. Toutefois, faute de renvoyer suffisamment à un contexte politico-économique, cette violence ne va pas sans provoquer chez le spectateur une espèce de « catharsis »: alors, au lieu de permettre de déchiffrer la réalité qu'il met en scène, le spectacle devient une fin en soi — il tourne à la fête noire.

C'est que pour être efficace le théâtre-document ne saurait précisément se contenter de monter ensemble des faits bruts. S'il refuse à juste titre la dramaturgie traditionnelle (caractérisée par les notions d'action et de personnage), il ne peut rejeter toute organisation des faits présentés. Au contraire, c'est sur une telle organisation que l'accent doit être mis. Parmi les dramaturges actuels, Peter Weiss est sans doute le seul à l'avoir compris. Employant les procès-verbaux du procès de Francfort, il a refusé à la fois une reconstitution des audiences de ce procès et un montage des faits révélés ou confirmés par ce procès qui serait destiné seulement à provoquer l'horreur du spectateur. *L'Instruction* est, comme il l'a qualifiée lui-même, un « collage didactique ». D'une part, elle joue sur la distance qui sépare le présent (le procès de Francfort et la société néo-capitaliste allemande) du passé. D'autre part, elle est régie par un système de découpage très rigoureux et délibérément artificiel (par référence à la structure de *la Divine Comédie*). Ainsi toute une série de tensions s'établit: entre le présent et le passé, entre le système concentrationnaire et l'œuvre d'art. Et ces tensions provoquent la réflexion du spectateur. *L'Instruction* met celui-ci en cause à la fois en tant que membre de la société néo-capitaliste d'aujourd'hui (qui a intérêt à faire le silence sur le système des camps comme produit rationnel du système capitaliste) et en tant qu'amateur d'art (qui voit les formes les plus hautes et les plus nobles de l'art occidental compromises dans cette évocation de l'univers concentrationnaire). La réussite de Weiss est là: il a fait coïncider un pur théâtre des faits avec la formalisation dramaturgique la plus radicale qui soit. C'est au niveau de cette dialectique de la théâtralisation que l'œuvre trouve son efficacité — non à celui de la pure et simple reconstitution des faits.

La participation du public au théâtre n'est plus alors participation aux événements représentés ou identification aux personnages: elle est engagement dans la représentation théâtrale elle-même, dans le jeu institué par cette représentation entre la scène et le monde. Deux œuvres dramatiques — les plus décisives en France actuellement — appellent à une telle participation: celle de Jean Genet et celle d'Armand Gatti.

Deux jeux d'images. Jean Genet n'a cessé de le répéter: dans son théâtre, il n'entend pas copier la réalité et moins encore se pencher sur des cas ou des problèmes sociaux. Ses *Bonnes* ne sont en rien une défense et illustration de la condition des gens de maison, pas plus que *les Nègres* ne sont un plaidoyer pour les Noirs ou *les Paravents* une évocation de la guerre d'Algérie. En fait ce que Genet met en scène, ce n'est pas la réalité elle-même, mais les images que, nous autres spectateurs, nous nous faisons de cette réalité: ses *Bonnes* et ses *Nègres* sont des domestiques et des Noirs tels que nous les concevons, plus ou moins inconsciemment, en notre qualité de bourgeois et de racistes. L'objet de son théâtre, c'est précisément d'exalter et de détruire cette comédie de nos images, de la pousser jusqu'à son terme pour nous en révéler en fin de compte l'incohérence et la vacuité. Genet organise ainsi une espèce d'autodafé de nos idéologies. Il n'entend pas faire de la scène le lieu où se manifesterait la vérité de notre vie: « Or, aucun problème exposé ne devrait être résolu dans l'imaginaire surtout que la solution dramatique s'empresse vers un ordre social achevé⁸. » La scène est au contraire le lieu de nos mensonges, de nos déguisements et de nos masques. Mais le jeu scénique, renchérissant sur l'artifice, dénonce par là même ces masques et ces mensonges: « Que le mal sur la scène explose, nous montre nus, nous laisse hagards s'il se peut et n'ayant de recours qu'en nous⁹. » Derrière la cérémonie des Noirs se négrifiant ou mimant les Blancs selon les *Nègres*, il y a la réalité de la mise à mort politique d'un Noir soupçonné d'avoir collaboré avec les Blancs et l'espoir d'une insurrection. Au milieu du « théâtre » des *Paravents*, où chacun, Européens ou Algériens, colons ou révolutionnaires, se laisse prendre à l'image de sa fonction, il y a le couple irréductible de Saïd et de Leïla qui refuse d'être ce que les autres veulent qu'il soit et n'a partie liée qu'avec la négation et la mort. Ainsi, le théâtre de Genet expose sous nos yeux notre jeu social, mais il n'en tire aucun enseignement; il se contente de le pousser jusqu'au bout, avec tout le faste possible, jusqu'à ce qu'il s'exténue, se détruise et nous décou-

8. Jean Genet, « Avertissement », *Le Balcon*, deuxième édition, Marc Barbezat, éditeur, Décines (Isère), 1960, p. 7-8.

9. Id., *ibid.*

vre ce qui est son envers: la mort ou mieux encore une existence brute, acharnée à la destruction, dont la revendication fondamentale ne peut demeurer qu'à jamais insatisfaite et échappe à toute représentation.

A l'inverse, Armand Gatti se réclame du « théâtre engagé »: « Je n'arrive pas à considérer le théâtre comme un moyen d'amuser, de distraire. Je préfère le concevoir comme un perpétuel moyen de libération — non seulement de préjugés, d'injustices (ce qui va de soi), mais aussi du conformisme et de certaines façons de penser qui, arrêtées, deviennent cercueil¹⁰. » Toutefois Gatti, lui non plus, ne prétend pas reconstituer sur la scène une réalité univoque et en imposer la vérité aux spectateurs. Il ne tient pas pour résolu le problème de la représentation du monde contemporain au théâtre. Toute son activité de dramaturge et de metteur en scène (puisque, depuis 1963, il monte ses propres pièces) tourne précisément autour de ce problème. Les spectacles qu'il réalise ne nous proposent que des solutions provisoires: « [Les auteurs qui bâtissent le théâtre contemporain] font des œuvres alors que, par un travers de mon esprit, je ne parviens pas à sortir des tentatives, des recherches¹¹. » Il s'agit pour lui de créer un espace imaginaire et concret à la fois qui constituera une sorte de mixte, de trait d'union entre cette réalité du monde d'aujourd'hui et les spectateurs du théâtre. Ainsi, c'est par l'intermédiaire de la fiction d'astronautes découvrant une nouvelle planète et y reconnaissant l'univers concentrationnaire que Gatti aborde l'évocation du monde nazi et des camps de concentration (expérience qu'il a vécue personnellement mais qu'il se trouve obligé de transposer pour la faire partager par des spectateurs actuels¹²); du reste, un doute ira en s'amplifiant au cours du spectacle: ce monde d'« une planète provisoire » existait-il en fait, ou n'est-il autre chose que la projection des souvenirs,

10. Armand Gatti, Préface, *Théâtre ****, Le Seuil, Paris 1962, p. 8.

11. Id., *ibid.*

12. *Chroniques d'une planète provisoire* est une des premières pièces qu'ait écrites Gatti. Entre les deux versions qui en ont été représentées, celle jouée en 1963 au Théâtre du Capitole et celle de 1967 au Théâtre Daniel-Sorano, existent maintes différences: celles-ci portent essentiellement sur le rôle et la fonction des « personnages intermédiaires », les astronautes qui « découvrent » la « planète provisoire ».

des peurs, des phantasmes sinon des désirs de ces astronautes, c'est-à-dire de nous-mêmes, spectateurs? Dans *Chant public devant deux chaises électriques*, l'affaire Sacco et Vanzetti ne nous est pas montrée telle quelle, comme un événement qui a eu lieu: elle est recréée pour nous à travers les réactions de spectateurs des quatre coins du monde devant des représentations qui l'évoquent. De même qu'il nous conduit à retrouver Sacco et Vanzetti dans le jeu des identifications de ces spectateurs-acteurs avec les principaux héros de cette affaire, Gatti nous invite à nous reconnaître nous-mêmes dans les personnages ainsi présentés.

Comme Genet, ce n'est pas *une* réalité que Gatti met en scène: ce sont les images que nous nous faisons d'elle. Mais à l'inverse de Genet, Gatti ne réduit pas ces images au plus petit commun dénominateur: cette existence brute enracinée dans une inlassable négation dont je parlais plus haut. Il nous livre au contraire le plus grand foisonnement d'images possible afin que, nous y reconnaissant, nous puissions y trouver des armes, des moyens pour maîtriser, dépasser et transformer notre propre réalité. Au théâtre de l'impossible (ou à l'impossible théâtre) selon Genet, il oppose un théâtre des possibles qui soit préparation à l'action. Cet apologue qu'il raconte¹³ en fait foi: « Kouan Han-Chin comparait les sujets de pièce, qu'il allait quérir dans la réalité de son XIV^e siècle mongolisé, à des arbres. Le stade de la confection, c'était la scierie où l'arbre était découpé en un certain nombre de planches susceptibles d'entrer dans un ensemble. La pièce elle-même (par analogie aux éléments choisis par l'auteur, qui sont entraînés sur le cours de sa pensée pour s'en aller dans une direction déterminée) s'apparentait aux planches entraînées par le cours du fleuve. La salle de théâtre devenait la fabrique qui recevait les planches et la représentation, la confection du meuble par les acteurs, *meuble étrange*, disait-il. *De la même représentation, un spectateur sort avec un coffre, un autre avec une planche de lit ou un balancier, un troisième avec les colonnes d'un temple, et un quatrième avec un bâton pour se venger sur son bardot...* »

Derrière l'évolution de l'infrastructure (développement du secteur public ou semi-public, recrutement de nouveaux spectateurs,

13. Armand Gatti, *op. cit.*, p. 11.

établissement de rapports organiques entre public et théâtre...), un autre changement, plus profond, affecte donc l'activité théâtrale. Dans un théâtre *scénocratique*, tout est organisé autour de la scène et celle-ci est le lieu par excellence où les hommes se manifestent — par la parole plus que par le geste — tels qu'ils sont. Or maintenant, non seulement la parole a perdu une bonne partie de ses privilèges (dans les pièces de Brecht, par exemple, ce que disent les personnages est toujours en situation par rapport à ce qu'ils font et ainsi le sens réel de leurs paroles diffère de leur sens littéral), mais encore la scène a été déçue de ses prérogatives. Le jeu théâtral ne se limite plus à la scène (fermée, comme la scène naturaliste, par un imaginaire « quatrième mur » ou enclose dans le cadre rigide du théâtre à l'italienne): c'est entre la scène et la salle qu'il se produit, mais il ne s'épuise pas dans cette enceinte, il renvoie au monde, à la réalité du dehors.

Un nouveau travail. Reprenons l'idée, chère aux classiques et notamment à Schiller, du théâtre comme « institut d'éducation morale » (ce qui n'exclut nullement la possibilité d'être aussi un moyen de divertissement). Pareille conception garde aujourd'hui toute sa valeur, mais elle n'a plus exactement le même contenu qu'autrefois. Disons, pour employer la terminologie universitaire, que, dans un tel « institut », ce ne sont plus des cours magistraux qui sont professés. L'enseignement donné tient maintenant de la propédeutique. L'activité théâtrale a de moins en moins pour but de porter le monde sur la scène, d'en donner une image achevée et parfaite, d'en dire la vérité aux spectateurs: elle tend plutôt à mettre ceux-ci en état de découvrir eux-mêmes, hors du théâtre, cette vérité et à les amener, par le théâtre, à avoir prise sur le monde. Le théâtre nous propose ainsi une propédeutique de la réalité: le réel y est représenté (sous quelque forme que ce soit) non comme une donnée universelle et immuable mais comme une tâche à accomplir, comme une anti-physis.

Les conséquences d'un tel changement risquent d'être considérables. La question même que je posais initialement s'en trouve transformée: parler du répertoire contemporain aujourd'hui, ce

n'est plus seulement se demander si ce qui est exposé sur la scène reflète exactement et le plus largement possible notre société, c'est aussi voir comment, à partir de ce qui est dit et montré, fût-ce de manière fragmentaire, la scène et la salle peuvent élaborer ensemble une conscience nouvelle de la réalité qui leur est commune afin que, non dans l'édifice théâtral mais dans la société elle-même, cette nouvelle conscience se transforme en action.

Dès lors, la notion de création et celle d'œuvre dramatique doivent être soumises à révision. Le centre de gravité de l'activité théâtrale a changé: il n'est plus sur la scène ou dans l'œuvre seule; il se situe en quelque sorte au point d'intersection de la scène et de la salle ou, mieux encore, à la jointure du théâtre et du monde. Une nouvelle conception du travail dramaturgique s'impose. Ou, plus exactement, c'est de travail théâtral qu'il doit être question et non plus seulement de travail dramaturgique. Certes, ce dernier reste le fait d'un écrivain, mais il n'appartient plus à celui-ci exclusivement. Il doit être pris en charge par d'autres: la pièce n'est faite que pour devenir représentation. L'œuvre théâtrale s'élabore non seulement dans le silence et la solitude du cabinet mais encore au théâtre même, par la collaboration de l'auteur, du « dramaturge », du metteur en scène et des acteurs. Peut-être est-ce dans cette direction qu'il faut chercher ce dont on ne cesse de rêver sous l'expression de « théâtre total » (cette fois, il serait « total » non en raison de la fusion des moyens d'expression scénique mais du fait de son élaboration collective). Une telle œuvre théâtrale ne saurait non plus demeurer close, fermée jalousement sur ses propres significations. Elle n'existe que par ce qu'elle signifie pour un public donné dans un lieu et à un moment précis. En même temps, elle est indéfiniment modifiable: elle est riche d'autres sens, d'autres réponses et surtout d'autres questions possibles.

Aujourd'hui le « nouveau théâtre » des années cinquante apparaît d'ores et déjà comme un objet de musée. Quant à un répertoire populaire qui serait « l'expression idéale de la vie d'un peuple », il court le risque de rester à jamais un très beau mythe. C'est dans une recherche nouvelle, théâtrale autant et plus que dramaturgique, que doivent s'engager les théâtres qui se soucient d'un répertoire vraiment contemporain. Une telle recherche n'est pas sans conséquence: elle les obligera peut-être à remettre en cause la struc-

UNE PROPÉDEUTIQUE DE LA RÉALITÉ

ture même de leurs activités, certaines de leurs conquêtes pourtant encore bien récentes (dans les rapports avec leur public et avec l'Etat notamment). Car, maintenant, il s'agit moins de refléter le monde actuel dans le miroir trop étroit de la scène traditionnelle que d'enraciner l'activité théâtrale dans notre société: au lieu d'être les temples d'une vérité historique ou esthétique, nos théâtres doivent, sous peine de sclérose, devenir des laboratoires où auteurs, metteurs en scène, acteurs et spectateurs puissent confronter librement leurs expériences et leurs représentations de la réalité.

LA CRITIQUE EN QUESTION

UN « NOUVEAU » CRITIQUE: ÉMILE ZOLA

Lorsque Zola donne le premier article de son feuilleton, *Revue dramatique*, au *Bien public*, en avril 1876, il est loin d'être un débutant en littérature. Il a trente-six ans et travaille depuis plus de huit années aux *Rougon-Macquart* dont il a déjà publié les six premiers tomes (de *la Fortune des Rougon* à *Son Excellence Eugène Rougon*). Il ne tardera même plus à faire figure de romancier célèbre et scandaleux: sa première *Revue dramatique* paraît dans le numéro du 10 avril du *Bien public*, et c'est le 13 avril que ce journal commence la publication en feuilleton de *l'Assommoir*.

On peut s'étonner de voir un romancier déjà confirmé faire fonction de critique dramatique et exercer régulièrement cette activité pendant plus de quatre ans, d'abord dans *le Bien public* (jusqu'en juin 1878), puis dans *le Voltaire* (de juillet 1878 à août 1880), tout en poursuivant la rédaction des *Rougon-Macquart* (il écrit alors *Nana* où le théâtre tient, il est vrai, une place non négligeable).

Une campagne.

Certes, en 1876, Zola n'est pas un néophyte en matière de théâtre. Dès

le lycée, il s'était essayé à la comédie aussi bien qu'au roman et à la poésie: *Enfoncé le pion!*, en trois actes et en vers, daterait de 1856. En même temps que les *Contes à Ninon* et *la Confession de Claude*, il a composé deux pièces: *la Laide*, comédie en un acte, et surtout *Madeleine* (1865), qui ne sera jouée qu'en 1889, au Théâtre-Libre, et qu'il a transformée dès 1868 en roman: *Madeleine Férat*. Enfin, *Thérèse Raquin* (le drame qu'il a tiré de son roman) et *les Héritiers Rabourdin* viennent, en 1873 et en 1874, de subir, non sans difficultés, l'épreuve de la rampe.

De plus, Zola s'est déjà maintes fois prononcé sur le théâtre. Dès 1865, dans la querelle qui a opposé les coauteurs du *Supplice d'une femme*, Alexandre Dumas fils et Emile de Girardin, il a pris parti pour ce dernier, « un novateur, un penseur qui n'a pas l'expérience des planches et qui fait une tentative pour y porter la vérité brutale et implacable, le drame de la vie avec tous ses développements et toutes ses audaces », et contre Dumas fils, « auteur dramatique de mérite, maître qui a remporté de grands succès, homme habile et expérimenté », qui « déclare que la tentative est maladroite, que la vérité brutale et implacable est impossible au théâtre et qu'on ne saurait y jouer le drame de la vie dans sa réalité¹ ». Dans la préface de *Thérèse Raquin*, rédigée peu de jours après l'échec du drame, il a exprimé sa conviction profonde de « voir prochainement le mouvement naturaliste s'imposer au théâtre, et y apporter la puissance de la réalité, la vie nouvelle de l'art moderne² ». Cette année-là, Zola a même exercé, pendant quatre mois environ, les fonctions de critique dramatique à *l'Avenir national*.

Aussi, quand, en 1876, il prend en charge le feuilleton dramatique du *Bien public*, il n'agit pas seulement pour des raisons alimentaires ou par pur dilettantisme. C'est une « campagne » qu'il entend mener: une campagne systématique pour un nouveau théâtre, pour le « naturalisme au théâtre » (ainsi qu'en témoigne le titre du premier des deux volumes dans lesquels il réunira en 1881 les articles parus dans *le Bien public* et *le Voltaire*) — exactement la continuation « sur ce nouveau terrain du théâtre » de la « campagne » qu'il a « commencée autrefois dans le domaine du livre et de l'œuvre d'art³ » car « il faudra bien que nous nous occupions du théâtre: c'est là que nous devons un jour frapper le coup décisif⁴ ».

Peut-être les échecs de ses « pièces sifflées », *Thérèse Raquin* et

1. « Mes haines » dans les *Œuvres complètes*, édition établie sous la direction de Henri Mitterand, tome X, au Cercle du Livre Précieux, Paris 1968, p. 116. Cité par Lawson A. Carter, *Zola and the Theater*, Yale University Press, Presses universitaires de France, 1963, p. 28.

2. *Théâtre*, éd. cit., tome XV, préface de *Thérèse Raquin*, p. 122.

3. *Le Naturalisme au théâtre*, éd. cit., tome XI, p. 275.

4. « Lettre à Hennique, 2 septembre 1877 », éd. cit., tome XIV, p. 1398. Cité par Lawson A. Carter, p. 49.

les Héritiers Rabourdin, ont-ils amené Zola à penser qu'il ne devait pas se contenter d'écrire des œuvres dramatiques et que, pour conquérir le théâtre (qui lui paraît encore, comme aux autres romanciers du XIX^e siècle, Balzac, Stendhal, Flaubert, le lieu par excellence de la consécration sociale d'un écrivain), il devait attaquer sur tous les fronts. Il sait que ses pièces risquent de n'être pas jouées pour peu qu'elles se révèlent inadaptées au « moule dans lequel les faiseurs coulent les personnages typiques⁵ » (c'est le cas de *Madeleine*) ou, lorsqu'elles ont été montées sans mal, d'être refusées par un public que la critique ne fait que confirmer dans ses mauvaises habitudes (*Thérèse Raquin*). S'il veut échapper à ce double danger, il ne reste au dramaturge qu'à les tailler et à les retailler sur un patron de convention, et à leur faire perdre ainsi tout ce qu'elles pourraient avoir de neuf (l'adaptation de *Nana* signée de Busnach seul, quoique Zola y ait collaboré, en sera un exemple: du roman, elle ne retiendra que le mélodrame). Pour ouvrir la voie à une nouvelle dramaturgie, c'est donc tout le système théâtral qu'il était nécessaire de mettre en question, de l'extérieur et de l'intérieur à la fois. D'où le choix de Zola: il ne sera pas seulement un auteur dramatique, il va être aussi un critique. Mais pas n'importe quel critique, pas un second Sarcey en plus audacieux; le critique systématique du système théâtral régnant.

Sans doute ses articles ne pourront-ils être que des « fragments bâclés à la hâte et sous le coup de l'actualité⁶ ». Du moins auront-ils « une logique et une doctrine⁷ » et, réunis en recueil, ils feront deux livres cohérents: *le Naturalisme au théâtre* et *Nos auteurs dramatiques*, qui, loin de constituer un florilège des humeurs du spectateur Zola, nous proposent l'analyse serrée et aiguë d'un monde clos qu'il s'agit précisément d'ouvrir: celui du théâtre parisien en 1880.

5. *La Tribune*, 15 novembre 1868, *Causeries dramatiques*, éd. cit., tome X, p. 1 047.

6. *Le Naturalisme au théâtre*, éd. cit., tome XI, p. 275.

7. *Ibid.*, p. 275.

Contre le théâtre.

Zola ne se lasse pas de le répéter: le théâtre tel qu'il fonctionne forme comme « un coin à part, où les actions et les paroles prennent forcément une déviation réglée d'avance⁸ ». Décrire ce « coin », en dresser l'inventaire et en reconstituer l'histoire, tel est l'objet premier de son activité. La critique « doit constater et combattre. Il lui faut une méthode. Elle a un but, elle sait où elle va⁹ ». Le feuilleton dramatique de Zola se fondera donc sur la dénonciation d'un théâtre qui se contente d'être « du théâtre ».

Zola n'est pas et ne sera jamais un critique comme les autres. Il entend bien échapper aux « infirmités humaines et [aux] fatalités du milieu où se meuvent les juges dramatiques¹⁰ ». Il refuse « le respect des situations acquises, la camaraderie, née de relations entre confrères, enfin l'indifférence absolue, la longue expérience que la franchise ne sert à rien¹¹ ». Il conteste même les conditions d'exercice de la critique, « la fièvre du journalisme d'informations¹² »: « Il faut maintenant que les lecteurs aient, le lendemain même, un compte rendu détaillé des pièces nouvelles. La représentation finit à minuit, on tire le journal à minuit et demi, et le critique est tenu de fournir immédiatement un article d'une colonne. Nécessairement, cet article est fait après la répétition générale, ou bien il est bâclé sur le coin d'une table de rédaction, les yeux appesantis de sommeil. Je comprends que les lecteurs soient enchantés de connaître immédiatement la pièce nouvelle. Seulement avec ce système, toute dignité littéraire est impossible, le critique n'est plus qu'un reporter: autant le remplacer par un télégraphe qui irait plus vite. Peu à peu, les comptes rendus deviennent de simples bulletins. On flatte la seule curiosité du public, on l'excite et on la contente¹³. » La critique est à la remorque du public nanti: elle se contente « des cancons quotidiens, de la préoccupation des coulisses, des phrases toutes faites, des ignorances et des sottises¹⁴ ». Elle est devenue un auxiliaire du système théâtral établi. Elle ne fait plus qu'apporter de l'eau au moulin: « Comme il est difficile de savoir qui commence à se tromper, du public ou de la critique;

8. *Le Naturalisme au théâtre*, éd. cit., t. XI, p. 104.

9. *Ibid.*, p. 313. — 10. *Ibid.*, p. 309. — 11. *Ibid.*, p. 310. — 12. *Ibid.*, p. 311. — 13. *Ibid.*, p. 311. — 14. *Ibid.*, p. 313.

comme, d'autre part, la critique peut accuser le public de la pousser dans des complaisances fâcheuses, tandis que le public peut adresser à la critique le même reproche: il en résulte que le procès reste pendant et que le tohu-bohu s'en trouve augmenté. Des critiques disent avec un semblant de raison: *Les pièces sont faites pour les spectateurs, nous devons louer celles que les spectateurs applaudissent*. Le public, de son côté, s'excuse d'aimer les pièces sottes, en disant: *Mon journal trouve cette pièce bonne, je vais la voir et je l'applaudis*. Et la perversion devient ainsi universelle¹⁵. »

Zola entend, lui, se tenir à l'écart d'un tel cercle vicieux. Sa *Revue dramatique* (qui deviendra dans le *Voltaire*, *Revue dramatique et littéraire*) est un feuilleton hebdomadaire. Il ne parlera pas de tout, il ne rendra pas compte de n'importe quel spectacle: « Assez fréquemment il lui arrivait de développer des théories sur l'art dramatique et sur le roman expérimental plutôt que de gaspiller l'espace dont il disposait au rez-de-chaussée du journal, le dimanche soir, au profit d'une revue insipide ou d'un drame baroque. Zola me priait alors de corser mon courrier théâtral quotidien, suffisant pour renseigner le public et tenir lieu de compte rendu¹⁶. » Il repousse « cette besogne de greffier » qui consiste à renseigner le public même quand une pièce est « absolument nulle ». Ce n'est ni mépris envers le public ni arrogance d'un feuilletoniste célèbre à l'égard d'un obscur courriériste¹⁷; c'est un refus de se laisser emprisonner dans le petit monde clos du théâtre tel qu'il tourne, c'est l'affirmation du pouvoir et du rôle d'une véritable critique dramatique qui ne saurait être que critique globale de l'activité théâtrale.

Pour des théâtres.

Revenons au point de départ de la réflexion de Zola: cette contestation radicale du théâtre ou du moins d'un théâtre qui serait « un

15. *Le Naturalisme au théâtre*, éd. cit., t. XI, p. 312.

16. Edmond Lepelletier, *Emile Zola, sa vie, son œuvre*, Paris 1908. Cité par Lawson A. Carter, p. 63.

17. On sait que c'est à cette époque que Zola acheta sa maison de Médan (1878). Lorsqu'il y résidait, il ne pouvait assister à toutes les générales parisiennes. Alors Henry Céard occupait son fauteuil et lui envoyait des notes sur le spectacle. Zola rédigeait son article à partir de celles-ci.

domaine à part, où les hommes doués d'une façon providentielle [ceux qui posséderaient, de naissance, le *don* théâtral] peuvent seuls se hasarder », « un sanctuaire où l'on pénètre avec des mots de passe », ou qui se résumerait « à une machine particulière fonctionnant d'une certaine façon, une machine type, de la fabrication de laquelle il ne faut pas s'écarter, sous peine de n'obtenir qu'une patraque¹⁸ ». Sans doute faut-il faire, dans ces formules, la part de la polémique que Zola mène contre Sarcey et la « pièce bien faite ». Mais une telle polémique n'est pas accessoire: elle fonde la critique zolienne.

Pour Sarcey, « il n'y a pas [...] des théâtres, il y a le théâtre¹⁹ ». Pour Zola, c'est exactement le contraire: « Le théâtre! voilà l'argument de la critique. Le théâtre est ceci, le théâtre est cela. Eh! bon Dieu! je ne cesserai de le répéter, je vois bien des théâtres, je ne vois pas le théâtre. Il n'y a pas d'absolu, jamais! dans aucun art! S'il y a un théâtre, c'est qu'une mode l'a créé hier et qu'une mode l'emportera demain²⁰. » « Chaque fois qu'on voudra vous enfermer dans un code en déclarant: *Ceci est du théâtre, ceci n'est pas du théâtre*, répondez carrément: *Le théâtre n'existe pas, il y a des théâtres, et je cherche le mien*²¹. »

Certes, maintenant que près d'un siècle a passé, nous pouvons opposer au théâtre naturaliste exactement les arguments dont Zola se servait pour attaquer la « pièce bien faite » selon Sarcey. Henry Bernstein (qui fut découvert par Antoine), voire Edouard Bourdet ne nous apparaissent plus guère que comme des avatars d'Alexandre Dumas fils, et il serait toujours utile d'analyser tel ou tel succès du « boulevard » aujourd'hui, ainsi que Zola proposait de le faire pour *les Danicheff* de Kroukowskoï et Dumas fils, c'est-à-dire « comme on analyse un sel chimique, en en séparant les éléments²² ». Le diagnostic serait souvent assez proche de celui de Zola devant ces *Danicheff*: « Une pièce russe assez francisée pour que le public

18. *Documents littéraires*, « la Critique contemporaine, V », éd. cit., t. XII, p. 482. Cet article fut d'abord publié dans *le Messenger de l'Europe* en février 1877 et a été repris par fragments dans *le Bien public* au cours de 1877. Cité par Lawson A. Carter, p. 82.

19. *Ibid.*, p. 482.

20. *Le Naturalisme au théâtre*, éd. cit., t. XI, p. 294.

21. *Ibid.*, p. 519.

22. *Nos auteurs dramatiques*, éd. cit., t. XI, p. 632.

parisien la comprenne et l'acclame. On dirait une de ces porcelaines du Japon montées pour les bourgeoises du Marais sur des pieds de zinc doré, par un de nos ouvriers habiles²³. » Trop de nos pièces à thèse ou philosophiques de notre immédiat après-guerre tombent sous le verdict prononcé par Zola contre Dumas fils: « Ce n'est point un coin de la vie ordinaire que M. Dumas représente; c'est un carnaval philosophique dans lequel on voit sauter vingt, trente, cinquante petits Dumas, déguisés en hommes, en femmes, en enfants, avec des perruques selon les âges et selon les conditions²⁴. » Mieux: les objections que Zola adresse au drame romantique, nous les formulons maintenant à l'égard de ce qu'on peut appeler, au sens le plus large du terme, le drame naturaliste (de Becque à Sartre en passant par Ibsen, O'Neill et Arthur Miller). Non certes que les héros de ce théâtre soient seulement, comme l'écrit Zola, des héros romantiques, des « héros tragiques, piqués un mardi gras par la tarentule du carnaval, affublés de faux nez et dansant le cancan dramatique après boire²⁵ », mais, autrement déguisés, ils sacrifient à autant de conventions. Une rhétorique naturaliste a pris le relais de celles qui l'ont précédée: la classique et la romantique — cette dernière n'étant, selon Zola, qu'« une rhétorique nerveuse et sanguine » que « le mouvement de 1830 » a « substituée » à la « rhétorique lymphatique²⁶ » des classiques. Peut-être même est-elle encore plus sujette à caution que les deux autres, dans la mesure où elle prétend mettre tels quels et une fois pour toutes sur la scène « l'homme et la nature ».

Le mirage d'un théâtre naturaliste qui aurait assuré, sur les planches, l'avènement définitif d'un « monde vivant²⁷ » défini par opposition au « monde littéraire » est maintenant dissipé. Nous savons, depuis la *réaction symbolique* et plus précisément depuis Gordon Craig, Meyerhold et Bertolt Brecht, que pour décrire ou raconter le réel, le théâtre doit d'abord s'avouer comme théâtre. S'épuiser à dessiner un quatrième mur invisible, c'était en effet « accu-

23. *Nos auteurs dramatiques*, éd. cit., t. XI, p. 634.

24. *Documents littéraires*, « Réception de M. Dumas fils à l'Académie française », éd. cit., t. XII, p. 428. Cité par Lawson A. Carter, p. 90.

25. *Le Naturalisme au théâtre*, éd. cit., t. XI, p. 281.

26. *Ibid.*, p. 281.

27. *Ibid.*, p. 303.

ler le théâtre à l'absurdité » ou le « rendre prisonnier de l'atelier d'accessoires²⁸ ». Aussi Meyerhold a-t-il pu reprendre à son compte la formule de Briousov: « De la vérité inutile des scènes contemporaines, j'appelle vers la convention consciente du théâtre anti-que²⁹ » et opposer à un impossible théâtre de l'illusion un théâtre de l'allusion. Brecht, enfin, a dénoncé de manière décisive l'amalgame (que l'on continue trop souvent à faire) entre théâtre naturaliste et théâtre réaliste: « Aujourd'hui, si nous voulons donner des reproductions réalistes de la vie sociale, il est indispensable de rétablir le théâtre dans sa réalité de théâtre³⁰. »

Une réalité romanesque. Pourtant à y regarder d'un peu plus près, l'image d'un Zola critique dramatique qui sacrifierait entièrement à l'idéologie du « réel » naturaliste doit être retouchée. D'abord, loin d'abonder dans le sens de ce qu'il appelle le « théâtre d'action » ou les « pièces à situations³¹ », Zola réclame un retour à un « théâtre de logique et de littérature » qui était celui de notre âge classique: « Il faut voir le théâtre comme ils [les classiques] l'ont vu, comme un cadre où l'homme importe avant tout, où les faits ne sont déterminés que par les actes, où l'éternel sujet reste uniquement la création de figures originales se heurtant sous le fouet des passions. La seule différence, à mon sens, serait celle-ci: la tragédie généralisait, aboutissait à des types et à des abstractions, tandis que le drame naturaliste moderne devrait individualiser, descendre à l'analyse expérimentale et à l'étude anatomique de chaque être³². » Le théâtre rêvé par Zola ne fait appel à la nature que par personne interposée: c'est à travers le roman du XIX^e siècle, à travers les œuvres de Balzac, de Flaubert et les siennes propres, que Zola entend faire monter la réalité sur la scène. Cette réalité est une réalité déjà élaborée: elle

28. Vsévolod Meyerhold, *Le Théâtre théâtral*, traduction et présentation de Nina Gourfinkel, collection « Pratique du théâtre », Gallimard, Paris 1963, p. 28.

29. Id., *ibid.*, p. 42.

30. Bertolt Brecht, *Ecrits sur le théâtre*, texte français de Jean Tailleur, Gérald Eudeline et Serge Lamare, l'Arche éditeur, Paris 1963, p. 213.

31. *Nos auteurs dramatiques*, éd. cit., t. XI, p. 583.

32. *Ibid.*, p. 583.

est devenue littérature romanesque. Zola y revient sans cesse: plus encore que la rupture entre le « monde vivant » et le « monde littéraire », celle qu'il déplore c'est celle qui s'est consommée lentement entre le « monde à part » du théâtre et le monde du roman qui reste, lui, ouvert sur la société, qui reflète, décrit et analyse celle-ci. La première tâche serait de rétablir un passage entre le roman et la scène, d'affirmer sinon l'identité du moins la convergence de l'écriture romanesque et de l'écriture dramatique. C'est même précisément ce que Zola s'est efforcé de faire lorsqu'il a adapté *Thérèse Raquin*: « Alors, j'ai suivi le roman pas à pas; j'ai enfermé le drame dans la même chambre, humide et noire, afin de ne rien lui ôter de son relief, ni de sa fatalité; j'ai choisi des comparses sots et inutiles, pour mettre, sous les angoisses atroces de mes héros, la banalité de la vie de tous les jours; j'ai tenté de ramener continuellement la mise en scène aux occupations ordinaires de mes personnages, de façon à ce qu'ils ne *jouent* pas mais à ce qu'ils *vivent* devant le public³³. » La vie « telle qu'elle est » selon Zola, c'est donc la vie telle que les romanciers du XIX^e siècle nous l'ont fait voir. L'illusion du vrai est aussi le triomphe de la littérature.

Les nombreuses et très belles pages que Zola consacre au rôle des décors sont significatives de ce glissement constant entre le réel et la matière romanesque. Les décors, nous dit Zola, « ont pris au théâtre l'importance que la description a prise dans nos romans³⁴ » et il en déduit d'abord que le décor doit servir « à l'analyse des faits et des personnages³⁵ »: « Tout décor ajouté à une œuvre littéraire comme un ballet, uniquement pour boucher un trou, est un expédient fâcheux. Au contraire, il faut applaudir, lorsque le décor exact s'impose comme le milieu nécessaire de l'œuvre, sans lequel elle resterait incomplète et ne se comprendrait plus³⁶. » Ainsi il rêve d'une représentation d'*Eugénie Grandet* où « il faudrait que, dès le lever du rideau, on se crût chez le père Grandet; il faudrait que les murs, que les objets ajoutassent à l'intérêt du drame, en complétant les personnages comme le fait la nature elle-même³⁷ ».

33. *Théâtre*, éd. cit., t. XV, préface de *Thérèse Raquin*, p. 123.

34. *Le Naturalisme au théâtre*, éd. cit., t. XI, p. 339.

35. *Ibid.*, p. 339. — note 36. — note 37.

L'œuvre scénique. De là découle une seconde conséquence, à nos yeux essentielle: le décor ainsi conçu n'est plus décor, il fait partie intégrante de l'œuvre théâtrale et du même coup celle-ci acquiert une autre dimension. Elle n'est plus seulement littéraire, dramatique: elle devient scénique. Que l'accessoire puisse ainsi être « élevé au rôle de personnage principal³⁸ », cela n'est pas seulement affaire de plus ou moins de réalité (brute ou romanesque) introduite sur la scène: c'est bel et bien le signe d'une profonde mutation dans l'activité théâtrale, d'une nouvelle définition de celle-ci, au-delà du mythe naturaliste d'un théâtre qui reproduirait totalement le réel.

C'est ce que nous suggère Zola à propos de l'escalier de *Chatterton*: « Je dirai même que cet escalier n'est pas excusable, au point de vue des théories théâtrales. Il n'est nécessité par rien dans la pièce, il n'est là que pour le pittoresque. Pas une phrase du drame ne parle de lui, aucune indication de l'auteur ne le rappelle. [...] On raconte que l'escalier est une invention, une trouvaille de Mme Dorval. Cette grande artiste, qui avait certainement le sens dramatique très développé, avait dû très bien sentir la pauvreté scénique de *Chatterton*; elle ne savait comment dramatiser cette élégie monotone. Alors, sans doute, elle eut une inspiration, elle imagina l'escalier; et j'ajoute qu'un esprit rompu aux effets scéniques pouvait seul inventer un accessoire dont le succès a été si prodigieux. A mon point de vue, c'est l'escalier qui joue le rôle le plus réel et le plus vivant dans le drame³⁹. »

Ainsi cet escalier change l'œuvre, et la constatation qu'en fait Zola amorce une modification radicale de notre conception du théâtre et de sa critique. Les présupposés idéologiques du naturalisme volent en éclats. Prétendre installer le réel (même un réel romanesque) sur la scène, ce n'est pas instituer une fallacieuse et impossible identité entre théâtre et réalité, c'est remettre totalement en cause toute l'activité théâtrale; c'est rompre avec le théâtre conçu comme simple traduction scénique d'une œuvre dramatique qui existerait en soi, selon des règles fixées une fois pour toutes et

38. *Le Naturalisme au théâtre*, éd. cit., p. 512.

39. *Ibid.*, p. 512-513. — 40. *Ibid.*, p. 498.

indépendamment des conditions matérielles de sa représentation, et concevoir la critique non plus comme l'expression anticipée du jugement du public mais comme une réflexion sur le fait de la représentation même; c'est passer de l'imitation idéale de la nature qui était le premier commandement de l'âge classique à la création d'une nouvelle nature par les moyens spécifiques de l'expression théâtrale. Par un singulier paradoxe, l'illusionnisme naturaliste va bientôt se transformer en son contraire: le refus de toute illusion, de toute reproduction du réel. La même mutation s'est produite dans le domaine de la peinture: animés par leur volonté de « peindre sur le motif », les impressionnistes ont été peu à peu amenés à substituer le tableau au modèle; la peinture figurative finit au moment même où elle prétend « coller » à la réalité — alors c'est la peinture seule qui devient réalité.

Une nouvelle dimension. Zola est le premier témoin d'une rupture décisive dans l'exercice du théâtre. Ainsi son refus du « théâtre » prend tout son sens. Il n'y a pas qu'un seul théâtre, plus ou moins noble, plus ou moins bien exécuté: il y a des modes différents de faire du théâtre, chacun comportant son code de conventions. La féerie peut être l'« école buissonnière de l'imagination⁴⁰ »: « [...] Le charme de la féerie est pour moi dans la franchise de la convention, tandis que je suis, par contre, fâché de l'hypocrisie de cette convention, dans la comédie et le drame⁴¹. » Ce qui importe, c'est que l'œuvre soit d'abord fidèle à ses propres lois qui sont celles d'un genre et non du théâtre en soi: « La fortune de ce drame (*la Tour de Nesle*) est d'être une pièce typique, contenant la formule la plus complète d'une forme dramatique particulière. En littérature, aussi bien au théâtre que dans le roman, l'œuvre qui reste est l'œuvre intense que l'écrivain a poussée le plus loin possible dans un sens donné. Elle demeure un patron, la manifestation absolue d'un certain art à une certaine époque⁴². » Le critique doit alors comprendre le spectacle en tenant compte du public auquel ce spectacle est destiné: « Si l'on cher-

41. *Le Naturalisme au théâtre*, éd. cit., t. XI, p. 500.

42. *Ibid.*, p. 516.

chait à caractériser les époques littéraires du dix-septième siècle et du nôtre, il faudrait étudier les deux publics différents⁴³. » Car le théâtre est proprement une « éducation littéraire et sociale⁴⁴ » de ce public — disons même de ces publics. Ce qui ne veut pas dire qu'il doive comporter une thèse, un enseignement déterminé: « Toutes les grandes œuvres posent les thèses sociales, mais ne les discutent ni ne les résolvent⁴⁵. » Et la critique a pour fonction de décrire, d'expliquer non seulement l'œuvre mais encore l'accueil qui lui est fait: « Rien ne m'intéresse comme la façon dont une salle se comporte devant une œuvre dramatique⁴⁶. » Théâtre et public sont inséparables: il faut les prendre comme un tout.

De même, l'œuvre et son exécution scénique sont intimement liées. Décor et costumes font partie intégrante du spectacle et constituent le fait théâtral aussi bien que le texte ou le jeu des acteurs. Cette prise de conscience de l'unité de la représentation fonde l'unité de la démarche critique de Zola. En témoigne le mode de composition de ses deux ouvrages, *le Naturalisme au théâtre (les Théories et les Exemples)* et *Nos auteurs dramatiques* (dont les analyses sont en quelque sorte l'application des principes dégagés et illustrés dans le premier volume). Zola n'a pas réuni ses feuilletons selon un ordre chronologique comme une collection de reflets de la vie théâtrale; il n'a pas non plus composé un traité esthétique qui définirait *a priori* l'activité théâtrale. Ses deux livres, qui regroupent selon une démarche que l'on peut dire « expérimentale » des chroniques parues à la semaine, nous renvoient à une conception fondamentalement nouvelle de l'activité théâtrale.

Au-delà du mythe naturaliste de la vie portée telle quelle sur la scène, au-delà même de l'invitation à réaliser au théâtre cet élargissement des perspectives psychologiques et sociales dont le roman du XIX^e siècle a donné l'exemple, ce que Zola découvre, c'est une autre dimension du théâtre: celle de la mise en scène moderne. En filigrane de tous ses textes, on peut lire l'autonomie de la représentation théâtrale par rapport aux éléments qui la constituent (texte, acteurs, décors...): c'est en tant qu'ensemble — c'est-à-dire au niveau de la mise en scène — que toute représentation a une signification propre. On peut lire aussi sa dépendance du public auquel

43. *Nos auteurs dramatiques*, éd. cit., t. XI, p. 574.

44. *Ibid.*, p. 667. — 45. *Ibid.*, p. 655. — 46. *Ibid.*, p. 720.

elle est destinée: faire du théâtre, c'est s'adresser non à n'importe qui ou à tout le monde, mais à des spectateurs précis, à un public réel et contemporain.

Le premier metteur en scène français procédera directement de Zola: ce sera Antoine qui, en 1887, ouvrira le Théâtre-Libre⁴⁷. Malheureusement la critique dramatique ne se mettra guère à l'école du *Naturalisme au théâtre*. Aujourd'hui encore une critique globale de la représentation théâtrale, qui ait une « méthode » et un « but », nous fait cruellement défaut.

47. Rappelons cette formule de Zola: « Le théâtre est libre », *Le Naturalisme au théâtre*, éd. cit., t. XI, p. 521.

LES DEUX CRITIQUES

On connaît la fonction traditionnelle de la critique dramatique: elle est de police esthétique, de constat et surtout de publicité. Pendant tout le XIX^e siècle et encore de nos jours, certains critiques se sont considérés comme les gardiens des lois du « Théâtre » (le théâtre avec un grand T). Je n'en veux pour exemple que Francisque Sarcey qui, en France, a exercé une véritable législature. Il a été à la fois le gardien de la « pièce bien faite » et le juge de la bonne exécution du spectacle. Sa critique reposait sur une certaine conception de l'essence du théâtre et elle tenait le spectacle pour une traduction scénique d'une réalité spécifique qui existe en dehors de lui. Ces notions sont apparemment tout à fait dépassées, mais bien des critiques les utilisent encore, plus ou moins consciemment. Enfin, il assurait la publicité du spectacle: c'était lui qui faisait ou ne faisait pas venir le public au théâtre. Entre un tel critique et le public existait un accord tacite: tous deux appartenaient au monde bourgeois, le seul pour lequel on faisait du théâtre. Ainsi le critique incarnait idéalement un spectateur moyen exemplaire¹. C'est lui qui « goûtait » le spectacle. Il pouvait décréter, exactement comme le goûteur de vins qui apprécie les crus selon les années: « Barrault 47, c'est très bon, mais Barrault 57, c'est une mauvaise année. »

Evidemment, une telle critique est en train de disparaître. Elle n'en continue pas moins à être pratiquée et à jouer un rôle qui est loin d'être négligeable. Jean-Jacques Gautier du *Figaro* est exactement un critique de ce type. Il ne sert à rien de le vilipender ni

1. « D'ailleurs, je le sais, M. Sarcey ne se fait pas une autre idée du théâtre, il le juge au point de vue de la consommation courante de public. » Emile Zola dans *le Naturalisme au théâtre, Œuvres complètes*, éd. cit., t. XI, p. 476.

d'en faire le bouc émissaire de toutes les crises de notre théâtre. La question est de savoir de quel théâtre il s'agit. Ce n'est pas Jean-Jacques Gautier qui est bête et méchant: lui, il exerce parfaitement sa fonction selon la conception qu'il se fait du théâtre. C'est cette conception que l'on peut et que l'on doit mettre en cause.

*Des transformations
capitales.*

Depuis Sarcey, l'activité théâtrale s'est fondamentalement modifiée. D'abord, on est passé de l'exécution scénique à la création théâtrale. Or, dans la plupart des cas, la critique n'a pas compris ce qu'a été, ce que représente encore l'avènement, dans l'activité théâtrale, de la mise en scène moderne. Le paradoxe, c'est qu'aujourd'hui, alors que ce phénomène n'a pas encore été « intégré » par la critique, on tient déjà le règne du metteur en scène pour dépassé. La critique, elle, ne voit encore dans le metteur en scène qu'un exécutant supérieur. L'avènement de la mise en scène a produit une nouvelle notion: celle de *théâtralité* par opposition, en quelque sorte, à celle du théâtre comme genre particulier, à celle aussi de la « pièce bien faite »... Or, la critique n'a toujours pas pris en considération cette théâtralité à quoi correspond, dans le domaine littéraire, la *littérarité* dont on sait la fortune aujourd'hui.

Les critères internes ne suffisent pas pour définir l'activité théâtrale. Celle-ci est aussi fonction de critères externes; faire du théâtre, c'est toujours s'adresser à quelqu'un, plus exactement à un groupe ou à une collectivité, dans une situation politique et sociale précise. Là aussi, il y a eu une évolution considérable. D'une part, le public s'est à la fois accru et différencié: maintenant, il n'existe plus un seul public — ce public bourgeois au nom duquel le critique du XIX^e parlait — mais *des* publics. D'autre part le théâtre s'est décentralisé. Or cette décentralisation a coïncidé avec une centralisation de la presse, avec, en France du moins, la disparition progressive d'une presse régionale autonome. Enfin, à la notion de spectacle considéré isolément, s'est substituée celle d'entreprise théâtrale: en devenant des abonnés, les spectateurs s'engagent non seulement pour une soirée mais pour une série de représentations. Une autre forme de dialogue se noue alors entre théâtre et spectateurs, entre la communauté théâtrale et la collectivité. Les rapports

théâtre-public ne se limitent plus à ceux de la scène et de la salle sur la durée d'une seule soirée; ils deviennent plus continus. Le critique était le critique d'un spectacle, maintenant il doit commenter une succession de spectacles. A la discontinuité succède une certaine continuité. Autrefois, c'était lui qui régissait les rapports scène-salle, qui, pour chaque pièce, les rendait possibles; maintenant il doit trouver sa place dans une organisation plus large: celle de rapports durables entre deux communautés.

L'inertie critique.

Un certain mode d'exercice de la critique dramatique touche donc à sa fin. Dans les journaux, les quotidiens notamment, la rubrique théâtrale importe de moins en moins. Au XIX^e siècle, les critiques importants disposaient de ce qu'on appelait le rez-de-chaussée, c'est-à-dire un bas de page: là ils donnaient un long article par semaine et cet article n'était pas forcément consacré à un spectacle, il pouvait consister aussi en un ensemble de réflexions générales. C'étaient les courriéristes qui rendaient compte, au jour le jour, des spectacles. Aujourd'hui, les critiques sont de plus en plus des courriéristes: ils écrivent parfois jusqu'à un article par jour. Mais leur position dans l'équipe du journal est dévalorisée: ils comptent moins que les reporters sportifs, à peine plus que celui qui tient la rubrique des chiens écrasés. La place réservée à leurs articles a aussi diminué. Seul parmi les critiques parisiens, Jean-Jacques Gautier reste un personnage considérable dans son journal, comme l'avait été autrefois Sarcey. C'est qu'il y a encore adéquation entre son propre goût, les goûts de ses lecteurs et un certain secteur du théâtre parisien (disons en gros le théâtre de boulevard — de Grédy et Barillet à Anouilh, voire à Ionesco). En revanche, un autre critique, celui du *Monde*, a vu son rôle décroître: cela ne tient pas à sa personnalité, à ses qualités et à ses défauts, cela tient au fait que les lecteurs du *Monde* sont maintenant moins homogènes que ceux du *Figaro* et ne constituent plus la clientèle d'un seul secteur théâtral. Cela tient aussi, paradoxalement, à la volonté d'information et d'ouverture de ce critique.

Aujourd'hui, la critique fonctionne souvent comme un frein. Elle reste en arrière de l'évolution du théâtre. Plutôt que de découvrir

de nouvelles expériences théâtrales, elle ne fait guère que les consacrer une fois découvertes. Depuis 1950, la critique de la grande presse a seulement avalisé l'avant-garde des années cinquante, la décentralisation, l'influence brechtienne et le théâtre d'expression corporelle. Et toujours avec un notable retard sur l'événement.

Une autre critique. Faut-il donc en conclure à l'inutilité de la critique? Ce serait paradoxal à un moment où, dans les autres arts et notamment en littérature, la critique joue un rôle de plus en plus considérable, où l'activité critique est devenue partie intégrante de la création littéraire. Face à une critique de consommation (qui est de plus en plus remplacée par la publicité), une autre critique est possible et nécessaire. Elle serait à la fois critique du fait théâtral comme fait esthétique et critique des conditions sociales et politiques de l'activité théâtrale. Définissons-la d'une part comme critique sémiologique de la représentation théâtrale et d'autre part comme critique sociologique de l'activité théâtrale. Alors le critique se trouverait dans une position nouvelle par rapport au théâtre. Il serait également en dehors et en dedans. On en trouve une approximation dans celui que les Allemands appellent le « dramaturge ». Sans doute peut-on avoir des doutes sur le travail de certains « dramaturges » aujourd'hui. Mais l'exigence d'un véritable travail dramaturgique se fait de plus en plus sentir. Et qu'est-ce que ce travail dramaturgique sinon une réflexion critique sur le passage du fait littéraire au fait théâtral? Une sorte de critique préalable. Ici le lien entre une nouvelle définition de la critique et l'avènement de la mise en scène moderne apparaît en clair.

Mais la critique peut encore avoir un autre rôle: celui d'éduquer le public. Non au sens académique du terme mais en l'initiant à ce qu'est le langage théâtral, en le faisant réfléchir à sa fonction: celle de public. Brecht aimait à dire qu'il y a au moins trois arts au théâtre: l'art de l'auteur, l'art de l'acteur et l'art du spectateur. Le critique peut être celui qui enseignera au spectateur l'art d'être spectateur.

Du reste, ces deux faces d'une activité critique moderne sont complémentaires: elles se réunissent dans une réflexion sur le

fait théâtral global. Ici, elles rencontrent l'activité théâtrale elle-même considérée comme représentation des représentations que nous nous faisons de notre société, comme critique vécue de ces représentations — bref comme critique de notre idéologie. Il n'y a que dans l'hypothèse où le théâtre se confondrait avec la réalité, deviendrait pleinement et exclusivement action que toute critique serait impossible. C'est un peu ce qui se passe avec le Living: on est pour ou on est contre inconditionnellement. Il n'y a plus de place alors pour la critique. Mais le théâtre que j'appelle de tous mes vœux n'est ni celui qui prétend à l'action directe, ni celui que se donne une petite communauté fermée sur elle-même: c'est un théâtre de représentation et de réflexion sociales. Dans une activité théâtrale de cette sorte, la critique a un rôle capital à jouer. Elle en fait partie intégrante. Elle est un facteur essentiel de sa dynamique: le moteur de ce théâtre dialectique dont nous parlait Brecht.

LA RÉALITÉ SCÉNIQUE

CONDITION SOCIOLOGIQUE DE LA MISE EN SCÈNE THÉÂTRALE

Toute réflexion sur le théâtre contemporain nous ramène à l'événement qui fonda littéralement ce théâtre: la différenciation de la mise en scène en tant qu'art autonome et l'apparition du metteur en scène comme seul maître d'œuvre du spectacle. Il convient donc de s'interroger sur cet événement, sur la mutation brusque qui se produisit alors dans l'activité théâtrale et y introduisit en quelque sorte une nouvelle dimension: celle d'un art scénique différent de l'art dramatique tout en lui demeurant étroitement lié.

C'est seulement vers 1820 que l'on commence à parler de mise en scène dans l'acception que nous donnons aujourd'hui à ce terme. Auparavant, mettre en scène signifiait adapter un texte littéraire en vue de sa représentation théâtrale: la mise en scène d'un roman, par exemple, c'était l'adaptation scénique de ce roman. L'expression ne s'imposa d'ailleurs pas immédiatement dans son sens nouveau: en 1860, Jules Janin déplorait encore qu'elle constituât un « barbarisme », mais il reconnaissait aussi qu'on ne pouvait plus éviter de l'employer.

Quant au metteur en scène lui-même, il fait son apparition dans les années quatre-vingt. C'est en 1887 qu'Antoine fonde le Théâtre-Libre. Le phénomène n'est pas seulement français: il est européen. Richard Wagner se préoccupe de la réalisation scénique de ses drames musicaux au moins autant que de leur exécution musicale et la construction, de 1872 à 1876, du Festspielhaus de Bayreuth qu'il surveilla de très près, marque bien sa volonté de reprendre par la base la question de la représentation de ses œuvres. A partir de 1874, la troupe des Meininger donne à l'Alle-

magne puis à toute l'Europe l'exemple d'un ensemble où le directeur (le duc Georg II von Meiningen lui-même) et son régisseur (Chronegk) ont la haute main sur les comédiens et dont les spectacles sont conçus, chacun, comme un tout organique. C'est du reste à l'imitation des Meininger (qui ont également influencé Antoine) que Stanislavski s'affirmera, selon ses propres termes, comme un « régisseur-tyran ».

Un rituel.

Certes, avant l'avènement du metteur en scène, le spectacle n'est pas un pur produit du hasard. Il est régi par un certain ordre. Cet ordre préexiste à la représentation théâtrale, sinon au texte même. La forme est donnée à l'avance, intangible. Chaque représentation n'est alors qu'une manifestation, une incarnation, la plus parfaite possible, de cette forme qui est à elle-même tout le sens du spectacle. Il en est ainsi pour le théâtre rituel, comme on en trouve encore en Afrique ou en Asie. Et si le théâtre occidental a rompu avec une telle ritualisation, il n'en a pas moins conservé longtemps des traces. On a coutume, lorsqu'on rend compte du théâtre des siècles passés, de parler de mise en scène: Madame S. Wilma Deierkauf Holsboer a pu intituler sa thèse: *Histoire de la mise en scène dans le théâtre français de 1600 à 1657*, et Gustave Cohen publier le *Livre de conduite du régisseur et le Compte des dépenses pour le Mystère de la Passion, joué à Mons en 1501* qui constitue une véritable « mise en scène écrite » de ce spectacle. Mais qu'on ne s'y trompe pas: il s'agit ici de l'ordre du spectacle conçu comme un cadre immuable et stéréotypé et non de la signification scénique du texte. L'homme de théâtre qui a la haute main sur la représentation (c'est tantôt l'auteur, tantôt le chef de troupe, tantôt le décorateur) agit comme un maître de cérémonies. Il « ordonne » le spectacle ou la fête — selon des modèles plus ou moins consacrés, plus ou moins variables.

Dans l'Angleterre élisabéthaine, par exemple, le « maître de revels » qui est « attaché à la personne du souverain et [...] va de pair avec les dignitaires appartenant à l'impériale couronne d'Angleterre » prépare les fêtes: ainsi, il a entre autres pour fonction de « convoquer les troupes d'acteurs [...] et les auteurs y

attachés » et « d'obliger lesdites troupes à répéter devant lui les comédies, interludes et autres spectacles constituant leur répertoire; de choisir enfin, et de corriger les pièces à volonté¹ ».

Des ajustements.

Par la suite on assiste à une personnalisation et à une différenciation croissantes du travail théâtral. Dans l'ordre préétabli du spectacle classique, avec son lieu (le palais à volonté) et sa durée fixés une fois pour toutes, l'auteur, l'acteur principal ou le directeur de la troupe introduisent des variantes. Ils rectifient, ils adaptent. Les exemples abondent. Evoquons seulement Racine faisant répéter la Champmeslé et Molière tel qu'il se met lui-même en scène dans *l'Impromptu de Versailles* — ce Molière qui, disait-on au XVII^e siècle, sait « ajuster si bien ses pièces à la portée de ses acteurs qu'ils semblent être nés pour tous les personnages qu'ils représentent ». *Ajuster*, le mot est significatif. C'est encore ce que fera Voltaire aidé par Lekain et Mlle Clairon: il ajustera la forme classique aux exigences du Siècle des Lumières.

Pourtant dès cette époque, certains théoriciens vont plus loin et ne réclament rien de moins que l'avènement d'un metteur en scène. En 1640, Jules de La Mesnardière demande de « découvrir au Poète l'Art de faire mettre la scène en un état supportable, s'il ne peut la rendre accomplie » et rappelle que « cette occupation avait autrefois dans la République [grecque] un magistrat particulier qu'on nomme conducteur du chœur. Commissaire des Délices, dont la charge regardait, non seulement la Structure et l'Agencement du Théâtre, mais encore, l'intelligence de l'Ouvrage Dramatique et ce soin plus important de faire jouer les Acteurs, et d'empêcher que les Entrées trop promptes ou trop paresseuses ne coupassent les récits ou ne fassent languir la Scène² ».

Un siècle plus tard, Sébastien Mercier estime nécessaire « l'intervention d'une puissance intermédiaire qui, n'ayant ni les inté-

1. Voir sur cette question l'important ouvrage d'André Veinstein, *La Mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, « Bibliothèque d'esthétique », Flammarion, Paris 1955, notamment p. 165-166.

2. André Veinstein, *op. cit.*, p. 172.

rêts du poète ni ceux du comédien, sache dire à l'un: l'amour-propre vous a aveuglé, et à l'autre: voilà ce qui est digne d'être représenté devant le public³ ». Peut-être faut-il même voir dans le *Paradoxe sur le comédien* de Diderot non seulement un essai de psychologie du comédien mais bel et bien l'annonce d'une réforme radicale du théâtre qui suppose l'intervention d'un véritable metteur en scène⁴.

En fait, c'est seulement au cours du XIX^e siècle que s'est produit ce que nous avons appelé l'avènement de la mise en scène (puisqu'on ne peut parler de création *ex nihilo*), c'est-à-dire le passage de la « régie » à la mise en scène, si l'on donne à ces mots le sens que leur attribue Marie-Antoinette Allévy qui voit dans celle-ci « une interprétation personnelle suggérée par l'œuvre dramatique et coordonnant tous les éléments d'un spectacle, souvent d'après une esthétique particulière », tandis que celle-là n'est encore que la « simple ordonnance objective [...] de l'animation théâtrale et des accessoires⁵ ».

Le règne du décorateur. Cette évolution s'est faite évidemment de manière presque insensible. Son principal ressort a été le souci, déjà apparu au XVIII^e siècle, de la vérité historique. Ainsi les hommes de théâtre du XIX^e siècle n'ont d'abord fait que prolonger, développer jusque dans ses ultimes conséquences la réforme introduite par Voltaire (on connaît l'anecdote de Voltaire interdisant à Mlle Clairon de porter des robes à paniers pour interpréter son *Orphelin de la Chine*). A travers la recherche de la couleur locale et un goût, qui allait jusqu'à l'extravagance, pour le pittoresque (c'est l'époque où, à l'Opéra, se multiplient des attractions telles que l'éruption du

3. André Veinstein, *op. cit.*, p. 180.

4. Diderot rapporte qu'à Naples « il y a un poète dramatique dont le soin principal n'est pas de composer la pièce ». (*Paradoxe sur le comédien*, dans *Œuvres esthétiques*, éd. Paul Vernière, classiques Garnier, Paris 1959, p. 364.)

5. Marie-Antoinette Allévy (dite Akakia Viala), *La Mise en scène en France dans la première moitié du XIX^e siècle*, Librairie E. Droz, Paris 1938.

Vésuve, etc.), à travers aussi des préoccupations de vérité archéologique et en réponse aux exigences de bourgeois parvenus, heureux de retrouver sur la scène le luxe en trompe-l'œil dont ils commençaient à jouir dans leur vie... la notion d'un cadre particulier, propre à chaque œuvre, l'emporte sur celle du cadre *ad libitum* classique. Bientôt ce ne sera plus de cadre qu'il s'agira ni même de décor, mais de milieu: un milieu scénique où s'enracine l'œuvre écrite et dont elle tire tout ou partie de ses significations.

De plus en plus, il revient à un seul homme d'ordonner les éléments de la représentation. Tantôt c'est le décorateur qui est le maître du spectacle: souvenons-nous du plus grand des décorateurs romantiques, le peintre Ciceri, qui ne se contentait pas de peindre ou de faire peindre les immenses toiles que lui demandait l'Opéra ou la Comédie-Française, mais qui allait jusqu'à commander à tel auteur dramatique une pièce lui permettant ensuite de réaliser le décor ou l'attraction à grand spectacle dont il rêvait. Tantôt c'est le directeur de théâtre (par exemple Lanoue au Cirque olympique ou Harel à la Porte Saint-Martin, puis plus tard Montigny au Gymnase) qui impose un style, qui se spécialise dans tel ou tel genre de pièces ou de spectacles et en règle tous les éléments. Tantôt c'est l'auteur lui-même qui se préoccupe directement de la représentation de son œuvre, quitte à se transformer, si besoin est, en décorateur, voire en directeur, tel Alexandre Dumas.

Un saut dialectique. C'est seulement avec Antoine — du moins pour la France — que le metteur en scène se distingue nettement des autres participants au spectacle et fait de ceux-ci ses subordonnés. Alors la mise en scène se dégage de la tyrannie du décorateur — qui avait été de règle pendant toute la première moitié du XIX^e siècle — comme de la servitude dans laquelle la confinaient les auteurs. Le travail du metteur en scène n'est plus d'ajustement, d'enjolivement ou de décoration. Il dépasse l'établissement d'un cadre ou l'illustration d'un texte. Il devient l'élément fondamental de la représentation théâtrale: la médiation nécessaire entre un texte et

un spectacle. Autrefois, cette médiation était en quelque sorte mise entre parenthèses, ignorée sinon supprimée: ou le spectacle n'est là que pour le texte ou le texte n'est là que pour le spectacle; l'un se dissout dans l'autre, et réciproquement. Maintenant, texte et spectacle se conditionnent mutuellement, ils s'expriment l'un l'autre. Antoine le remarquait dans sa célèbre conférence de 1903 sur la mise en scène: « La mise en scène ne fournit pas seulement un juste cadre à l'action; elle en détermine le caractère véritable et en constitue l'atmosphère. »

La mutation brusque dont j'ai parlé en commençant tient dans ce membre de phrase: « en détermine le caractère véritable ». Il n'y a pas eu seulement création d'une nouvelle activité technique, celle du metteur en scène, par différenciation des fonctions antérieures (décorateur, directeur, acteur principal...); il y a eu aussi prise de conscience de la signification esthétique de cette nouvelle activité. Passage de la quantité à la qualité. Un saut dialectique.

*Des techniques
nouvelles.*

Essayons de savoir, sinon pourquoi, du moins comment et dans quelles conditions cette mutation s'est produite à ce moment-là (en apparence, elle aurait aussi bien pu avoir lieu au XVIII^e siècle). L'explication généralement proposée est d'ordre technologique. C'est la complexité croissante des moyens d'expression scénique qui aurait provoqué la spécialisation du metteur en scène et donné à celui-ci une véritable primauté sur tous les autres facteurs du spectacle. Jacques Copeau et André Barsacq notamment ont souvent exprimé ce point de vue.

Il est de fait que la première moitié du XIX^e siècle a été marquée par un changement dans la conception du décor de théâtre et par l'utilisation de techniques de plus en plus variées. C'est ainsi que l'on est passé d'un décor composé d'une toile de fond, de feuilletés latéraux destinés à permettre les entrées et les sorties, et des bandes d'air du ciel, disposés symétriquement selon l'axe de la perspective, à un décor fait de plantations libres (les « fermes ») et donc susceptibles de combinaisons beaucoup plus variées. L'usage des transparents et des ponts volants s'est imposé.

On pouvait ainsi jouer sur plusieurs plans, non seulement en profondeur mais en hauteur, et multiplier les effets de perspective. La richesse et l'abondance des techniques comptent pourtant moins que ce fait essentiel: l'espace scénique n'est plus immuable ni uniforme, il change avec chaque spectacle. Toute représentation de théâtre pose la question de son espace scénique: il faut en construire, en imaginer un, nouveau et singulier, à chaque fois.

Des modifications importantes se sont aussi produites dans l'éclairage des théâtres. En 1821, dans le nouvel Opéra de la rue Le Peletier, le gaz d'éclairage a remplacé les anciens quinquets, et, à partir de 1880, la lampe à incandescence Edison (découverte en 1879) est employée dans la plupart des théâtres. Charles Nutter constatait à cette époque: « La lumière électrique se prête aux effets les plus divers. Non seulement elle produit un éclairage dont nul autre foyer lumineux ne pourrait égaler l'intensité, mais elle vient en aide au décorateur pour l'imitation des phénomènes naturels ou la réalisation d'effets féeriques⁶. »

Aussi, l'argument invoquant la complexité croissante des moyens techniques pour expliquer l'avènement de la mise en scène est-il à double tranchant. Car cette incontestable complexité va parfois dans le sens d'une simplification du travail scénique. On peut même se demander si, compte tenu précisément des moyens techniques utilisés aux époques respectives, un grand spectacle n'était pas plus facile à réaliser au XIX^e siècle qu'un opéra-ballet au XVII^e siècle. En fait, ce que ces nouveaux moyens ont provoqué — ou permis d'accomplir — c'est la transformation de l'espace scénique, c'est sa modification constante, cet espace variant selon chaque œuvre montée. Mais ceci est plus un effet qu'une cause: le polymorphisme de l'espace scénique moderne ne prendra tout son sens que par l'intermédiaire du metteur en scène.

6. Cette citation est extraite de l'étude de Denis Bablet, « La lumière au théâtre », *Théâtre populaire*, n° 38, 2^e trimestre 1960.

On consultera aussi avec profit le très riche travail que Denis Bablet a consacré au *Décor de théâtre de 1870 à 1914 (Esthétique générale du)*, aux éditions du Centre national de la recherche scientifique, Paris 1965.

Un répertoire élargi. D'autres phénomènes fondamentaux de l'évolution du théâtre au XIX^e siècle doivent encore être évoqués. Constatons, entre autres, la variété et l'ampleur croissante du répertoire. Non seulement les théâtres montent des pièces contemporaines et des pièces classiques (auparavant, ces dernières étaient jouées comme des œuvres de l'époque), mais encore ils font de plus en plus appel aux pièces étrangères qu'ils donnent dans un texte à mesure plus proche de l'original. On est passé du Shakespeare adapté, francisé par Ducis à celui d'Alfred de Vigny (*Othello*). Dès lors des problèmes d'interprétation se posent: il ne saurait plus être question de camper un héros shakespearien (fût-il romantisé) comme un personnage de Voltaire, et le souci de vérité historique, dont nous avons déjà parlé, s'impose ici encore. Notons de plus l'influence qu'eurent les représentations des troupes shakespeariennes anglaises à Paris: celle, notamment, qui, de septembre 1827 à juillet 1828, s'installa à l'Odéon ou aux Italiens et qui comprenait parmi ses comédiens Edmund Kean. Remarquons qu'il faudra néanmoins attendre Antoine et son *Roi Lear* (au Théâtre Antoine en 1904), pour voir à la scène non plus une adaptation mais une version fidèle et intégrale d'une œuvre de Shakespeare⁷.

Plus nombreuses, les pièces interprétées sont aussi plus variées. La rupture définitive avec la règle des trois unités et avec le cadre classique de la scène date du début du siècle. De plus en plus, les auteurs situent leurs œuvres dans des milieux nettement particularisés et à chaque fois différents. Les rôles eux-mêmes échappent aux catégories des emplois. Comme le dit Becq de Fouquières dans *l'Art de la mise en scène*⁸: « Les rôles augmentent en nombre à mesure qu'ils se différencient les uns des autres. » Et il poursuit: « Cette hétérogénéité de l'art a pour conséquence une différenciation de plus en plus grande entre les images initiales des per-

7. Cette question est étudiée, entre autres, par Jean Jacquot dans son excellent et précis *Shakespeare en France, mises en scène d'hier et d'aujourd'hui*, coll. « Théâtres, fêtes, spectacles », Le Temps éditeur, Paris 1964. Cf. notamment p. 41 et s.

8. L. Becq de Fouquières, *L'Art de la mise en scène - Essai d'esthétique théâtrale*, G. Charpentier et cie éditeurs, Paris 1884.

sonnages du théâtre moderne; et, par suite, un acteur devient de moins en moins apte à remplir avec succès un grand nombre de rôles: son image s'associe avec des groupes de rôles de plus en plus restreints. D'où résulterait la nécessité d'accroître indéfiniment le nombre d'acteurs composant une troupe de théâtre. Cette nécessité a pour conséquence immédiate: premièrement, la disparition des troupes de province; deuxièmement, la fusion en une seule de toutes les troupes existant à Paris [*Becq de Fouquières précise*: les acteurs passent d'un théâtre à l'autre sans se fixer définitivement]; troisièmement, l'exploitation des théâtres de province par les troupes de Paris⁹. »

Cela, qui n'est pas mal vu, met aussi l'accent sur un autre phénomène important de la vie théâtrale parisienne au XIX^e siècle: la modification de son infrastructure. Avec le Second Empire, on assiste en effet à la disparition des salles populaires spécialisées dans tel ou tel genre de grands spectacles — comme la Porte Saint-Martin ou la Gaieté sur laquelle avait régné Pixérécourt (à la fin de sa vie, celui-ci parle de quelque 30 000 représentations de ses œuvres). Une partie de « Boulevard du Crime » est démolie lors des grands travaux du baron Haussmann...

Toutes ces constatations: modification de l'espace scénique, ampleur et variété croissantes du répertoire, disparition progressive des troupes et des salles spécialisées... sont convergentes, mais elles ne rendent pourtant pas pleinement compte de l'avènement du metteur en scène. C'est qu'il leur manque un dénominateur commun. L'analyse du public de théâtre ou, plus largement, de la structure de la consommation théâtrale à cette époque me paraît de nature à nous le fournir. Telle est donc l'hypothèse que je propose ici: chercher à l'avènement de la mise en scène non seulement des explications d'ordre technologique, mais bel et bien un fondement sociologique. Voir dans cet événement le résultat moins d'une différenciation progressive des tâches techniques (qui est une conséquence plus qu'une cause) que d'une modification à la fois quantitative et qualitative du public de théâtre: modification de son nombre et de sa composition, modification également de son attitude face au théâtre.

9. L. Becq de Fouquières, *op. cit.*, p. 207-208.

De nouveaux publics. Il ne fait pas de doute qu'au cours du XIX^e siècle le public des théâtres a augmenté de façon considérable. On ne dispose pas encore de statistiques précises à ce sujet¹⁰. Mais la tendance générale est incontestable. Becq de Fouquières s'en est fait l'écho (un écho sans doute grossissant) lorsqu'il constatait, en 1884: « La Révolution a brisé les barrières qui séparaient les classes les unes des autres. La France est aujourd'hui une démocratie. Les plus humbles veulent jouir des mêmes plaisirs que les plus fortunés; aussi, depuis la fin du siècle dernier, on peut dire que le public qui suit les représentations dramatiques a presque centuplé. Il faut non seulement un plus grand nombre de théâtres pour satisfaire à tous ses goûts; mais encore une pièce qui, jadis, eût été arrêtée de la vingt-cinquième à la cinquantième représentation atteint facilement aujourd'hui la centième, la deux-centième même et souvent après un nombre pareil de représentations n'a épuisé que momentanément son succès¹¹. » Sans doute ne faut-il pas prendre Becq de Fouquières au pied de la lettre et sa vision d'un public « centuplé » est-elle excessive. Elle n'en traduit pas moins une réalité et plus encore l'impression générale, capitale en ce qui nous concerne, d'une multiplication du public des théâtres.

Cette multiplication s'est accompagnée d'une modification dans la composition du public. Celui-ci est devenu plus hétérogène. Pendant la première moitié du siècle, un partage s'était fait: les spectateurs de qualité vont dans les théâtres officiels pendant que le public populaire se rend dans les théâtres spécialisés (ceux du « Boulevard du Crime » notamment). Sous le Second Empire, quoique les théâtres aient, dans leur majorité, été fréquentés par des bourgeois, un mélange de ces publics s'est produit. Comme le notait Francisque Sarcey: « C'est sous l'Empire que Paris a cessé d'être une petite ville pour devenir un grand caravansérail. La démolition de la vieille cité a rejeté bien loin une population

10. Je n'en ai malheureusement pas trouvé dans l'ouvrage de Maurice Descottes, *Le Public de théâtre et son histoire*, Presses universitaires de France, Paris 1964.

11. L. Becq de Fouquières, *op. cit.*, p. 29-30.

de petits bourgeois, amateurs de théâtre; les chemins de fer enfin terminés ont versé sur l'asphalte des boulevards des multitudes internationales, avides de spectacles; l'aisance générale, croissant chaque jour, a permis à une foule sans cesse plus nombreuse de se payer ce plaisir, réservé jadis aux bourgeois établis¹². » Sans doute est-ce là le fait capital: dès la seconde moitié du XIX^e siècle, il n'y a plus pour les théâtres un public homogène et nettement différencié selon le genre des spectacles qui lui sont offerts. Dès lors, aucun accord fondamental préalable sur le style et le sens de ces spectacles n'existe plus entre spectateurs et hommes de théâtre. L'équilibre entre la salle et la scène, entre les exigences de la salle et l'ordre du plateau, n'est plus posé en postulat. Il faut le recréer à chaque fois. La structure même de la demande du public s'est modifiée. Un changement d'attitude vis-à-vis du théâtre se produit.

Les milieux scéniques. Le livre de Becq de Fouquières, *l'Art de la mise en scène — Essai d'esthétique théâtrale*, rend très bien compte de ce changement — d'autant mieux que son auteur regrette cet état de fait mais se trouve contraint, avec une incontestable honnêteté et parfois beaucoup de pénétration, de le constater. Il note ainsi, dans un style qui n'appartient qu'à lui: « Les foules qui montent des ténèbres à la lumière et qui des bas-fonds de l'humanité s'élèvent à toutes les jouissances d'une vie sociale supérieure [...] s'intéressent non seulement au développement poétique et moral des personnages mais à l'acte qu'ils accomplissent; non à la vérité générale qu'ils représentent, mais aux traits particuliers sous lesquels la vérité se manifeste et au fait qui en est l'occasion. [...] En un mot elles sont frappées de l'action tragique et en sont impressionnées comme elles le seraient d'un drame de cour d'assises. [...] Ce nouveau public, vierge d'émotions esthétiques, auquel s'adressent aujourd'hui les poètes dramatiques, n'est pas formé à juger une passion ou un caractère en soi, indépendamment du circonstancier des faits; mais il rapporte cette passion et ce caractère à

12. Cité par Maurice Descottes, *op. cit.*, p. 311-312.

son expérience personnelle et actuelle, et pour apprécier ce que l'une a d'horrible et l'autre de ridicule n'a d'autre étalon que la réalité. [...] Le public actuel s'intéresse donc moins à l'homme en général qu'aux hommes en particulier, et ne conçoit pas plus ceux-ci soustraits à toutes les conditions de climat, de race, de tempérament et de milieu social, qu'il ne les conçoit dégagés des influences extérieures, des circonstances et des faits¹³. » Ici, Becq de Fouquières, qui est pourtant un adversaire du naturalisme, reprend le vocabulaire même de Zola, parlant de « l'homme éternel » des classiques et lui opposant « l'homme physiologique » des naturalistes. Mais il va encore plus loin et en déduit que le spectacle doit, lui aussi, étant donné les exigences de ce public qui s'intéresse moins au général qu'au particulier, être l'expression d'une réalité indépendante, circonstancielle. Ainsi il est amené à mettre l'accent sur le rôle de la mise en scène: « La mise en scène doit correspondre exactement au milieu social, c'est-à-dire doit convenir à l'état social des personnages mis en scène et s'adapter à leurs mœurs et à leurs usages. Toutefois, et c'est ici le point intéressant, ce n'est qu'à une époque relativement récente que la mise en scène a conquis un rôle de plus en plus prépondérant. Autrefois, on aurait pu concevoir uniquement trois décorations, autrement dit trois milieux, un milieu grand seigneur, un milieu bourgeois et un milieu populaire. Et encore c'est théoriquement que je compte ce dernier qui en fait n'existait pas et dont par conséquent la décoration correspondante serait restée d'une parfaite inutilité. Ce qui en tenait lieu, c'était le milieu villageois ou autrement dit le milieu pastoral. [...] Aujourd'hui, malgré tout ce qui peut subsister de notre ancienne division sociale, nous ne sommes plus répartis selon les règles étroites d'une hiérarchie immuable. Les rangs sont confondus. C'est en général le talent et l'argent qui, bien plus que la naissance, assurent une haute position sociale. C'est pourquoi, au théâtre, l'ancienne unité décorative ne correspondrait plus en rien à nos idées actuelles. Tandis qu'il n'y avait jadis qu'un petit nombre de divisions générales, il y en a aujourd'hui une infinité, et nous assimilons à nos fonctions, à nos goûts, à nos mœurs, tout ce qui nous entoure et participe

13. L. Becq de Fouquières, *op. cit.*, p. 243-245.

à notre existence. En un mot [...] notre personnalité morale se reflète autour de nous jusque sur les moindres objets. De là le rôle de la mise en scène dans les pièces modernes, ou du moins dans celles qui s'ingénient à traduire sur le théâtre la société française actuelle, et la nécessité d'en accorder tous les éléments avec la personnalité morale des personnages représentés. C'est donc par une conséquence logique que le décorateur et le metteur en scène se sont faits tapissiers et en quelque sorte bibelotiers, et qu'ils ont dû chercher à donner au matériel figuratif cette physionomie personnelle qui est la caractéristique de la mise en scène moderne. [...] C'est pourquoi l'évolution de la mise en scène n'est pas le résultat d'un parti pris, mais au contraire résulte d'une transformation insensible de l'esthétique dramatique et de la société moderne. La mise en scène a ainsi acquis une plasticité qu'elle n'avait pas autrefois¹⁴. »

Le relatif au théâtre. En fait, c'est tout le rapport de la scène à la salle qui s'est ainsi trouvé transformé. Autrefois, à une salle socialement homogène correspondait une scène relativement uniforme (quitte à l'orner de variations purement décoratives). Il y avait homologie entre l'une et l'autre. Comme un miroir la scène ne faisait que renvoyer à la salle son image. Becq de Fouquières le dit expressément à propos du comédien classique: « L'art de l'acteur consiste précisément à objectiver devant les yeux du spectateur l'image ou l'idée que celui-ci a dans l'esprit. Et son jeu, qu'on le remarque, sera d'autant plus vrai qu'il sera moins réel, c'est-à-dire moins compliqué de détails particuliers et spéciaux, non observés de la majorité des spectateurs. [... Le public] rapporte la représentation que vous lui offrez à l'idée qu'il se fait du phénomène et à l'image qu'il possède en lui-même; et ce qu'il applaudit, ce n'est pas la reproduction d'une réalité qu'il ne lui a pas été donné d'observer directement, mais le degré de ressemblance de l'image que vous dessinez à ses yeux avec l'idée qu'il s'est formée du fait représenté¹⁵. » Maintenant, ce rapport de projection est rompu. Dès lors,

14. L. Becq de Fouquières, *op. cit.*, p. 78-82. — 15. Id., *ibid.*, p. 184-186.

il importe de constituer sur la scène une réalité qui existe en soi, sans avoir besoin d'être soutenue et complétée par le regard du spectateur. Et la mise en scène, c'est précisément cet essai, sans cesse repris, d'établir sur la scène l'œuvre dramatique dans toutes les significations qu'elle peut avoir à nos yeux — ou plus exactement telle qu'elle apparaît non à tout le public (celui-ci est, nous l'avons vu, devenu hétérogène) mais à celui qui est à la fois le spectateur et l'acteur privilégié du théâtre: le metteur en scène.

Becq de Fouquières, paraphrasant ici encore son adversaire, Zola, parle du « transport du relatif au théâtre qui fait la richesse de l'art moderne ¹⁶ ». L'avènement de la mise en scène traduit ce phénomène. C'est parce que, face à un public changeant et varié, l'œuvre n'a plus de signification éternelle mais seulement un sens relatif, tenant au lieu et au moment, que l'intervention d'un metteur en scène est devenue nécessaire. Auparavant, un certain ordre régissait les échanges de la salle et de la scène; maintenant, cet ordre varie avec chaque spectacle et il revient au metteur en scène de l'établir, de déterminer de quelle manière l'œuvre sera reçue et comprise par le public.

*La médiation
du spectacle.*

La mise en scène moderne n'est pas issue seulement de la transformation et de la multiplication des techniques scé-

niques; elle n'a pas été non plus imposée, *ex nihilo*, par un seul homme (Antoine pour la France). Son avènement coïncide avec une profonde transformation dans la demande du public de théâtre et avec l'introduction dans la représentation théâtrale d'une prise de conscience historique. A l'origine — par exemple, avec Antoine — il s'agissait surtout de préciser le milieu et l'époque, bref d'inscrire irréfutablement l'œuvre dans sa réalité historique et sociale. Antoine disait: « La mise en scène devrait tenir au théâtre l'office que les descriptions tiennent dans les romans. » Aussi bien les mises en scène naturalistes se contentent-elles en apparence de reconstituer autour de la pièce l'environnement exact des personnages et de l'action. Mais elles font déjà plus que cela: entre l'œu-

16. L. Becq de Fouquières, *op. cit.*, p. 268.

vre et le spectateur, elles introduisent la médiation d'un spectacle historicisé. A l'Odéon, sous la direction d'Antoine, non seulement on ne joue plus les classiques en costumes du XIX^e siècle (on avait d'ailleurs cessé de le faire dès le début du siècle) mais encore on cherche à interpréter certains d'entre eux de la façon dont ils l'avaient été, lors de leur création, au XVII^e siècle: ainsi, par exemple, pour un *Cid* aux chandelles avec de pseudo-marquis installés sur la scène et pour une *Psyché* montée en comédie-ballet. Le spectateur est appelé à jouir moins de la ressemblance de l'œuvre avec cette « image qu'il [en] possède en lui-même » que de la distance qui le sépare de cette œuvre et de la singularité de celle-ci. Ici, le chemin est déjà tout tracé qui mène d'Antoine à Brecht, c'est-à-dire d'une représentation théâtrale fermée sur l'imitation scrupuleuse, illusionniste d'une réalité fragmentaire et figée, à l'évocation large et non illusionniste de la réalité dans ses incessantes transformations.

*Une contradiction
essentielle.*

On le voit: c'est de ses origines mêmes que la mise en scène moderne tient sa vocation historiciste (à cet égard, il

pourrait être intéressant de s'interroger sur une certaine incompatibilité entre la mise en scène et la représentation d'une tragédie, celle-ci niant l'Histoire en lui étant de quelque manière « supérieure » comme l'écrivait Aristote et celle-là réinscrivant la tragédie dans une perspective historique). Son avènement coïncide en effet avec le moment où l'hétérogénéité du public rompt l'accord fondamental entre la salle et la scène, cette sorte de *consensus* mutuel grâce auquel on se comprenait à demi-mot, sans que fussent précisées les « circonstances ». La mise en scène substitue alors à cette entente la médiation d'un « maître de la scène » qui s'attache d'abord à matérialiser ces circonstances et qui, par la suite, prenant le parti de la distance entre l'œuvre et le public, trouvera dans le théâtre un moyen de nous faire prendre conscience de notre historicité (Brecht). Mais, à l'inverse, ce « maître de la scène » pourra aussi tenter de combler cette distance et de rétablir l'unité entre la scène et la salle par une intime communion sous les espèces

LA RÉALITÉ SCÉNIQUE

mêmes du spectacle. A la fonction de la mise en scène qui est « transport du relatif au théâtre », il opposera la vision d'une création autonome et fermée sur soi. Le metteur en scène aspirera alors à la vocation de seul créateur théâtral. Il prétendra être le seul « artiste de théâtre » — l'artiste de ce théâtre futur qui, selon Craig, « composera ses chefs-d'œuvre avec le mouvement, le décor, la voix ».

La mise en scène moderne n'est pas seulement, comme on l'a souvent dit, partagée entre la fidélité au texte et un désir d'autonomie. Elle est plus profondément divisée entre une fonction de communication historique et sociale et la tentation de l'absolutisme du metteur en scène. Elle aspire à produire un spectacle ouvert dont la compréhension se fonde sur l'institution d'une certaine distance entre tous ses éléments et en même temps elle ne rêve que d'un spectacle fermé qui, sous l'autorité du metteur en scène, provoque la communion de la salle et de la scène.

Cette contradiction est essentielle: elle ne saurait être résolue au profit de l'une ou de l'autre de ses composantes fondamentales. Sans doute est-ce elle qui fait de la mise en scène moderne un art plus qu'un ensemble de techniques. Du moins nous autorise-t-elle à étudier le théâtre contemporain non du point de vue des textes dramatiques ou de celui de l'évolution des procédés scéniques mais en tant qu'art de la représentation théâtrale.

LA GRANDE AVENTURE DE L'ACTEUR SELON STANISLAVSKI

Connaissons-nous Stanislavski? Nous ne nous posons pas assez cette question. Pour la plupart des hommes de théâtre français, l'affaire est réglée une fois pour toutes. Stanislavski est quelque chose comme un saint, un héros, un sage ou un fou; il suffit de citer religieusement son nom en quelque occasion solennelle, et nous sommes quittes envers lui. Bref, nous avons escamoté Stanislavski sous son mythe (Copeau le reconnaissait déjà dans la Préface qu'il a donnée à *Ma vie dans l'art*: « Pendant de longues années, la légende de Constantin Stanislavski a brillé pour moi dans un lointain qui me semblait inaccessible¹. »). Pas seulement nous, les Français, mais même ceux qui, plus légitimement, s'en réclament: Américains et Soviétiques. En U.R.S.S., après avoir été tenu en suspicion pendant les premières années qui ont suivi la révolution d'Octobre, Stanislavski a été remis sur son socle et transformé, bon gré mal gré, en un redoutable « petit père » du réalisme socialiste; aux Etats-Unis, il est devenu, à l'inverse, une espèce de grand sorcier du théâtre, mieux un minotaure auquel, chaque année, il importe de sacrifier, dans le temple désaffecté de l'Actors Studio, quelques jeunes gens, choisis parmi les meilleurs de la tribu (ceux qui en réchappent ont droit au titre sinon de héros du moins de star, et aux contrats dorés de Hollywood). Ce qui est encore une façon de se débarrasser de Stanislavski.

1. Constantin Stanislavski, *Ma vie dans l'art*, traduction de Nina Gourfinkel et Léon Chancerel, préface de Jacques Copeau, 1934 — deuxième édition revue et corrigée, Librairie théâtrale, Paris 1950.

Le rêve de la Somme. Mais comment donc connaître Stanislavski? Il faut avouer que ce n'est point chose facile. Sans doute a-t-il écrit, beaucoup écrit. Pour lui, faire du théâtre n'allait pas de soi. Ses premières expériences d'acteur et de metteur en scène, tant à la Société moscovite d'Art et de Littérature qu'au Théâtre d'Art de Moscou qu'il a fondé, avec son ami Némirovitch-Dantchenko, en 1898, l'en avaient assez vite convaincu: le théâtre n'est un art qu'à condition de remettre sans cesse en question ses propres procédés — sinon il tombe au rang d'« un assortiment d'effets conventionnels » ou se dégrade en « imitation pure et simple ». Il convenait donc de doubler la pratique d'une réflexion sur cette pratique. Et aussi de communiquer les résultats de cette réflexion aux autres. Car s'il est impossible de susciter des créateurs, il est possible, il est même indispensable d'indiquer aux hommes de théâtre et tout spécialement aux comédiens les voies par lesquelles ils peuvent, eux, accéder à cet « état créateur » hors duquel il n'y a pas d'art du théâtre.

D'où le grand projet de Stanislavski, le plus ambitieux qu'un metteur en scène ait jamais conçu: celui de rédiger une Somme qui rende totalement compte de son expérience de réalisation et de recherche. Mais Stanislavski est loin d'avoir pu le mener à bien. En fait, cette Somme reste inachevée. Elle devait comprendre, comme le remarque notre meilleure exégète stanislavskienne, Nina Gourfinkel, au moins huit volumes: après *le Travail de l'acteur sur lui-même*, « *le Travail sur le rôle; le Passage de l'acteur à l'état créateur en scène; l'Art de représenter* (le métier proprement dit); *l'Art du metteur en scène; l'Opéra*, et enfin, en guise de conclusion: *l'Art révolutionnaire*, le tout accompagné d'un manuel d'exercices: *Training et discipline*² ». Or, seul le premier, *le Travail de l'acteur sur lui-même*, a été à peu près complètement rédigé par Stanislavski. Le second, *le Travail de l'acteur sur le rôle*, est resté à l'état de notes, d'esquisses, de « fragments d'un livre » qui ont été rassemblés et, sous cette forme, publiés tardivement. Les autres n'ont pas été écrits.

Cela ne serait guère un inconvénient dans le cas de la plupart

2. Nina Gourfinkel, *Constantin Stanislavski*, collection « le Théâtre et les jours 5 », l'Arche éditeur, Paris 1955, p. 183.

des textes émanant d'hommes de théâtre: ce ne sont en général que des fragments prélevés au hasard d'une mise en scène ou pompeusement improvisés dans le seul souci de rivaliser avec les littérateurs. Avec Stanislavski, un tel inachèvement compromet le sens des textes accessibles aujourd'hui. Ceux-ci s'organisaient selon une perspective d'ensemble. Ils font partie d'un *Système* et ne valent qu'en tant que pièces de ce *Système*. L'ambition de Stanislavski était totalisante, comme celle des grands romanciers du siècle dernier. Imagine-t-on *les Rougon-Macquart* inachevés? Il nous manque la clef de voûte de l'ensemble stanislavskien: cette vision unitaire de la création théâtrale achevée comme un organisme heureusement constitué qui, de l'artificiel, accède au naturel. Je sais bien que chaque étape de ce processus de création ne fait en somme que répéter, à un autre niveau, la précédente — aussi pouvons-nous inférer l'une de l'autre — mais il n'empêche que, faute d'une vue d'ensemble, nous sommes hors d'état d'apprécier la place respective qui revient à chacune dans le *Système*.

De plus, le lecteur français s'est longtemps heurté à une autre difficulté qui compta sans doute pour beaucoup dans notre méconnaissance de Stanislavski. C'est avec un retard considérable et dans le plus grand désordre que les écrits stanislavskiens nous sont parvenus. Certes, l'autobiographie qu'il a écrite vers 1923-1925, *Ma vie dans l'art*, a été publiée en français dès 1934. Ensuite, il a fallu attendre 1958 pour que le premier tome du *Travail de l'acteur sur lui-même* nous soit accessible sous le titre, peut-être trop général, de *la Formation de l'acteur*³, alors que *la Mise en scène d'« Othello »*⁴ qui lui est bien postérieure, avait, elle, été traduite dix ans plus tôt. Ajoutons à titre de comparaison que *An Actor prepares* (c'est la version anglaise de *la Formation de l'acteur*) avait paru aux Etats-Unis en 1936 — soit quelque vingt ans avant — et y a connu aussitôt une très large diffusion (depuis, plus de cent mille exemplaires en ont été vendus).

3. Constantin Stanislavski, *La Formation de l'acteur*, traduit de l'anglais par Elisabeth Janvier, introduction de Jean Vilar, Olivier Perrin éditeur, Paris s. d.

4. Shakespeare, « Othello » - *Mise en scène et commentaires de Constantin Stanislavski*, traduits du russe par Nina Gourfinkel, préface de Pierre-Aimé Touchard, collection « Mises en scène », Le Seuil, Paris 1948.

Il y a plus — et sur ce point, la situation est identique en France et aux Etats-Unis: c'est que *la Formation de l'acteur* a longtemps été tenue pour l'expression complète de la réflexion de Stanislavski sur l'art du comédien. On a ignoré ou négligé qu'elle ne constituait en fait que le premier volet du *Travail de l'acteur sur lui-même*: celui qui concerne ce que Stanislavski appelait « le processus créateur de revivre » (c'est du reste le titre exact de l'édition soviétique de cet ouvrage). Le second volet, c'est *la Construction du personnage*⁵ dont Charles Antonetti a établi, à partir du texte anglais mis au point par Elisabeth Hapgood qui a paru aux Etats-Unis en 1949 sous le titre: *Building a character*, la version française, avec les exigences et les connaissances du psychologue, de l'homme de théâtre et du pédagogue qu'il est.

*Le processus créateur
de l'incarnation.*

Or, ce livre, s'il ne modifie pas radicalement l'image que l'on pouvait se faire, à la lecture de *la Formation de l'acteur*,

du comédien selon Stanislavski, la complète et l'enrichit de manière décisive. Surtout, il apporte un démenti catégorique aux interprétations abusives, issues d'une lecture à la fois trop littérale et trop partielle de *la Formation de l'acteur*. Je pense notamment à l'image d'un Stanislavski préoccupé seulement de « l'instrument psychique intérieur » de l'acteur et dédaigneux de tout ce qui est forme et expression extérieure du personnage — image qui fait la loi, sous le nom de « Méthode » à l'Actors Studio, où les études ou exercices stanislavskiens ont trop souvent tourné au psychodrame. D'ailleurs, dès 1934, lors de la visite de Stella Adler, l'une des actrices du Group Theatre, à Paris, Stanislavski avait mis en garde ses « disciples » américains contre l'abus d'un recours exclusif à la « mémoire affective » et aux exercices de « remémoration des sentiments ». Or, pour essentielle qu'elle soit, la « technique intérieure » de l'acteur qui permet au comédien de mobiliser son moi profond au profit du personnage, ne lui suffit pas pour interpréter ce personnage. Il lui faut encore « trouver une forme phy-

5. Constantin Stanislavski, *La Construction du personnage*, traduction de Charles Antonetti, préface de Bernard Dort, Olivier Perrin éditeur, Paris 1966.

sique du personnage correspondant à l'image intérieure que l'on s'était faite, faute de quoi il [est] impossible de transmettre à d'autres la vie même de cette image intérieure ». Tel est l'objet de *la Construction du personnage*: il ne s'agit plus seulement d'accéder à la vie intérieure du personnage ou — pour employer des termes plus exacts — d'être en mesure de mettre sa propre vie affective au service de celle du personnage (alors l'acteur doit « sentir sa propre vie à l'intérieur de celle de son personnage et la vie de son personnage identique à la sienne propre »), mais encore de donner une forme scénique, visible, à cette création, c'est-à-dire d'incarner sur la scène le personnage, au lieu de se contenter de le revivre. Quoique Stanislavski ne change rien aux grandes lignes de son Système, celui-ci s'en trouve par là même infléchi: il ne néglige plus les exercices de diction, de respiration, d'expression corporelle, de chant ou de rythme qu'il paraissait précédemment exclure comme des procédés à peine dignes de relever de ce que Stanislavski appelait dédaigneusement « l'école de la représentation »; il les intègre. Certes, ces techniques ne valent pas par elles-mêmes: le bien dire, le bien se tenir, etc., sont et restent étrangers à Stanislavski. Mais elles constituent autant de moyens pour atteindre le but assigné au processus créateur de l'acteur: la naissance en quelque sorte naturelle du personnage.

*L'acteur, le personnage
et le public.*

Du même coup, nous découvrons comme un jeu à l'intérieur même du Système: celui-ci ne se fonde pas sur une

rigoureuse et pour ainsi dire hermétique identification entre l'acteur et le personnage. Stanislavski nous le suggère: l'acteur produit le personnage — avec sa propre chair, ses propres sentiments et toute son âme — mais il ne devient pas intégralement celui-ci. La sincérité même avec laquelle il se donne à lui n'exclut pas le contrôle et la critique de soi: « Une moitié de l'âme de l'acteur est absorbée par le super-objectif, par la ligne d'action, par le sous-texte, par les images intérieures, toutes choses qui concourent à construire l'état de création active. Mais l'autre moitié continue à fonctionner selon les méthodes que je vous ai enseignées. Lorsqu'un acteur joue, il est divisé [...] C'est cette double existence, cet

équilibre entre la vie et l'interprétation dramatique qui conditionne l'œuvre d'art⁶. »

Sans doute, le « revivre » et l'« incarnation » n'ont-ils qu'un seul et même objet: donner à l'acteur la possibilité de créer naturellement un personnage fictif. Mais dans *la Construction du personnage* se dessine déjà l'évolution qui conduira Stanislavski sinon à modifier de fond en comble son Système du moins à procéder à une espèce de renversement des termes de celui-ci. L'incarnation passe alors au premier plan; elle n'est plus conçue comme le complément nécessaire à « l'état intérieur » du comédien; elle est la condition même qu'il doit remplir pour y atteindre. Ce sera « la méthode des actions physiques » à la mise au point de laquelle Stanislavski a consacré les dernières années de sa vie, notamment lorsqu'il travaillait sur le théâtre lyrique. Cette fois l'accent est mis sur les tâches proprement physiques de l'acteur, sur la « vie corporelle du rôle », car c'est à travers elles, en prenant littéralement appui sur elles que s'accomplira la création du personnage. Sur la scène, la « vie spirituelle du rôle » ne surgit pas du néant: elle n'existe que dans un rapport étroit avec la vie corporelle « qui constitue le terreau favorable » à son développement. Le corps, l'accomplissement de besognes strictement matérielles sont le point de départ; auparavant on a même fait table rase du texte comme de toute idée d'interprétation préconçue.

Dans *la Construction du personnage*, Stanislavski n'en est pas encore arrivé là. Mais le résumé qu'il donne, à la fin de l'ouvrage (voir Chapitre xv: *Perspective du chemin parcouru*), de son enseignement laisse une impression bien différente de celle qu'imposait la conclusion de *la Formation de l'acteur*. La perspective a changé: à côté de la manière de vivre un rôle, Stanislavski fait une place, égale, à la façon de l'incarner, de le montrer. Le Système n'est plus fermé sur lui-même comme un cercle magique dans lequel l'acteur renverrait au rôle et le rôle à l'acteur. Il ne méconnaît plus l'espace physique propre de la scène — espace ouvert sur une salle, sur un public. Il inscrit le processus du « revivre » dans un contexte: celui d'une communication (de regard, de participation et de jugement) entre un personnage et

6. Constantin Stanislavski, *La Construction du personnage*, op. cit., p. 181.

le public, celui de la production par l'acteur d'un personnage vivant et compréhensible *pour ce public*.

Face aux spectateurs, vie intérieure et vie extérieure du personnage se soutiennent mutuellement: « Plus le passage de la forme intérieure vers la forme extérieure sera immédiat, spontané, vivant, précis, plus la compréhension de la vie intérieure du personnage que vous jouez sera, pour le public, juste, large, et pleine. C'est pour aboutir à cela que les pièces ont été écrites et que le théâtre existe⁷. » Identification, incarnation et représentation ont partie liée. Loin d'être seulement affaire de sentiments entre l'acteur et son personnage, le théâtre sollicite aussi le regard du spectateur, son émotion et son jugement.

Un roman théâtral.

Arrêtons-nous maintenant à une dernière difficulté: celle qui tient à la forme semi-romancée que Stanislavski a donnée aux deux tomes du *Travail de l'acteur sur lui-même*. En effet, au lieu de nous livrer directement ses réflexions ou de nous proposer un manuel d'exercices pratiques, il a eu recours à une affabulation: c'est à travers le récit et les réflexions un peu naïves de Kostya, un apprenti comédien qui suit les cours du professeur Tortsov, que, dans *la Formation de l'acteur* et *la Construction du personnage*, l'enseignement de Stanislavski-Tortsov nous est livré. Que cela n'aille pas sans redites ni maladresses, que, parfois, dans son souci de raconter l'histoire de Kostya et de ses camarades, de la rendre plus plausible et plus exemplaire, Stanislavski se croie tenu d'introduire dans son ouvrage bien des scènes inutiles ou de commenter avec une apparente fausse modestie son propre enseignement... ce n'est que trop évident. On l'a déjà remarqué et déploré: « Stanislavski a eu la fâcheuse idée de rédiger *le Travail de l'acteur* sous la forme romancée du journal intime d'un élève d'école dramatique, espérant mieux montrer ainsi les hésitations des débutants et les différents types et tempéraments d'élèves [...]. Malheureusement, cela l'incite à introduire mille détails fastidieux, où se noient les observations justes, précieuses, et les

7. Constantin Stanislavski, *La Construction du personnage*, op. cit., p. 294.

exercices qui servent d'illustrations⁸. » Et souvent l'on est tenté de sauter tel ou tel passage, voire de recomposer à son propre usage, en place de ce semi-roman, un traité où les commentaires n'infecteraient plus les exercices.

Pourtant la forme adoptée par Stanislavski se révèle, à la réflexion moins incongrue qu'elle ne le paraît d'abord: elle a un sens, elle est l'expression de sa démarche même et nous renvoie à son ambition la plus profonde. Ne doutons pas que Stanislavski eût été en mesure de composer soit un recueil d'aphorismes sur le théâtre soit un guide destiné aux écoles de comédiens. Mais ce n'était pas là son objet. Je l'ai déjà souligné: ce qu'il voulait écrire, c'était effectivement une Somme théâtrale, c'est-à-dire non l'assemblage d'une série de préceptes ou de recettes mais un livre qui, selon la définition de la Somme qui figure dans le Littré, « traite en abrégé de toutes les parties d'une science » (ici, d'un art). Et s'il a éprouvé le besoin d'esquisser deux personnages, ce n'est pas seulement pour rendre son livre plus « vivant » mais encore pour ressaisir à travers eux toute l'évolution de sa réflexion et de sa pratique — car ces deux personnages sont en fait deux images de lui-même: l'un, Tortsov, est Stanislavski au moment où il écrit; l'autre, Kostya, est le jeune Stanislavski, celui qui, acteur amateur du Cercle Alexeïev ou de la Société moscovite d'Art et de Littérature, et même fondateur du Théâtre d'Art de Moscou (qui aurait dû être intitulé, en outre, « accessible à tous »), commençait à s'interroger sur son art en même temps qu'il le transformait fondamentalement. Pour lui, en effet, le théâtre n'est ni un mystère qu'il convient de célébrer à coups de formules sibyllines ni une technique dont on pourrait fixer une fois pour toutes les règles. Il est une expérience continue, une éducation qui n'en finit jamais. Une formation de l'homme même. Aussi ce que Stanislavski a voulu écrire est-il ce qu'il appelait lui-même un « roman pédagogique » — un de ces *Bildungsromane* chers aux écrivains allemands du XIX^e siècle et dont un des modèles, le *Wilhelm Meister* de Goethe, comprend précisément de nombreux épisodes consacrés à la vie d'une troupe théâtrale. Le roman de

8. Nina Gourfinkel dans l'ouvrage, déjà cité, qu'elle a consacré à Stanislavski, p. 185.

l'accession du comédien et plus largement de l'homme de théâtre à sa vérité — la vérité du théâtre et la sienne propre confondues — à travers les artifices et les faux-semblants de la scène.

La question initiale est, en effet, celle-ci: comment être vrai quand tout, dans le théâtre, est factice, de l'obligation de jouer un autre personnage que soi-même et de prononcer des paroles écrites par une tierce personne à la nécessité de se livrer à cette sorte d'usage de faux ou de substitution de personnalité non dans l'intimité, entre soi et son miroir, mais devant un public? *La Formation de l'acteur et la Construction du personnage* nous décrivent la conquête de cette vérité — à l'instar de *Wilhelm Meister* racontant comment Wilhelm accède, à travers les mirages (dont celui du théâtre) et les formes de la vie sociale, à la maîtrise de soi.

La double création. Il faudrait reprendre, dans cette perspective du « roman d'éducation » ce que Stanislavski dit de son « Système » (voir notamment le xvi^e et dernier chapitre: *Quelques conclusions à propos de l'art de l'acteur*). Contentons-nous de noter qu'il y a en effet système puisqu'il s'agit de trouver une méthode qui, à la fois, rende entièrement compte de l'activité théâtrale et permette de régulariser celle-ci, mais que ce Système « n'est pas un costume de confection avec lequel vous pouvez vous promener aussitôt que vous l'avez endossé »: il n'a de valeur en soi, il n'édicte pas de commandements esthétiques absolus. Il n'existe que pour être dépassé, pour être nié en tant qu'ensemble de règles, d'exercices, etc., c'est-à-dire pour permettre à l'acteur d'accéder à sa liberté et à sa vérité. Il établit un processus d'éducation, non un code esthétique. Stanislavski ne cesse de souligner « le caractère progressif de son entraînement ». C'est « tout un style de vie dans lequel il faut croître et vous éduquer pendant des années⁹ ».

On comprendra ainsi que *le Travail de l'acteur sur lui-même* n'ait pu prendre la forme d'un manuel, fût-il exhaustif, sur la formation et le métier de l'acteur: il est bien plus, il est le livre de

9. Constantin Stanislavski, *La Construction du personnage*, op. cit., p. 302.

la libération de l'acteur par la maîtrise des techniques de son métier, le roman pédagogique de la transformation du comédien qui joue à volonté de son instrument. Et cela non par quelque mystérieuse et soudaine métamorphose mais par le perfectionnement même de cet instrument, par la technique consciente. Le Système, c'est le moyen pour le comédien de passer de la condition d'individu absolument aliéné par son travail à celle d'homme à part entière — plus homme même que les autres hommes puisque, dans cette opération, il acquiert un pouvoir sur ce que Stanislavski nomme le « subconscient ».

Aujourd'hui encore, une telle réflexion sur la pratique théâtrale garde, au-delà des incertitudes de la formulation (notamment pour ce qui touche aux notions d'ordre psychanalytique), une valeur fondamentale. Certes, les exercices que Stanislavski propose aux comédiens ont assuré la fécondité de l'enseignement de nombreuses écoles: s'il peut être critiqué — nous n'y avons pas manqué — pour avoir déformé le stanislavskisme, l'Actors Studio a, plus qu'aucun autre cours de formation de l'acteur, contribué au renouvellement du personnel des théâtres et des studios américains, et il ne fait guère de doute que l'apparition de nombreux jeunes acteurs de talent, doués aussi bien pour interpréter Shakespeare que de modernes dramaturges néo-naturalistes, en Angleterre récemment, tient à la pénétration des méthodes stanislavskiennes dans le théâtre anglo-saxon (à la différence, précisément, de ce qui se passe en France). Mais sa leçon est encore plus large: s'inscrivant en faux contre l'opinion, communément admise, selon laquelle le travail du comédien ne saurait être « régi par des lois, des techniques, des théories et encore moins par un système » (« les acteurs ploient sous leur génie entre guillemets, dit Tortsov, non sans ironie¹⁰ »), elle affirme l'intelligibilité de ce travail. Elle en fait une véritable production humaine. Par là, loin d'asservir l'acteur, elle le rend maître de sa propre activité. En même temps, elle ne soumet pas cette activité à des lois, techniques, théories ou systèmes: ces derniers ne sont pour l'acteur que les moyens de parvenir au stade créateur par excellence, celui où il prête sa propre vie au personnage. Alors, tout en produisant le personnage, il se

10. Constantin Stanislavski, *La Construction du personnage*, op. cit., p. 304.

produit librement lui-même: comme l'écrit Louis Jouvet, « en trouvant le sens de son métier, il peut alors donner un sens à sa vie¹¹ ». (Jouvet commente: « Jusqu'ici l'acteur avait voulu jouer pour être *autre* ou *plus* que lui-même. Il joue maintenant pour être *mieux*. Il sent que l'œuvre qu'il joue est non pas un état d'exercice, non pas seulement un moyen de séduction ou de succès personnel, mais le but même de sa vie¹². ») Le comédien que le « système a aidé à restaurer les lois naturelles bouleversées par le fait que l'acteur est obligé de travailler devant un public » peut ainsi retrouver « l'état créateur d'un être humain normal¹³ ».

Le théâtre n'est ni une magie ni un exercice de chiens savants à la merci du fouet du metteur en scène-dompteur. Le comédien n'est ni un possédé ignorant de ses propres pouvoirs ni un esclave qui a vendu son corps, son visage et jusqu'à son âme (ou son ombre) au metteur en scène pour que celui-ci les montre au public. Ici, Stanislavski et Brecht, l'autre grand théoricien moderne qui ait tenté de penser complètement le « travail » du théâtre, se rejoignent. Tous deux, en dépit des voies bien différentes qu'ils ont suivies, nous proposent la vision (n'est-ce pas aussi, un peu, une utopie?) d'un théâtre pleinement adulte — entendons par là d'une activité créatrice responsable où, en reproduisant des images et des sentiments, l'homme se fait aussi lui-même. La Somme inachevée de Stanislavski est bien le roman de cette grande aventure.

11. Louis Jouvet, *Témoignages sur le théâtre*, « Bibliothèque d'esthétique », Flammarion, Paris 1952, p. 227.

12. Id., *ibid.*, p. 240.

13. Constantin Stanislavski, *La Construction du personnage*, *op. cit.*, p. 301.

POURQUOI GOLDONI AUJOURD'HUI?

C'est un fait: on joue beaucoup Goldoni. Non seulement les théâtres officiels, les grands théâtres de répertoire (il est vrai que la Comédie-Française n'a pas représenté de Goldoni depuis très longtemps...), mais aussi les jeunes compagnies. Un des premiers spectacles de Gabriel Monnet à la Comédie de Bourges fut une adaptation par Michel Arnaud de plusieurs pièces de Goldoni groupées sous le titre: *C'est la guerre, Arlequin*; le Grenier de Toulouse a monté *la Locandiera*; le TEP a présenté aussi *la Locandiera*, avec un succès de public considérable. Planchon s'est également occupé de Goldoni puisque Jacques Rosner a monté à Villeurbanne la trilogie de *la Villégiature*. Goldoni est donc partout présent dans le jeune théâtre français. Il en est de même en Italie: nous connaissons les mises en scène de *la Locandiera* et de *l'Impresario delle Smirne* par Visconti, et le long travail entrepris sur Goldoni par Giorgio Strehler. Mais Gianfranco De Bosio, à Turin, Luigi Squarzina, à Gênes, De Lullo et la compagnie « dei Giovani », à Rome... tous ont monté des comédies de Goldoni. Aussi doit-on se poser la question: pourquoi Goldoni aujourd'hui? Les représentations de ses œuvres ont-elles un sens pour le théâtre contemporain et quel sens? S'agit-il d'une opération philologique et archéologique ou d'un travail qui apporte quelque chose de neuf à notre théâtre?

Il est significatif que le Goldoni moderne soit apparu au théâtre sous un double signe: celui du naturalisme et celui de la stylisation. En témoignent les noms de deux des plus grands metteurs en scène européens: d'une part Stanislavski, qui a monté *la Locandiera* au Théâtre d'Art de Moscou, et, d'autre part, Max Reinhardt, dont le célèbre *Arlequin, valet de deux maîtres* a été joué dans le monde entier et même à Milan en 1932.

C'est que deux traditions revendiquent Goldoni: la tradition

du XIX^e siècle, reprise en charge et revalorisée par le naturalisme, et la tradition de la *commedia dell'arte*, ou du moins une certaine conception moderne de la *commedia dell'arte*.

Le « mattatore ».

Il est vrai qu'en Italie il n'y a pas de tradition goldonienne¹. Avec le déclin de Venise, on a perdu le secret du jeu goldonien. Goldoni, plus peut-être que Molière en France, est devenu la proie des grands acteurs italiens, des *mattatori* du XIX^e siècle. (À cet égard, on peut comparer la situation de Goldoni, plutôt qu'à celle de Molière, à celle de Marivaux dont les pièces créées par les Comédiens-Italiens n'ont été reprises qu'assez tardivement par la Comédie-Française et souvent de manière contestable.) Ces grands acteurs, comme Emilio Zago, qui a été un célèbre Pantalon goldonien, jouaient de manière presque vériste (on parle toujours à propos d'Emilio Zago de sa *naturalizza*), c'est-à-dire en profondeur, avec rondeur, bonhomie et pathos. Or, le jeu goldonien exige plus d'artifice.

Mais il y a plus grave: la structure même des compagnies théâtrales italiennes, dominées par un grand acteur, posait un problème d'interprétation. Dans les œuvres de Goldoni, il existe rarement, comme chez Molière, un seul personnage principal: ce qui compte surtout, c'est le rapport entre les différents personnages; il n'y a pas un caractère qui domine l'œuvre, il y en a plusieurs, et parfois ces caractères sont très proches les uns des autres (on pourrait parler de « variations » dramaturgiques sur un thème donné. Cela est évident dans *les Rustres*). Goldoni lui-même s'en est très bien expliqué dans *Il Teatro Comico*, en comparant son théâtre au théâtre français: « On ne peut refuser aux Français de beaux caractères, bien soutenus, l'art de manier les passions, une langue fine, spirituelle et brillante; mais le public de ce pays se contente à bon marché: un seul caractère suffit à porter une comédie française; ces gens-là font tourner autour d'une seule passion bien ménagée et bien conduite une quantité de périodes dont la force

1. Cf. Luigi Ferrante, *I comici goldoniani (1721-1960)*, « Documenti di teatro 19 », Cappelli editore, Bologne 1961.

d'expression donne un air de nouveauté à la pièce; les Italiens exigent davantage, ils veulent que le caractère principal soit fort, original et connu, que tous les personnages épisodiques soient autant de caractères, que l'intrigue abonde en incidents et en nouveautés; ils veulent voir la morale mêlée aux plaisanteries et aux saillies, ils exigent un dénouement inattendu mais tiré du sein même de l'action; il leur faut enfin tant de choses que je n'en finirais pas de les énumérer; ce n'est qu'avec le temps, la pratique et l'expérience qu'on peut arriver à les connaître et à les exécuter. » Ainsi la primauté du grand acteur détruisait ce qui fait l'essentiel des comédies de Goldoni où l'équilibre entre les différents personnages est peut-être plus important que les caractères de ces personnages eux-mêmes.

Parmi les grands acteurs, il faut faire une place à part à Eleonora Duse qui a joué *les Amoureux* en 1885 et *la Locandiera* en 1890. Sans doute la Duse déployait-elle trop de brio et trop d'élégance dans son interprétation de *Mirandolina*, mais elle y mettait quelque chose d'autre: un sens de la précision et de la situation sociale du personnage qui lui permettait, à la différence de sa grande rivale Sarah Bernhardt, d'échapper au pathos romantique.

Ballet et polyphonie. En France, il est rarement fait mention de Goldoni au XIX^e siècle et il est caractéristique qu'il n'ait pas été redécouvert au moment du naturalisme — le Théâtre-Libre n'a pas monté Goldoni —, mais au moment de la réaction contre le naturalisme: c'est Copeau qui a déterré Goldoni. Copeau était alors très préoccupé par le jeu corporel, par le problème du masque, par toutes les techniques de la *commedia dell'arte*, et Goldoni lui est apparu comme un représentant de la *commedia dell'arte*. Léon Chancerel écrivait encore en 1960 que, si Goldoni avait mené l'offensive contre la comédie des masques, c'était « après lui avoir emprunté de nombreux et excellents canevas (ces canevas, ajoutait-il, sont d'ailleurs le meilleur de son abondante production) ». Copeau a monté la même année Gozzi et Goldoni, d'une manière assez comparable; en février 1923, *la Princesse Turandot*, de Gozzi, et, en octobre 1923, *la Locandiera*. On rencontre la même conjonction

Goldoni-Gozzi en Russie: si Stanislavski a mis en scène *la Locandiera*, c'est Vakhtangov, un de ses élèves, séparé de lui par sa conception du rôle de la *commedia dell'arte* dans le travail de l'acteur, qui a monté *la Princesse Turandot* en 1922 (ce fut l'un des spectacles les plus remarquables du théâtre soviétique de cette époque, et peut-être est-ce son succès qui a attiré l'attention de Copeau sur Gozzi).

Il y a donc encore un malentendu sur Goldoni: celui-ci a été délivré du pathos romantico-naturaliste; mais ce fut pour être livré au ballet, à la musique, pour servir de prétexte à une exaltation de la pure théâtralité. En Italie, cette réaction a été menée sous l'influence de *l'Arlequin, valet de deux maîtres*, monté par Reinhardt à Milan en 1932, et du grand critique italien Renato Simoni qui a présenté *l'Eventail et Barouf à Chioggia* en 1936 à Venise. Ces représentations allaient dans le sens de la conception que Silvio D'Amico se faisait de Goldoni et qu'il exprime ainsi à propos de *Barouf*: « Avec les mots du dialecte, l'artiste a composé une des plus belles symphonies que le théâtre ait jamais connues; cette réalité qui semble trépidante, désordonnée, convulsive, c'est une polyphonie admirable, avec des retours et des confluences thématiques, des flots de musique, des pauses mélodiques, des adagios, des andantes, des allégrettos, des chœurs, tout cela respirant et rendant la vie. »

Cette conception a eu une importance considérable: elle a fait échapper Goldoni au XIX^e siècle, elle a affirmé — c'était très important en Italie à l'époque — la primauté du metteur en scène sur l'acteur. Ainsi l'œuvre de Goldoni apparaissait non plus comme la description d'un ou de deux caractères, mais comme un organisme vivant, dont la thématique est supérieure aux personnages. Le danger d'une telle conception, c'est qu'elle a amoindri le poids de réalité du monde goldonien et qu'elle lui a substitué la vision d'un univers agité d'un mouvement perpétuel (celui de l'intrigue) où tout se noue et se dénoue sans bavures.

L'« italianité ».

En France nous trouvons ainsi une série de représentations goldoniennes caractérisées par l'usage de couleurs vives, par les cabrioles et

les pirouettes, et prétendant avant tout à l'« italianité ». A propos d'une *Locandiera* présentée il y a de nombreuses années au Concours des jeunes compagnies, Roland Barthes notait qu'il n'y avait là, au lieu d'idées, que des trouvailles, visant à restituer « ce climat d'irrévérence vive que l'on prête traditionnellement à la *commedia dell'arte* », et il concluait: « Le style est toujours un alibi, destiné à esquiver les motivations profondes de la pièce; donner à une comédie de Goldoni un style purement italien (arlequinades, mime, couleurs vives, demi-masques, ronds de jambes et rhétorique de la prestesse), c'est se tenir quitte à bon marché du contenu social ou historique de l'œuvre, c'est désamorcer la subversion aiguë des rapports civiques, en un mot c'est mystifier. » Autre exemple de cette tendance, la *Locandiera* montée par Sarrazin au Grenier de Toulouse. Là encore le spectacle ne répondait qu'à une seule exigence: celle du mouvement endiablé. Tous les personnages étaient des pantins, emportés par le mouvement, sauf Mirandolina, la meneuse de jeu, qui multipliait les œillades, les grâces et les gestes. Dès lors, il n'y a plus ni caractère, ni conflit, et moins encore de description sociale; la représentation est, comme aimait à le dire Audiberti, « platéenne ». Le spectacle se situe partout et nulle part et ne renvoie qu'à une italianité absolue, très banale d'ailleurs, puisque la morale de l'histoire est que tout se termine toujours par des danses, des cabrioles et des chansons. On pourrait trouver une variante de ce genre d'interprétation dans une *Veuve rusée* donnée alors à Paris: ici la *Veuve rusée* était jouée en « Parisienne » de théâtre, tandis que le reste du spectacle se déroulait dans le *no man's land* de la *commedia dell'arte*. A cet égard, le cas Goldoni apparaît assez semblable au cas Marivaux. On a interprété longtemps Marivaux en essayant de faire s'y rencontrer une psychologie de la coquetterie avec l'abstraction du mouvement, du décor et des couleurs vives; il a fallu un texte de Juvet² ou une mise en scène de Planchon pour rompre avec ce style. D'ailleurs, l'opposition entre un Goldoni bourgeois, peintre de caractères, et un Goldoni « platéen », maître de ballet, doit être dépassée. Elle appelle un troisième terme: la référence goldonienne à un certain état de l'histoire et de la société. C'est par là que s'institue le va-et-

2. « Marivaux, le théâtre et ses personnages », conférence prononcée le 6 février 1939 et publiée dans *Conférencià*, années 1938-1939, t. II, p. 17 et s.

vient entre le monde et le théâtre dont parle Goldoni. Son œuvre ne cesse de montrer que le monde renvoie au théâtre et le théâtre au monde. Séparer l'un de l'autre, c'est consentir à un Goldoni altéré, aliéné.

La médiation des objets. Les grands spectacles goldoniens réalisent en fait la synthèse du monde et du théâtre. Parlons tout d'abord des mises en scène de Visconti qui ont mis l'accent sur la matérialité goldonienne. *La Locandiera* présentée par Visconti au Théâtre des Nations en 1956 se caractérisait d'emblée par une série de refus. Refus de l'image traditionnelle que les Français (et peut-être même les Italiens) se font de la *Locandiera*. Rina Morelli, qui jouait le rôle, n'a ni les appas physiques ni même l'âge qui sont traditionnellement attribués à la *Locandiera*. Sa *Mirandolina* apparaissait comme une femme sèche, expérimentée, comme une femme d'affaires plutôt qu'une amoureuse.

Refus aussi d'un lieu passe-partout. Avec Visconti, l'auberge est à la fois réelle et transposée: sa cour est celle d'une demeure bourgeoise; ses chambres ressemblent aux pièces d'un palais un peu ruiné. L'oscillation entre l'aristocratie et la bourgeoisie, entre le statut social du Marquis et du Comte d'une part, celui de Fabrice et de *Mirandolina* d'autre part — le Chevalier se trouvant littéralement en porte à faux entre deux univers — était inscrite dans le décor avec l'opposition entre les salles presque vides et les fauteuils somptueux, entre les murs nus et salpêtrés et les tables chargées de linge blanc et empesé. Enfin, dernier refus de Visconti, celui du mouvement: sa *Locandiera* était très lente. Il avait réussi à créer des moments d'attente, de balancement, de suspens, où rien n'est décidé. Ainsi l'œuvre de Goldoni ne disait plus uniquement l'affrontement de deux psychologies différentes, mais celui d'états sociaux différents. Et ce n'était pas seulement les rapports entre les personnages qui pouvaient résoudre un tel conflit; il y fallait des éléments médiateurs; ces éléments médiateurs étaient les objets. Roland Barthes l'a très bien vu: « Or le parti pris de Visconti n'est nullement gratuit. Goldoni n'est pas un auteur de *commedia dell'arte*. Certes, il utilise encore certains schèmes

dégradés de cette forme antérieure de théâtre (tout comme Molière), mais son art annonce fortement la comédie bourgeoise. Dans *la Locandiera*, même les types *caractériels* du théâtre improvisé font place à des types sociaux (le noble décaqué, le nouveau riche); et les rapports *sentimentaux* ne relèvent plus d'une simple mécanique des situations (enlèvements, séquestrations, etc.), ils sont déjà en quelque sorte *médiatisés* par des objets réels, vivant d'une existence toute matérielle, toute fonctionnelle, et c'est ce que Visconti a mis en valeur d'une façon remarquable; c'est *à travers* l'exercice d'un ménage que l'amour se joue; c'est *à travers* la sauce succulente qu'on lui sert que le Chevalier succombe à Mirandolina; c'est *à travers* le fer à repasser qu'il doit changer que Fabrice affirme sa supériorité sur le Chevalier. Substitué justement à la rhétorique vide d'une italianité toute intemporelle, le Goldini de Visconti nous concerne enfin dans la mesure où il est situé historiquement, à l'aube des temps modernes, dans ce moment où l'affectivité humaine, pour incarnée qu'elle soit encore dans des types, commence cependant à se socialiser, à se prosaïser, à quitter la pure algèbre des combinaisons amoureuses pour s'engager, se compromettre dans une vie objective, celle de l'argent et des conditions sociales, des objets et du travail humain. Nous devrions être familiarisés avec ce moment de l'histoire, nous qui possédons en Molière l'exemple même d'un théâtre où la nature est précisément un compromis d'essence humaine et de condition sociale³. » Ce qui nous faisait sentir la fascination que pouvait exercer sur le Chevalier un nouveau monde entrant dans l'histoire, ce monde bourgeois et matériel représenté par Mirandolina et Fabrice, c'est bien la façon dont Visconti avait mis en valeur l'épaisseur et la quotidienneté du monde de l'auberge (rappelons qu'il s'est inspiré des natures mortes de Morandi).

La mise en scène de *l'Impresario delle Smirne* nous ramenait à la dualité goldonienne. La description du monde quotidien, de l'auberge, était poussée très loin, mais elle était compromise par un maniérisme dans le détail, une volonté d'effets esthétisants (le linge suspendu sur la terrasse que parfois venait gonfler un

3. Roland Barthes, « *la Locandiera* », *Théâtre populaire* n° 20, 1^{er} septembre 1956.

coup de vent...). En revanche, Visconti avait mis l'accent sur un autre élément, c'est-à-dire le théâtre; les acteurs étaient poussés vers la caricature, une caricature héroï-comique du théâtre. Ici Visconti ne retrouvait plus l'harmonie et la cohérence de sa *Locandiera*; le monde et le théâtre coexistaient, chacun exaspéré. Il est vrai que dans *l'Impresario delle Smirne*, à la différence de ce qu'il a réussi dans *la Locandiera*, Goldoni n'a pas dépassé le dilemme: ou le monde ou le théâtre.

Le jeu en situation. En France, sous l'influence de Visconti et de Strehler (bien que *l'Arlequin, valet de deux maîtres* de ce dernier y ait peut-être été compris à contresens), il y a eu aussi passage du pseudo-Goldoni italianisé à un théâtre, plus large, de description sociale. Les trois spectacles les plus importants dans ce sens, ce sont *l'Arlequin, valet de deux maîtres*, monté par Tamiz, la mise en scène des *Rustres*, par Vilar, enfin *la Locandiera*, réalisée par Guy Rétoré au TEP. Comme le dit Mario Baratto, à propos d'*Arlequin, valet de deux maîtres*, « le véritable sujet de la pièce, c'est la *commedia dell'arte* elle-même, un univers de la fiction évoqué et manié avec la lucidité d'un bilan définitif⁴ ». Aussi Tamiz a-t-il fait jouer à ses comédiens une *commedia dell'arte* à la seconde puissance « en situant la pièce par des masques et des costumes fidèles à la tradition, en exploitant leur décor pour démontrer ce théâtre qui se fait et se défait devant nous, en donnant, enfin, à leur jeu une portée collective, celle d'une troupe de comédiens qui arrive, monte sur le plateau et a conscience de jouer un aimable divertissement » (Mario Baratto). Il distancie ainsi son spectacle de la *commedia dell'arte*. *Les Rustres* au T.N.P. ont, aussi, été une réussite dans la mesure où Vilar a créé sur la scène un double espace: l'espace clos et fermé des *Rustres*, qui n'était pas traité de manière naturaliste, mais figuré sur un petit podium au milieu du plateau, et, autour de lui, la vie collective d'une Venise en carnaval, représentée de façon sommaire. De même, il y a suggéré

4. Mario Baratto, « *Arlequin, valet de deux maîtres* », *Théâtre populaire* n° 45, 1^{er} trimestre 1962.

la coexistence de deux langages: le langage ressassé qui fonctionne à vide des relations entre les êtres, celui des disputes goldoniennes, et, venant le recouper, un autre langage, en prise directe sur la société, un langage qui est action et rupture de la bavarde inertie quotidienne.

A la différence de Visconti dans *l'Impresario delle Smirne*, Vilar a ainsi, paradoxalement, mis l'accent sur l'unité goldonienne essentielle: ce théâtre de la parole, des gestes quotidiens, fortement stylisés, qui tournent en rond, est aussi description du mouvement d'une société. Certains de ses personnages restent enfermés dans leur langage, ce langage dont Lunardo donne la caricature en disant « je dis les choses comme elles sont », alors que, en fait, il ne dit jamais les choses comme elles sont (Lunardo est précisément captif de ce théâtre artificiel), mais d'autres personnages comme Cancian sont, au contraire, repris en charge par une évolution sociale plus large. La représentation du T.N.P. le montrait en clair: au thème de l'enfermement des Rustres, Goldoni superpose l'image d'une société qui continue à vivre son histoire rationnelle autour d'eux et réussit à transformer certains d'entre eux.

La Locandiera du TEP est un produit de ces différentes tentatives. Son premier mérite, c'est de montrer l'auberge dans son entier, toute la maison de Mirandolina, ce lieu goldonien où le Chevalier va renoncer à la misogynie. Sans doute peut-on se demander s'il était nécessaire de reconstruire toute l'auberge et s'il n'aurait pas mieux valu suivre l'exemple de Visconti qui suggérerait le lieu entier par quelques pièces. Cela eût évité à Guy Rétoré de céder parfois à la tentation de peupler cette auberge et de retomber dans le mouvement goldonien, la rhétorique italianisante goldonienne: les valets qui manient du linge, transportent des fruits, déplacent des objets de manière totalement arbitraire... En revanche il aurait pu prêter plus d'attention aux objets, à ces objets médiateurs qui doivent avoir une véritable épaisseur matérielle et peser sur l'action. Mais le second mérite de sa réalisation, c'est d'avoir empêché les acteurs de céder à la tentation de la *commedia dell'arte*: ainsi Jean-Jacques Lagarde joue le rôle de Fabrice avec dureté, sécheresse. Rétoré a voulu également que les acteurs interprétant le Marquis et le Comte ne tombent pas dans une stylisation à la Labiche, mais il n'a pas tout à fait réussi sur ce point. Rejetant

la stylisation excessive, Rétoré retrouve aussi, parfois, la comédie de caractères. La *Mirandolina* d'Arlette Téphany n'est plus la meneuse de jeu, mais elle a la psychologie de la coquette bourgeoise qui, parce qu'elle est plus maligne que les autres, va triompher de tous. Enfin le mouvement d'ensemble difficile à obtenir à cause de la multiplication des plans scéniques a été créé de manière un peu artificielle. La mise en scène manque de ces moments d'indécision, de trouble, où les rapports individuels recourent les rapports sociaux et se tiennent mutuellement en suspens, moments qui étaient si remarquables dans la mise en scène de Visconti. Il reste que Rétoré a « désitalianisé » *la Locandiera*, et que, à partir de ce spectacle, d'autres tentatives plus radicales pourront avoir lieu.

Un itinéraire goldonien. Le dernier travail sur Goldoni que je voudrais évoquer est sans doute le plus complet; c'est celui effectué par Strehler au Piccolo Teatro de Milan. Strehler n'a cessé de monter Goldoni tout au long de dix-sept ans de carrière; d'abord en 1947, *Arlequin, valet de deux maîtres*, puis, en 1954, la trilogie de *la Villégiature*, et, en 1964, *Barouf à Chioggia*; il a également mis en scène beaucoup d'autres comédies de Goldoni, mais ces trois spectacles constituent trois moments essentiels de la mise en scène goldonienne contemporaine. Strehler a suivi, de manière presque chronologique, le développement même de l'œuvre de Goldoni.

L'*Arlequin* du Piccolo a été d'abord conçu par Strehler comme une expérience sur la *commedia dell'arte*, un peu comparable à celle de Copeau, qui avait pour objet le jeu de l'acteur et notamment le jeu avec le masque. Dans un texte remarquable consacré à Moretti (*Quaderni del Piccolo Teatro*, 4, 1962), Strehler décrit la façon dont Moretti s'est habitué au masque et a, en quelque sorte, formé le masque sur son propre visage; au début, Moretti était très gêné par le masque; il lui a fallu plusieurs essais pour trouver son masque qui est exactement un demi-masque en cuir souple; tous les acteurs du Piccolo ont eu à s'adapter de la même manière au masque. Le spectacle a été aussi pour Strehler une façon d'affirmer la position du metteur en scène. Son premier *Arlequin, valet de*

deux maîtres relevait encore, dans une certaine mesure, de la mythologie de la *commedia dell'arte*. Mais très rapidement le spectacle a évolué; Strehler a fait cinq ou six versions d'*Arlequin* qui en situent, de plus en plus, historiquement la représentation. Sa dernière version d'*Arlequin* était presque un spectacle didactique. Considérant qu'*Arlequin* constitue dans l'œuvre de Goldoni comme un adieu à une forme de théâtre dépassée, il avait organisé une sorte d'argument à la seconde puissance autour de la pièce de Goldoni. Il s'agissait d'une troupe de comédiens de la fin de la *commedia dell'arte* qui venait jouer *Arlequin, valet de deux maîtres* dans une auberge de campagne: il y avait deux plans, l'auberge avec, derrière, quelques ruines romaines, et la scène formée par le podium. Les gens de l'auberge regardaient les comédiens jouer la pièce. *Arlequin* était devenu la représentation d'une représentation. Le même décalage se retrouvait dans le jeu des comédiens. Strehler avait tenu à ce qu'il soit à la fois bon et mauvais, qu'il donne l'impression d'un jeu improvisé jusqu'au cabotinage et prêt à basculer dans le vide, de façon que la rhétorique de la *commedia dell'arte* soit exploitée au point de se nier elle-même; et le spectacle se terminait par le départ des comédiens qui retournaient vers le monde réel, au-delà des colonnes romaines brisées.

L'argument de la trilogie de *la Villégiature* montée par Strehler est assez semblable à celui d'*Arlequin*, mais il est cette fois complètement intégré à la pièce. La pièce montre des bourgeois qui veulent jouer aux aristocrates, partir en villégiature, ils jouent donc une comédie, mais cette comédie ne prend pas, elle se détruit elle-même et, à la fin, un tel jeu est complètement désenchanté. Cette fin a beaucoup fait parler du tchékhovisme de la mise en scène strehlerienne. Le spectacle était très long et ralentissait à mesure. Aux scènes très vives du départ succédait la vacuité des vacances: le monde artificiel que les bourgeois avaient rêvé se défaisait littéralement devant nous. L'œuvre apparaissait comme une critique de la comédie sociale que se donnent les personnages de *la Villégiature*; le théâtre était critique de la théâtralité dans laquelle une classe sociale veut fuir sa responsabilité historique véritable.

Critiquer et décrire. Enfin, dernière étape de cet itinéraire strehlerien, *le Baruffe Chiozzotte* (« *Barouf à Chioggia* »), présenté à Milan à la fin de 1964. C'est un exemple remarquable de synthèse entre la description très précise de la vie sociale et une stylisation de la théâtralité goldonienne. A cet égard la façon dont Strehler a préparé le spectacle est très significative. Il n'a pas du tout annoté la partition de *Barouf* comme Silvio d'Amico le demandait, y recherchant « des adagios, des andantes, des allégrettos », etc. Son point de départ a été la vie de Chioggia et il a fait prendre des centaines de photographies de Chioggia; c'est sur ces photographies qu'il a construit sa mise en scène. Mais celle-ci reste en même temps extrêmement abstraite. Prenons par exemple le lieu de *Barouf* construit par Luciano Damiani: ce port avec, de chaque côté, deux maisons. La scène est encadrée par des constructions en hauteur qui sont absolument naturalistes, mais ces maisons n'occupent qu'une petite partie de la scène qui est très large; reste un grand plateau de bois apparent. D'où un décalage entre cette aire de jeu et le cadre qui représente strictement la réalité. Le même décalage se répète sur le fond du décor entre le bateau qui vient accoster sur le quai et le groupe de vieilles maisons de Chioggia qui semblent situées à l'extrême limite de l'horizon (il s'agit en fait de petites maquettes construites placées derrière un transparent, dans une perspective délibérément faussée). Ainsi se crée une espèce de tension entre le lieu scénique donné pour tel et la réalité, représentée jusqu'à faire illusion. Cette tension est encore accentuée par la lumière. Le spectacle tout entier est organisé par une série d'éclairages qui séparent le plateau en zones différentes. Ces éclairages permettent de donner au jeu des acteurs une sorte de profondeur et mettent en relief les trois plans de la pièce, les trois plans du monde de Chioggia: celui des pêcheurs, celui des femmes et enfin celui de ce personnage auquel Strehler a donné une très grande importance, Isidoro le substitut. Strehler a fait de ce dernier un véritable médiateur entre le scène et la salle. C'est à travers Isidoro que nous voyons Chioggia: Isidoro est, du reste, comme la personnification de Goldoni lui-même, puisque Goldoni a exercé à Chioggia des fonctions analogues à celles de son substitut.

Ainsi le monde de ces pêcheurs et de ces femmes de Chioggia nous apparaît comme un monde clos que nous voyons du dehors. Nous le regardons, par l'intermédiaire d'Isidoro, avec nostalgie et commisération; c'est un monde coupé de l'histoire et nous le voyons, nous, d'un point de vue historique. Strehler a même mis l'accent sur la fermeture de ce monde en faisant jouer tout le spectacle dans une continuité absolue, avec un seul entracte. Une des choses les plus remarquables du texte de Goldoni, disait-il, c'est que tout pourrait y continuer sans arrêt, y recommencer inlassablement. Les disputes des femmes, le défilé des familles se rendant chez le juge... ces jeux sont réglés de façon très stylisée, abstraite, et, d'une certaine manière, musicale. Mais l'important, c'est que, dans ce petit univers fermé (Strehler a beaucoup insisté sur le fait que la comédie se passe en automne, et donc à la fin de l'activité des pêcheurs), où l'on parle un langage presque incompréhensible pour les Italiens d'aujourd'hui, une irrésistible vitalité intérieure, primitive, réinstalle le mouvement de la réalité: les disputes vont se résoudre, les gens vont s'aimer, vont se marier. Alors on assiste à une réconciliation du théâtre et du monde, à la résolution de la dualité goldonienne. C'est pourquoi Strehler tient ce spectacle pour le terme de son itinéraire goldonien. Le théâtre et le monde ne sont plus opposés, ils sont conjugués, et, par l'entremise du substitut, nous assistons à leurs vraies noces. A la fin des *Baruffe*, Strehler les célèbre: la stylisation très rigoureuse des disputes s'atténue, le bal des pêcheurs et des femmes est réconciliation de la parole et des gestes, des objets et des lignes.

La mise en scène de Goldoni rencontre ainsi un des problèmes essentiels du théâtre réaliste contemporain. Celui-ci souffre encore de l'opposition entre le naturalisme selon Antoine ou Stanislavski et la stylisation selon Craig ou Copeau, entre un théâtre qui ne ferait que refléter le monde et un autre qui serait supérieur au monde, révélateur de vérités essentielles. Or, à travers Goldoni, quelques-uns parmi les plus grands metteurs en scène ont réussi à lever cette opposition et à nous proposer une description de la vie quotidienne qui est en même temps ouverture sur l'histoire,

POURQUOI GOLDONI AUJOURD'HUI

des spectacles qui ne se figent pas en symboles abstraits et en formes décoratives, mais nous ramènent à la transformation générale et incessante du monde, un jeu scénique en équilibre entre le quotidien et l'histoire, entre la copie et l'invention, entre le consentement et le refus. Bref, un théâtre qui sait à la fois, comme Planchon le disait de celui de Marivaux, critiquer et décrire.

LE « DÉTOUR » DU THÉÂTRE: « LORENZACCIO » À PRAGUE

Lorenzaccio reste le mouton à cinq pattes du théâtre français¹. Certes, nous ne sommes plus au XIX^e siècle et, aujourd'hui, le chef-d'œuvre de Musset n'est pas seulement un « spectacle dans un fauteuil ». On le joue, moins souvent, il est vrai, que d'autres pièces de Musset. On ne fait même plus, comme Sarah Bernhardt lorsqu'elle eut l'audace de vouloir interpréter, en 1906, cette œuvre réputée injouable², appel aux services d'un monsieur Armand d'Artois pour couper les « passages et des scènes entières qui touchaient de trop près aux choses de la religion » (le rôle du Cardinal Cibo se trouvait ainsi réduit à presque rien), opérer des « suppressions nécessitées par la morale et la décence » et retrancher de la pièce presque tout ce qui concernait Florence — jusqu'à ne conserver de *Lorenzaccio* qu'un drame psychologique taillé aux mesures d'une actrice qui s'était déjà illustrée dans l'Aiglon aussi bien que dans Hamlet.

Un Lorenzaccio mutilé. Le théâtre français actuel est pourtant encore loin d'avoir osé affronter *Lorenzaccio* dans sa totalité. Après Sarah Bernhardt, il a fallu près de cinquante ans pour que Lorenzo retrouve son sexe: Gérard Philipe lui a définitivement — du moins peut-on l'espérer

1. Pas seulement dans le théâtre français, mais aussi en Allemagne puisque l'excellente collection « Friedrichs Dramatiker des Welttheaters » où figurent un *Zuckmayer* et un *Camus* ne comprend aucun *Musset*.

2. On sait que l'adaptation de *Lorenzaccio* qu'avait faite le frère de Musset, Paul de Musset, avait été refusée par la Comédie-Française, à deux reprises (1863 et 1874), et par l'Odéon (1864).

— rendu sa virilité, celle-ci fût-elle corrigée par un soupçon d'homosexualité. Pour éclatant qu'il eût été, le *Lorenzaccio* du T.N.P., en 1952, n'était pas encore tout *Lorenzaccio*: dans une mise en scène signée Philippe (mais qui était pour l'essentiel de Jean Vilar), c'était Philippe qui s'imposait, non *Lorenzaccio* mais le drame de Lorenzo. Un nouvel avatar du héros romantique. La représentation laissait d'ailleurs soigneusement de côté plus de la moitié du V^e et dernier acte (après l'assassinat du Duc). Le couronnement final d'un nouveau Duc apparaissait ainsi comme un simple épilogue de l'aventure de Lorenzo, comme le constat d'échec de celle-ci, non comme le rétablissement d'une situation historique où se sont inscrites les vellétés d'action de Lorenzo. Tout récemment encore, au TEP, après avoir essayé de fonder son spectacle sur la situation de Florence, ville occupée où le Pape et l'Empereur règnent par le truchement du Cardinal et du Duc, Guy Rétoré a, lui aussi, escamoté ce V^e acte, comme s'il était impossible de faire de *Lorenzaccio* autre chose que l'histoire de la vaine révolte d'un adolescent contre les adultes.

Des commentateurs modernes ont eu beau voir dans *Lorenzaccio* une « tragédie de la révolution » et non celle d'un seul individu (le sociologue Henri Lefebvre notamment qui a peut-être trouvé dans la représentation du T.N.P. plus qu'elle ne contenait). D'autres ont bien pu souligner que, contrairement à l'opinion communément admise, la construction de la pièce est parfaitement cohérente: certes, elle ne répond pas aux règles de la dramaturgie classique mais elle n'en est pas moins rigoureuse (Hassan el Nouty la compare justement à celle d'une « mosaïque raffinée³ ». Pour la caractériser, il faudrait recourir à des critères qui sont ceux non de la forme dramatique mais de la forme épique du théâtre). Les réalisations scéniques françaises de *Lorenzaccio* n'ont toujours pas rendu compte de cette nouvelle manière de lire l'œuvre de Musset. Elles en sont restées à ce que les critiques de la fin du siècle dernier appelaient le « drame d'une âme complexe ». Au mieux, avec l'interprétation de Gérard Philippe, c'est un Lorenzo

3. Dans une intéressante analyse dramaturgique de *Lorenzaccio*: « L'Esthétique de *Lorenzaccio* » par Hassan el Nouty, dans le numéro spécial « Présence de Musset » de la *Revue des Sciences humaines* de la Faculté des lettres et sciences humaines de Lille, fasc. 108, octobre-décembre 1962.

existentiel, proche parent des « bâtards sartriens », qu'elles nous ont proposé. Rien de plus légitime, du reste, en 1952. Mais nous n'en sommes plus maintenant à la problématique des « mains sales », au choix entre la pureté des fins et l'impureté des moyens. Brecht et Genet, au moins, sont passés par là.

Bref, toutes proportions gardées, on a continué de traiter *Lorenzaccio* comme Paul de Musset l'avait fait avec presque tout le théâtre de son frère, l'adaptant de manière à ce qu'il devienne immédiatement consommable. On a sinon adapté *Lorenzaccio*, du moins on l'a interprété en quelque sorte avant de le lire. La dernière représentation du TEP m'avait même fait douter qu'une lecture théâtrale complète de *Lorenzaccio* fût possible: pour un peu, j'aurais été tout prêt à ranger la pièce de Musset dans ce « théâtre invisible » dont Goethe parlait à propos de celui de Kleist.

Table rase.

Or, la représentation de *Lorenzaccio* par le Théâtre Za Branou de Prague, dans un texte tchèque de Karel Kraus et sous la direction d'Otomar Krejca, m'a apporté le plus radical des démentis. Ici, nous avons enfin affaire à une lecture complète de l'œuvre. Krejca fait d'abord table rase des interprétations reçues: il n'aborde *Lorenzaccio* ni par la problématique existentielle de son héros, ni par son contenu apparemment historique (la Florence du XVI^e siècle), ni par sa valeur d'actualité (la tentation devait pourtant en être grande, à Prague en 1969!). Il ne lui cherche pas de références *a priori*. Ce qui lui importe, c'est de l'inscrire dans une durée et dans un espace proprement théâtraux où elle puisse se déployer entièrement. Tout en procédant à quelques coupures et en changeant parfois, assez rarement, l'ordre de succession des scènes, il en conserve scrupuleusement l'architecture dans toute sa complexité: il ne retranche rien de ce qui peut paraître secondaire par rapport à l'histoire de Lorenzo; au contraire, il souligne le parallélisme des diverses actions et fait jouer le V^e acte dans son intégralité, y ajoutant même la scène du massacre d'un étudiant par les soldats — scène écrite par Musset mais que celui-ci n'avait pas fait figurer dans la première édition de la pièce.

Cette volonté d'exactitude quasi philologique n'aurait pas grand

intérêt si elle ne s'accomplissait dans la constitution d'un univers théâtral qui soit susceptible de rendre compte, précisément, de la complexité de la pièce. Assisté du scénographe Josef Svoboda, Otomar Krejca joue cartes sur table. Il ne cherche ni à reconstituer une pseudo-Florence du xvi^e siècle (on sait maintenant que c'est non *après* mais *avant* son fameux voyage en Italie avec George Sand que Musset a écrit sa pièce, du moins pour l'essentiel) ni même (comme Gaston Baty l'avait fait pour *les Caprices de Marianne*) à replacer l'œuvre dans son milieu historique de référence: Paris après la révolution manquée de 1830. C'est sur un plateau presque nu que se joue ce *Lorenzaccio*. Seul, un ensemble de paravents composés de miroirs qui tantôt refléteront ce qui se passe devant eux, tantôt laisseront deviner, par transparence, ce qui se passe derrière, permettra à Krejca de multiplier les différents plans de son espace scénique utilisé dans toute sa largeur et dans toute sa profondeur (à l'arrière-plan, une sorte d'échappée rappelle la percée sombre du fond de la scène dont il tirait un si grand parti au dernier acte des *Trois Sœurs*); des cubes sombres maniés par les acteurs serviront de sièges ou de piédestals, et plus encore de points d'appui pour le jeu. De plus, l'éclairage ne cesse de remodeler cet espace, tantôt le coupant nettement en deux (au premier plan, un rideau de lumière barre la scène), tantôt le prolongeant presque jusqu'à l'infini.

L'espace d'une société. Ce lieu n'a rien de symbolique: c'est un espace complexe, transformable, l'espace d'un jeu qui s'avoue comme tel. Une espèce de damier malléable à volonté; ce que Siegfried Melchinger appelait déjà à propos des *Trois Sœurs* un « champ de forces⁴ ». Au début du spectacle, tous les acteurs de *Lorenzaccio* viennent l'occuper. Ils ne le quitteront pas (sinon à l'entracte) jusqu'à la fin. Ils sont tous vêtus de collants de diverses couleurs. Ils s'habilleront alors devant nos yeux et changeront aussi de costumes à vue. Car c'est bien de théâtre dont il s'agit: non de la description d'une réalité préexistante mais de l'évocation par des moyens délibérément et

4. Siegfried Melchinger, « Die Prager Drei Schwestern: das Prager Experiment », *Theater heute*, janvier 1969.

spécifiquement théâtraux d'une réalité qu'il revient au spectateur de définir. Krejca aime à le constater: « La véritable voie de l'art théâtral consiste en ce détour par lequel cet art sort de la réalité pour revenir à elle⁵. »

Ainsi tous les épisodes de *Lorenzaccio* vont se passer parallèlement et presque simultanément dans ce lieu en quelque sorte polyvalent. Ici, rien n'est strictement public ou strictement privé. Aux intrigues de cabinet du Cardinal Cibo ou aux manœuvres de boudoir de la Marquise répondent les déplorations des bannis exilés de Florence ou les frasques du Duc auquel Lorenzo sert d'entremetteur. Tout coexiste: chaque mot, chaque geste a des répercussions dans un milieu tout autre que celui où il s'est produit. Otomar Krejca et Karel Kraus ont délibérément rompu avec l'organisation de *Lorenzaccio* en tableaux séparés. Regroupant des scènes qui se succédaient ou en rapprochant d'autres qui étaient parfois éloignées les unes des autres (mais de telles modifications restent assez rares), ils ont reconstruit l'œuvre en une série de séquences dont chacune d'elles contient à peu près tous les motifs principaux de l'action multiple de la pièce et est organisée autour d'un grand thème central. Par exemple le duel entre Pierre Strozzi et Salvati, toujours visible, interrompu puis repris, unifie la succession des scènes qui composent le second acte de la pièce de Musset; la présence de Pierre et de Thomas Strozzi enchaînés et comme attachés à un pilori, tout au fond de la scène, est l'élément permanent de la séquence qui suit.

A tout moment, c'est donc tout l'univers de *Lorenzaccio* que le spectateur a sous les yeux, certains personnages agissant, les autres figés, le visage recouvert d'un masque à peine décelable, devenus comme des statues de cire (ce masque est aussi l'équivalent exact de la transformation que Marie Soderini, la mère de Lorenzo, décrit ainsi à Catherine, sa jeune tante: « Comme une fumée malfaisante, la souillure de son cœur lui est montée au visage. Le sourire [...] s'est enfui de ses joues couleur soufre. ») Comme sur un échiquier, un réseau d'actions et de réactions se dessine en clair: le sort de chacun est lié au sort de tous, même si les personnages se refusent de le reconnaître et veulent jouer chacun leur propre jeu. En

5. Otomar Krejca: «Wie soll das Theater weiter gehen?», Conférence de presse, Prague, 21 octobre 1968, *Theater heute*, ant. cit.

place des trois intrigues séparées quoique convergentes que les commentateurs de *Lorenzaccio* ont l'habitude de distinguer: « 1) Celle qui oppose à Lorenzo le Duc et dont le déroulement est d'une simplicité linéaire; 2) celle qui met en scène la Marquise Cibo, son beau-frère le Cardinal et le Duc, et dont le dessin est double puisque le Cardinal et la Marquise convoitent le même enjeu sans poursuivre le même dessein [...]; 3) enfin l'intrigue qui dresse les Strozzi contre le Duc, et qui est à deux paliers: ce n'est que par rebondissement en effet que l'hostilité active des Strozzi, d'abord tournée contre Salvati, est dirigée contre Alexandre de Médicis⁶ », en place de ces trois intrigues donc, il y a un enchevêtrement de lignes de force qui tantôt crée le tumulte et le chaos (on ne distingue plus alors qui agit de qui est agi) tantôt se pétrifie en un cérémonial immuable. Rien de plus frappant à cet égard que les scènes de soulèvement populaire du V^e acte: il suffit qu'une rangée de soldats vienne couper en deux la scène pour qu'à l'image d'un soulèvement succède celle d'une Cour distraite et paisible où messieurs et dames n'ont rien d'autre à faire qu'à jouer à la balle.

Chaque image scénique nous livre un moment de cette micro-société, avec toutes ses contradictions: lorsque Lorenzo et Scoronconcolo répètent l'assassinat du Duc, à l'autre extrémité de la scène Philippe Strozzi et Marie Soderini esquissent quelques pas d'une danse noble. L'œuvre s'inscrit tout entière dans la dynamique de cet espace qui se fait et se défait sous nos yeux. Le mot de mise en scène trouve ici son sens le plus fort: c'est bien d'une dramaturgie dans l'espace et dans le temps qu'il faudrait parler.

Du théâtre Krejca ne se contente pas d'une telle
à la seconde puissance. vision chorégraphique. Il n'a garde
 d'oublier la dimension doublement
 théâtrale de *Lorenzaccio*. Chez Musset, en effet, le *jeu* est essentiel. Non seulement Lorenzo ne cesse de jouer un rôle (à la fin, il ne sait plus lequel: celui du débauché qui lui a permis d'acquérir la confiance d'Alexandre ou, au contraire, celui du révolté qui permet au débauché de conserver bonne conscience?), mais encore c'est

6. Cf. Hassan el Nouty, art. cit.

la société florentine tout entière qui est devenue théâtre. Dès la 2^e scène, des courtisans et le Duc lui-même nous apparaissent déguisés en religieuses.

Prenant au pied de la lettre les allusions au carnaval faites au cours de cette 2^e scène, Krejca situe presque tout *Lorenzaccio* pendant ce carnaval. Au début, nous assistons à une débauche de masques (ils ont été dessinés par Jan Koblasa mais, à côté des esquisses, leur réalisation déçoit quelque peu): les uns portent de monstrueuses têtes d'animaux ou d'oiseaux, les autres leurs propres visages mais démesurément grossis et transformés en figures d'épouvantail. Petit à petit, cependant, les masques tombent: les visages nus s'affrontent. La mort frappe vraiment. Ce n'est qu'une fois le Duc Alexandre assassiné et l'ordre des Médicis rétabli que trois serviteurs traversent de nouveau la scène, des masques au poing: *Lorenzaccio* se terminera au milieu d'un autre carnaval.

On sait le goût de Krejca pour les masques et la façon dont, par exemple, il les a utilisés dans *Fin de carnaval* de Topol et dans les *Masques ostendais* de Ghelderode. Ici, sa vision d'une ville déguisée où un perpétuel carnaval tourne au cauchemar est encore pleinement justifiée. Mais cette surabondance de masques ne va pas sans quelques excès ou complaisances. Leur multiplication même atténue leur signification. D'autre part le principe selon lequel sont distribués les masques à face d'animaux et ceux à face humaine n'est pas toujours déchiffrable. Le plaisir de monter une fête théâtrale l'emporte parfois sur la volonté de décrire la fête d'une société, qui est à la fois fuite devant la réalité et alibi pour ceux qui manipulent cette réalité.

Le jeu des doubles. A cette théâtralité externe s'ajoute une théâtralité interne, autrement importante. On l'a souvent dit: Lorenzo ne cesse de jouer son propre rôle. Là encore, prenant le texte au pied de la lettre, Krejca a mis en évidence cette théâtralité. Non qu'il ait demandé à son interprète de Lorenzo, l'excellent Jan Triska, de mettre l'accent sur le cabotinage de son héros: on n'a que trop tendance actuellement à faire de Lorenzo un psychopathe doublé d'un simulateur; Triska joue au contraire le rôle avec un calme et une froideur apparente

qui font d'autant plus ressortir ses brusques accès de lâcheté ou de colère. Mais, s'autorisant des allusions de sa mère Marie et de Lorenzo lui-même au « spectre » qui parfois accompagnerait celui-ci, Krejca a doté Lorenzo d'un double: un autre Lorenzo, le visage pétrifié sous un masque, qui n'est pas le Renzo d'autrefois dont parlait Marie mais qui, tel le portrait de Dorian Gray, semble avoir pris sur lui la déchéance de Lorenzaccio. Et ce double ne le quitte pas d'une semelle: c'est même de sa main que, à la fin, Lorenzo mourra. (Ce qui est contestable. J'entends bien que la mort de Lorenzo à Venise a tout d'un suicide: le meurtre de Lorenzo par son double l'indique en effet. Mais peut-être Lorenzo ne devrait-il plus, alors, avoir de double: une fois le Duc assassiné, il est réduit à n'être plus que lui-même, c'est-à-dire presque rien. Sa mort à Venise n'est que le constat d'une mort qu'il s'est donnée au moment même où il tuait le Duc.)

Le jeu des doubles ne s'arrête pas là. Le Lorenzo du Za Branou n'a pas qu'un seul double mais plusieurs. Scoronconcolo n'est pas que son maître d'escrime et son complice dans l'assassinat d'Alexandre: il le suit aussi comme une ombre, l'image, cette fois, non de sa déchéance mais du meurtre auquel il rêve. De plus, Krejca a placé au premier plan le personnage du jeune peintre, Tebaldeo, qui n'a d'autre utilité dans l'action que d'amener le Duc, lors d'une séance de pose, à se défaire de sa cotte de mailles mais qui incarne l'artiste, à n'en pas douter Musset lui-même — cet artiste dont « l'art, cette fleur divine, a quelquefois besoin du fumier pour engraisser le sol et le féconder » (II, 2). Ici, Tebaldeo (qu'interprète Otomar Krejca jr.) ne se contente plus de psalmodier le credo de l'artiste, comme un morceau de concours de Conservatoire: lui aussi, sans cesse présent, il apparaît comme un double de Lorenzaccio. Ce que Lorenzaccio aurait pu être, tandis que Tebaldeo, lui, deviendra peut-être un Lorenzaccio. A la fin, c'est même Tebaldeo qui porte le manteau de Lorenzo mort. Enfin, un dernier reflet de Lorenzo-Scoronconcolo-Tebaldeo nous est proposé: c'est la silhouette d'un étudiant présent notamment au début et au terme du spectacle.

Autour de Lorenzaccio, Krejca a établi comme une constellation de ses autres visages. Ainsi, son drame n'est plus celui d'un seul individu: il est celui de toute une jeunesse impuissante à agir, qui ne trouve d'autre issue que dans la folie, le crime, l'art ou une

vaine révolte, au milieu d'une société qui entend maintenir à tout prix son ordre sous l'apparent désordre des masques.

Derrière la fête.

Qu'on ne s'y trompe pas. Il est tentant de qualifier le *Lorenzaccio* du Za Branou de *spectacle baroque* et de le rapprocher ainsi du théâtre comme fête tel que le rêvent Arrabal et quelques metteurs en scène parisiens (dont Jorge Lavelli ou Garcia). Ce serait, je pense, se condamner à ne rien comprendre à ce *Lorenzaccio* que de croire que Krejca a voulu annexer la pièce de Musset au « théâtre-panique » et réaliser avec elle un spectacle dont « le bruit et la fureur » submergeraient le spectateur. Les masques, le chassé-croisé des allées et venues des personnages, jusqu'à la partition sonore qui accompagne la représentation (il faudrait décrire par le détail le mélange de musique enregistrée, de chants réels, de cris, d'effets de micro... qui compose une substance sonore aussi complexe que l'est l'espace scénique), toute cette théâtralité manifeste n'est pas exploitée pour elle-même, pour son effet direct sur le public. Sans cesse, Krejca se préoccupe même de briser ce qui pourrait tourner au morceau de bravoure et emporter ainsi l'adhésion immédiate du spectateur. Chaque moment de tension (il en est d'un extrême intensité comme l'entraînement de Lorenzo et de Scoronconcolo, la mort de Louise Strozzi dans de véritables spasmes...) est soigneusement isolé du reste du spectacle: celui-ci n'en est pas contaminé. Il n'y a pas là d'irrésistible crescendo. Ce spectacle délibérément théâtral n'est pas dupe de sa propre théâtralité (je n'en veux pour preuve que la soudaineté et la sécheresse avec lesquelles se termine sa première partie, à la fin du grand dialogue entre Lorenzo et Philippe — là où il eût été si facile de faire un effet de théâtre).

Cette théâtralité, *Lorenzaccio*, au contraire, la dénonce. Le spectateur est convié à découvrir ce qu'elle cache. Derrière les masques, le carnaval, le jeu des doubles et le drame de Lorenzo lui-même, il y a une réalité précise: celle d'une ville soumise au pouvoir du Pape et de l'Empereur. Au fond, ni le Duc, ni la Marquise, ni Philippe Strozzi ne tiennent ni ne peuvent tenir en main les fils de la situation: le Duc (remarquablement interprété par Milan Riehs qui est aussi le Prosoroff des *Trois Sœurs* et Ivanov) ressemble plus à un

poupon qui a de brusques et dangereux accès de colère ou de ressentiment qu'à un grand seigneur carnassier; Philippe Strozzi qui, après s'être enfin décidé à agir, est comme physiquement brisé par la mort de sa fille Louise, a le comportement d'un vieux leader radical-socialiste qui aurait passé plus de temps aux tribunes des congrès que sur les barricades (Philippe Strozzi dit de lui-même: « On croit Philippe Strozzi un honnête homme, parce qu'il fait le bien sans empêcher le mal »), et la Marquise a toutes les faiblesses et toutes les vanités d'une M^{me} Bovary qui rêverait d'être Jeanne d'Arc.

Restent face à face la bourgeoisie florentine et le Cardinal Cibo. Krejca a fait jouer tous les personnages qui relèvent peu ou prou de cette bourgeoisie (au sens le plus large de ce mot) par deux acteurs seulement, facilement reconnaissables sous leurs multiples déguisements: Borik Porchazka et Ladislav Fiser. Ceux-ci qui sont d'abord le marchand de soieries et l'orfèvre dont le dialogue (dans la deuxième scène) nous fournit un tableau de la situation de Florence, deviennent tour à tour Bindo Altoviti et Venturi, ces bourgeois révoltés que le Duc, à la demande de Lorenzo, a tôt fait de calmer par l'attribution d'une ambassade à Rome et d'un privilège de manufacture, des bannis, des moines, les précepteurs des enfants Salviati et Strozzi, voire deux membres du Conseil des Huit (dont Ruccellaï qui vote blanc lors de l'élection du nouveau Duc et quitte la salle en proclamant: « Je m'en lave les mains »)... A tous les niveaux, ils incarnent ainsi le même comportement: ils comprennent la situation, parfois ils en souffrent, mais à aucun prix ils ne veulent la regarder de front, moins encore lutter pour qu'elle change; ils se contentent de pieuses protestations et essaient, chacun pour soi, de tirer tant bien que mal quelque profit du malheur commun.

A l'opposé, se dresse le Cardinal Cibo, c'est lui qui est, politiquement, le maître du jeu. C'est lui qui tire les ficelles du Duc et de la Marquise; c'est contre lui que se brise la pseudo-révolte de Philippe Strozzi avant même d'avoir vraiment éclaté. Il est la clef de ce champ de forces qu'a dessiné Krejca. C'est lui qui met pour ainsi dire en scène le couronnement final. Une fois le Duc assassiné, le corps de celui-ci est enveloppé dans un tapis qui, roulé, reste sur le plateau pendant tout le V^e acte. Le soulèvement étouffé, un étudiant massacré par les soldats, Lorenzo supprimé à Venise et la

scène de nouveau envahie par les masques, le Cardinal Cibo préside à la cérémonie du couronnement du nouveau Duc, Côme de Médicis. Le tapis contenant le cadavre d'Alexandre est apporté au centre du plateau, déroulé, et voici qu'Alexandre lui-même se lève et va s'installer sur le trône. Le drap du meurtre, un drap taché de sang, tendu en travers de la scène, le dérobe un instant à nos yeux, puis, toujours au commandement du Cardinal, ce drap s'efface: au pied du Duc, de ce Côme qui n'est autre qu'Alexandre, un autre Lorenzaccio, le visage couvert d'un masque blanc, est accroupi. Rien ne s'est donc passé. L'ordre du Pape et de l'Empereur est rétabli des mains mêmes du Cardinal et cet ordre ne peut être que celui qui régnait au début. Le carnaval n'a plus qu'à reprendre!

Peut-être évoquera-t-on à ce propos les thèses shakespeariennes de Jan Kott et son « grand mécanisme » de l'histoire. Mais ce serait à tort. Krejca ne nous suggère pas que tout se répète toujours. Il nous montre seulement que, dans une telle situation et compte tenu des forces en présence, rien n'a changé, rien n'a pu être transformé. En fait, l'histoire n'a été qu'un mirage. Il n'y a eu qu'une série de gestes et de paroles individuels. Le théâtre a remplacé l'action. C'est à nous de le comprendre et d'en tirer nos propres conclusions.

Lorenzaccio ne se ferme pas sur un inéluctable constat d'échec. Avec une fidélité d'autant plus étonnante à la pièce de Musset qu'il a rompu avec toutes ses traditions d'interprétation, avec l'imagerie romantique qui nous masque encore trop cette œuvre, Krejca nous a livré, en même temps que la vision fascinante d'un monde qui s'étourdit de son propre théâtre, une analyse critique aussi précise qu'une radiographie de cet univers clos sur lui-même. C'est le paradoxe de sa représentation de *Lorenzaccio*: elle ne fait en rien appel à l'actualité; aucun clin d'œil ne vient rapprocher tel de ses personnages de tel de nos contemporains; elle ne sacrifie même pas à la tentation de trouver dans la Florence de Musset un écho à la fois de la Révolution de juillet 1830 et du « Printemps de Prague ». Pourtant, pareille représentation à Prague aujourd'hui prend valeur d'acte de réflexion politique. Le public le sent bien: c'est avec une attention tendue, presque anxieuse, qu'il suit le spectacle, n'intervenant par des applaudissements qu'à de rares moments, lorsque telle ou telle réplique ne peut ne pas évoquer pour lui la « restauration » qu'il est en train de vivre. Nul doute qu'il ne se recon-

naisse dans cette tragédie historique qui *représente*, beaucoup plus exactement que ne pourraient le faire des spectacles directement engagés dans l'actualité, sa propre tragédie.

Elaboré au cours de l'été 1968, répété pendant près de six mois, représenté en province avant d'être donné à Prague, ce *Lorenzaccio* où la richesse et la complexité de la mise en scène n'ont d'égale que la rigueur de l'analyse dramaturgique, prend à nos yeux valeur d'exemple: ce qu'il affirme souverainement, c'est la réalité du théâtre.

PATRICE CHÉREAU OU LE PIÈGE DU THÉÂTRE

Les rares spectateurs qui, un soir de 1964, s'aventurèrent jusqu'à la salle de spectacles située dans les sous-sols du lycée Louis-le-Grand, entre le réfectoire et les toilettes, ne se doutaient guère qu'ils allaient assister à tout autre chose qu'à un spectacle universitaire. Certes, le programme était singulier: il comprenait non une tragédie ou une comédie négligée du xvii^e siècle, comme la troupe de Louis-le-Grand en avait présenté auparavant, mais de courtes pièces d'Henri Monnier et un acte à peu près inconnu de Victor Hugo, *l'Intervention*, emprunté au *Théâtre en liberté*. Le spectacle fut plus étonnant encore: au lieu de l'application élégante et un peu raide dont la troupe de ce lycée s'était fait une spécialité, ce qui s'imposait d'emblée, c'était un ton mordant frisant la caricature, un irrespect féroce, un sens aigu du grotesque et une vitalité théâtrale jamais à court de souffle. Derrière les gestes encore maladroits de certains comédiens, on sentait le regard et la poigne d'un véritable homme de théâtre. Depuis les premiers spectacles de Roger Planchon dans son petit Théâtre de la Comédie à Lyon, dix ans auparavant, je n'avais plus eu à ce point la certitude d'avoir affaire à un metteur en scène. C'était Patrice Chéreau qui avait signé la réalisation de *l'Intervention*: depuis 1963, il dirigeait, en compagnie de Jean-Pierre Vincent (qui s'était occupé du Monnier), le groupe théâtral de Louis-le-Grand.

Moins d'une année plus tard, la représentation de *Fuenteovejuna*, toujours à Louis-le-Grand, confirmait et au-delà ma première impression. Déjà, un style s'affirmait. Certes, on voyait bien à quelles sources Chéreau avait puisé: il y avait là-dessous du Brecht, du Planchon et du Strehler. Le déroulement du spectacle sentait le

récit épique. Costumes et accessoires avaient la rugosité et le poids de ceux du Berliner Ensemble. Une stylisation très raffinée, l'emploi d'un éclairage presque uniformément blanc venaient en droite ligne de *la Vie de Galilée* du Piccolo Teatro. Mais le refus de tout sentimentalisme populiste et la recherche d'un jeu à la fois violent et brisé donnaient à ce *Fuenteovejuna* sa tonalité propre.

La présentation au Festival du Théâtre universitaire de Nancy de *l'Héritier de village*, un acte de Marivaux, toujours par le groupe théâtral de Louis-le-Grand (il n'avait plus du lycée que le nom et un lieu de répétitions: la plupart de ses membres n'étaient plus lycéens et formaient déjà « la bande à Chéreau »), ne réussit pourtant pas à imposer Chéreau à la presse réunie pour la circonstance. Sans doute le spectacle n'était-il encore qu'un brouillon: il avait été monté trop vite, au dernier moment, pour le Festival, et c'était la première fois que Chéreau et ses camarades affrontaient le grand plateau d'un théâtre à l'italienne. Présenté dans la confusion et la fatigue d'une dernière nuit de Festival, *l'Héritier de village* ne fit guère que scandaliser: Chéreau fut accusé d'accommoder Marivaux à la sauce brechtienne — tout comme Planchon l'avait été, quelque six ou sept ans auparavant, lorsqu'il avait donné *la Surprise de l'amour*. Il est vrai que cet *Héritier de village* n'avait plus rien de l'aimable farce qu'on a accoutumé d'y voir: celle que des paysans qui se croient enrichis donnent à leurs voisins aristocrates. Ces derniers, le visage enduit de céruse, étaient bel et bien appâtés par l'odeur de l'argent. Et la comédie de ces paysans qui singent le beau monde prenait soudain une réelle violence. C'en était trop pour les festivaliers. Il fallut attendre la représentation par Patrice Chéreau, cette fois dans un théâtre de la banlieue parisienne (le Théâtre de Gennevilliers), puis à l'ancien cabaret des Trois Baudets, de *l'Affaire de la rue de Lourcine*, « comédie musicale d'après Labiche », pour que la critique se rende à l'évidence: « L'affiche était menteuse. On n'y rencontrera pas Labiche et la comédie musicale manque à l'appel. Mais, ce qui est infiniment plus surprenant, on y découvre le spectacle le plus inattendu, le plus vif, le plus aigu que nous ait donné une jeune compagnie. Labiche n'est ici qu'un prétexte, qu'un canevas comme dans la comédie italienne. Il offre un simple jeu de répliques que le metteur en scène, Patrice Chéreau, distribue à sa manière, et cette manière est des plus per-

sonnelles. [...] Dans cinq ans, Chéreau sera aussi connu que Planchon. Il a l'étoffe d'un très grand homme de théâtre. Sa mise en scène est une merveille de précision, d'invention, d'intelligence¹. »

L'année suivante, Patrice Chéreau et sa compagnie, installés au Théâtre de Sartrouville, remportaient le Prix du Concours des Jeunes Compagnies avec *les Soldats* de Lenz. De 1967 à 1969, à Sartrouville se succédaient deux pièces chinoises du XIII^e siècle, *le Voleur de femmes* et *la Neige au milieu de l'été* de Kuang-han-Ching, la première œuvre d'un jeune auteur grec exilé en Belgique, Dimitri Dimitriadis, *le Prix de la révolte au marché noir* et *le Dom Juan* de Molière. Accablé de dettes, poursuivi par ses créanciers, Chéreau se trouva contraint d'abandonner Sartrouville en 1969. Il avait échoué dans sa tentative de fonder, après Vilar et Planchon, un véritable théâtre populaire. Mais loin de le décourager, la fin de son entreprise à Sartrouville lui parut constituer « une mort exemplaire »; elle mettait en lumière les malentendus que comportent, dans la France d'aujourd'hui, l'idéologie et la pratique du « théâtre populaire » (n'inscrivait-il pas en tête de l'article qu'il a consacré après coup à son expérience de Sartrouville: « le théâtre populaire, cela existe-t-il, en 1969, dans la France au régime gaulliste?² »). Il ne renonçait pas pour autant au théâtre. Ses deux derniers spectacles: le *Richard II* de Shakespeare, présenté au début de 1970 sous l'égide de l'Action culturelle du Sud-Est que dirige Antoine Bourseiller et *Splendeur et mort de Joaquim Murieta* de Pablo Neruda au Piccolo Teatro de Milan en avril en témoignent: ils sont riches de plus de cinq années de travail et s'organisent tous deux autour de la question que Chéreau ne cesse de se poser depuis qu'il fait du théâtre: celle des pouvoirs du théâtre.

Un lieu machiné.

Avant d'être metteur en scène, Chéreau est décorateur (c'est lui-même, seul ou assisté de Richard Peduzzi, qui conçoit ses décors). Pour lui, la représentation théâtrale, c'est d'abord un lieu. Il construit donc non seulement un espace où se jouera la pièce mais une espèce

1. Pierre Marcabru, *Paris-Press*, 15 juin 1966.

2. Patrice Chéreau, « Une mort exemplaire », *Partisans*, n° 47, « Théâtres et politique (bis) », avril-mai 1969.

de piège: il va tenter d'y prendre acteurs, personnages et spectateurs. Comme Visconti, Chéreau, qui n'oublie jamais rien de ce qu'il a vu, aime les monuments patinés par le temps, les salles de bal à demi ruinées, les cours de palais sur les murs desquels les fresques s'écaillent. Ce sont de tels lieux qu'il construit sur la scène du théâtre: généralement clos par un mur aveugle, ils peuvent signifier à la fois le dedans et le dehors. *Les Soldats* de Lenz se joueront donc dans une cour qui peut devenir aussi bien la salle commune d'une auberge de campagne italienne que la pièce d'apparat d'un château habité par intermittence. Et *Richard II* va se dérouler dans une sorte de fosse (la cour intérieure d'un palais féodal mais aussi une arène destinée aux combats de fauves) tandis que *Splendeur et mort de Joaquim Murieta* se déploiera non dans l'espace illimité rêvé par Neruda mais entre les murs d'une église chilienne désaffectée utilisée comme garage qui, à l'occasion, abrite des meetings politiques ou des spectacles de music-hall de fortune.

Mais Chéreau n'en reste pas à Visconti: il a vu aussi des décors de Luciano Damiani et il connaît les spectacles de Strehler. Ces lieux qui pourraient témoigner seulement d'une nostalgie d'un passé où le théâtre et la vie se rencontraient naturellement, il les truque de l'intérieur ou les double d'éléments qui les contredisent. La scène du *Dom Juan* de Molière unit deux espaces: un tréteau sur lequel des façades de palais du xvii^e siècle réalisés en modèles réduits recréent l'illusion de l'époque et un premier plan où des machinistes en haillons qui sont ainsi les premiers spectateurs de la comédie de *Dom Juan*, actionnent à grand renfort de poulies, de câbles et de roues... toute une mécanique de théâtre. La fosse de *Richard II* communique avec l'extérieur par des passerelles ou des ponts-levis maniés à l'aide de treuils qui se lèvent et qui s'abattent à chaque entrée et à chaque sortie. Dans les « pièces chinoises », des métiers à tisser disposés sur les deux côtés latéraux de la scène actionnent des trappes d'où surgissent des éléments de décor miniaturisés — jusqu'à des villes entières.

Le lieu théâtral avoue sa duplicité. Il rêve de calme et de beauté, il aspire à la tranquillité des œuvres d'art du passé, mais il est travaillé de l'intérieur. Il voudrait être immuable: il ne cesse de se modifier sous la poussée des hommes actionnant des machines. Dans *Richard II*, il suffit même de creuser un peu le sable qui emplit

l'arène de la scène: on y découvre des caisses d'armes, des coffres remplis d'argent, sinon des cadavres. Le décor est à la fois le théâtre et son contraire, le travail. Chéreau le reconnaît à propos de *Dom Juan*: « La mise en scène partira cette fois encore d'un lieu, d'un décor, c'est-à-dire d'une machine à jouer, qui nous dira fortement l'ambiguïté de la pièce: le discours idéologique et l'invention réaliste. »

Comédiens et enfants. Son héros de prédilection, c'est l'intellectuel, celui qui « fait apparaître les contradictions ». Chéreau ne le célèbre pas. Il s'acharne à en faire l'autopsie. Son Dom Juan n'est ni un libertin révolutionnaire ni un aristocrate parasite. Il est comme l'ancêtre de nos intellectuels de gauche: positif et négatif à la fois. « Pour nous, l'aventure de Dom Juan est à la fois positive et négative. Positive par la morale et l'érotisme et parce que résolument traître à sa classe et progressiste, il travaille à l'érosion du vieux monde féodal. Négative, parce que vivant l'histoire à la façon d'une aventure égoïste, il a besoin plus que de toute autre chose de ce vieux monde pour vivre. » Aussi bien, ce Dom Juan apparaît-il comme un acteur: il joue sa rupture avec la société établie mais il le fait sur un mode illusoire, car c'est cette société seule et la place privilégiée qu'il y occupe qui lui permettent de jouer ainsi. Le cas des étudiants que Chéreau a mis en scène dans *le Prix de la révolte au marché noir* n'est guère différent. Sans doute, devant les troubles de la rue, renoncent-ils à jouer Shakespeare: ils veulent, eux, faire un spectacle qui représente vraiment la révolution que d'autres sont en train de déclencher, mais ils en restent au spectacle, ils ne font que jouer. Pour agir, il faudra qu'ils désertent le plateau du théâtre et se mêlent à la foule en révolte dont seuls les cris parviennent jusqu'à nous.

Les intellectuels ne peuvent être que des comédiens. « Ils pensent surtout qu'il incombe aux intellectuels une tâche prioritaire, partager leur culture avec les travailleurs qui en sont privés depuis si longtemps. Ils sont progressistes mais affirment dans leur spectacle qu'il faut se mutiler pour vivre. Ils sont donc très malhonnêtes [...]. Le spectacle (*le Prix de la révolte*) ne raconte rien d'autre que la prise de conscience progressive de ces intellectuels et se borne à poser en creux la nécessité d'un combat idéologique. »

Mais ces intellectuels sont aussi des enfants. Les comédiens du

Prix de la révolte étaient des étudiants. Richard II joué par Chéreau lui-même est un adolescent qui aspire à se réfugier dans le giron de la Reine comme un enfant dans celui de sa mère. C'est « un gosse à qui l'on a cassé son jouet ». Lui aussi, il voudrait bien transformer le monde, le nettoyer des féodaux carnassiers qui le ravagent et le souillent. Mais, en dépit de son pouvoir absolu, il est impuissant. Alors, il ne lui reste plus qu'à jouer: il a le visage blanc d'un clown triste, les yeux maquillés et les paupières ornées de paillettes. Son règne ne sera qu'une comédie. Ses mignons, la Reine et lui, à défaut d'avoir prise sur le monde, se donneront en spectacle.

L'affrontement physique. Autour d'eux, le monde est dangereux.

Il est parcouru de bandes qui, elles, ne jouent pas. Les frères d'Elvire dans *Dom Juan* errent à travers une Espagne aux couleurs sibériennes, revêtus de lourdes pelisses de fourrure: ils traquent Dom Juan à la façon dont les membres d'un gang poursuivent l'un des leurs une fois qu'il n'a pas été « régulier », et il y a fort à parier que c'est eux qui le prennent au piège de la statue du Commandeur (en l'occurrence, ce sont deux statues qui règlent son compte à Dom Juan). Bolingbroke et les féodaux agissent de même: également couverts de pelisses, assistés d'hommes de main (en réalité d'anciens catcheurs), ils entendent bien faire la loi, établir leur propre loi — une loi dont Richard s'est joué. Il est vrai qu'une fois vainqueurs, ils seront sans doute, à leur tour, pervertis par le pouvoir et transformés en d'autres intellectuels, enfants et comédiens: dès la fin de *Richard II*, Bolingbroke a repris la gestuelle, le comportement de Richard.

Les femmes n'offrent ni recours ni refuge aux héros selon Chéreau. Qu'ils se risquent à se confier à elles, ils seront trahis, livrés, castrés. L'Elvire de *Dom Juan* est hystérique jusqu'à la transe et aux convulsions: on comprend que Dom Juan la fuie à l'égal de la peste. Même les deux paysannes, Charlotte et Mathurine, apparaissent comme des femelles en chaleur, de redoutables mangeuses d'hommes. Et la Reine de *Richard II* violente presque le jardinier qui lui a appris la déposition de Richard.

Sur la scène, deux mondes s'affrontent donc. L'un, c'est celui des intellectuels, des rois ou des enfants. Il est paré de tous les prestiges

du théâtre, il en porte les signes: le maquillage prononcé, les grands airs d'opéra (Chéreau faisait accompagner les entrées de Richard II de « Suicidio » chanté par la Callas ou d'un tango des années vingt), le lyrisme verbal, le geste de parade... Il est le monde du pouvoir absolu et de l'extrême dépossession. Celui de Dom Juan comme celui de Stolzius des *Soldats*, celui de la Reine et de son pauvre Roi de fils (à l'image de la famille royale de Grèce) dans *le Prix de la révolte*. Il scintille au propre et au figuré mais il est exsangue (sa couleur n'est-elle pas la blancheur?). Il n'a pas d'avenir. Il en est réduit aux fastes d'un théâtre qui s'épuisera avant que la représentation ne finisse: « Pouvoir par le théâtre et pouvoir du théâtre: le spectacle peut être parfois réussi. Pourtant, il ne faut pas s'y laisser prendre: les premiers affrontements le réduisent à néant. »

L'autre monde, c'est celui des gangs ou des bandes (Chéreau parle aussi de « groupes de pression »). Celui des catcheurs. Ici seule compte la force. C'est aussi bien celle des petits bourgeois féroces et figés de *l'Affaire de la rue de Lourcine* que celle des féodaux de *Dom Juan* ou de *Richard II*. Elle ne connaît que les actes. Le théâtre, alors, se réduit au seul combat, à l'affrontement physique. Et il ne fait guère de doute que c'est cette violence-là qui aura le dernier mot. Quitte à se retrouver ensuite contaminée par le théâtre.

Pourtant Chéreau ne se résoud pas à une telle dichotomie. Il essaie de trouver une issue à ce corps à corps entre le théâtre et le catch. Une issue à l'univers clos de la scène où comédiens et lutteurs rivalisent et se détruisent mutuellement. Il en appelle à ce qui est au-delà de la scène. Dans *le Prix de la révolte*, les étudiants finissent quand même par échapper au piège de la comédie où les ont pris la Reine et son fils: ils quittent le plateau pour aller rejoindre le peuple soulevé. Une fois Dom Juan mort, les machinistes qui actionnaient les mécaniques à l'avant-scène grimpent sur les tréteaux, et c'est au milieu de la joyeuse animation d'un chantier de construction (on bâtit le tombeau du Commandeur, toute une ville nouvelle peut-être) que Sganarelle reprend son chemin: un monde ancien a disparu, il reste à construire une société nouvelle. Mais dans cette société y aura-t-il encore une place pour le théâtre? Et Chéreau ne se condamne-t-il pas à rabâcher la fin du monde ancien déchiré entre le jeu et la violence?

Un nouvel usage? C'est ici que son propos devient ambigu. Dans *Richard II*, le théâtre est affecté d'un signe négatif: face à la violence il a toujours le dessous. Il est et ne saurait être que du côté de la société qui meurt. A travers Richard II, c'est sa propre activité théâtrale que Chéreau exécute sans pitié. Or, dans *Splendeur et mort de Joaquim Murieta*, il nous propose une autre appréciation, voire un autre usage du théâtre. Certes, là aussi, la troupe de comédiens misérables auxquels il confie d'abord le soin de jouer la pièce écrite par Neruda à la gloire de Murieta, l'insurgé légendaire, témoigne, sur le mode dérisoire et grotesque (du music-hall de quat'sous à l'exhibition de travestis), d'un théâtre désormais anachronique. Le public de travailleurs chiliens que Chéreau a imaginé de placer sur la scène face à ces comédiens va donc détruire le spectacle. Mais, cette fois, il y aura une issue: les histrions réduits au silence ou, pour certains, ralliés aux travailleurs, ces derniers reprennent en charge la légende de Murieta. Ils la jouent de nouveau mais avec des mots et des gestes à eux et conformément à ce dont ils ont besoin. A la fin, ils quitteront la scène pour la faire exister, pour la réaliser dans la vie. Le vieux théâtre aura donc été pour quelque chose dans la naissance d'un monde nouveau. C'est peut-être ce que Chéreau entendait lorsqu'il notait, à propos du *Prix de la révolte*: « Aussi, ce spectacle — qui décrit la mort d'une certaine forme de théâtre — pose-t-il en creux la nécessité de trouver autre chose, peut-être un nouvel usage du théâtre. »

Ce nouvel usage reste bien fragile: il est tout entier suspendu à l'exploitation et à l'épuisement d'un théâtre qui tourne en rond sur lui-même. Peut-être le départ des travailleurs de *Murieta* n'est-il qu'une fausse sortie? Quoi qu'il en soit, Chéreau risque, lui, de se retrouver captif de la scène et entouré de la troupe de ses comédiens réduits à l'impuissance (ou entonnant, d'une voix chevrotante, comme le fait la vieille actrice, le « Vissi d'arte... » de la Tosca). Parviendra-t-il à échapper au piège qu'il a lui-même trop bien machiné?

CERTITUDES ET INCERTITUDES
BRECHTIENNES

LA « DISTANCIATION », POUR QUOI FAIRE?

Qui dit Brecht en France, aujourd'hui, entend « distanciation ». Après avoir servi de repoussoir, ce néologisme est passé au rang de pierre philosophale. D'abord, il constitua un prétexte pour refuser sinon tout Brecht du moins une partie de son œuvre: celle de la réflexion théorique sur le théâtre, l'art et la littérature. Du reste, point n'était besoin de trop se soucier de ce mot barbare puisque, comme l'écrivait Jean-Jacques Gautier: « Par bonheur, Bertolt Brecht fait de sa propre théorie ce que font de toutes les théories tous les vrais hommes de théâtre: il dédaigne de l'appliquer¹. » Maintenant, il permet à chacun et à n'importe qui de se dire à bon compte brechtien: ne suffit-il pas pour cela de « distancier » quelque peu? La « distanciation » est devenue un secret de Polichinelle: une chanson, une pancarte, un aparté d'acteur... et le tour est joué. Si bien joué que voilà Brecht inutile: la distanciation a fait long feu, elle est dépassée. Les acteurs français ne distancient-ils pas naturellement? Ils sont brechtiens de droit divin. Ne parlons donc plus de Brecht. C'est bon pour ces lourdauds de comédiens allemands. Nous autres avons maintenant d'autres chats à fouetter. Artaud nous appelle. Tout au plus songerons-nous à une synthèse de Brecht et d'Artaud, de « distanciation » et de « peste »... Par malheur, les choses ne sont pas si simples — ni du côté d'Artaud ni de celui de Brecht. Pour nous en tenir à ce dernier, disons qu'on est loin d'être quitte avec lui, avec sa réflexion et sa pratique théâtrale, une fois qu'on a payé son tribut à la distanciation.

1. Compte rendu du *Cercle de craie caucasien* par le Berliner Ensemble, au Théâtre des Nations, *le Figaro*, 23 juin 1955.

Une réflexion continue. C'est que Brecht n'a en rien inventé ledit « effet de distanciation ». Celui-ci a toujours existé et existera toujours. Brecht le reconnaît: il n'a fait que reprendre à son compte et à des fins précises une technique fort commune. Un de ses textes théoriques les plus connus ne s'intitule-t-il pas « Effets de distanciation dans l'art dramatique chinois »? Et dans ce texte, comme dans de nombreux autres, parmi les exemples de *Verfremdungseffekt*, il cite aussi bien la diction des clowns et l'emploi de « panoramas » dans les scènes et tableaux présentés sur les foires que les procédés dont usèrent les dadaïstes et les surréalistes (la rencontre d'une machine à coudre et d'un parapluie sur une table d'opération ne constitue-t-elle pas le plus bel « effet de distanciation » dont on puisse rêver? — mais, ajoute-t-il, les objets ainsi « distanciés » restent éloignés de nous: ils nous deviennent à jamais étrangers, ils échappent à notre prise), voire les trucs et les tics des mauvais acteurs qui font leur numéro de composition... Or de tels effets ne sont certes pas ceux qu'il propose à ses acteurs, ni à de nouveaux dramaturges. « Distancier » selon Brecht, ce n'est ni tenir à distance n'importe quoi (une parole, un geste, un personnage) n'importe comment, ni même rester froid devant ce qui est chaud, opposer la raison à la passion et, au lieu de jouer un personnage, le commenter et le démonter avec une feinte impassibilité. La distanciation brechtienne est une méthode rigoureuse: elle suppose, pour être comprise et utilisée de manière féconde, une vue d'ensemble de la conception que Brecht se fait du théâtre, et plus largement, de l'art comme moyen spécifique de représenter la vie des hommes.

Avouons-le: prendre une telle vue d'ensemble n'a pas toujours été chose facile en France. Nous n'avons pendant longtemps disposé que d'une faible partie des écrits théoriques de Brecht: un volume², contre les sept tomes des *Ecrits sur le théâtre* parus chez Suhrkamp et complétés par les *Ecrits sur la littérature et l'art* ainsi que par les *Ecrits sur la politique et la société* (ce qui fait que les écrits théoriques de Brecht occupent maintenant près du tiers de l'édition des

2. *Ecrits sur le théâtre*, texte français de Jean Tailleur, Gérald Eudeline et Serge Lamare, l'Arche éditeur, Paris 1963.

Œuvres complètes mise en vente par Suhrkamp en octobre 1967 — presque autant que les pièces). Or, parmi ces textes inaccessibles au lecteur français, nous trouvons notamment, avec les critiques théâtrales, rédigées pour un journal d'Augsbourg (qui ont l'intérêt de nous renseigner sur les premières prises de position de Brecht, sur ses réactions instinctives), la série des entretiens intitulés *l'Achat du cuivre 1937-1951*, qui n'est rien de moins que l'esquisse, sous forme de dialogues galiléens, d'un nouveau système de théâtre, à l'imitation, précisément, du *Dialogue des grands systèmes du monde* de Galilée³.

En outre, jamais la réflexion théorique de Brecht n'est saisissable dans son intégralité, à quelque moment que ce soit de son œuvre. Même *l'Achat du cuivre*, du reste inachevé, ne nous livre pas la somme de cette réflexion, pas plus que, d'une autre manière (plus aristotélicienne cette fois que galiléenne), le *Petit Organon pour le théâtre*. Si Brecht tente, ici et là, de faire le point de sa pensée, c'est précisément pour la remettre en question: non pour l'arrêter sur une formulation définitive mais pour l'ouvrir à de nouveaux développements. Car cette pensée ne tient jamais les résultats acquis pour définitifs. Pensée fondée sur une constatation: celle des incessants changements du monde, elle admet aussi le changement comme sa propre loi. De plus, elle ne s'est développée que dans un rapport étroit avec la pratique du théâtre: la plupart des textes théoriques de Brecht sont directement issus des expériences du dramaturge ou du metteur en scène, ils en forment le commentaire. Ainsi pratique théâtrale et réflexion théorique chez Brecht ne sont pas seulement liées du fait qu'elles portent sur le même objet: elles sont les deux faces inséparables d'un même travail. Il est impossible de les isoler l'une de l'autre: à elles deux, elles constituent l'activité théâtrale brechtienne.

3. Le Berliner Ensemble a tiré un remarquable spectacle de *l'Achat du cuivre*: il figure encore à son programme, parmi les « Soirées Brecht ».

L'Achat du cuivre est maintenant disponible, dans un texte français de Béatrice Perregaux, Jean Jourdheuil et Jean Tailleux, à l'Arche éditeur, collection « Travaux 1 », Paris 1970.

« *Je suis pour
le théâtre épique.* »

Revenons au point de départ de la théorie brechtienne. Lorsque, en 1926 (soit après plus de cinq ans de pratique théâtrale), Brecht déclare: « Je suis pour le théâtre épique » et se prononce pour un art qui « dépende beaucoup de l'entendement » (« Je n'écris pas pour la racaille qui ne recherche que l'émotion »); lorsque, plus tard, il oppose cette dramaturgie épique (« Ce n'est pas tant l'homme que la suite des événements qu'il faut éclairer ») à une dramaturgie aristotélicienne fondée, selon lui, sur « la propension du spectateur à s'identifier avec les personnages et à s'abandonner au spectacle », une telle prise de position n'a rien d'un songe creux ou d'une hypothèse d'école. C'est son expérience même du théâtre et de la lutte politique qui a conduit Brecht à l'emprunter à Piscator (ou à Alfred Döblin), à l'enrichir et à la développer. Il n'a cessé de le constater depuis qu'il a abordé le théâtre: dans une époque où les affrontements entre les hommes ne sont plus ceux de « grandes individualités » mais ceux de masses et où l'économique l'emporte sur le psychologique, comme le politique sur le moral, la dramaturgie traditionnelle, fût-elle pleine de sentiments « de gauche », a perdu toute efficacité. « A lui seul l'approfondissement de sujets nouveaux nécessite une forme dramaturgique et théâtrale nouvelle »: la forme épique précisément.

Ainsi la réforme que, vers 1930, préconise Brecht est totale. Elle touche tous les secteurs de l'activité théâtrale. Elle substitue le récit au drame: c'est qu'il s'agit moins de « rendre » des sentiments que de décrire des comportements et de rapporter des opinions; elle rompt avec l'organisation harmonieuse de la progression dramatique (le dramaturge ou le metteur en scène « monte » ensemble des fragments et il lui revient d'en souligner les contradictions plutôt que la gradation); elle rejette comme fallacieuse toute conclusion définitive: l'œuvre ne se ferme pas sur la conciliation finale que réclamait Hegel, elle reste suspendue sur plusieurs solutions possibles. A la notion de conflit se substitue celle de contradiction. Et c'est au spectateur, non aux personnages, que Brecht confie le soin de prononcer le dernier mot: entre la scène et la salle, la séparation (et, en conséquence, l'identification imaginaire) n'est plus

absolue. Comme le notait un grand critique allemand et un ami de Brecht, Walter Benjamin, « le théâtre épique fait la part grande à une circonstance jusque-là trop négligée: appelons-la le comblement de la fosse d'orchestre. [...] Surélevée la scène l'est encore. Mais elle ne surgit plus d'une insondable profondeur: elle est devenue podium. Théâtre didactique et théâtre épique sont une tentative pour s'installer sur ce podium⁴ ».

De la « singularisation » à la « distanciation » L'expression de *Verfremdungseffekt* n'apparaît qu'un peu plus tard dans le vocabulaire brechtien. Exactement en 1936, après un voyage à Moscou au cours duquel Brecht (traduit et joué à cette époque en U.R.S.S.: en 1930, Taïroff avait monté *l'Opéra de Quat' sous* à Moscou et Tretiakoff avait fait connaître certains de ses textes théoriques sur le théâtre épique) a rencontré les principaux hommes de théâtre soviétiques, dont Meyerhold. C'est sans doute alors que Brecht a mis au point cette expression⁵: celle-ci pourrait bien venir, en effet, de la formule *Priem Ostrannenija* employée dès 1917 par Chklovski pour désigner un procédé spécifique de l'art, le « procédé de singularisation » qui consiste « à obscurcir la forme, à augmenter la difficulté et la durée de la perception » de manière à « libérer l'objet de l'automatisme perceptif (ainsi, on n'appellera pas l'objet par son nom, mais on le décrira comme si on le voyait pour la première fois, et on traitera chaque incident comme s'il survenait pour la première fois...) »⁶. Du reste, Meyerhold avait utilisé au théâtre des techniques de cet ordre, par exemple

4. Walter Benjamin, *Essais sur Bertolt Brecht*, traduit de l'allemand par Paul Laveau, « petite collection Maspero », librairie François Maspero, Paris 1969. La traduction citée ici est celle de « Qu'est-ce que le théâtre épique? », par Maurice Regnaut, qui a été publiée dans *Théâtre populaire*, n° 26, septembre 1957.

5. Voir à ce propos les intéressants commentaires de John Willett dans l'édition anglaise des *Ecrits sur le théâtre, Brecht on Theatre*, Methuen and Co, Londres 1964, p. 99.

6. V. Chklovski, « l'Art comme procédé », dans *Théorie de la littérature*, texte des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, préface de Roman Jakobson, collection « Tel Quel », Le Seuil, Paris 1965.

en recommandant à ses comédiens de pratiquer ce qu'il appelait « l'avant-jeu » (« Avant d'aborder la situation proprement dite, l'acteur [...] joue une pantomime, [...] suggérant ainsi aux spectateurs l'idée du personnage qu'il incarne et les préparant à percevoir d'une certaine manière ce qui va suivre ») et « le jeu renversé » (« Cessant soudain de figurer son personnage, l'acteur interpelle le public directement, pour lui rappeler qu'il ne fait que jouer et qu'en réalité le spectateur et lui sont complices ⁷ »).

Brecht ne se contente pas de l'expression empruntée au vocabulaire des « formalistes russes », ni de ces procédés meyerholdiens. Il recharge le néologisme de *Verfremdung*, ainsi forgé, de toute sa théorie du théâtre épique. Il l'installe au cœur de sa méthode. Provoquer un *Verfremdungseffekt*, ce n'est plus seulement procéder à une « opération de singularisation » à des fins strictement artistiques, en libérant « l'objet de l'automatisme perceptif », ni même « parler du vieux et de l'habituel comme du nouveau et de l'inhabituel ⁸ » : c'est prendre le contrepied du processus d'*Entfremdung*, c'est-à-dire du processus d'aliénation de l'homme dans la société d'exploitation et selon les lois de celle-ci ; c'est, littéralement, engager un processus de « désaliénation » en donnant « aux événements où les hommes se trouvent face à face l'allure de faits insolites, de faits qui nécessitent l'explication, qui ne vont pas de soi, qui ne sont pas simplement naturels ». Et une telle « distanciation-désaliénation » qui intervient à tous les niveaux de la représentation : celui du jeu des acteurs comme celui de la dramaturgie, celui de la musique comme celui des décors..., doit « conduire le spectateur à adopter une attitude critique, d'un point de vue social, sans que se trouvent détruits la vitalité, le caractère concret et le dessin historique des événements et des personnages ⁹ ».

En fin de compte, ce que Brecht nous propose, c'est bien, comme le confirme Wekwerth, « une nouvelle organisation des rapports

7. Vsévolod Meyerhold, *Le Théâtre théâtral*, traduction et présentation de Nina Gourfinkel, collection « Pratique du théâtre », Gallimard, Paris 1963.

8. B. Tomachevski, « Thématique », dans *Théorie de la littérature*, op. cit., p. 290.

9. Manfred Wekwerth, *Notate. Über die Arbeit des Berliner Ensembles 1956 bis 1966*, « édition suhrkamp » 219, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1967, p. 25.

entre la salle et la scène » qui anticipe une transformation des rapports entre le théâtre et la société: « Brecht désirait développer deux arts: l'art de l'acteur *et* celui du spectateur. »

*Le théâtre
dans la société.*

On en conviendra: nous sommes loin ici de la « distanciation » conçue comme un procédé entre d'autres ou comme un ensemble de recettes et de techniques théâtrales qui n'aurait d'autre fonction que de promouvoir un style-Brecht. Cette méthode qui consiste à « rendre historique la description des événements qui mettent les hommes en rapport » et qui est donc « une tentative [...] de dévoiler les contradictions dans la description des événements de façon telle que, du même coup, les événements et les conditions historiques qui en sont le préalable puissent donner lieu à une connaissance ¹⁰ », constitue un choix fondamental pour ce qui est de la structure comme de la fonction de l'activité théâtrale. D'abord, elle reprend et prolonge à la fois les transformations intervenues dans la vie du théâtre depuis plus d'un demi-siècle. Elle tire toutes les conséquences de l'intervention de la mise en scène moderne: c'est au niveau de la représentation qu'il y a œuvre théâtrale. Mettre en scène une pièce, ce n'est pas traduire plus ou moins fidèlement dans un langage scénique un texte qui aurait déjà une pleine existence sur le papier: c'est amener ce texte à l'existence — une existence différente pour chaque spectacle. Le travail théâtral — celui qui se fonde précisément sur la *Verfremdung* — se fait sur les planches. Et l'acteur y joue un rôle capital: il n'est plus seulement un interprète, il est un médiateur, il est précisément le lieu et le moyen de la prise de conscience historique. Ensuite, pareille méthode nous propose une nouvelle conception des rapports entre la salle et la scène et elle re-situe l'activité théâtrale dans la société. C'est peut-être là ce que la réflexion de Brecht nous apporte aujourd'hui de plus neuf. A un système de l'œuvre et du spectacle, voire de l'édi-

10. Manfred Wekwerth, « Brecht aujourd'hui », traduction de Monica Decourt et Jean-Michel Jourdeuil, dans *Théâtre et Université*, revue trimestrielle du C.U.I.F.E.R.D. de Nancy et du Festival mondial du Théâtre universitaire, n° 8, octobre-décembre 1966.

fice théâtral, fermé sur lui-même (qu'on pense à un théâtre à l'italienne) et sur des images de notre vie achevées une fois pour toutes, à ce microcosme, elle substitue une série d'échanges entre le théâtre et la réalité, une véritable collaboration entre eux, une représentation ouverte.

Or c'est exactement cela que taisent ou qu'oublient tous ceux qui se hâtent de proclamer Brecht dépassé. Comme l'écrit Wekwerth: « On s'en tient aux procédés de la mise en scène, non à son réalisme, on examine leurs effets sur le théâtre et non sur la réalité. Ainsi l'influence de Brecht étant mondiale, nombreux sont ceux qui — consciemment ou non — entreprennent de priver Brecht de son influence propre: l'action en retour du théâtre sur la réalité. Car toute réflexion de Brecht sur le théâtre a pour point de départ et pour point d'arrivée la productivité sociale de son théâtre ¹¹. » Certes, on peut et on doit dès maintenant mettre en question l'imitation servile des procédés et du style de certains spectacles du Berliner Ensemble (mais il n'y a pas plus de style-Berliner Ensemble qu'il n'y a de style-Brecht); il me paraît aussi légitime de s'interroger sur la thématique des pièces de Brecht (elle est datée et il convient d'ores et déjà de la traiter historiquement). Bref, il importe de rompre avec une pseudo-orthodoxie brechtienne: celle qui consisterait à le tenir pour un classique ou pour le détenteur d'une *vision du monde* achevée (alors, comme le remarque Wekwerth, « ce n'est plus pour rendre la réalité que l'on utilise des procédés; on donne de la réalité aux seuls procédés »). Mais c'est encore Brecht qui nous fournit le meilleur instrument pour réaliser un tel *dépassement*: une méthode de réflexion et de travail artistique valable pour tous ceux qui veulent un « théâtre engagé dans la réalité ».

11. Manfred Wekwerth, art. cit.

ÉLOGE DE LA MÉTHODE BRECHTIENNE

Dans notre société néo-capitaliste occidentale, nous nous trouvons maintenant en présence d'un phénomène relativement nouveau: c'est celui d'une intégration de plus en plus poussée des valeurs culturelles dans le système des échanges, celui de l'utilisation de la culture comme produit de consommation. Cela joue particulièrement dans le domaine du théâtre. Les théâtres privés financés selon les lois strictes de l'offre et de la demande disparaissent, mais des théâtres à gestion publique naissent et se multiplient. Un important secteur culturel d'Etat se développe. Jusqu'alors rejetée en marge et tenue en suspicion par le capitalisme, la culture est adoptée par le néo-capitalisme (ou capitalisme à large secteur d'Etat). Aussi l'activité théâtrale se débat-elle actuellement, en France par exemple, dans de nombreuses contradictions: d'une part, elle bénéficie d'une aide, certes fort insuffisante, de l'Etat et quand elle n'en bénéficie pas, elle est obligée d'y faire appel; d'autre part, elle craint de se trouver figée, en s'institutionnalisant, et elle s'en défend. C'est-à-dire qu'elle est tentée à la fois de se déclarer activité purement culturelle et de se revendiquer comme acte de révolte contre toute culture. Le théâtre hésite en ce moment entre un statut d'organisme de diffusion culturelle (c'est la tendance qui, en France, conduit aux théâtres-maisons de la culture) et une revendication terroriste (c'est le théâtre comme contestation permanente et totale, le théâtre-guérilla prôné par des groupes d'avant-garde). Sur le plan de la pratique théâtrale, on retrouve la même opposition entre un théâtre de la parole et un théâtre du corps, entre un théâtre rationnel et un théâtre de la déraison... Bref, nous n'aurions plus le choix qu'entre la « peste » selon Artaud et l'« establishment ».

Or, c'est là, à mon sens, une fausse alternative et l'œuvre de Brecht nous permet de la dénoncer comme telle — à condition de saisir cette œuvre (j'entends par là la méthode brechtienne aussi bien que les pièces) dans ce qu'elle présente de plus neuf et de plus radical. Car il est évident qu'elle peut, elle aussi, selon l'usage qu'on en fait, nourrir ladite alternative et être mobilisée au profit soit du théâtre comme activité de diffusion culturelle, soit du théâtre comme acte de révolte brute.

Brecht naturalisé. La méthode de Brecht est trop souvent réduite à un ensemble de recettes ou de procédés: elle est convertie en un style-Brecht. Dès lors, l'œuvre brechtienne peut être assimilée par ce que Brecht appelait autrefois « l'appareil » et elle perd du même coup toute son efficacité critique. C'est le cas dans la plupart des représentations qui en sont données en Occident (et ailleurs, sans doute...). A la forme épique, on substitue ce qui n'est plus qu'une sorte de « naturalisme » brechtien, fondé sur l'imitation servile des spectacles du Berliner Ensemble. Cela commence avec la réalisation d'une atmosphère paupériste ou populiste (costumes usés et élimés, maquillages blêmes, multiplication d'objets de brocante...) et cela va jusqu'à un jeu d'acteurs soi-disant froid qui n'emprunte à la *Verfremdung* que ses apparences: l'introduction dans le jeu d'une « distance » qui relève seulement de la stylisation. De tels spectacles ne sont plus que formellement brechtiens: ils traitent les pièces de Brecht comme si elles n'étaient que le reflet d'un ordre établi.

Peut-être faut-il aller plus loin et s'interroger sur la tendance à traiter Brecht comme un classique et à voir dans ses pièces l'image d'une totalité historique — exactement comme Lukacs voit dans les grands romans du XIX^e siècle des œuvres qui nous racontent des processus historiques achevés. Ce qui revient à privilégier le drame historique aux dépens de la parabole. Nous en avons eu un exemple en France: la représentation de *la Mère* au T.N.P. en 1968. *La Mère* y est devenue une pièce de commémoration de la révolution soviétique, presque une pièce d'anniversaire. C'était en réduire le sens et la portée. Sans doute l'œuvre se passe-t-elle bien en Russie pendant les vingt premières années du siècle. Mais s'agit-il d'une

pièce historique? On peut en douter. Ce que Brecht nous propose, c'est bien plutôt une « parabole » sur la transformation d'un individu et sur celle d'une société. Ramener la pièce à ses données historiques de base, c'est en diminuer le caractère exemplaire. Peut-être, aujourd'hui, faudrait-il faire le contraire et dégager *la Mère* de son contexte: jouer la fable et non les circonstances. Brecht lui-même nous a indiqué la voie: d'une version à l'autre de *la Vie de Galilée*, il s'est éloigné de la vérité historique de Florence au XVII^e siècle, tout en soulignant la profonde historicité de l'aventure galiléenne. Bref, là encore, c'est à un refus de tout naturalisme (fût-il « d'époque ») que la méthode brechtienne nous invite, alors que la plupart de nos représentations de Brecht réinstaurent ce naturalisme.

*Un théâtre
d'intervention?*

Faut-il alors choisir une solution opposée et, en privilégiant l'actualisation sur l'historicisation, jouer le théâtre de

Brecht comme s'il s'agissait d'un théâtre d'action politique immédiate, voire de provocation? Certes, à propos de *Grandeur et Décadence de la ville de Mahagonny*, Brecht a parlé de la provocation comme d'« une façon de remettre la réalité sur ses pieds », mais ainsi il la donnait déjà pour un moyen non pour un but. Faire comme si les œuvres étaient, au premier chef, provocatrices, revient à confondre le théâtre et la réalité. Ce n'est pas un hasard si c'est précisément là le mot d'ordre, par exemple, du Living Theatre. Julian Beck ne cesse de le répéter: pour lui, « le théâtre, c'est la vie ». Or, Brecht a toujours maintenu et a même approfondi cette distinction: le théâtre n'est pas la vie; le théâtre ne fait que reproduire, que représenter la vie, il ne se confond pas avec elle. Certes, sa fonction est de permettre au spectateur d'intervenir *ensuite* dans la vie, mais en tant qu'il est théâtre, il ne saurait le faire, il ne saurait prendre position dans la vie elle-même. Le théâtre est par essence médiation — médiation en vue d'une activation du spectateur.

Ce point me paraît capital. M. Wekwerth l'a d'ailleurs développé de façon extrêmement intéressante¹. Je pense qu'il convient encore

1. Cf. *Brecht Dialog*, 1968. Voir ci-dessous, note 1, p. 163.

de le souligner et d'en tirer les conséquences les plus radicales quant à la modification (ou au renversement) que Brecht fait subir à la conception traditionnelle du théâtre. C'est seulement dans cette perspective que l'œuvre brechtienne peut nous aider à dénoncer la fausse alternative dont nous parlions tout à l'heure.

*La « division »
brechtienne.*

Selon la conception traditionnelle du théâtre, la scène nous propose des images achevées, accomplies de la réalité: elle réalise la conciliation de l'individuel et du général. Aristote disait la tragédie supérieure à l'histoire et Hegel avançait que la conclusion du conflit dramatique devait nous proposer l'image d'un ordre achevé (qu'il s'agisse du rétablissement de l'ordre ancien ou de l'établissement d'un ordre nouveau), voire l'instauration du « vrai et du rationnel en soi ». La scène enseignerait ainsi à la salle la vérité: une vérité que la salle doit, par définition, faire sienne. L'édifice théâtral réaliserait une parfaite unité entre acteurs et spectateurs: il serait le microcosme du monde. A la limite, représentation et réalité coïncideraient.

Brecht introduit, au contraire, dans l'exercice du théâtre, une division fondamentale. Il dénonce cette unité comme ruse idéologique et met l'accent sur les différences et sur les articulations. Ainsi il jette les bases d'une nouvelle conception de la structure de l'activité théâtrale. Scène et salle ne coïncident plus dans le respect d'une vérité révélée: leurs rapports sont réglés par le jeu de la *Verfremdung* qui est à la fois identification *et* distanciation, aliénation *et* désaliénation. La scène n'est plus fermée sur elle-même, sur une vérité valable pour tous: elle est ouverte sur la salle et c'est cette salle qui décide en fin de compte du sens de ce qu'elle représente. Elle n'est plus le reflet d'une réalité acceptée par tous: elle parle son langage scénique propre, mais c'est aux spectateurs qu'il revient de comprendre ce langage. Ainsi peut s'instituer un travail en commun de la scène et de la salle — un travail dont l'objet est le monde, la société, qui est, précisément, en dehors du théâtre. La représentation brechtienne est sans conclusion: celle-ci reste à faire, mais elle ne saurait intervenir que dans la vie, non sur la scène ni

dans la salle; elle est à la charge du spectateur considéré comme membre actif de la société (révolutionnaire ou producteur).

Pareille conception de la « division » brechtienne n'est pas sans conséquences. Elle devrait conduire à réévaluer des notions comme celles de *fable* (il conviendrait de distinguer la fable selon Brecht de la fable définie par Aristote) et de *parabole* (opposée, en fait, à celle de pièce ou de drame historique entendue au sens traditionnel). Il conviendrait aussi — on peut appeler à la rescousse Meyerhold — de re-définir ce que, dans chaque cas précis, peut être le langage scénique brechtien: un langage ouvertement théâtralisé (celui qu'imposent par exemple les *Lehrstücke*). Mais l'essentiel, ce serait de poser clairement, pour chaque représentation d'une pièce de Brecht, la question du « quand », du « comment » et du « pourquoi » de cette représentation. Jouer une pièce de Brecht pour jouer du Brecht, parce qu'il est devenu un « classique moderne » ou parce qu'il fait d'ores et déjà partie de notre héritage culturel, me paraît être littéralement un contresens. L'œuvre de Brecht ne peut pas et ne doit pas — sous peine d'être vidée de ce qui en fait pour nous le prix — fonctionner toute seule. Elle appartient au spectateur autant qu'à l'acteur ou au metteur en scène. D'où l'ambiguïté de la notion de « modèle ». Le « modèle » est en effet exemplaire en ce qu'il nous propose une organisation cohérente des différents éléments d'une représentation théâtrale de telle ou telle pièce, un certain nombre de rapports entre langage littéraire et langage scénique, mais il est trompeur dans la mesure où il nous laisse croire que nous pourrions retrouver cette organisation lors d'une autre représentation de la même pièce, dans des conditions sociales et politiques différentes, pour un autre public. Du « modèle », nous devons remonter à la méthode et c'est cette méthode qu'il s'agit de suivre, non le « modèle ». Chaque représentation de Brecht doit nous obliger à poser à neuf le problème des rapports entre tous les éléments, non seulement du spectacle mais de la représentation entendue au sens large (y compris les relations scène-salle). Vouloir sauvegarder une tradition scénique brechtienne, c'est une contradiction dans les termes — ou c'est nier ce que Brecht nous a apporté de plus neuf et de plus fécond: non une œuvre achevée en elle-même, reflétant une vision du monde close et établie une fois pour toutes, mais une méthode de représentation

CERTITUDES ET INCERTITUDES BRECHTIENNES

critique de notre réalité, grâce à des techniques et à un langage spécifiquement théâtraux. Seule l'utilisation de cette méthode radicale est susceptible de provoquer ce travail en commun de la scène et de la salle prenant position par rapport à la réalité qui leur est commune à toutes deux — travail dans lequel Brecht voyait la fonction même du théâtre. Alors on pourrait parler non de l'efficacité immédiate du théâtre de Brecht mais de sa productivité sociale, tenter de surmonter la pseudo-opposition entre un théâtre de pure culture et un théâtre d'action directe et dénoncer cette fausse alternative comme une production idéologique de la société néo-capitaliste.

WALTER BENJAMIN ET L'EXIGENCE BRECHTIENNE

Nous commençons à découvrir Walter Benjamin. Il y a dix ans, un premier volume de ses *Œuvres choisies* avait bien été publié, dans une traduction de Maurice de Gandillac¹. Il n'avait guère été remarqué et nous en étions restés là. C'était une double erreur. D'abord parce que Benjamin est sans conteste un écrivain (on n'ose, pour lui, employer le mot de « penseur » ou celui de « philosophe ») de l'entre-deux-guerres qui reste proche de nous. Ensuite parce qu'il est un des rares Allemands qui se soient délibérément tournés vers la France: non seulement il a été le traducteur de Baudelaire et de Proust, l'ami de Georges Bataille et de Pierre Klossowski, et il a vécu en France les dernières années de sa vie (il s'est suicidé en septembre 1940, à la frontière espagnole, de crainte d'être livré par la police franquiste à celle de Vichy puis à la Gestapo), mais encore la littérature française, celle qui va de Baudelaire au surréalisme, a été son domaine d'élection. La grande œuvre à laquelle il n'avait cessé de travailler et qu'il laissa inachevée devait s'intituler *Paris, capitale du XIX^e siècle*, et un de ses textes les plus fascinants est consacré aux « passages » parisiens, ceux qu'avaient chantés Aragon et les surréalistes.

La publication de ses *Essais sur Bertolt Brecht*² nous offre peut-être l'occasion de réparer cette double erreur, qui est aussi une injustice. En tout cas, ce à quoi elle nous incite de façon pressante,

1. Walter Benjamin, *Œuvres choisies*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, collection « les Lettres nouvelles », Julliard, Paris 1959.

2. Walter Benjamin, *Essais sur Bertolt Brecht*, traduits de l'allemand par Paul Laveau, « petite collection Maspero », librairie François Maspero, Paris 1969.

c'est à une lecture plus complète de Walter Benjamin et à une nouvelle lecture de Brecht.

Deux visages.

Certes, ces *Essais* ne nous permettent pas de prendre toute la mesure de l'œuvre de Benjamin. Ils ne se donnent pas non plus comme une somme brechtienne: ils ne font que rassembler des textes assez disparates, écrits tout au long de l'amitié de Benjamin et de Brecht, de la fin des années vingt à 1940 — textes qui vont de l'article de journal aux feuilles du carnet intime tenu pendant les séjours de Benjamin chez Brecht, au Danemark (en 1934 et 1938), en passant par des études théoriques plus élaborées. En ce sens, ils sont représentatifs de l'œuvre de Benjamin qui reste faite pour l'essentiel de « fragments » (à l'exception de sa grande étude sur les *Origines de la tragédie allemande* qu'il avait composée à des fins universitaires et qui fut refusée, comme thèse, à l'Université de Francfort). Mais, rédigés à la suite de conversations avec Brecht ou autour de son œuvre, ils ne nous montrent qu'un des visages de Benjamin: celui du marxiste de préférence à celui du métaphysicien. Or, comme le note Philippe Ivernel³, « son œuvre — pour éviter tout relent d'organicisme, il faudrait dire cette production — oscille entre les deux pôles antagonistes de la métaphysique du langage et de la politique marxiste ». Les *Essais sur Brecht* penchent plus vers le second pôle que vers le premier. Ainsi, l'image de Benjamin qu'ils nous livrent reste incomplète, quoique moins tranchée que je ne le laisse entendre (ici comme ailleurs nous avons affaire à ce qu'un commentateur appelle sa « pensée prismatique »). On sait que, pour l'instant, deux Benjamin s'opposent: celui du « Fonds Benjamin » de Francfort qui se définit, selon ses amis Gershom Scholem et Theodor W. Adorno, par le judaïsme et la tentation métaphysique, et celui, matérialiste, des archives de Potsdam, que revendiquent Helmut Heissenbüttel et les Berlinoises de la revue *Alternative*. Dans les *Essais sur Brecht*, celui-ci a le pas sur celui-là: on peut même y surprendre Benjamin passant de

3. Philippe Ivernel, « De la métaphysique du langage à la politique marxiste », dans la double page du *Monde*, « le Monde des livres », 31 mai 1969, consacrée à Walter Benjamin.

l'un à l'autre, par exemple, lorsqu'il accepte les critiques que Brecht adresse à son essai sur Kafka (qui « ne s'occupait de Kafka que sous l'aspect phénoménal ») et semble ébranlé par sa crainte de voir un tel texte favoriser le « fascisme juif ».

Un commentaire continu. Toutefois les choses ne sont pas si simples. Si c'est bien le Benjamin matérialiste que reflètent ces « essais », leur réunion, leur confrontation nous restituent quelque chose de plus profond: le mouvement même de la réflexion et de l'écriture de Benjamin. Rédigés tout au long d'une dizaine d'années, ces textes (dont l'un au moins: *Qu'est-ce que le théâtre épique?* figure ici dans ses deux versions) serrent au plus près l'évolution de Brecht et celle de Benjamin. Comme presque tous ses autres écrits, ce sont des *commentaires*: commentaires de pièces, de poèmes (l'un s'intitule précisément *Commentaires sur les poèmes de Brecht*) et du *Roman de quat' sous* (où l'on peut voir un commentaire à distance de *l'Opéra*), mais aussi commentaires des commentaires de son œuvre par Brecht. Ainsi nous font-ils pénétrer, mieux peut-être que tout autre texte, dans l'intimité de la création brechtienne — une intimité qui n'a certes rien de psychologique ou d'anecdotique: elle est plutôt comme l'extériorité même de l'œuvre, son horizon premier. Qu'il s'agisse de notes prises à la suite de conversations ou de simples réflexions jetées comme en marge des poèmes, avec l'espèce de discrétion ou de distance critique qui caractérisait Benjamin, ces commentaires font littéralement partie de cette création elle-même. Ils viennent d'elle et s'ajoutent à elle.

Sans doute nous apportent-ils peu d'éléments d'information nouveaux sur Brecht et sur son œuvre. Ils nous renseignent pourtant sur l'état d'esprit et les inquiétudes de l'auteur de *la Vie de Galilée* (dont Benjamin fut un des premiers lecteurs) devant la situation en Russie soviétique en 1938. Faute d'avoir accès au *Journal* de Brecht, nous prenons un grand intérêt à lire: « Début août (1938): *en Russie règne une dictature sur le prolétariat. On peut éviter cela, s'en détacher tant que cette dictature assure encore un travail pratique pour le prolétariat — c'est-à-dire tant qu'elle contribue à un accommodement entre le prolétariat et la paysannerie en tenant*

essentiellement compte des intérêts du prolétariat. Quelques jours plus tard, Brecht parla d'une *monarchie ouvrière* et je comparai cet organisme aux fantaisies grotesques de la nature qui sont extraites du fond des mers sous la forme d'un poisson cornu ou de quelque autre monstre. » Mais l'intérêt capital de ces *Essais* n'est pas là: il est dans la manière dont Benjamin non seulement réaffirme le projet brechtien fondamental mais encore le met en pratique, l'appliquant à l'œuvre de Brecht elle-même.

*Une transformation
de fonction.*

Dans *l'Auteur comme producteur*, qui est le texte d'un exposé fait à Paris, à l'Institut pour l'étude du fascisme

le 27 avril 1934, Benjamin affirme: « La tendance d'une œuvre ne peut être politiquement juste que si elle est littérairement juste. » Critiquant à l'avance la notion d'engagement, c'est-à-dire l'exigence de conformité d'une œuvre à telle ou telle tendance politique, il privilégie celle de *technique* qui « représente l'élément dialectique initial à partir duquel l'opposition stérile de la forme et du fond peut être surmontée ». Alors, il propose que la question: « Quelle est la position d'une œuvre littéraire à l'égard des rapports de production de l'époque? », soit remplacée par celle de savoir « quelle est sa place *dans* ces mêmes rapports ».

Ici, tout en esquissant ce que pourrait être une sociologie de l'œuvre littéraire dégagée de tout idéologisme comme de tout historicisme (à la limite, c'est tout un: il dénonce dans l'historicisme un recours à « l'image éternelle du passé »), Benjamin désigne ce qui est à l'origine même de la création brechtienne, ce qui, aujourd'hui encore, nous la rend exemplaire: non le choix d'une vision du monde marxiste ou l'utilisation de procédés plus ou moins inédits (je cite en vrac: la distanciation, la parabole, la forme épique, etc.), mais la décision de procéder à une transformation de la fonction du théâtre et à l'élaboration de modèles qui permettront à d'autres hommes de théâtre de poursuivre, d'accomplir une telle transformation. A « l'œuvre d'art dramatique totale », Brecht oppose « le laboratoire dramatique ».

La modification épique. Il faut lire les deux versions de *Qu'est-ce que le théâtre épique?* dans une telle perspective. Benjamin nous en avertit d'emblée: « On détermine plus précisément ce dont il s'agit dans le théâtre d'aujourd'hui en se référant à la scène qu'en se référant au drame lui-même. » C'est toute l'entreprise brechtienne qu'il considère: non celle de l'écrivain de théâtre seulement mais aussi celle du metteur en scène et de l'acteur dans ses rapports avec le public. Ici, on ne peut que citer, un peu longuement: « Tenter de changer fondamentalement [les rapports entre la scène et le public], voilà le point de départ du théâtre épique. Pour son public, la scène ne se présente plus comme *les planches qui signifient le monde* (donc comme un lieu de fascination) mais comme un lieu d'exposition favorablement agencé. Pour sa scène, le public n'est plus une masse de sujets d'expérience hypnotisés, mais une assemblée de personnes intéressées dont elle doit satisfaire les exigences. Pour son texte, la représentation ne signifie plus virtuosité de l'interprétation mais contrôle strict. Pour sa représentation, le texte n'est plus le fondement mais un système de coordonnées dans lequel ce qu'elle a obtenu comme résultats s'inscrit comme formulations nouvelles. A ses acteurs le metteur en scène ne donne plus des indications pour parvenir à un effet mais des thèses sur lesquelles il faut prendre position. Pour son metteur en scène, l'acteur n'est plus un mime devant assimiler un rôle, mais un fonctionnaire devant en faire l'inventaire. »

Une transformation radicale de la fonction du théâtre — seul moyen pour le théâtre d'être révolutionnaire et de collaborer effectivement à « la remise en question de tout ce qui existe » — suppose ainsi une restructuration de l'œuvre théâtrale comprise comme un tout dialectique et définie non au niveau du livre ou de la scène mais à celui des rapports entre la scène et le public. Une telle entreprise ne saurait, selon Benjamin et Brecht, se fonder que sur la promotion du geste: « Le théâtre épique est *gestuel* [...]. Le geste est son matériau et l'utilisation adéquate de ce matériau est sa mission. »

Par là, on mesure combien aujourd'hui notre pratique de Brecht reste en deçà de ce qu'il faut bien appeler la révolution brechtienne. Le problème n'est pas de savoir si son œuvre est devenue ou non

CERTITUDES ET INCERTITUDES BRECHTIENNES

un classique et a été « récupérée » par notre société. Il est celui de comprendre à quel point nos hommes de théâtre ont négligé le cœur de la leçon brechtienne au profit de ses faux-semblants et de ses à-côtés. En lisant Benjamin, c'est Brecht que nous pouvons relire et ressaisir à sa source. C'est son exigence proprement bouleversante que nous reconnaissons: celle d'un théâtre qui ne nous propose pas seulement une critique idéologique de la société dans laquelle nous vivons mais qui soit de nature telle qu'il provoque, de fond en comble, une modification de la fonction et de la pratique théâtrales dans notre société.

PRATIQUE ARTISTIQUE ET RESPONSABILITÉ POLITIQUE

Il est significatif que, dès les premières pages des *Ecrits sur la littérature et l'art*¹, Brecht fasse l'éloge de l'humour défini comme « sentiment de la distance » et avoue qu'il se sent presque complètement « prisonnier » d'un vice: celui d'écrire. C'est bien marquer, d'emblée, que son œuvre ne saurait être divisée en compartiments étanches: il n'y a pas d'une part les pièces, les récits et les poèmes, d'autre part les textes théoriques. Et dans ces derniers, il n'y a pas non plus de séparation entre ceux qui concernent « le théâtre » et ceux qui ont trait à « la littérature et l'art », voire à « la politique et la société ». On peut regretter que, maintenant, l'édition les distingue. Au début des années trente, Brecht publiait ses œuvres dans des brochures au format de cahier d'écolier qu'il intitulait *Versuche (Essais)* et qui rassemblaient généralement une pièce, des fragments de récits, quelques poèmes et des réflexions théoriques. On rêve maintenant d'une édition de Brecht où l'on retrouverait la même continuité et qui nous permettrait de saisir l'écriture brechtienne dans toutes ses manifestations.

Feu de tout bois.

Tels quels, les trois volumes des *Ecrits sur la littérature et l'art* qui regroupent des textes s'échelonnant sur toute la vie de Brecht, de 1920 à 1956, ne laissent pas d'impressionner. Tout est, en effet, pour

1. Bertolt Brecht, *Ecrits sur la littérature et l'art*, trois volumes, texte français de Jean-Louis Lebrave, Jean-Pierre Lefebvre, André Gisselbrecht et Bernard Lortholary, « Travaux 7, 8 et 9 », l'Arche éditeur, Paris 1970.

Brecht occasion d'écrire. Qu'il lise un livre, soit membre d'un jury littéraire (en 1927, tout en refusant d'attribuer le prix de poésie du concours organisé par la *Literarische Welt*, il proposa que l'on « imprime une chanson que j'ai trouvée dans un journal de cyclisme »), rédige un tract destiné à être diffusé clandestinement en Allemagne hitlérienne: *Cinq difficultés pour écrire la vérité*, ou apporte sa contribution au débat sur le réalisme qui eut lieu, de 1936 à 1939, dans *Das Wort*, une revue littéraire de langue allemande publiée à Moscou..., Brecht n'a jamais cessé de commenter sa propre activité d'écrivain et de s'interroger sur les moyens et la fonction de l'art dans notre société.

Tous les prétextes comme tous les registres lui étaient bons: les *Ecrits sur la littérature et l'art* vont de l'aphorisme à la dissertation d'un pédantisme agressif (qu'on se réfère au « Procès de l'Opéra de quat' sous — Expérience sociologique » qui reste toutefois un texte singulièrement riche), de la réponse désinvolte à un questionnaire de journal au discours (presque) académique, et concernent aussi bien le cinéma et la radio que la littérature, l'architecture ou la peinture. Sans doute, un certain goût de la provocation n'en est-il jamais absent: Brecht aime à intervenir là et dans la forme où l'on s'y attend le moins. Il ne recule devant aucun paradoxe. Mais, comme il le dit lui-même, « la légèreté du ton avec lequel je fais ces constatations ne doit pas tromper sur le sérieux de la chose² ». On pourrait ajouter que l'inverse, aussi, est parfois vrai. C'est tout un portrait de Brecht qui se dessine ainsi à travers ces *Ecrits*. Et une histoire des attitudes et des positions brechtiennes qui, sur certains points (notamment son comportement à l'égard des expressionnistes, sa position vis-à-vis des dogmes jdanoviens ou ses prudentes objections à la politique culturelle de la R.D.A.), rompt avec bien des légendes.

L'art-marchandise. Pourtant, à travers la diversité et la disparate de ces *Ecrits*, ce qui s'affirme c'est la cohérence et l'ampleur d'une réflexion théorique sur l'art et la littérature. Certes, Brecht ne se propose pas d'élaborer,

2. Bertolt Brecht, *op. cit.*, t. I, p. 66.

à la façon des esthéticiens classiques, un système de l'œuvre d'art. Après avoir, alors qu'il était encore écolier, célébré, à propos du *Jardinier* de Rabindranath Tagore, « la voix de flûte de la beauté éternelle », c'est à la notion même d'œuvre d'art qu'il s'en prend d'abord. Il refuse de la considérer en dehors des conditions de sa production et de sa diffusion: « Quelle que soit la façon dont est conçue l'œuvre d'art et ce à quoi on l'a destinée, elle est désormais quelque chose qui se vend, et cette vente joue dans le système global des relations humaines un rôle dont l'importance est tout à fait nouvelle. Non seulement la vente, qui est devenue quantitativement si forte, règle les anciennes relations au moyen d'usages adaptés à l'époque (elles ont *suivi*), mais elle introduit des finalités tout à fait nouvelles dans la consommation et donc également dans la fabrication³. » La transformation est donc radicale: « En vérité, c'est l'art tout entier, sans exceptions, qui est plongé dans la situation nouvelle, c'est en tant que totalité, et non comme s'il était coupé en mille morceaux, qu'il y est confronté, en tant que totalité qu'il devient ou ne devient pas une marchandise⁴. »

L'œuvre d'art n'est plus et ne peut plus être la transcription d'une expérience vécue par un seul individu prédestiné, l'artiste. Devenue une marchandise, elle a doublement partie liée avec la réalité: elle vient d'elle puisqu'elle l'exprime et elle y retourne puisqu'elle s'inscrit dans le grand circuit d'échanges qui la constitue. Dès lors il faut faire appel à des moyens nouveaux: par exemple, l'auteur aura intérêt à être remplacé par un « collectif » (« Un collectif ne peut créer que des œuvres qui transforment le public, lui aussi, en collectif⁵ »), et celui-ci pourra « confectionner des documents ». Contre *Mort et Transfiguration* de Richard Strauss et *la Montagne magique* de Thomas Mann (ce dernier est littéralement sa *bête noire*), Brecht choisit une chanson à succès, *Valencia*, et n'importe quel roman policier.

Certes, Brecht n'en reste pas à une telle position, que l'on peut qualifier de « sociologiste ». Tout comme dans son théâtre il est passé de la glorification de l'homme-marchandise (c'était le thème central de la première version d'*Homme pour homme*) à la des-

3. Bertolt Brecht, *op. cit.*, t. I, p. 214.

4. Id., *ibid.*, p. 168. — 5. Id., *ibid.*, p. 183.

cription du processus selon lequel l'homme est traité en marchandise, il se demande bientôt, dans les *Ecrits*, comment la nouvelle œuvre d'art peut devenir une arme entre les mains de ceux qui entendent transformer le monde. Mais le postulat fondamental reste inchangé: cette œuvre ne se définit pas seulement par ses formes ou par ses tendances idéologiques, mais par son mode de production. C'est celui-ci qu'il convient d'analyser et c'est sur lui qu'il faut agir. Ainsi Brecht refuse également une critique des formes et une critique des contenus: la nouvelle critique qu'il réclame aura à « étudier les représentations que les artistes se font du monde, de l'action des hommes, etc. [...] et quelles sont les falsifications de la vérité qui résultent de l'utilisation de certaines formes esthétiques (anciennes). Elle doit être matérialiste et déduire telle forme d'art de telle fin pratique ⁶ ».

*Un réalisme
révolutionnaire.*

C'est sur cette base que, de 1936 à 1939, Brecht engage une grande polémique avec les tenants officiels du réalisme socialiste, notamment Georg Lukacs. Les textes assez nombreux (près d'une centaine de pages) qui s'y rapportent étaient restés inédits. Ils constituent maintenant le centre des *Ecrits sur la littérature et l'art* et, à maints égards, un exemple de cette nouvelle critique brechtienne.

Brecht ne renonce pas au concept de réalisme, mais il refuse de le définir esthétiquement, à partir de procédés formels établis une fois pour toutes et selon des modèles antérieurs. Il renverse les arguments de Lukacs: ce n'est pas Joyce ou Döblin, par exemple, qui lui apparaissent comme des formalistes, c'est Lukacs lui-même dans la mesure où celui-ci, pour juger l'œuvre d'art d'aujourd'hui, emploie des critères qui sont ceux des œuvres d'art du passé (au mieux, ce serait ceux du « réalisme bourgeois »). Le roman d'aujourd'hui ne saurait se conformer au modèle balzacien, car « Balzac écrivait dans un monde qui était profondément différent du nôtre, avec des moyens perceptifs et des procédés de représentation qui ne correspondent en rien à notre niveau (pour ce qui est

6. Bertolt Brecht, *op. cit.*, t. I, p. 121-122.

de l'économie, de la technologie, de la biologie, etc.), et pour une classe qui commençait seulement à se servir du code Napoléon⁷ ».

Ainsi le réalisme tient dans l'adéquation entre un projet politique engagé dans une pratique (celle qui vise à la maîtrise de la nature et de la société) et l'utilisation de techniques littéraires appropriées (ces dernières étant en fait des procédés de représentation de la réalité). Il est sans cesse à reconsidérer: ses « critères distinctifs » sont toujours « relatifs ». Brecht va même plus loin dans sa critique du jdanovisme: « Le slogan *Réalisme socialiste* n'a de sens, d'utilité pratique, de vertu productive qu'à condition d'être spécifié selon le temps et le lieu⁸. »

En fin de compte, ce n'est pas seulement l'œuvre qu'il convient d'interroger ou de mettre en question: c'est la pratique artistique dont cette œuvre est le produit. Ici, Brecht retrouve la sociologie. Mais il n'entend plus réduire l'œuvre à un simple matériau. Ce qu'il y lit, à travers ses formes aussi bien que ses contenus, dans ses figures comme ses tendances, c'est le rapport de l'auteur au processus de production: son acceptation des modes anciens de représentation du réel ou sa volonté d'en découvrir de nouveaux, son acquiescement à un certain ordre artistique (qui est aussi un ordre social) ou sa volonté de le transformer. Walter Benjamin l'a souligné avec force: « Brecht a élaboré le concept de transformation de la fonction. Il fut le premier à formuler pour les intellectuels cette exigence de grande portée: ne rien livrer à l'appareil de production sans changer en même temps celui-ci, autant que possible, dans le sens du socialisme⁹. »

Au-delà des impératifs idéologiques ou esthétiques (ceux-ci étant souvent moins distincts de ceux-là qu'on ne le croit), Brecht désigne la responsabilité politique. Dans les *Ecrits sur la littérature et l'art* comme dans les *Ecrits sur le théâtre*, qu'il rédige une réponse en bonne et due forme à Lukacs ou qu'il griffonne quelques lignes en marge d'un poème ou d'un tableau, qu'il analyse « les rythmes irréguliers dans la poésie lyrique non rimée » ou qu'il évoque « les

7. Bertolt Brecht, *op. cit.*, t. II, p. 151.

8. Id., *ibid.*, p. 169.

9. Walter Benjamin, *Essais sur Bertolt Brecht, op. cit.* Voir « 9. L'auteur comme production », exposé fait à Paris, à l'Institut pour l'étude du fascisme le 27 avril 1934, p. 117.

arts et la révolution », c'est toujours de travail qu'il parle: travail au sens de mise en œuvre de techniques particulières (celles de l'art précisément), mais aussi travail en tant que moyen de transformation de ce qui est donné.

La nouveauté et la fécondité de la réflexion brechtienne aujourd'hui encore tiennent, pour l'essentiel, à cette volonté de lier l'art au travail et de le définir comme une « pratique sociale humaine, avec des propriétés spécifiques, une histoire propre, mais malgré tout une pratique parmi d'autres, liée aux autres pratiques ». Reprenant certaines propositions des formalistes russes (de Tynianov notamment qui s'est préoccupé d'étudier les « fonctions de la série littéraire par rapport aux séries sociales voisines¹⁰ ») et anticipant sur les recherches critiques actuelles, c'est bien à l'élaboration d'une théorie marxiste de l'art que Brecht n'a cessé de travailler.

10. J. Tynianov, « De l'évolution littéraire » (1929), dans *Théorie de la littérature*, *op. cit.*, p. 135.

B.B. CONTRE BRECHT?

Le théâtre français, entend-on répéter aujourd'hui, n'aurait plus besoin de Brecht; celui-ci serait d'ores et déjà dépassé... Sans doute faut-il, dans de telles affirmations, faire la part de ce qu'on a appelé, en de tout autres circonstances, un « lâche soulagement ». Brecht n'est-il pas un empêcheur de danser en rond et le meilleur moyen de s'en débarrasser ne serait-il pas de le tenir pour assimilé et digéré? Ceux qui ont refusé de passer par Brecht sont les premiers, maintenant, à le proclamer dépassé. Son œuvre n'aurait ainsi constitué qu'un inutile détour sur la voie royale du théâtre français!

Soyons sérieux. Lorsque Jean-Jacques Gautier ou Ionesco remettent Brecht au magasin d'antiquités, il suffit de hausser les épaules. En revanche, lorsque Jean-Marie Serreau, Garran ou Planchon s'interrogent sur l'utilité de Brecht aujourd'hui, l'affaire devient plus grave. Et certains spectacles, comme *la Mère* qu'a montée, en 1968, Jacques Rosner au T.N.P., nous obligent à poser la question de savoir si Brecht n'a pas été définitivement « récupéré », si son œuvre n'est pas devenue partie intégrante du répertoire culturel bourgeois, bref, si Brecht n'a pas maintenant, selon la formule de Max Frisch, « l'inefficacité flagrante d'un classique ».

*Brecht classique
ou efficace?*

Sans doute peut-on rétorquer à Frisch, comme l'a fait Manfred Wekwerth lors du *Brecht-Dialog*¹ que Brecht souhaitait précisément être un classique — mais un classique au sens où il entendait que Marx et Lénine sont des classiques.

1. Voir ci-dessous, p. 163, note 1.

C'est-à-dire un classique du monde socialiste à venir et le contraire d'un classique de société bourgeoise (qui donne pour achevé et définitif ce qui, historiquement, ne saurait l'être). On peut aussi s'interroger sur la notion d'efficacité au théâtre. Wekwerth a eu raison de souligner que cette efficacité ne saurait être que spécifique: « La présentation de pièces de Brecht dans les Etats impérialistes ne remplace pas la lutte des classes en dehors du théâtre, mais elle la présuppose [...]. Et ce n'est pas une représentation brechtienne qui — disons dans une ville de la République fédérale — provoquera la dissolution du N.P.D., permettra d'abolir la loi sur l'état d'urgence ou d'exproprier Springer [...]. Le théâtre à lui seul ne peut ni changer la société, ni aboutir à des résultats politiques immédiats. » Seule « une efficacité plus grande: l'efficacité sociale » peut suppléer à « l'inefficacité non seulement du classique Brecht mais du théâtre tel qu'il est »: « car il ne peut y avoir qu'une seule efficacité pour le théâtre: celle qui contribue à rendre efficaces les forces sociales qui, de par leur nature historique, sont en mesure de produire des transformations de la société. »

Toutefois, force nous est bien de constater que la plupart des représentations brechtiennes sont encore loin d'aller dans le sens d'une telle « efficacité sociale ». Le succès rencontré par Brecht et l'inscription de ses œuvres au répertoire des grandes institutions théâtrales a entraîné non une modification de ces institutions qui auraient été ainsi amenées à prendre parti pour le prolétariat, mais bien plutôt un alignement de l'œuvre brechtienne sur les classiques bourgeois tels qu'ils sont représentés communément. En montant *la Vie de Galilée*, on ne met même plus en question le drame historique à la Schiller: sur le plateau, *Galilée* est ramené à *Wallenstein* ou pire encore à *Marie Stuart*, à moins qu'il ne devienne quelque chose comme la pièce d'un Montherlant laïque et vaguement progressiste!

Le style-Brecht.

Il y a plus grave encore: c'est que, peu à peu, la méthode de Brecht s'est trouvée réduite à un ensemble de recettes ou de procédés, et convertie en un style-Brecht. A la forme épique, on substitue ce

qui n'est plus qu'une sorte d'« illusionnisme » brechtien, fondé sur l'imitation myope des plus célèbres parmi les spectacles du Berliner Ensemble (de *Mère Courage* à *Arturo Ui*). Cela commence avec l'élaboration d'une atmosphère paupériste (costumes usés et éliminés, maquillages blêmes, accumulation d'objets de brocante...) et cela va jusqu'à un jeu d'acteurs soi-disant froid qui n'emprunte à la « distanciation » que ses apparences et qui relève en fait de la stylisation. De telles représentations traitent les pièces de Brecht comme si elles n'étaient que le reflet d'un ordre établi: l'ordre théâtral brechtien. Elles les coupent de toute réalité extérieure à elles (réalité où elles se jouent; réalité de la société dans laquelle on les joue) et les privent par là même de toute possibilité d'« efficacité sociale ». Ici, il faudrait, nous l'avons dit², réfléchir à l'usage de ce que Brecht appelait le « modèle ». En fait, l'utilité du modèle, c'est d'exister pour être nié: du modèle, nous devons remonter à la méthode. Et non convertir le respect de ce modèle en imitation d'un style. Or, dans la plupart des cas, les meilleurs metteurs en scène de Brecht n'ont pas été au-delà d'une telle imitation. Que l'on compare entre elles les mises en scène de *Mère Courage* réalisées depuis une dizaine d'années dans presque tous les pays du monde: à moins d'être aberrantes, elles ne font que refléter l'image de cette œuvre que nous donna, de façon, il est vrai, inoubliable, le Berliner Ensemble il y a plus de quinze ans.

Il ne s'agit pas de refuser inconditionnellement ce souci de fidélité à la lettre (et aux images) du Berliner Ensemble. Tel que Brecht l'a constitué, cet admirable instrument de théâtre avait en effet dix ou quinze ans d'avance sur n'importe lequel de nos théâtres. Tenter de copier certains de ses spectacles, ce fut un moyen de rattraper notre retard. Mais il fallait le faire délibérément (on n'y a souvent procédé qu'en catimini) et il fallait aussi ne pas s'en tenir là. Il fallait découvrir, de façon critique et pour ainsi dire brechtienne, notre différence par rapport à l'Ensemble, par rapport à ses moyens artistiques comme à son contexte politique et social. Or, c'est précisément ce que l'on a omis de faire. Alors (je ne vois guère qu'une exception notable: celle du travail brechtien de Giorgio Strehler au Piccolo Teatro), la copie est devenue décalcomanie

2. Voir ci-dessus, p. 127-128.

d'un pseudo-style brechtien. Et les grandes pièces de Brecht, celles du moins qui ont été consacrées comme « classiques », se sont trouvées pétrifiées au point qu'il est difficile sinon impossible, pour l'instant, de leur redonner vie et efficacité, sauf à les brutaliser, comme Brecht en avait usé avec Shakespeare.

B.B. et son piège. Une autre voie d'accès à Brecht reste ouverte: celle d'un retour au jeune Brecht, à ses œuvres jusqu'à présent les moins jouées, à des pièces qui, peu ou prou, sont encore vierges et qui, surtout, sont rebelles à ce pseudo-style brechtien. Soit, recourir à B.B. contre Bertolt Brecht.

Ici, un péril guette: celui de privilégier B.B. aux dépens de Brecht. Nous tomberions ainsi dans le piège que quelques anticommunistes fervents n'ont cessé de nous tendre. Écoutons Herbert Luthy parler de la rupture qu'aurait constituée pour Brecht sa « conversion » au communisme — « rupture à la fois avec lui-même et avec sa propre vitalité littéraire »: « Le vagabond insouciant qui se laissait vivre est devenu l'activiste révolutionnaire, le chanteur de rue brouillon et expressionniste, un ascète pédant et docte, le poète-complainte [*sic*], un écrivain prosaïque et rationaliste. Quel que fût le progrès qu'y réalisa sa pensée, la parole du pauvre B.B. s'est faite sèche, décharnée jusqu'au squelette, durcie jusqu'à devenir théorème³. » Et refusons une telle dichotomie. Monter aujourd'hui B.B., ce n'est pas le jouer contre Brecht: c'est le jouer pour atteindre Brecht au-delà des images stéréotypées du brechtisme.

Jean-Pierre Vincent le note justement dans le programme du Théâtre de Bourgogne où, en 1969, il monta *la Noce chez les petits bourgeois*: « Nous avons choisi le jeune Brecht pour commencer par le commencement et refuser d'abord avec lui un certain nombre de comportements esthétiques ou sociaux. Et à travers ce refus prioritaire, nous pouvons espérer poursuivre, avec Brecht et avec d'autres, la recherche de nouveaux comportements. » Mais cette logique chronologique ne suffit pas encore. Le choix d'une « farce »

3. Herbert Luthy, « Du pauvre Bertolt Brecht », *Preuves*, mars 1953, n° 25.

de jeunesse comme *la Noce chez les petits bourgeois* peut avoir dans la vie théâtrale française actuelle une autre fonction.

Une thérapeutique.

On l'a souvent constaté et plus souvent encore oublié: notre théâtre est resté pour une large part naturaliste. Même le badigeon de stylisation, littéraire avec le Vieux-Colombier de Copeau, plastique avec le T.N.P. de Vilar, qu'on lui a appliqué depuis un demi-siècle n'a pas effacé la marque qu'Antoine y a apposée (ce badigeon l'a seulement brouillée, mais cela est une autre histoire). Or, jouer *la Noce*, c'est précisément revenir à ce naturalisme, obliger acteurs et accessoires à un retour aux sources, à un retour aux matériaux bruts avec leur épaisseur et leur texture. Mais par un retournement déjà brechtien, c'est aussi le contraire: c'est faire éclater — au double sens du mot — ce naturalisme. A la fois l'avouer et le nier. Mots, gestes, objets... Tout est concret dans *la Noce*. Pourtant les uns et les autres, à la fin, s'effondrent. L'illusion naturaliste — mieux, l'illusion d'une nature hors d'atteinte — est dissipée⁴. Jouer *la Noce*, c'est aussi soumettre notre appareil théâtral à une thérapeutique salutaire (et, je n'en doute pas, très réjouissante pour le spectateur): traiter le mal par le mal.

Il est d'autres pièces de B.B. qui exigent d'être montées aujourd'hui: ce sont les «pièces didactiques». A travers elles, le théâtre français pourrait reprendre par le commencement l'itinéraire épique de Brecht. Qu'il s'agisse de *la Décision*, de *l'Importance d'être d'accord*, de *Celui qui dit oui* et *Celui qui dit non* ou de « fragments » comme celui du *Commerce de pain* (la représentation des deux dernières a sans conteste éclipsé tous les autres spectacles

4. A propos de sa conception de «Brecht comme classique», Manfred Wekwerth mentionne que le «théâtre brechtien doit au comique populaire Karl Valentin juste autant qu'à l'analytique de Hegel». Et il ajoute: «Que ce comique bavarois ait réussi, en inventant ce personnage maigre, méfiant et abandonné qui combat sur toute la ligne la logique cul par-dessus tête de notre monde, à surmonter la séparation du tragique et du comique à laquelle se complaisait tant la bourgeoisie, Brecht y vit une possibilité de retrouver la totalité perdue et par conséquent une marque de classicisme.» On sait que c'est pour Karl Valentin que le jeune Brecht avait écrit *la Noce*.

CERTITUDES ET INCERTITUDES BRECHTIENNES

donnés par le Berliner Ensemble pendant le *Brecht-Dialog*), toutes ces pièces nous permettraient de ressaisir la leçon brechtienne à l'origine. Or, nous en avons un besoin urgent, après une vingtaine d'années de pseudo-brechtisme. Que l'on ne s'y trompe pas: en découvrant B.B., c'est Brecht que nous retrouverons.

« L'OPÉRA DE QUAT' SOUS » OU LES POUVOIRS DU THÉÂTRE

La prodigieuse vitalité de *l'Opéra de quat' sous* a de quoi étonner. Pourtant, l'œuvre fut créée sous de bien mauvais auspices. Selon Lotte Lenya-Weill elle-même¹, rarement spectacle connu, avant sa « première », une telle série de « tuiles ». C'était en 1928. Un jeune acteur, Ernst Robert Aufricht, avait loué un théâtre jusqu'alors déserté par le public: le Théâtre am Schiffbauerdamm, celui-là même où le Berliner Ensemble est installé depuis 1954; et il avait choisi d'inaugurer sa nouvelle direction avec *l'Opéra de quat' sous*. Bertolt Brecht était en train d'en rédiger le texte à partir de la traduction par Elisabeth Hauptmann de *l'Opéra des gueux* de John Gay², et dans le même temps Kurt Weill en composait la musique. Les délais étaient fort courts. Brecht et Weill durent travailler jour et nuit, durant un séjour en commun sur la Riviera, pour en venir à bout. Sitôt les répétitions commencées, ce furent les catastrophes: le poète Klabund étant à l'agonie à Davos, sa femme, Carola Neher, dut, pour le rejoindre, abandonner le personnage de Polly; l'acteur pressenti pour jouer M. Peachum — Lotte Lenya ne sait plus s'il s'agissait bien de Peter Lorre — rendit son rôle; il fallut aller chercher un comédien à Dresde, Erich Ponto. Et les deux vedettes, Harald Paulsen, un ténor d'opérette, et Rosa Valetti, une chanteuse de cabaret en vogue, ne cessaient de proclamer à cor et à cri le peu de confiance qu'ils avaient dans l'entreprise. A la dernière

1. Lotte Lenya-Weill, « Das waren Zeiten! » (1955), dans *Bertolt Brecht Dreigroschenbuch*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1960.

2. A propos du travail d'adaptation de Brecht, on consultera avec profit l'étude de Werner Hecht, « Die Dreigroschenoper und ihr Urbild » dans *Aufsätze über Brecht*, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin 1970.

minute, un ultime scandale éclata: sur les affiches ne figurait pas le nom de Lotte Lenya qui jouait Jenny-des-Lupanars et qui était, de surcroît, la femme de Kurt Weill. Bref, à la veille de la première, il n'était plus personne, au Schiffbauerdamm, qui crût encore en *l'Opéra de quat' sous*. Pourtant, le 28 août 1928, ce fut le triomphe — un triomphe qui s'est étendu au monde entier et qui, aujourd'hui encore, ne semble pas épuisé.

Un « opéra » boiteux. *L'Opéra de quat' sous* n'est pourtant pas une des œuvres majeures de Brecht. Si celui-ci ne l'a pas renié, il a éprouvé le besoin de le transformer de fond en comble aussi bien lorsqu'il s'est agi d'en faire un film (on sait que le scénario de Brecht fut alors refusé par la société de production, la Nero-Film-Gesellschaft, qui désirait exploiter le succès de *l'Opéra* et non donner carte blanche à Brecht pour qu'il « rectifie » son œuvre) que lorsqu'il l'a lui-même prolongé par un roman: *le Roman de quat' sous*, qui est lourd, comme le remarque Walter Benjamin², des huit années (si noires pour l'Allemand) séparant *le Roman* de *l'Opéra*.

Quand on le compare à son modèle, *l'Opéra des gueux*³, force est de constater que la pièce de John Gay est mieux construite et d'une efficacité dramatique plus sûre que *l'Opéra de quat' sous*. Les innovations brechtiennes en ont fait éclater la structure. Chez Gay, ce sont les tribulations de Macheath et de sa bande qui constituent l'action. Chez Brecht, Macheath n'est plus tout à fait au centre: M. Peachum et ses mendiants lui disputent la vedette. Pour un peu, son aventure individuelle disparaîtrait dans la rumeur des fêtes du Couronnement et le tumulte des cortèges de mendiants. Le personnage de Jenny semble égaré dans le Londres victorien, fût-il en trompe-l'œil, de *l'Opéra*: cette putain qui joue un peu, pour Macheath, le rôle du destin, appartient, elle, tout entière, à la mythologie berlinoise des années vingt. Et *l'Opéra de quat'sous* ne

2. Walter Benjamin, « le Roman de Quat'sous », dans *Essais sur Bertolt Brecht*, op. cit., p. 95: « Pour écrire ce livre, il a repris les choses de très loin. »

3. John Gay, *l'Opéra des gueux*, texte français de Renée Villoteau, collection « Répertoire pour un théâtre populaire, 18 », l'Arche éditeur, Paris 1959.

laisse pas que de boiter; il est en équilibre instable entre Aristote et Brecht, entre Londres et Berlin, entre la monarchie et la république... L'Angleterre victorienne lui sert seulement de béquille.

Un désamorçage.

S'il a perdu sur le plan de la cohérence dramatique, *l'Opéra de quat' sous* n'a pas non plus gagné en virulence satirique. Non seulement, chez John Gay, les personnages de *l'Opéra des gueux* renvoyaient directement le public de l'époque à leurs modèles (au vu et au su de tous, M. Peachum était en fait Robert Walpole, le Premier britannique d'alors), mais encore ce public n'avait pas grand-peine à identifier la société mise en cause comme la sienne propre: non celle de brigands de grand chemin, mais celle des gentilshommes, non la pègre mais la bonne société londonienne au début du XVIII^e siècle (c'est en 1728 — soit exactement deux siècles avant *l'Opéra de quat' sous* — qu'a été créé *l'Opéra des gueux*). Le gueux et le bateleur qui se chargeaient du prologue et intervenaient pour métamorphoser la pendaison de Macheath en un joyeux finale d'opéra, mettaient d'ailleurs les points sur les i: « D'un bout à l'autre de la pièce, vous constaterez une telle similitude de mœurs dans les hautes et les basses classes de la société qu'il est bien difficile de décider si les gentilshommes imitent les bandits de grand chemin ou si les bandits imitent les gentilshommes. Si la pièce s'était terminée comme j'en avais d'abord l'intention, elle aurait comporté une morale admirable: elle aurait démontré que les gens de la plus basse condition ont, jusqu'à un certain point, leurs vices tout aussi bien que les riches... mais qu'ils en sont punis. »

Peu auparavant, Macheath avait chanté:

« Les lois sont faites pour tous,
On dit,
Pour punir le vice où qu'il soit.
Alors pourquoi, au gibet,
La société n'est-elle pas plus choisie?
Est-ce que les bourses bien garnies

Rendent les juges négligents
 Et les bourreaux fainéants?
 Si les riches venaient avec nous,
 Se balancer sous les poutres,
 Il faudrait ficeler tous les cous. »

L'Opéra de quat' sous n'a plus cette efficacité immédiate. Le spectateur de 1928 et, à plus forte raison, celui d'aujourd'hui, ne peuvent plus lire sous les noms des héros de *l'Opéra* ceux de leurs dirigeants. Certes, tous nos « barons » d'affaires ou de la politique demeurent peu ou prou des Peachum, et il ne faut pas remonter bien loin, pas plus loin que l'assassinat de Ben Barka, pour voir nos Macheath et nos Brown banqueter ensemble, se refiler des « tuyaux », et blanchir ou noircir à volonté les fiches de police... Mais, à la différence de *l'Opéra des gueux*, la pièce de Brecht n'appelle plus une lecture, un déchiffrement directs. Elle procède par allusions, par échos filtrés à travers l'épaisseur de deux ou trois époques, quand celle de Gay rappelait, avec un minimum de travestissement, des faits précis, concrets.

Beaucoup de visages. Ne faut-il donc plus voir dans *l'Opéra de quat' sous* qu'une pièce de folklore du Berlin des années vingt? Alors, Pabst aurait gagné en appel le procès que sa maison de production cinématographique avait déjà gagné en première instance contre Brecht (et perdu contre Weill). *L'Opéra* serait réduit à ce qu'il se moquait d'être: une opérette — même pas: une collection d'airs à succès exploités aussi bien par Ella Fitzgerald que par Lotte Lenya. Mais pourquoi, dans ce cas, le jouerait-on encore aujourd'hui? On ne reprend plus guère des œuvres qui eurent au moins autant de succès à la même époque. *Jonny spielt auf...*, le « Jazz-opéra » d'Ernst Krenek, créé en 1927 à Leipzig avec un tumultueux succès de scandale — au point d'inspirer un fabricant de cigarettes qui s'empessa de lancer des « Jonny » sur le marché — n'est plus maintenant qu'une curiosité pour discophiles attentifs. Pourquoi, surtout, de jeunes metteurs en scène s'intéresseraient-ils encore à *l'Opéra de quat' sous*? En 1968, pour ce qui est seulement de l'Al-

Allemagne de l'Ouest, *l'Opéra* n'a pas eu moins de trois visages totalement dissemblables: Peter Palizsch, à Stuttgart, en a fait un spectacle de pur style victorien (avec portraits de la reine et vrai cheval blanc); Günter Büch, à Oberhausen, a, au contraire, tenté de l'actualiser au maximum, jusqu'à introduire sur la scène, au finale, un groupe de mineurs de la Ruhr en costumes de travail, entonnant *l'Internationale*; enfin, au Kammerspiele de Munich, le metteur en scène et le scénographe tchèques, Jan Grossman et Josef Svoboda, ont transformé cet « opéra de mendiants » (*Bettler-Oper*) en un « opéra de riches », en une « party » bourgeoise où les profiteurs du « miracle économique » jouent aux brigands et aux mendiants.

*Le mensonge
de la scène.*

L'explication est simple: la vertu cardinale de *l'Opéra de quat' sous*, c'est précisément — risquons une tautologie — d'être *du théâtre*. De l'être délibérément, avec ostentation et agressivité. Giorgio Strehler, dont la mise en scène de *l'Opéra* au Piccolo Teatro, en 1956, a fait date à la fois dans le théâtre italien et dans les représentations brechtiennes, l'avait bien compris. Il trouvait la clef de l'œuvre dans la réplique où Peachum suggère à Brown que le cortège du Couronnement pourrait être perturbé de façon autrement grave que par l'irruption de sa troupe de mendiants: « Si les vrais malheureux arrivent — car il n'y en a pas un seul ici —, c'est par milliers qu'ils viendront. Je vais vous dire: vous n'avez pas songé à la foule innombrable des misérables. S'ils se tenaient en rangs serrés sur le parvis de l'église, ce ne serait pas un spectacle très réjouissant! Ces gens n'ont pas belle apparence... » Là, en effet, *l'Opéra* avoue qu'il n'est que déguisement, travestissement. Son spectacle est théâtralement faux: il est destiné à masquer, à cacher la réalité. Mais cette réalité qui n'apparaît sur la scène que travestie, il la rappelle aussi, par ce détour, au spectateur. Ce n'est ni aux acteurs ni à l'auteur qu'il revient de dire la vérité: la scène ne peut être que le lieu du mensonge. Mais le spectateur peut, lui, percer à jour ce mensonge et découvrir ou plutôt faire sa propre vérité, celle du monde, non celle du théâtre. C'est lui qui peut voir,

non plus Robert Walpole, mais son propre visage de petit-bourgeois derrière la gueule un peu trop pittoresque de Mackie-le-Surineur, comme il doit apercevoir, derrière le cortège des mendiants, la foule des « vrais malheureux ».

Transformations à vue. Remarquons-le, à tout moment, dans *l'Opéra*, les mots ou les gestes font allusion au théâtre et à ce qui le fonde: le déguisement. Peachum ne cesse de le répéter: pour lui, la réalité est insuffisante (comprenons: dangereuse), on doit se conduire en artiste, le truquage est de rigueur. « Personne ne croit aux misères véritables de personne, mon fils. [...] De nos jours, il n'y a plus que les artistes qui parlent au cœur. Si vous faisiez bien votre travail, votre public devrait vous applaudir. » Devant nous, les scènes de travestissement se succèdent: les gars de la bande à Macheath enfilent le froc et la chemise amidonnée pour célébrer les noces de leur patron et de Polly; celle-ci va bientôt d'oie blanche se métamorphoser en femme d'affaires; les putains elles-mêmes nous apparaissent tantôt comme de paisibles bourgeoises occupées à ravauder et à repasser leur linge, tantôt comme des créatures fatales qui font trembler les bonnes maîtresses de maison et les épouses accomplies... D'un bout à l'autre de *l'Opéra*, ce ne sont que transformations à vue. La scène se donne pour ce qu'elle est: un magasin d'accessoires et un lieu de travestissements. Elle s'expose comme telle, elle renchérit là-dessus.

Le comble de l'illusion. Un double mouvement se produit alors: à mesure que *l'Opéra* se déroule, il rompt avec toute vraisemblance (Mackie est jeté en prison, il en sort, il retourne chez les putains et se retrouve en prison; il est condamné à la pendaison sans passer en justice... La prison elle-même est aussi ouverte qu'un moulin...) et semble s'éloigner de toute réalité, verser dans une fantasmagorie exclusivement théâtrale. Mais, parallèlement, ce qui se trouve alors évoqué et mis en cause, ce ne sont plus des individus ou des fonctions particulières (déchiffrables en clair sous les masques), c'est tout

un système social, tout un *ordre*: l'ordre même de notre société bourgeoise qui, comme le disait Brecht à propos de *Mahagonny*, « a besoin d'opéras semblables ». *L'Opéra* s'accomplit en effet dans la scène de l'« arrivée providentielle du Héraut du roi »: nous voici en pleine « illusion comique ». Mais, au même moment, toutes nos illusions quant aux personnages eux-mêmes se sont dissipées: Macheath est, de son propre aveu, un « artisan aux méthodes désuètes », Polly une petite-bourgeoise qui sait bien placer son argent, et Peachum, le directeur d'un trust réussissant à merveille à exploiter ce que Brecht appelle, sans ironie, son « désespoir radical » (rappelons-nous le lien historique entre la mentalité puritaine et le développement du capitalisme). Porté à son comble, le jeu se supprime lui-même: il dévoile alors ce qu'il avait pour fonction de masquer. Le théâtre était fuite devant la réalité: par un retournement radical, il devient dévoilement de cette même réalité. L'important n'est pas tant de montrer que les bourgeois sont des brigands (dans *Frank V ou l'Opéra d'une banque privée*, c'est tout ce que Dürrenmatt a retenu de *l'Opéra de quat' sous*) que d'établir cette évidence: le jeu de brigands et de bourgeois qu'est *l'Opéra* suppose une société où chacun ne peut se conduire qu'en brigand et en bourgeois, sauf à rompre totalement avec elle. Ce que l'arrivée providentielle du Héraut du roi appelle, c'est bel et bien une transformation radicale de notre société et de notre théâtre.

Cela n'est pas sans actualité aujourd'hui. A un moment où l'on s'interroge sur les pouvoirs d'intervention directe et d'efficacité politique immédiate du théâtre, où l'on constate amèrement l'impuissance d'un théâtre qui se voulait populaire et engagé, l'exemple de *l'Opéra* est plus valable que jamais. Sans doute *l'Opéra* n'enseigne-t-il rien que nous ne sachions déjà, pas plus qu'il ne nous propose le moindre mot d'ordre ou la moindre action politique, il tend seulement au spectateur le miroir du théâtre, un miroir déformant, pour que celui-ci, à la fin, s'y reconnaisse, pour qu'il reconnaisse, dans ce monde littéralement incroyable — un monde de contes à dormir debout —, l'image de sa propre société. Brecht ne fait guère autre chose ici que ce qu'avaient fait avant lui dramaturges et philosophes du XVIII^e siècle, lorsqu'ils lâchaient dans Paris leurs Persans ou leurs bons sauvages imaginaires. Seule la

tonalité a changé: les héros de *l'Opéra de quat' sous* sont de mauvais sauvages. Brecht est plus pessimiste ou plus révolutionnaire que Montesquieu ou Marivaux. Les derniers mots de *l'Opéra* nous parlent d'un « univers de damnés ». Voilà bien notre réalité. C'est à nous de nous en rendre compte et, si possible, de la transformer. Une telle tâche ne revient pas au théâtre. Qu'il se contente, par ses propres moyens, de nous en dire la nécessité: ce serait déjà beaucoup. En renchérisant sur l'illusion, *l'Opéra de quat' sous* est, aujourd'hui encore, un rappel à la réalité.

UN « SPECTACLE-MONSTRE »

Le dernier Brecht qu'avait monté Strehler remontait à avril 1963: c'est la mémorable *Vie de Galilée* du Piccolo Teatro. Entre-temps, Strehler a quitté la direction du Piccolo Teatro (où, après *Galilée*, il avait présenté notamment *Barouf à Chioggia* de Goldoni, *le Jeu des puissants* d'après *Henry VI* de Shakespeare et une nouvelle version des *Géants de la montagne* de Pirandello), fondé un groupe théâtral autogéré, *Teatro e azione*, avec lequel il réalisa, en 1969, *le Chant du fantoche lusitanien* de Peter Weiss, accepté puis refusé (pendant l'été 1969) la direction du Teatro Stabile de Rome... Maintenant, il apparaît comme le metteur en scène par excellence et comme la mauvaise conscience du théâtre italien: Strehler sans théâtre, Strehler seul et plus respecté que jamais, c'est le symbole de l'impuissance et de l'absurdité de l'appareil théâtral.

La création, dans le cadre du Mai musical florentin et dans une production du Piccolo Teatro, de *Sainte Jeanne des abattoirs* (*Santa Giovanna dei macelli*¹) mise en scène par Giorgio Strehler faisait donc figure d'événement. Et ce spectacle était de dimensions

1. *Sainte Jeanne des abattoirs* (*Santa Giovanna dei macelli*) en deux parties (11 tableaux), traduction de Franco Fortini, mise en scène de Giorgio Strehler assisté de Lamberto Puggelli, Roberto Guicciardini et Enrico D'Amato, décors et costumes d'Ezio Frigerio, musique de Fiorenzo Carpi et mouvements mimiques de Marise Flach. Avec Valentina Cortese (Jeanne Dark), Glauco Mauri (Mauler), Franco Mezzera (Snyder), Cesarina Gheraldi (Mme Luckerniddle), Vittorio Sanipoli (Cridle), Mario Feliciani (Graham), Cesare Polacco (Meyers), Franco Ferrari (Lennox), Gigi Pistilli (Slift), Franco Alpestre (Gloomb) et Nestor Garay, Armando Sparado, Marcello Tusco, Maria Teresa Tosti, etc. Première représentation en Italie au Teatro della Pergola dans le cadre du XXIII^e Mai musical florentin, présentée par le Piccolo Teatro di Milano, le samedi 4 juillet 1970.

peu communes tant par l'importance des moyens matériels employés que par la somme de travail dont il est le produit. On peut bien parler d'un « spectacle-monstre » ou d'une « somme de toutes les expériences de Strehler² ». Mais ce n'est pas là seulement une simple question de quantité. En fait, le caractère *total* de cette *Sainte Jeanne des abattoirs* fait problème. C'est ce problème que je voudrais surtout aborder ici — un problème qui se pose de plus en plus dans la pratique brechtienne aujourd'hui.

Trois pièces en une. Ecrite en 1930, *Sainte Jeanne des abattoirs*³ est contemporaine des « pièces didactiques » telles que *la Décision* ou *l'Exception et la Règle* (dans l'édition des *Œuvres complètes* de 1967, chez Suhrkamp — édition qui, pour chaque domaine, suit l'ordre chronologique — elle est placée entre l'une et l'autre). Son statut dramaturgique reste ambigu. Dans certaines de ses parties, les chœurs d'ouvriers notamment, elle participe directement des pièces didactiques. En revanche, la plupart des rôles sont manifestement composés pour être joués par des comédiens professionnels (à la différence de ceux des pièces didactiques qui étaient destinés à des amateurs) : lorsqu'elle fut diffusée à Radio-Berlin le 11 avril

2. Voir le texte, « *Sainte Jeanne*, hypothèses pour un spectacle », rédigé par l'équipe qui a réalisé, sous la direction de Giorgio Strehler, le spectacle et publié dans le bulletin du Piccolo Teatro de Milan (6^e année, numéro 6, mai-juin 1970). Sa traduction française figure dans le premier numéro de *Travail théâtral*, octobre 1970.

3. Rappelons que Brecht ne parvint pas à faire créer *Sainte Jeanne* en Allemagne avant 1933. La pièce fut inscrite au programme du Théâtre de Darmstadt, mais les autorités municipales de cette ville en interdirent la représentation. Seule une adaptation radiophonique put en être diffusée, en 1932. C'est seulement en 1959 qu'eut lieu la création de *Sainte Jeanne des abattoirs* au Deutsches Schauspielhaus de Hambourg, dans une mise en scène de Gustav Gründgens et la pièce ne fut présentée par le Berliner Ensemble qu'en 1969. Remarquons que *Sainte Jeanne* attend toujours d'être jouée en France. Il a été question, à diverses reprises, de l'inscrire au répertoire du T.N.P., mais ce projet n'a toujours pas abouti. Toutefois Benno Besson a monté la version française à Lausanne, en 1963. *Sainte Jeanne des abattoirs*, texte français de Gilbert Badia avec la collaboration de Claude Duchet, figure dans le tome IX du *Théâtre complet* de Brecht, l'Arche éditeur, Paris 1962.

1932, ses interprètes n'étaient rien de moins que Carola Neher (Jeanne), Fritz Kortner (Mauler), Helene Weigel (Mme Lucker-middle), Ernst Busch, Peter Lorre, Friedrich Gnass... *Sainte Jeanne* a sa source dans le « fragment », *le Commerce de pain (Der Brotladen)*, qui raconte « la grandeur et décadence d'un jeune vendeur de journaux, Washington Meyer » et le « crépuscule de la veuve Niobe Queck », ces deux « histoires » étant commentées par un chœur de chômeurs: « Cette pièce devait renseigner le spectateur sur les luttes sociales de l'époque, sur les combats entre exploités et exploités, des combats pour le pain, le gîte et le travail, et en mettant l'accent sur la soumission des victimes au destin, provoquer ce spectateur afin qu'il reconnaisse l'état de la société et s'emploie à le transformer⁴. » Mais *Sainte Jeanne* est loin d'avoir la simplicité et la clarté du *Commerce de pain*, son efficacité démonstrative qui faisaient que Brecht tenait ce « fragment » pour un des textes « du plus haut niveau technique » qu'il ait composés. A la description d'un état social, celui des ouvriers des abattoirs frappés par le chômage, Brecht superpose deux autres sujets: l'étude de la crise économique telle qu'elle est manipulée par le plus « grand » des capitalistes, Mauler, et une réflexion sur la fonction de l'idéologie et de la morale dans notre société. *Sainte Jeanne* ne comprend pas moins de trois pièces: celle des ouvriers-chômeurs, celle des capitalistes que Strehler, par référence à Pirandello, appelle les « Géants » (on notera aussi que, dans le programme du *Commerce de pain* au Berliner Ensemble, les petits commerçants sont désignés sous le terme générique de « Géants »), celle des Chapeaux noirs et de Jeanne. Et chacune de ces pièces constitue comme l'esquisse d'une œuvre que Brecht réalisera, sous une forme accomplie, plus tard: Mauler n'est-il pas déjà Puntila et Jeanne Dark, la Shen-té de *la Bonne Ame de Se-Tchouan*? N'oublions pas que *Sainte Jeanne* est aussi délibérément parodique. Non seulement Brecht démarque systématiquement *la Pucelle d'Orléans* de Schiller et le *Faust* de Goethe, mais il s'en prend encore à toute la littérature dramatique allemande, voire occidentale: *Sainte Jeanne* est un jeu de massacre théâtral. Rien n'échappe à sa verve ven-

4. Selon le programme du « Brecht-Abend nr. 4, *Der Brotladen* » par le Berliner Ensemble.

geresse: des traditionnels récits des messagers (la description, par Graham, de la chute des cours de la Bourse et du combat des fabricants est composée comme un morceau d'anthologie) jusqu'au chœur mystique qui clôt le *Second Faust* et l'œuvre de Goethe (le double chœur final des Chapeaux noirs et des Bouchers le reprend presque mot pour mot). Par là, *Sainte Jeanne* annonce la *Résistible Ascension d'Arturo Ui*.

D'où la difficulté majeure: comment interpréter cette pièce qui joue littéralement sur tous les tableaux? Sans doute peut-on y privilégier une signification centrale: par exemple, « la naissance et la fonction des idéologies » où Strehler et son équipe voient « le thème des thèmes » de *Sainte Jeanne*. Mais la difficulté n'est pas résolue pour autant: reste à savoir comment organiser autour d'un tel thème le matériau surabondant et disparate de l'œuvre et à décider du choix dramaturgique qui fondera la mise en scène. Manfred Wekwerth et Joachim Tenschert avaient essayé de tourner le problème en procédant, pour le spectacle du Berliner Ensemble, à une adaptation de *Sainte Jeanne* et, particulièrement, en modifiant son contexte historique: l'accent n'était plus mis sur la crise économique mais sur le processus « normal » de développement de l'industrie capitaliste. Leur entreprise ne fut pas couronnée de succès: cette représentation de *Sainte Jeanne*, où Mauler en capitaine d'industrie exemplaire était presque devenu un personnage positif, souleva de nombreuses objections.

Une anthologie.

Au contraire, Strehler a entendu jouer la totalité de la pièce non seulement telle qu'elle est écrite mais telle que nous pouvons la lire maintenant que nous connaissons tout l'œuvre de Brecht et telle que Strehler peut aussi la déchiffrer par référence aux six autres spectacles brechtiens qu'il a montés depuis 1956. C'est dire qu'il a délibérément conçu *Sainte Jeanne* comme un « spectacle-somme »: il le reconnaît lui-même dans le texte visé ci-dessus. Ainsi on trouve dans *Sainte Jeanne* maintes citations de ses mises en scènes antérieures. Certes, la marmite à soupe est celle d'*El Nost Milan*, les gibus ceux de *Platonov*, la neige celle de *Schweyk dans la Seconde Guerre mondiale*, etc., mais d'autres références sont de

plus de poids que ces clins d'œil: appeler les fabricants de conserves et leurs acolytes les « Géants » par référence à Pirandello, c'est poser d'emblée le caractère à la fois théâtral et irrésistible de ces capitalistes. Ce que renforce le rappel constant d'Arturo Ui par l'intermédiaire de Mauler qui a la mèche d'Hitler et le maquillage d'Ekkehard Schall. A l'inverse, les groupes de chômeurs de *Sainte Jeanne* nous renvoient au chœur des prisonniers du *Fidelio* que Strehler avait réalisé, en 1969, au Mai musical florentin: leur misère n'est pas que le produit de leur situation, elle est leur condition même. Du reste, dès le début du spectacle, les ouvriers nous apparaissent agrippés aux grilles de l'usine — des grilles qui, tendues de fils de fer barbelé, évoquent immédiatement la clôture d'un camp de concentration — et leurs costumes tiennent du bleu de travail (mais délavé, viré au rose) et du pyjama des détenus concentrationnaires. Ajoutons qu'ils se trouvent pris entre deux grilles: d'abord la clôture les sépare de la salle et c'est à travers cette image des camps que nous les voyons; ensuite, quand ils décident d'entrer dans l'usine et se retournent vers le fond de la scène, une seconde grille semblable à la première leur barre le passage. Ils sont pris au piège. Tout leur est interdit.

Une prolifération d'images d'une force et d'une beauté surprenantes vient ainsi redoubler le texte de Brecht. Toutes n'appartiennent pas au fonds de Strehler. Celui-ci prend son bien dans toute l'imagerie théâtrale contemporaine. Lorsque Lennox, menacé par Mauler, apparaît, effondré dans un fauteuil, il a le visage recouvert d'un journal sanglant comme, au début de *Fin de partie*, Hamm qui a « un grand mouchoir taché de sang sur le visage ». On pourrait multiplier les exemples. En accumulant les citations, Strehler a sans doute tenté de retrouver, au niveau même du spectacle, la dimension parodique du texte de Brecht.

Le théâtre partout. Toute la partie des Géants est donc théâtralisée au maximum. Les tractions à la Bourse se transforment en matchs de boxe sur un podium de style wilhelmien, à moins que, la dépression aidant, elles ne se métamorphosent en office funèbre. Une fois touchés par la crise, les Géants s'effondrent et se désarticulent comme des

pantins: ils n'hésitent même pas à mettre leurs vêtements en lambeaux ou à s'ouvrir les veines à grands coups de couteau (préalalement enduit d'hémoglobine). Mauler, assisté d'un méphisto-phélique Slift à la fois valet de chambre, flic et tentateur, est le comédien par excellence, clown, Chaplin et Arturo Ui tout ensemble: son rôle devient un morceau de bravoure et Glauco Mauri, un des acteurs italiens les plus sûrs, y trouve l'occasion d'un triomphe personnel. Strehler a même pris soin d'installer au premier plan de la scène, côté cour et côté jardin, deux portières de velours rouge qui renchérisent encore, de manière dérisoire, sur l'appareil théâtral du spectacle.

Cette *Sainte Jeanne* ne se contente pas de l'espace de la scène limité par un cadre volontairement souligné et clos par une immense photo d'usine — espace que les grilles, glissant à vue sur des rails, restreignent ou élargissent à volonté. Elle déborde sur la salle. C'est dans la loge d'apparat du fond du théâtre que Jeanne apparaît pour la première fois, devant un orgue. Et c'est dans l'allée centrale de la salle que défilent les Chapeaux Noirs lorsqu'ils viennent « prodiguer consolation aux misérables des abattoirs » et « quittent le siège de leur mission », drapeau en tête, avec leur fanfare et la marmite de soupe qui fume. A divers moments de son rôle, Jeanne Dark se trouve placée sur le petit escalier frontal qui relie la scène à la salle: là, elle est littéralement entre deux mondes. Enfin, Strehler a aussi eu recours au cinéma pour décrire la seconde descente de Jeanne vers les bas-fonds, sous la conduite de Slift qui entend lui montrer « comme les pauvres sont mauvais ». Ici, le spectacle se dédouble: nous voyons Jeanne en train de se voir elle-même découvrant la « méchanceté » des pauvres.

Strehler a joué à fond le jeu du théâtre. Qu'il rythme le déroulement de la représentation et crée des espaces scéniques différents par le va-et-vient des trois grilles qui signifient les trois mondes de *Sainte Jeanne*: la grille aux emblèmes dorés celui des Géants, la grille du cimetière celui des Chapeaux Noirs et la grille concentrationnaire celui des ouvriers, ou qu'il invente des détails en apparence secondaires comme cette neige qui, lors des séquences de la Bourse intercalées dans la longue attente des ouvriers, se métamorphose en une pluie de dollars (il aurait même aimé que tombe une « neige noire » sur les Salutistes et s'est contenté de

faire défiler ceux-ci sous des parapluies luisant de pluie)... Strehler s'est efforcé de tout montrer, en clair, sur le plateau (un plateau qui, je l'ai dit, dévore parfois la salle). Rien de plus fascinant que cette volonté forcenée d'expression, que cette confiance éperdue dans le théâtre. Car une telle *Sainte Jeanne* n'est pas seulement le produit d'une maîtrise théâtrale qui n'a sans doute pas d'équivalent chez les autres metteurs en scène aujourd'hui: elle témoigne aussi de l'effort presque désespéré d'un homme qui a, en quelque sorte, fait le tour de tout le théâtre actuel, pour s'exprimer et réaligner sur la scène une œuvre qui soit pour lui ce qu'ont pu être pour leurs auteurs les grands romans du XIX^e siècle ou pour Goethe le *Second Faust*.

La tentation baroque. C'est là que l'admirable entreprise de Strehler achoppe. Sans doute était-il conscient de la disparate de *Sainte Jeanne*, de l'ambiguïté, voire de l'hétérogénéité de sa composition dramaturgique. Par une métamorphose théâtrale radicale il a essayé de redonner une unité à l'œuvre. C'est en ce sens que la représentation de *Sainte Jeanne* peut être dite une « somme »: somme non seulement de moyens matériels mais somme aussi du vocabulaire et de la syntaxe théâtrale aujourd'hui. On est alors tenté de parler d'un spectacle *total* (à peine peut-on regretter que la musique de Fiorenzo Carpi soit loin d'avoir la fonction qu'ont celles de Paul Dessau ou de Hanns Eisler dans d'autres représentations brechtiennes: tantôt sentimentale, tantôt parodique, elle frôle trop souvent la musique d'atmosphère) et amené à l'interroger au niveau moins des thèmes ou des prises de position (la fidélité littérale de Strehler n'est pas en cause) qu'à celui de la méthode même. Dans *Sainte Jeanne*, Strehler ne renverserait-il pas, pour ainsi dire, la démarche de Brecht? Lorsqu'il écrivit ses « pièces didactiques » et même *Sainte Jeanne*, un des objectifs majeurs de Brecht était de mettre en question le théâtre tel qu'il se pratiquait. Sans doute ne renonçait-il pas à employer des moyens théâtraux d'une efficacité éprouvée, mais il ne le faisait que sous bénéfice d'inventaire et comme entre guillemets. La parodie dans *Sainte Jeanne* a aussi cette fonction: elle est citation du théâtre, mise en cause de ses pouvoirs.

Et que *Sainte Jeanne* reste une œuvre en équilibre instable entre les trois pièces qui la constituent, cela ne doit pas être mis au compte de la seule maladresse d'un Brecht qui n'est pas encore parvenu à maturité: les incertitudes de sa construction, les décalages entre des styles et des manières différents d'un épisode à l'autre lui sont consubstantiels. Ils font partie de cette entreprise de subversion du théâtre lui-même qui a toujours été au cœur du projet brechtien. Ils en constituent, fût-ce parfois maladroitement, le moteur. Or, ces décalages, ces ruptures, Strehler les surmonte par l'effet du spectacle et leur substitue un discours théâtral continu, pléthorique.

Déjà, lorsqu'il avait tiré d'*Henry VI, le Jeu des puissants*, Strehler avait transformé la chronique shakespearienne en un jeu à la limite du baroque: la rêverie d'un comédien sur « le grand théâtre du monde ». *Sainte Jeanne des abattoirs* est devenue, elle aussi, une sorte de Dévotion sinon à la Croix du moins à la Révolution. Je sais bien que l'on pourrait retrouver chez Brecht, et tout spécialement dans *Sainte Jeanne*, bien des éléments de la structure baroque. Mais si Brecht utilise ceux-ci c'est précisément pour s'en prendre, comme il le déclarait à propos de *Mahagonny*, « à la société qui a besoin » de telles œuvres d'art, et l'épique brechtien est, en fin de compte, la négation même d'une telle structure. Or, tout en respectant scrupuleusement (presque trop) la lettre du texte, Strehler réinstaure ce théâtre baroque: sa *Sainte Jeanne* tourne à la célébration. L'image finale, celle du sarcophage de Jeanne posé droit debout, seul, devant les grilles de l'usine n'a pas seulement valeur d'avertissement: elle clôt l'œuvre sur l'affirmation d'un mystère. Restent le froid, le vide et cette boîte dorée aux formes humaines comme une dernière manifestation théâtrale d'où surgira peut-être un jour la vraie vie. Les Géants ont récupéré Jeanne, ils en ont fait leur sainte. Je crains que ce grand spectacle de Strehler n'ait, toutes proportions gardées, un effet comparable et ne réinscrive *Sainte Jeanne des abattoirs*, avec tous les honneurs dus à l'œuvre d'art, dans un théâtre qui prétend tout dire de la réalité.

POUR LE BON USAGE DE BRECHT

1968 aura marqué un tournant dans notre connaissance de Brecht. Certes, c'était l'année du soixante-dixième anniversaire de sa naissance et ce fut l'occasion de célébrations plus ou moins officielles, mais ce n'est pas le laborieux *Brecht-Dialog*¹ organisé à Berlin-Est en février 1968 qui aura permis de se faire une nouvelle image de l'auteur de *la Vie de Galilée*: il a seulement rendu plus sensibles les insuffisances et le schématisme de celle qui est maintenant établie — comme la représentation de *Sainte Jeanne des abattoirs* par le Berliner Ensemble, dont la première fut retardée de quelques mois et reçut un accueil mitigé, a confirmé le déclin non de la méthode, mais d'un certain style brechtien.

L'« opus » brechtien. L'apport de cette année est tout autre: il tient dans la publication, dès septembre 1967, d'une édition sinon définitive (nous en sommes encore loin) du moins presque exhaustive d'*Œuvres complètes* de Brecht chez Suhrkamp. Maintenant nous pouvons, grâce à ces vingt volumes, prendre une vue d'ensemble de la production brechtienne — ce qui, auparavant, n'était guère possible entre les diverses parutions partielles de tel ou tel groupe d'œuvres, sans parler des « corrections » ou des omissions qui affectaient ces textes lorsqu'ils passaient de l'Ouest à l'Est, de Suhrkamp à

1. Le texte allemand intégral de ce *Brecht-Dialog 1968 - Politik auf dem Theater* (Dokumentation, 9. bis 16. Februar 1968) est paru chez Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin 1968. Des extraits traduits en français ont été publiés dans *Recherches internationales*: « Brecht aujourd'hui », n° 60, 3° trimestre 1969, cahier traduit et présenté par Jean-Claude François.

l'Aufbau-Verlag. De plus, cette édition a fait de Brecht un des best-sellers de la librairie allemande: tirée à 50 000 exemplaires (le prix de ces 20 volumes était de 100 DM), elle fut très vite épuisée et Suhrkamp procéda aussitôt à un nouveau tirage de 25 000 exemplaires. Or, certains des volumes de Brecht ne s'étaient jusque-là pas vendus à plus de 1 000 exemplaires (831 pour le tome 9 et dernier des *Poésies* ²). Certes, cette édition du septante-naire ne contient encore ni le journal ou les carnets de notes, ni les lettres, ni les transcriptions des enregistrements de répétitions dirigées par Brecht et elle ne constitue en rien une édition critique de tout l'œuvre (une telle édition avait été mise en chantier à l'Est, mais il semble qu'elle ait été abandonnée depuis). Elle nous révélait toutefois d'importants inédits: en matière de théâtre, le texte de *Turandot*, la dernière pièce de Brecht, et celui de *la Bible*, sa première, qu'il composa à l'âge de 15 ans, ainsi que ceux de huit fragments, dont *Hannibal*, *le Commerce de pain*, *Rien ne sort de rien* ou *la Vie de Confucius* (une pièce pour enfants)... qui s'échelonnent de 1920 à 1950, tout le matériel destiné au *Roman des Tui* auquel Brecht ne cessa de penser de 1930 à 1950, et enfin les 250 pages des *Ecrits sur la politique et la société*. Il faudrait encore mentionner la parution progressive, dans les petits volumes de la série « édition Suhrkamp », des différentes versions et esquisses: nous pouvons maintenant confronter les quatre versions de *Baal* (dont on a longtemps cru qu'il s'agissait d'un texte écrit d'un seul trait par Brecht), les deux versions de *Dans la jungle des villes* et de *la Vie d'Edouard II d'Angleterre* et suivre l'élaboration pleine de détours et de repentirs de *la Bonne Ame de Se-Tchouan*. Bientôt Brecht pourra échapper à sa propre légende.

Brecht « dépassé ». La formule de Max Frisch a fait mouche: Brecht n'aurait plus aujourd'hui que « l'inefficacité flagrante d'un classique ». Il est de fait que nous avons peu ou prou le sentiment d'avoir fait le tour

2. Cf. « Brecht explosion », *The Times Literary Supplement* n° 3 467, 8 août 1968.

de Brecht. De 1958 à 1968 (1968 constituant aussi « le 10^e anniversaire de la prise de gestion par l'Arche des droits de représentation des œuvres dramatiques de Brecht sur les théâtres de langue française »), 23 de ses pièces ont « été montées en France par des troupes professionnelles, dans 74 mises en scène, lesquelles ont donné lieu à 3 000 représentations environ, rassemblant quelque 2 000 000 de spectateurs³ ». Et « Brecht en France » est devenu un sujet privilégié d'études pour des germanistes en mal de thèse⁴. Promu prématurément classique, Brecht aurait-il été métamorphosé en son contraire? Serait-il d'ores et déjà statufié à la façon d'un Thomas Mann, voire d'un Goethe? 995 représentations de ses pièces à Paris ont pu le laisser croire: ni le *Mahagonny* en noir et blanc, sérieux comme du Wagner, au T.N.P., ni *les Visions de Simone Machard* montées comme un documentaire sur les années d'occupation à Aubervilliers n'étaient de nature à nous apprendre rien de nouveau sur Brecht. Si l'*Antigone* du Living a surpris et enthousiasmé certains, c'était bien parce qu'elle entraînait en opposition violente avec la manière brechtienne et qu'elle paraissait plus l'œuvre de Beck et de Malina que celle de Brecht, d'Hölderlin et de Sophocle. Pour jouer Brecht, faudrait-il donc maintenant le jouer contre Brecht? Et appliquer à celui-ci les procédés dont il a lui-même usé avec Shakespeare? Seule *la Noce chez les petits bourgeois* dirigée par Jean-Pierre Vincent et Jean Jourdheuil, avec le Théâtre de Bourgogne, à Chalon-sur-Saône (1969), témoignait d'une virulence et d'une efficacité proprement brechtiennes: ce joyeux et féroce « tableau de famille » nous renvoyait à la radicalisation de la petite bourgeoisie allemande après la Première Guerre mondiale et la crise de 1923, à celle, aussi, de notre petite bourgeoisie après la grande peur de Mai. Mais il s'agit d'une pièce du jeune Brecht.

Après l'avoir excommunié, notre théâtre a apprivoisé Brecht. Et pas seulement notre théâtre: le Berliner Ensemble lui-même risque d'être pris à son propre piège, celui du style-Brecht.

3. Cf. le prière d'insérer du tome XI du *Théâtre complet*, l'Arche éditeur, Paris septembre 1968.

4. Signalons un intéressant travail d'Agnès Hüfner, *Brecht in Frankreich 1930-1963 - Verbreitung, Aufnahme, Wirkung*, J. B. Metzlersche Verlagbuchhandlung, Stuttgart 1968.

*Une première
hors les murs.*

Aussi attendait-on avec quelque curiosité la première de *Turandot ou le Congrès des blanchisseurs*, au début de février 1969, dans une mise en scène de Benno Besson, au Schauspielhaus de Zurich. Le choix de ce théâtre où, pendant la guerre, furent créées trois des grandes pièces de Brecht (*Mère Courage, la Vie de Galilée* et *la Bonne Ame*), comme celui de Besson qui fut un des premiers collaborateurs de Brecht après le retour de celui-ci en Europe et qui avait quitté le Berliner Ensemble en 1958, pouvait en effet signifier soit un pieux hommage rendu au passé soit l'annonce d'un « cours nouveau ». Certes, cette nouvelle rencontre entre Zurich, Brecht et Besson s'est faite dans des conditions assez difficiles: la troupe du Schauspielhaus est nettement insuffisante, quant au nombre et au niveau général des acteurs, pour interpréter *Turandot* qui a été écrite par Brecht en fonction du Berliner Ensemble, en 1953-54, à un moment où la troupe ne comprenait pas moins de dix comédiens de tout premier rang. L'œuvre elle-même reste problématique: non qu'elle ne soit pas achevée, mais elle n'est d'évidence qu'une première version de la pièce projetée. De plus, elle rassemble deux fables qui ne s'imbriquent que difficilement l'une dans l'autre: la première, c'est l'histoire du « congrès des blanchisseurs », de ces intellectuels appelés par l'Empereur de Chine à justifier la pénurie de coton (mais le responsable en est précisément l'Empereur qui a fait stocker le coton), la Princesse Turandot étant promise au plus convaincant et la mort par décapitation au reste des candidats; la seconde, celle de l'ascension de Gogher Gogh, un bandit de grand chemin, qui offre sa « protection » à l'Empereur. Sans compter une troisième fable qui se profile à l'horizon: celle de la révolte des paysans menée par Kai-ho qui, à la fin, investira victorieusement le Palais.

Là où d'autres (Manfred Wekwerth l'aurait, dit-on, envisagé) eussent adapté la pièce de Brecht et tenté de l'unifier, Benno Besson a joué la difficulté: c'est le texte même de *Turandot*, dans sa quasi-intégralité, qu'il a donné à Zurich. Il a pris Brecht à la lettre mais, en même temps, il ne s'est en rien départi de ce qu'on appelle le style-Besson. Sa *Turandot* est dans la logique de ses mises en scène

du *Dragon* de Schwarz, de la *Paix* ou de la *Belle Hélène* adaptées par Hacks au Deutsches Theater. Il a monté l'œuvre « comme un conte burlesque, dans le style d'*Ubu Roi* et comme l'opérette d'un Offenbach politique ⁵ ». Comme la comédie-farce des Tui, entendez des intellectuels, de la « grande fraternité qui se nomme Fraternité des Tui, d'après les trois initiales des mots Tellekt-Uel-In ⁶ ».

Cartes sur table.

Benno Besson et Horst Sagert, son décorateur (il fut aussi celui du *Dragon* et d'*Œdipe-tyran*) qui signe la mise en scène avec lui, ont donc refusé tout rapprochement avec un pays ou un moment précis. Pourtant la tentation était forte. Ils auraient pu soit historiciser *Turandot*, c'est-à-dire ramener l'œuvre à la république de Weimar à laquelle Brecht n'a cessé de penser, soit l'actualiser, par exemple en mettant l'accent sur les critiques de la politique culturelle de la R.D.A. qu'y glisse Brecht (ce n'est pas un hasard s'il a commencé à rédiger la pièce en juillet 1953, aussitôt après le soulèvement ouvrier du 13 juin à Berlin-Est). Mieux encore, ils auraient pu en faire une pièce proprement « chinoise » et y célébrer la révolution culturelle (en bon prophète, Brecht n'a-t-il pas fait lire au paysan Sen, le personnage positif de l'affaire, un « petit livre » de Kai-ho qui préfigure plus de dix ans à l'avance le petit livre rouge du président Mao!). J'imagine aussi qu'en France, peu de metteurs en scène eussent résisté au plaisir de trouver dans cette critique virulente de la fonction de la culture en pays capitaliste et du rôle des Tui, « intellectuels de cette époque des marchés et des marchandises », un reflet des « idées de Mai ».

Au contraire, Besson et Sagert ont opté pour un pur jeu de théâtre — un théâtre éloigné à la fois de toute reproduction naturaliste et de tout symbolisme. La scène est tendue de draps

5. Selon Klaus Völker qui était alors le *Chefdramaturg* du Schauspielhaus de Zurich. Cf. *Theater heute*, X^e année, 3, mars 1969, qui contient toute une documentation (« die Turandot-story » par Klaus Völker) et divers comptes rendus de la représentation de *Turandot* à Zurich, notamment par Henning Rischbieter.

6. *Turandot ou le Congrès des blanchisseurs*, texte français d'Armand Jacob, dans *Théâtre complet* de Bertolt Brecht, t. XI, l'Arche éditeur, Paris 1968, p. 18.

blancs à demi flottants, derrière lesquels on aperçoit des lambeaux d'étoffes grossières (c'est le fond sur quoi se jouera la seconde partie). La salle du trône et le palais du congrès des Tui tiennent sur un petit chariot que des machinistes poussent sur le plateau: ils sont meublés de paravents recouverts de linges blancs ou d'un rideau de plastique transparent. Les Tui portent de longues blouses blanches dont les manches couvrent leurs mains. Le visage maquillé, orné d'immenses lunettes rondes à monture d'acier (allusion grossie jusqu'au burlesque aux lunettes que portait Brecht), muni d'un faux nez, la tête coiffée d'un haut bonnet blanc sur lequel est inscrite leur fonction, ils tiennent à la fois du cuisinier et du chirurgien. Ce sont des clowns de théâtre. Tout le spectacle a le rythme et le caractère improvisé, les gags aussi, des numéros de cirque. C'est à vue que s'opèrent les transformations, Besson a renoncé au petit rideau brechtien. Nous sommes en pleine comédie: une comédie de l'intelligence dans une société où rien n'a d'épaisseur mais que régissent, en quelque sorte « à vue », les implacables lois de la propriété (et non plus les amours ou les caprices de la princesse Turandot).

Besson et Sagert (qui n'ont toutefois pu éviter que certains acteurs du Schauspielhaus retombent dans la psychologie ou dans la composition) jouent cartes sur table: tout est visible, apparent, au propre et au figuré. Mais, après le « clou » du congrès des intellectuels, blanchisseurs du pouvoir, leur spectacle faiblit. C'est que nous passons à l'ascension de Gogher Gogh et à la persécution des Tui, dont certains trouvent refuge dans les quartiers pauvres. Alors Besson revient aux matériaux brechtiens par excellence: la toile de sac, les chiffons, les loques... Le spectacle retourne à la figuration: il montre la misère. Certes le portrait de Gogher Gogh et de sa bande est réussi: il suffit d'un mouchoir blanc noué autour d'un front, d'une blouse blanche et d'une fleur pour transformer ces gangsters en agents de protection du pouvoir. Mais, l'illusion reprenant le dessus, la représentation perd de son acuité. Il est vrai que la pièce aussi abdique sa souveraine liberté: *Arturo Ui* et *Têtes rondes et Têtes pointues* se répètent. Pourtant ce second volet demeure indispensable: après la critique radicale du « commerce crasseux » qui se fait de la pensée, Brecht rétablit celle-ci dans sa dignité essentielle (« ce que l'homme a de plus noble »). Reste à

savoir — cela, on ne le dit pas — quel sera, dans le monde nouveau du Kai-ho dont un émissaire annonce l'avènement, à la dernière réplique de la pièce, l'usage de la pensée. Nous quittons l'univers des Tui pour celui de Me-ti et *Turandot* pour le *Livre des retournements*.

Du moins, la représentation de *Turandot* à Zurich donne-t-elle un commencement de réponse aux questions que nous posions plus haut. Ici, le Brecht des années cinquante rejoint le jeune B.B. : celui aussi bien des farces à la Karl Valentin que des pièces didactiques (« chinoises » elles aussi). Ici, c'est peut-être un nouvel usage de Brecht qui se dessine. Ici, faire confiance au jeu théâtral — à un jeu donné comme tel — et au texte brechtien paie: sans doute jouer Brecht (qui est aussi jouer *avec* Brecht) dans toute sa liberté — ce qui n'exclut ni rigueur ni précision — est-il encore le meilleur moyen pour dépasser le style-Brecht.

UNE ÉCRITURE DÉCENTRÉE

GENET OU LE COMBAT AVEC LE THÉÂTRE

On parle beaucoup de Genet et fort peu de son œuvre. Commente-t-on celle-ci, c'est pour en revenir au personnage Genet, pour exalter la légende de cet « enfant de l'Assistance, voleur, mendiant, bagnard, pédéraste... et artiste ». Bref, on ne cesse de canoniser « saint Genet ». Chaque critique se croit tenu de refaire, pour son propre compte et à sa mesure, l'itinéraire tracé une fois pour toutes par Sartre. Impossible de sortir du tourniquet: l'œuvre de Genet renvoie au personnage Genet et ce personnage n'existe que pour cette œuvre. Alors, tout discours critique paraît dérisoire et vain: Sartre n'a-t-il pas dit tout ce qu'il y avait à dire sur l'artiste Genet comme héros de notre temps et antithèse du révolutionnaire Boukharine, et Genet lui-même n'avait-il pas déjà, dans le *Journal du voleur*, mis la dernière main à son portrait?

Certes, une de ses préoccupations essentielles a été de façonner son image. Ses romans sont autant de biographies imaginaires, autant de miroirs trompeurs destinés à faire resplendir son image. Mais Genet ne s'en est pas tenu là. Dès le *Journal du voleur*, il nous avait aussi montré l'envers de ces miroirs. Peut-être est-ce précisément le livre de Sartre qui lui a permis de sortir du tourniquet dans lequel, maintenant, s'enferment ses critiques. Il l'a reconnu lui-même: « J'ai mis un certain temps à me remettre. J'ai été presque incapable de continuer à écrire... Le livre de Sartre a créé un vide qui a permis une espèce de détérioration psychologique. Cette détérioration a permis la méditation qui m'a conduit à mon théâtre ¹. »

1. « Interview de *Playboy* » (1964). Cité par Jean-Marie Magnan, *Essai sur Jean Genet*, coll. « Poètes d'aujourd'hui », n° 148, Pierre Seghers éditeur, Paris 1966, p. 32.

La mutation théâtrale. A l'exception de *Haute Surveillance*, encore assez proche de ses romans, et des *Bonnes*, tout le théâtre de Genet est en effet postérieur au *Saint Genet comédien et martyr*. Depuis, Genet n'a pas écrit ou du moins pas publié de roman. Ainsi son activité de dramaturge coïncide, pour l'essentiel, avec une mutation. L'écrivain Genet s'est détaché, grâce à la médiation sartrienne, du personnage Genet. Tout en conservant la même thématique, son œuvre a changé de structure, de fonction et peut-être de sens. C'est précisément ce que, à force de renchéris sur le personnage, la critique n'a guère marqué: dans les ouvrages de Claude Bonnefoy² ou de Jean-Marie Magnan³, la place faite au théâtre reste mince, et les pièces ne sont généralement évoquées que par référence à l'univers romanesque. Or, c'est en comprenant la distance qui sépare ses pièces de ses romans que nous pourrions comprendre le théâtre de Genet. Non en ramenant celui-ci à ceux-là.

Une première constatation s'impose: l'univers de Genet s'est élargi. Dans ses romans, il était limité au milieu clos de la prison ou des arrière-salles des cafés de Pigalle où les « tantes » de *Notre-Dame des Fleurs* se donnent la comédie. Sur la scène, voici qu'il s'agrandit vertigineusement: d'abord restreint à la cellule d'une prison (*Haute Surveillance*), puis à la chambre de Madame où les Bonnes jouent leur servitude et leur fausse révolte (à l'origine, Genet souhaitait que ce jeu eût lieu dans l'escalier de service qui de l'appartement des maîtres mène aux chambres des bonnes)... il s'est étendu à tout l'espace d'une ville, de la maison close au quartier général des révolutionnaires en passant par un fantôme de Palais Royal (*le Balcon*), puis à un continent fictif: l'Afrique des *Nègres*, enfin à un pays réel: l'Algérie en lutte pour son indépendance, que vient encore prolonger le « balcon » du royaume des morts. Et à la concentration dans le temps qui était la règle, par exemple, de *Pompes funèbres*, cette longue méditation de Genet, de retour à la morgue, sur la mort de Jean D., succède le déroule-

2. Claude Bonnefoy, *Genet*, coll. « Classiques du XX^e siècle », n° 76, Editions universitaires, Paris 1965.

3. *Op. cit.*

ment de la chronique des moments et des événements (de la colonisation à l'indépendance) des *Paravents*.

Faut-il se hâter d'en conclure que, comme l'écrit Claude Bonnefoy, « Genet se socialise »? Sans doute, « dans *les Bonnes* déjà, le rapport maître-domestique doublait et troublait le rapport amoureux unissant les servantes à Madame. *Le Balcon*, *les Nègres*, *les Paravents* sont critiques des préjugés, de la justice, des pouvoirs, de l'oppression, du colonialisme. Mais ils sont critiques indirectement car Genet donne tout d'un bloc, montre les situations dans leur complexité. Au spectateur de conclure ⁴ ». A faire du dramaturge Genet un écrivain engagé, on courrait le risque de ne rien comprendre à son théâtre et, en outre, celui de justifier certaines des attaques imbéciles dont il est l'objet.

Sur ce point, Genet est formel: il n'a pas composé ses pièces pour attaquer ou pour défendre qui que ce soit: « Une chose doit être écrite: il ne s'agit pas d'un plaidoyer sur le sort des domestiques. Je suppose qu'il existe un syndicat des gens de maison — cela ne nous regarde pas ⁵. » « Si mes pièces servent les Noirs, je ne m'en soucie pas. Je ne le crois pas d'ailleurs. Je crois que l'action, la lutte directe contre le colonialisme fait plus pour les Noirs qu'une pièce de théâtre ⁶. » Mieux, toute entreprise théâtrale de cet ordre lui est suspecte. Elle risque fort de se retourner contre la cause qu'elle entend défendre. Car « voilà ce qu'une conscience conciliante ne cesse de souffler aux spectateurs: *Le problème d'un certain désordre — ou mal — venant d'être résolu sur les planches indique qu'il est en effet aboli puisque, selon les conventions dramatiques de notre époque, la représentation théâtrale ne peut être que la représentation d'un fait. Passons donc à autre chose et laissons notre cœur se gonfler d'orgueil du moment que nous avons pris le parti du héros qui tenta — et l'obtint — la solution*⁷ ». Il s'agit donc de faire tout autre chose et de ne pas prétendre résoudre, par le théâtre, les difficultés du monde: « Or aucun problème

4. Claude Bonnefoy, *op. cit.*, p. 118.

5. Jean Genet, « Comment jouer *les Bonnes* », dans *Les Bonnes*, l'Arbalète Marc Barbezat éditeur, Décines (Isère) 1963, p. 11.

6. « Interview de *Playboy* », dans Jean-Marie Magnan, *op. cit.*, p. 177-178.

7. Jean Genet, « Avertissement » dans *Le Balcon*, deuxième édition, Marc Barbezat éditeur, Décines (Isère) 1960, p. 7-8.

exposé ne devrait être résolu dans l'imaginaire surtout que la solution dramatique s'empresse vers un ordre social achevé. Au contraire, que le mal sur la scène explose, nous montre nus, nous laisse hagards s'il se peut et n'ayant de recours qu'en nous⁸. »

Didactisme ou magie? On peut toutefois tourner ce refus catégorique et voir dans le dramaturge Genet sinon un écrivain engagé du moins un écrivain réaliste — ce qui est bien différent. Constatant que, dans une pièce comme *le Balcon*, de « nombreux thèmes traditionnels de Genet, *le double*, *le miroir*, *la sexualité* et surtout *la supériorité du rêve « pur et stérile »* et *à la limite de la mort sur la réalité efficace mais « impure et entachée de compromis »* ont été relégués au niveau d'accidents de second plan », Lucien Goldmann soutient que l'œuvre « a, dans l'ensemble, une structure réaliste et *didactique* (dans le sens brechtien du mot)⁹ ». Pour lui, « le sujet de la pièce, parfaitement clair, presque *didactique*, est en effet constitué par les transformations essentielles de la société industrielle de la première moitié du siècle ». *Le Balcon* serait ainsi une vaste parabole réaliste dans laquelle Genet aurait (consciemment ou inconsciemment) « transposé sur le plan littéraire [...] les grands bouleversements politiques et sociaux du xx^e siècle et notamment, pour la société occidentale [...], l'avortement de l'immense espoir révolutionnaire qui a caractérisé les premières décennies du siècle ». Lucien Goldmann en voit la meilleure preuve dans ce qu'il considère comme l'action centrale de la pièce: « l'ascension du Chef de la Police et de la Propriétaire de la maison d'illusions — incarnations particulières, commente-t-il, de ce qu'un sociologue aurait désigné plus largement comme la technocratie, incarnations cependant qui ne

8. Jean Genet, « Avertissement » dans *Le Balcon*, éd. cit.

9. Lucien Goldmann, « Une pièce réaliste: *le Balcon* de Genet », dans *les Temps modernes*, n° 171, juin 1960. Les citations suivantes de Lucien Goldmann sont extraites de ce texte. Ayant écrit cette étude avant que ne paraisse dans les *Cahiers Renaud-Barrault* (n° 57, novembre 1966) le long essai de Lucien Goldmann intitulé « le Théâtre de Genet — essai d'étude sociologique », repris dans *Structures mentales et Création culturelle*, éditions Anthropos, Paris 1970, je n'ai pu tenir compte ici des analyses beaucoup plus poussées et précises auxquelles s'est livré Goldmann.

sont pas accidentelles puisque les deux personnages représentent les deux aspects essentiels de celle-ci, l'organisation de l'entreprise et le pouvoir de l'Etat — à un prestige antérieurement réservé à la Reine, au Juge et au Général ».

Une telle interprétation est assurément fort ingénieuse. Elle n'en soulève pas moins de graves objections. D'abord, elle passe sous silence certains personnages du *Balcon*: par exemple, ceux du Mendiant (du 8^e tableau) et de l'Esclave (du 9^e tableau) qui étaient joués, à Paris, par le même comédien. Or ce double personnage qui n'a en apparence qu'un rôle secondaire remplit une fonction essentielle: seul, avec l'Envoyé du Palais, à ne pas se métamorphoser et à ne pas accéder à la gloire morte des « images » de la maison d'illusions, il représente sans doute le poète, voire Genet lui-même (« célèbre par mes chants, monsieur, mais qui disent votre gloire¹⁰ »). Ensuite, elle réduit l'œuvre à un schéma socio-historique beaucoup trop large et trop imprécis pour qu'on puisse affirmer, comme le fait Goldmann, que nous ayons affaire, avec *le Balcon*, à la « première grande pièce brechtienne de la littérature française », à un exemple de « théâtre épique et didactique » dont l'objet serait de raconter « sur un *plan typique* un *devenir essentiel* ». Goldmann le reconnaît lui-même au passage: c'est seulement au niveau de « leurs manifestations dans la superstructure » que *le Balcon* nous décrit les grandes transformations historiques. Alors, plutôt que de réalisme épique brechtien, c'est d'un simple constat naturaliste, sur une très grande échelle, qu'il conviendrait de parler. Car, à la différence de Brecht, Genet ne cherche pas à montrer les causes de telles transformations: il se contente d'en dire les effets — des effets en apparence irréversibles. Enfin, la tentative de décryptage goldmanienne néglige un élément capital de la structure dramatique de l'œuvre: son caractère de cérémonie et l'usage constant du théâtre sur le théâtre que fait Genet. Peut-être Goldmann pourrait-il répondre à cette dernière objection qu'un tel jeu théâtral est précisément le signe de la réification de la société industrielle moderne. Avouons-le: pareille analogie reste assez vague, et elle vaudrait sans doute pour n'importe quelle société.

A l'opposé de cette interprétation sociologiste, il en est une

10. *Le Balcon*, éd. cit., p. 232.

autre qui consiste à voir dans l'œuvre dramatique de Genet la réalisation même du « théâtre métaphysique » dont rêvait Antonin Artaud. Genet et Artaud partagent en effet la même admiration pour le théâtre d'Extrême-Orient et la même méfiance devant l'art dramatique occidental dégradé au point de n'être plus qu'un prétexte à divertissement ou un instrument de propagande. Pour l'un comme pour l'autre, il s'agit de rendre à la représentation théâtrale son caractère de cérémonie et d'en refaire un acte¹¹, de restituer à la scène, ce « lieu voisin de la mort, où toutes les libertés sont possibles¹² », sa dignité. Aussi ne manque-t-on pas lorsqu'on parle de Genet de se référer à Artaud. Geneviève Serreau¹³, par exemple, cite Artaud réclamant, contre « la longue habitude des spectacles de divertissement », « un théâtre grave, qui, bousculant toutes nos représentations, nous insuffle le magnétisme ardent des images et agit finalement sur nous à l'instar d'une thérapeutique de l'âme et dont le passage ne se laissera pas oublier¹⁴ ». Le théâtre de Genet ne vaudrait ainsi « que par une liaison magique, atroce, avec la réalité et le danger¹⁵ ». Et il est de fait que certaines phrases des *Lettres à Roger Blin* résonnent comme des échos du *Théâtre et son double*.

Laissons de côté la question, d'un intérêt secondaire, de l'influence que les écrits d'Antonin Artaud pourraient avoir eue sur Genet. Si des rapprochements s'imposent parfois, ils demeurent assez flous et, surtout, n'ont guère de valeur d'explication. Car la démarche de Genet demeure fondamentalement différente de celle d'Artaud. Geneviève Serreau le reconnaît¹⁶: le refus de Genet est beaucoup moins radical que celui d'Artaud. Loin de rejeter toute

11. « Tous, vous, moi, les acteurs, nous devons macérer longtemps dans la ténèbre, il nous faut travailler jusqu'à l'épuisement afin qu'un seul soir nous arrivions au bord de l'acte définitif. » (Jean Genet, *Lettres à Roger Blin*, Gallimard, Paris 1966, p. 62.)

12. Id., *ibid.*, p. 12.

13. Geneviève Serreau, *Histoire du « nouveau théâtre »*, coll. Idées-N.R.F., n° 104, Gallimard, Paris 1966. Cf. notamment le chapitre VI consacré à Jean Genet.

14. Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, t. IV, *Le Théâtre et son double*, p. 102 Cité par Geneviève Serreau, *ibid.*, p. 137.

15. Id., *ibid.*, p. 102.

16. Cf. *Histoire du « nouveau théâtre »*, *op. cit.*, p. 137.

la dramaturgie occidentale comme « un théâtre d'idiot, de fou, d'inverti, de grammairien, d'épicier, d'antipòète et de positiviste¹⁷ », Genet renchérit plutôt sur elle: il la pousse jusque dans ses limites extrêmes, il la démultiplie, il en joue jusqu'à l'épuisement. Son théâtre reste un théâtre de texte¹⁸. Bien qu'il fasse une large part au spectacle, nulle part il ne tente de ramener la parole à son origine, « *au bord* du moment où le mot n'est pas encore né, quand l'articulation n'est déjà plus le cri mais n'est pas encore le discours, quand la répétition est *presque* impossible et avec elle la langue en général¹⁹ ». De même, c'est moins le corps que Genet veut exposer sur la scène que les déguisements de celui-ci: loin d'avoir à retrouver ce « chemin de sang par lequel il pénètre dans tous les autres chaque fois que ses organes en puissance se réveillent dans leur sommeil²⁰ », l'acteur selon Genet ne cesse de déclarer sa comédie. Ce n'est ni un personnage copié du réel ni son propre corps qu'il montre sur la scène, c'est un assemblage de masques et de faux-semblants, c'est un perpétuel leurre. On peut même dire que Genet prend exactement le contrepied d'Artaud: alors que celui-ci récuse la représentation en ce qu'elle est répétition, amoindrissement et travestissement²¹, Genet en fait l'objet même de son théâtre, il la met en scène, il l'exalte. Son théâtre est, au sens propre du terme, théâtre de la représentation: non seulement théâtre *dans* le théâtre, mais encore théâtre *sur* le théâtre. Un théâtre doublement théâtral. Ajoutons toutefois que pareille opération ne va pas sans mettre en cause ce théâtre de la représentation lui-même. Genet ne le célèbre que pour mieux le détruire. Ainsi, par un singulier renversement chronologique, Artaud pourrait-il commencer lorsque Genet finit.

17. Dans *Le Théâtre et son double*, éd. cit., p. 50.

18. Artaud met au contraire l'accent sur la nécessité d'un « langage physique, ce langage matériel et solide par lequel le théâtre peut se différencier de la parole » (*ibid.*, p. 46).

19. Jacques Derrida, « Le Théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation », dans *Critique*, n° 230, juillet 1966, p. 604. Etude reprise dans *L'Écriture et la Différence*, coll. « Tel Quel », Le Seuil, Paris 1967, p. 352.

20. Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, t. IV, éd. cit., p. 160.

21. Voir notamment l'étude de Jacques Derrida, *op. cit.*

Une « célébration de rien ». Est-ce donc Genet lui-même qui, dans les *Avertissements* de ses pièces, ses *Comment jouer...* ou les *Lettres à Roger Blin*, nous livre la clef de son théâtre? Dans ces textes à la fois minutieux et amples, une préoccupation ne cesse de s'exprimer: celle de faire du théâtre une cérémonie, une fête, « la Fête ». Là encore, nous rencontrons Artaud. Et que Genet ne croie guère possible qu'une seule représentation des *Paravents* (« Une seule représentation bien au point, ça doit suffire²² »), cela est assez proche du refus de la répétition qu'Artaud opposait au théâtre occidental. Mais les deux démarches n'en divergent pas moins fondamentalement: alors que, pour Artaud, le théâtre « se met en communication s'il le peut avec des forces pures²³ », pour Genet, il doit demeurer, au contraire, une célébration sans contenu: « Les pièces, habituellement, dit-on, auraient un sens: pas celle-ci. C'est une fête dont les éléments sont disparates, elle n'est la célébration de rien²⁴. » Et si pour l'auteur du *Théâtre et son double*, l'activité théâtrale, cette « sorte de Physique première, d'où l'Esprit ne s'est jamais détaché²⁵ », tend vers la mise au jour, dans le jeu de la scène et de la salle, d'une vérité essentielle, pour celui des *Paravents*, elle reste captive de la facticité qui est le mode même de notre vie en société. Plus exactement, cette facticité est son être même.

Certes, Genet ne cesse de réclamer que la scène s'oppose à la vie: « Sans pouvoir dire au juste ce qu'est le théâtre je sais ce que je lui refuse d'être: la description de gestes quotidiens vus de l'extérieur²⁶. » C'est qu'il s'agit là d'un autre domaine et que rien ne peut être transporté tel quel de l'existence quotidienne sur les planches: que les comédiens ne se laissent surtout pas aller « aux gestes qu'ils ont chez eux ou dans d'autres pièces²⁷ », leurs gestes,

22. *Lettres à Roger Blin*, *op. cit.*, p. 18.

23. Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, éd. cit., p. 98.

24. *Lettres à Roger Blin*, *op. cit.*, p. 15.

25. Antonin Artaud, *op. cit.*, p. 72. Cité par Derrida, *op. cit.*, p. 609.

26. « Comment jouer *les Bonnes* », éd. cit, p. 10. Voir aussi les *Lettres à Roger Blin*: « Il s'agit, bien sûr, d'un comportement spirituel, et j'ai pris soin de préciser que le rêve s'oppose à la vie. » (p. 21-22.)

27. *Lettres à Roger Blin*, *op. cit.*, p. 20.

ici, doivent étonner, fulgurer (« l'acteur doit agir vite, même dans sa lenteur, mais sa vitesse, fulgurante, étonnera²⁸ »)... Bref, sur la scène, tout doit être *différent*. Genet exclut même que l'on puisse y allumer une cigarette, non par crainte d'incendie mais parce que la flamme de l'allumette ne peut « sur la scène être *imitée*: une flamme d'allumette dans la salle ou ailleurs, est la même que sur la scène. A éviter²⁹ ». Et pas plus que le théâtre n'est un reflet ou une copie de la réalité, il ne saurait être enseignement d'une morale ou délivrance d'un message. Genet refuse que *les Paravents* signifient quoi que ce soit: « Ma pièce n'est pas l'apologie de la trahison. Elle se passe dans un domaine où la morale est remplacée par l'esthétique de la scène³⁰. »

Ici nous tournons en rond. Se déroband à l'affirmation de toute vérité (celle du monde ou d'un antimonde) qui lui serait extérieure, le théâtre de Genet n'aurait-il d'autre fonction que d'affirmer un certain ordre esthétique, une certaine vérité du théâtre? On peut le contester et voir dans l'insistance avec laquelle Genet refuse de dépasser l'opposition entre la scène et l'existence quotidienne, entre le théâtre et la vie, une sorte de masque et comme un déguisement, théâtral lui aussi, de sa propre pensée. Peut-être est-il temps d'en revenir à la thématique de Genet.

Une maison d'illusions. A la base de son œuvre et de sa vie même, il y a en effet une expérience que nous pouvons dire proprement théâtrale. Ce passage du *Journal du voleur* en fait foi: « Afin de survivre à ma désolation, quand mon attitude était davantage repliée, j'élaborais sans y prendre garde une rigoureuse discipline. Le mécanisme en était à peu près celui-ci (depuis lors je l'utiliserai): à chaque accusation portée contre moi, fût-elle injuste, du fond du cœur je répondrai oui. A peine avais-je prononcé ce mot — ou la phrase qui le signifiait — en moi-même je sentais le besoin de devenir ce qu'on m'avait accusé d'être³¹. »

28. *Lettres à Roger Blin, op. cit.*, p. 48.

29. *Ibid.*, p. 47. — 30. *Ibid.*, p. 22.

31. Jean Genet, *Journal du voleur*, Gallimard, Paris 1949, p. 185-186. Genet poursuit: « Je me reconnaissais le lâche, le traître, le voleur, le pédé qu'on voyait en moi. »

C'est ici que naît le théâtre. Pour s'opposer au monde, Genet ne se revendique pas tel qu'il est; il se transforme d'abord en celui que les autres voient en lui. Il ne va donc plus nous montrer, sur la scène, des hommes tels qu'ils sont ou tels qu'ils devraient être: ces hommes, il va les mettre en scène tels que nous autres, spectateurs, les soupçonnons et les accusons d'être. Ni ses Bonnes ni ses Nègres ne sont véritablement des domestiques ou des Noirs: ils sont des bonnes telles que les rêvent et les craignent leurs patronnes, des nègres tels que, Blancs et tous plus ou moins racistes, nous les imaginons. Genet le stipule nettement: c'est afin qu'elle soit jouée devant des Blancs et pour eux qu'il a écrit *les Nègres*: « Cette pièce, je le répète, écrite par un Blanc, est destinée à un public de Blancs. Mais si, par improbable, elle était jouée un soir devant un public de Noirs, il faudrait qu'à chaque représentation un Blanc fût invité — mâle ou femelle. [...] On jouera pour lui. Sur ce Blanc symbolique un projecteur sera dirigé durant tout le spectacle. Et si aucun Blanc n'acceptait cette représentation? Qu'on distribue au public noir à l'entrée de la salle des masques de Blancs. Et si les Noirs refusent les masques, qu'on utilise un mannequin³². »

Peut-on encore parler ici de personnages? Le mot suppose une autonomie, une réalité individuelle dont la plupart des héros de Genet sont dépourvus. Remarquons, par exemple, qu'ils sont généralement privés de nom. Un prénom sert à les désigner ou, mieux, l'indication de leur fonction sociale: voici le Chef de la Police, l'Envoyé... (*le Balcon*), le Policier, le Gendarme, le Lieutenant, le Sergent... (*les Paravents*). Loin d'être des individus, ils apparaissent comme des figures allégoriques, comme des rôles. Jean Genet les nomme des « Images » ou des « Reflets ». Ne nous y trompons pas: cette réduction du personnage au type, cette absorption de l'individu par la fonction n'est pas, comme c'est habituellement le cas, un moyen de satire. Il ne s'agit pas de peupler la scène de caricatures. Au contraire. Genet tient à nous en prévenir: « Encore une chose: ne pas jouer cette pièce comme si elle était une satire de ceci ou de cela. Elle est — elle sera donc jouée comme — une glorification de l'Image et du Reflet. Sa signification —

32. Jean Genet, *Les Nègres*, deuxième édition, Marc Barbezat éditeur, Décines (Isère) 1960, p. 7.

satirique ou non — apparaîtra seulement dans ce cas³³. » Qu'il fasse monter sur le plateau un Gendarme ou un Voleur, ce n'est pas pour glorifier l'un et se moquer de l'autre: il les exalte tous deux pareillement. « Les scènes des soldats sont destinées à exalter — je dis bien *exalter* — la vertu majeure de l'Armée, sa vertu capitale: la bêtise³⁴. » Jamais il ne diminue sciemment tel ou tel personnage: s'il le réduit à sa fonction, ce n'est pas pour le rapetisser, c'est au contraire pour le grandir à travers cette fonction. Son théâtre est d'abord célébration. Jamais « je n'ai méprisé aucun de mes personnages — ni Sir Harold, ni le Gendarme, ni les Paras. Sachez bien que je n'ai jamais cherché à les *comprendre*, mais les ayant créés, sur le papier et pour la scène, je ne veux pas les renier. Ce qui me rattache à eux est d'un autre ordre que l'ironie ou le mépris. Eux aussi ils servent à me composer. Jamais je n'ai copié la vie — un événement ou un homme, Guerre d'Algérie ou Colons — mais la vie a tout naturellement fait éclore en moi, ou les éclairer si elles y étaient, les images que j'ai traduites soit par un personnage soit par un acte³⁵ ».

Sur la scène se trouvent ainsi rassemblées toutes les Images³⁶ de ce que Genet aurait pu être, toutes les attitudes que la société aurait pu l'obliger à endosser. Peut-être le théâtre, pour lui, est-il précisément cela: cette maison d'illusions où l'on devient enfin ce que tous les autres veulent qu'on soit. Un lieu parfaitement ordonné où l'être et le paraître, le personnage et le rôle coïncident totalement. Du moins, Genet ne cesse-t-il de rêver à un tel jeu de marionnettes plus grandes que nature, de « sur-marionnettes » pour reprendre l'expression de Craig, c'est-à-dire de « comédiens avec le feu en plus et l'égoïsme en moins³⁷ ».

33. Jean Genet, « Comment jouer *le Balcon* », dans *Le Balcon*, édition troisième et définitive, Marc Barbezat éditeur, Décines (Isère) 1962, p. 10.

34. *Lettres à Roger Blin*, *op. cit.*, p. 63.

35. *Ibid.*, p. 64.

36. LE LIEUTENANT: « Ce n'est pas d'intelligence qu'il s'agit: mais de perpétuer une image qui a plus de dix siècles, qui va se fortifiant à mesure que ce qu'elle doit figurer s'effrite, qui nous conduit tous, vous le savez, à la mort. » (*Les Paravents*, p. 157.)

37. Edward Gordon Craig, *De l'art du théâtre*, nouvelle édition, Lieutier et Librairie théâtrale, Paris s. d. Préface de l'édition de 1925, p. 8.

L'image d'un tel univers suprêmement théâtral, nous en trouvons l'équivalent dans le monde des morts des *Paravents*. Ceux-ci ne sont que des faux morts: ils n'ont pas succombé à une mort physiologique, réelle; ils sont plutôt devenus leurs propres Images. La mort n'a été pour eux qu'une manière de se réaliser comme Reflets en s'irréalisant tout à fait. C'est avec la plus déconcertante facilité (« Eh bien! — Eh oui! — Par exemple! — C'est ça! Et on fait tant d'histoires³⁸! ») qu'ils ont accédé à leur pleine existence théâtrale. En crevant un paravent de papier blanc, ils ont pénétré sur la scène de la scène: au cœur même du théâtre. Là, ils peuvent resplendir, comme la sur-marionnette de Gordon Craig qui « ne rivalisera pas avec la vie mais ira au-delà; elle ne figurera pas le corps de chair et d'os, mais le corps en état d'extase, et tandis qu'émanera d'elle un esprit vivant, elle se revêtira d'une beauté de mort³⁹ »; là, ils sont inaltérables, ils sont parfaits. Comme Genet le notait déjà dans le *Journal du voleur*: « S'ils [ces héros] ont atteint la perfection, les voici au bord de la mort et ils ne craignent plus le jugement des hommes. Rien ne peut altérer leur étonnante réussite⁴⁰. » En outre, ces morts de parade sont aussi des spectateurs: ils se penchent sur ce qui se passe en bas, sur l'existence de Saïd et de Leïla, ils attendent l'arrivée de ceux-ci (mais — nous y reviendrons — ni Saïd ni Leïla ne gagneront le royaume des morts). Ainsi, ils sont tout le théâtre: à la fois purs objets resplendissants, sans faille ni incertitude, dévoilés et transparents, et spectateurs contemplant la scène. En eux, sous la lumière des pleins feux réclamés par Genet (« Enfin, si je tiens tellement aux pleins feux, sur la scène et sur la salle, c'est que je voudrais, d'une certaine façon, que l'une et l'autre soient prises par le même embrasement et que nulle part l'on ne réussisse à s'à-demi dissimuler⁴¹ »), le théâtre s'accomplit: ici règne, en effet, sans partage « l'esthétique de la scène ».

38. Jean Genet, *Les Paravents*, Marc Barbezat éditeur, Décines (Isères), s. d., XV^e tableau, p. 185-6.

39. Edward Gordon Craig, *op. cit.*, p. 74.

40. *Journal du voleur*, *op. cit.*, p. 120.

41. *Lettres à Roger Blin*, *op. cit.*, p. 66.

Une double trahison. Toutefois, pour peu que l'on considère non plus seulement ce lieu privilégié mais l'ensemble de l'univers théâtral (texte et représentation) de Genet, ce règne apparaît moins absolu. Il est doublement contesté, sur la scène même et par la salle à la fois.

A la différence, par exemple, de Pirandello pour qui le jeu théâtral au second degré est l'expression d'une vérité essentielle que les hommes ne parviennent ni à dire ni à vivre dans leur existence quotidienne mais qu'ils peuvent atteindre dans l'exercice du théâtre, Genet ne cesse de souligner le caractère artificiel d'un tel jeu. Il vend la mèche. Dans *les Nègres*, c'est Archibald qui est chargé de nous rappeler à la réalité et il ne s'en fait pas faute: « La distance qui nous sépare, originelle, nous l'augmenterons par nos fastes, nos manières, notre insolence — car nous sommes aussi des comédiens ⁴². [...] Des spectateurs nous observent. Si vous deviez monsieur, apporter parmi nous la moindre, la plus banale de leurs idées qui ne soit caricaturale, allez-vous-en! Barrez-vous ⁴³! » Il ne s'agit pas de trouver la vérité dans le théâtre mais au contraire d'exalter le faux, le factice qui sont le lot de tout théâtre. Nous, les spectateurs, avons condamné les Noirs à être des Nègres, les domestiques à être des Bonnes, etc. Ceux-ci vont donc jouer pour nous les Nègres et les Bonnes: « Nous sommes sur cette scène semblables à des coupables qui, en prison, joueraient à être des coupables ⁴⁴. » Et le Balcon, maison d'illusions, ne représente pas d'emblée toute une société, comme Maya, la prostituée métaphysique de la dramaturgie de l'entre-deux-guerres, incarnait l'image de toutes les femmes, était la Femme elle-même; c'est la société qui entre dans le jeu du Balcon, qui se soumet à la facticité du théâtre.

Jean Genet refuse que les figures de son univers théâtral soient dotées d'une valeur symbolique générale. Je l'ai déjà souligné: la scène ne saurait être pour lui le lieu où se trouve exposé et résolu un problème réel, où se reconstitue un « ordre social achevé ⁴⁵ ». Elle est au contraire un masque. La cérémonie théâtrale cache et révèle à la fois l'essentiel: l'activité des hommes, leur lutte con-

42. *Les Nègres*, éd. cit., p. 23. — 43. *Ibid.*, p. 52 — 44. *Ibid.*, p. 58.

45. *Le Balcon*, cf. ci-dessus, note 7, p. 175.

crète, la négation qu'ils opposent à la société, sinon à la nature. Voyons *les Nègres*: tandis que sur la scène se joue la mise à mort imaginaire d'une Blanche qui n'est en fait qu'un Noir travesti par des Noirs devenus des Nègres (« que les Nègres se nègrent ⁴⁶ »), derrière le plateau, loin dans les coulisses, plus loin encore, se passe l'action vraie: l'exécution d'un Noir coupable d'avoir pactisé avec les Blancs (« Réfléchissez: il s'agit de juger, probablement, de condamner, et d'exécuter un Nègre. C'est grave. Il ne s'agit plus de jouer. L'homme que nous tenons et dont nous sommes responsables est un homme réel. Il bouge, il mâche, il tousse, il tremble: tout à l'heure il sera tué ⁴⁷. ») Le théâtre n'était « là que pour la parade ⁴⁸ ». Ce qui change, ce qui se produit réellement est hors de notre atteinte. Sur la scène, les Noirs-Nègres sont condamnés à la répétition infinie: « Nous sommes ce qu'on veut que nous soyons, nous le serons jusqu'au bout absurdement », alors qu'ailleurs, autre part, quelque chose a lieu: non seulement une exécution réelle (car le traître « a payé. Il faudra nous habituer à cette responsabilité: exécuter nous-mêmes nos propres traîtres ⁴⁹ »), mais encore un avènement: « Alors qu'un tribunal condamnait celui qui vient d'être exécuté, un congrès en acclamait un autre. Il est en route. Il va là-bas organiser et continuer la lutte » — une lutte qui, nous précise-t-on, atteindra les Blancs dans leurs « personnes de chair et d'os ⁵⁰ ».

Le théâtre ne peut que *trahir* la réalité — au double sens de ce mot. Il la cache dans la mesure où il ne saurait être que théâtre, c'est-à-dire un jeu d'images tournées vers le spectateur et lui renvoyant ses propres phantasmes. Il la révèle car, en fin de compte, il se dénonce lui-même comme théâtre: il ne sait que répéter les mêmes mots, les mêmes gestes en une cérémonie poussée jusqu'à l'absurde.

Dans *les Paravents*, Genet ne se contente pas de superposer une scène fausse à des coulisses vraies: c'est sur la scène même qu'il fait jouer le théâtre et sa négation, la vie. Aussi le plateau des *Paravents* est-il, plus encore que celui des *Nègres*, divisé en plans différents dont le nombre augmente à mesure (au 17^e tableau, c'est sur quatre étages que sont disposés les paravents). On pour-

46. *Les Nègres*, éd. cit., p. 76. — 47. *Ibid.*, p. 115 — 48. *Ibid.*, p. 161. — 49. *Ibid.*, p. 160. — 50. *Ibid.*, p. 161.

rait même dire que toute l'action des *Paravents* tient dans la différenciation progressive de ces plans. Au début, tout se passe au ras du sol. C'est peu à peu que naissent les décalages, que le théâtre surgit. Les personnages des *Paravents* se groupent et se définissent selon un double mouvement: le mouvement ascensionnel de la plupart d'entre eux qui est littéralement accession au théâtre, et le mouvement descensionnel du couple que forment Saïd et Leïla. Les premiers deviennent peu ou prou leurs Images: leur être s'accomplit dans la radicalisation de leurs apparences. Aussi se retrouvent-ils tous, colons ou colonisés, dans ce royaume des morts qui est en fait le domaine même du théâtre. Le couple Saïd-Leïla suit, lui, le chemin inverse. Loin de s'affirmer comme de pures effigies, Saïd et Leïla ne cessent de se nier, de s'effacer. De toutes leurs forces, ils refusent de se figer, de devenir quelque chose. Pour eux, il s'agit « d'aller jusqu'au bout », non de perpétuer une image mais de détruire toutes les images que l'on peut se faire d'eux. De n'offrir aucune prise à qui que ce soit, parce que, comme le dit Saïd, je dois « continuer jusqu'à la fin du monde à me pourrir pour pourrir le monde⁵¹ ». Aussi, ni Saïd, ni Leïla n'accéderont jamais au théâtral domaine des morts. Eux, ils connaîtront une vraie mort: la mort qui est négation de la vie — travail de négation indéfiniment poursuivi. Lorsqu'elle meurt, Leïla ne gagne pas les hauteurs du plateau: elle s'abîme littéralement en elle-même. Et sa mort refuse tout théâtre, toute facilité ostentatoire: elle est effacement, destruction du personnage (un personnage qui a partie liée avec elle. A la représentation des *Paravents* par la troupe de l'Odéon-Théâtre de France, Leïla, encore vivante, était déjà effacée: une cagoule de linge sale nous dérobait son visage). Saïd, lui non plus, ne rejoindra pas les autres qui l'attendent: comme Leïla, il va vraiment « chez les morts⁵² ». Il est dans la mort, inutilisable pour tous, devenu personne et cependant présent partout comme une inépuisable puissance de négation. Par Saïd et Leïla, le théâtre de

51. *Les Paravents*, op. cit., p. 250.

52. Voici les dernières répliques des *Paravents*:

« LA MÈRE: Saïd!... Il n'y a plus qu'à l'attendre...

KADIDJA (*riant*): Pas la peine. Pas plus que Leïla, il ne reviendra pas.

LA MÈRE: Alors, où il est?

KADIDJA: Chez les morts. » (p. 260.)

Genet se met en question lui-même: il jette le doute sur les trop faciles métamorphoses des hommes en personnages, des personnages en Images. Il récuse toute « solution dramatique » qui « s'empresse vers un ordre social achevé ». Cette fois, c'est bien « le mal [qui] sur la scène explose, nous montre nus, nous laisse hagards s'il se peut et n'ayant de recours qu'en nous⁵³ ». Leïla le dit explicitement: « Je sais où nous allons, Saïd, et pourquoi nous y allons. Ce n'est pas pour aller quelque part, mais afin que ceux qui nous y envoient restent tranquilles sur un rivage tranquille. Nous sommes ici, et cela, pour que ceux qui nous y envoient sachent bien qu'ils ne le sont pas et qu'ils n'y sont pas⁵⁴. » Saïd et Leïla brisent les jeux de reflets (entre personnages et Images, entre scène et salle) qui étaient pour Genet tout le théâtre.

La dernière fête.

L'œuvre dramatique de Genet est le produit d'un combat sans merci avec le théâtre. D'abord Genet consent au théâtre, il abonde dans son sens, il renchérit sur sa facticité. La scène devient le lieu d'une cérémonie où le jeu social se trouve exalté dans ses plus fragiles apparences. Tout est ennobli et transfiguré, jusqu'aux personnages les plus médiocres ou les plus dérisoires, figés dans leurs rôles. Alors règne sans partage « l'esthétique de la scène ». Mais ce jeu ne secrète pas sa propre vérité. Poussé jusqu'à son terme, jusqu'à l'absurde, il se détruit lui-même et nous découvre son néant. Les Images montrent leur envers — noir comme la destruction et la mort.

C'est qu'il fallait prendre les spectateurs au piège. Il fallait leur donner cette fête où, promus à la dignité de figures allégoriques, ils se gavent de leurs propres reflets pour que, à la fin, ils recouvrent leur lucidité et se voient eux-mêmes, sans masque ni déguisement — peut-être pour qu'ils reconnaissent, dans leur vie même, la mort au travail. Tout comme dans ses romans Genet avait en quelque sorte dérobé le beau langage et, sous couleur de transfigurer les faits, les gestes et les paroles de ses « folles », de ses soute-

53. *Le Balcon*, cf. ci-dessus, note 8, p. 176.

54. *Les Paravents*, *op. cit.*, p. 144.

neurs et de ses assassins, le leur avait livré pour qu'ils l'avilissent sans retour et le rendent inutilisable pour nous, ici, il ne se sert du théâtre, c'est-à-dire du moyen le plus noble par lequel notre société se donne à elle-même en spectacle, que pour mieux le détruire et s'en prendre au bout du compte, par la voie du spectacle, à la société qui a besoin de tels spectacles.

On pense ici au *potlatch* de certaines peuplades primitives qui était à la fois offrande, célébration et destruction. Le théâtre de Genet est un *potlatch* des représentations que notre société se fait d'elle-même. Et la catharsis qu'il nous procure est comme l'envers de la catharsis classique. Après avoir suscité pitié et crainte, loin d'« opérer la purgation propre à pareilles émotions ⁵⁵ », elle ouvre au contraire sur la crainte ou la pitié d'une existence nue: celle du plus pauvre parmi les pauvres, du plus déshérité parmi les déshérités, celle d'un homme dont la vie et la mort ne font qu'un. Nous délivrant de la comédie d'une société qui ne cesse de se contempler elle-même, Genet nous introduit dans ce que l'on pourrait appeler le silence des « damnés de la terre ».

Partie de la fascination du théâtre, sa dramaturgie est finalement négation du théâtre. Car ce qu'elle expose sur la scène, ce « lieu où non les reflets s'épuisent, mais où des éclats s'entrechoquent ⁵⁶ », c'est le théâtre lui-même. Ainsi Genet fait place nette: il nous donne la dernière et peut-être la plus fascinante des fêtes de notre vieux théâtre. Nul ne doit en réchapper — sinon la réalité elle-même irréductiblement rebelle à tout théâtre.

55. Aristote, *Poétique*, texte établi et traduit par J. Hardy, coll. « Guillaume Budé », société d'édition « Les Belles Lettres », Paris 1952, 1449 B, p. 37.

56. *Lettres à Roger Blin*, *op. cit.*, p. 49.

ADAMOV

I. ENTRE L'INSTANT ET LE TEMPS

On a dit et redit ce qui fait de *l'Homme et l'Enfant*¹ un livre exceptionnel. André Pieyre de Mandiargues a même trouvé les mots qu'il fallait pour célébrer la « victoire » d'Arthur Adamov: cette « sorte de retournement qui permet de remonter plus haut que le point de départ et d'apercevoir le bien, l'amour et généralement toutes les catégories positives de la vie dans leur état de pureté originelle² ».

Il est de fait que l'expérience vécue ainsi rapportée par Adamov est fascinante. La sincérité évidente, la manière abrupte et pudique avec lesquelles il retrace des épisodes douloureux ne peuvent qu'émouvoir. Surtout, on sent ce livre écrit sous la poussée et, en quelque sorte, la dictée d'une impérieuse nécessité. C'est pendant une longue et terrible maladie qu'il s'est littéralement imposé à Adamov. L'écrire, ce fut pour lui une façon de lutter contre cette maladie et peut-être même de « s'en sortir ».

Un livre-document. Dès lors, on est tenté de ne voir dans cet ouvrage en apparence décousu, fait de pièces et de morceaux (il est composé de *souvenirs* qui vont de l'enfance à l'époque actuelle et d'un *journal* qui couvre, en gros, la période de la maladie, de la fin de 1965 à l'été 1967), qu'un document: le document d'un total ébranlement psy-

1. Arthur Adamov, *L'Homme et l'Enfant*, Gallimard, Paris 1968.

2. *Le Nouvel Observateur*, 3 juillet 1968.

chique et physique (« Pas un seul point de mon corps qui ne soit atteint, excepté la tête, qui maintenant fonctionne. »). Ou, mieux encore, le procès-verbal d'une désintégration de tout l'être et en même temps le journal d'une reconquête. Adamov a bien « atteint les limites de la souffrance permise » mais puisqu'il parvient encore à le dire, à l'écrire, rien n'est tout à fait perdu, tout peut, au contraire, recommencer. Le constat d'un échec vécu jusque dans les confins de son propre corps est aussi le début d'une victoire, une nouvelle affirmation de soi, un « défi ferme, mesuré » (c'est sur ces mots que se termine le livre).

Pourtant, on se tromperait du tout au tout si l'on ne voyait dans *l'Homme et l'Enfant* qu'un document sur un cas singulier. Qu'il s'agisse des *souvenirs* ou du *journal*, la part de l'anecdote y est réduite au minimum. On n'y trouvera guère de scènes de la vie parisienne: si nous apercevons parfois des silhouettes d'écrivains célèbres (André Gide ou, plus fugitivement encore, Paul Valéry à la soirée du *Songe* de Strindberg par le Théâtre Alfred Jarry d'Artaud) ou de personnages pittoresques (ceux qui peuplaient autrefois le Dôme), ce n'est qu'au détour d'une page. Adamov ne s'attarde pas plus à évoquer des séances de bordel ou des pratiques masochistes. Si de brèves images de celles-ci reviennent avec insistance mais avec une brièveté, une sobriété surprenantes aussi (qui ne doivent rien ni au souci de ne pas scandaliser, ni au goût du scandale ou à un exhibitionnisme que, du reste, Adamov reconnaît), c'est qu'elles constituent une des trames de la vie d'Arthur Adamov, le pan « le plus sombre » de son existence. Nous le savions depuis *l'Aveu*³.

Du « je » au « il ». Or, *l'Aveu* aussi était loin d'être un document. Déjà ce premier livre valait moins par ce qu'il raconte que par le fait même de raconter. Il était à la fois le constat d'une irrémédiable séparation: « Je suis séparé. Ce dont je suis séparé, je ne sais pas le nommer. Mais je suis séparé », et une tentative pour avoir de nouveau accès à l'unité.

3. Arthur Adamov, *L'Aveu*, aux éditions du Sagittaire, Paris 1946. Le texte intégral de *l'Aveu* a été repris dans *Je... Ils...*, Gallimard, Paris 1969.

Ecrire, c'est précisément pour Adamov approfondir et nier la séparation. Pouvoir dire que l'on est séparé, c'est déjà ne plus l'être tout à fait: « Ecrire, je dois écrire, coûte que coûte, en dépit de tous et de tout. Car si je cessais d'écrire tout s'écroulerait. Que le verbe m'abandonne et aussitôt je ne tiens plus debout, je tombe, je dégringole, et tout s'en va à vau-l'eau, tout se décompose, tout se désagrège, et je m'affale à terre dégonflé comme une baudruche. »

Si Adamov part de nouveau, mais plus concrètement encore, de ce constat de désagrégation, de séparation de soi d'avec soi (« Entre moi et moi il y a toujours écart »), sa démarche dans *l'Homme et l'Enfant* est radicalement différente de celle de *l'Aveu*. A la même expérience qui s'incarne dans des séances de masochisme, dans ce qu'Adamov définit comme des tentatives de « mithridatisation de la mort » — nous retrouvons dans *l'Homme et l'Enfant* les scènes qui étaient au centre de *l'Aveu* et qui en constituaient l'objet — répond une autre écriture. Adamov le constate lui-même non sans une certaine injustice: « Parution de *l'Aveu*. Appeler à la rescousse toutes les vieilleries métaphysiques pour justifier mon comportement sexuel, quelle bêtise! *L'Aveu*, je chute, Dieu a chuté — l'ascension approche. » Dans *l'Aveu* en effet, la constatation de la singularité vécue devenait sans cesse affirmation d'une destinée exemplaire et générale; du « je », Adamov glissait au « il », à « l'homme »: « Car cet écart, c'est un écartèlement pour moi. Je dis que l'homme est un écartelé. Et pas seulement un écartelé, un crucifié. » Parfois même, tenté par un syncrétisme suspect et arguant du fait que « le particulier [est] toujours symbole de l'universel », il se voyait sur le point « d'accéder, à travers la singularité de son mal, aux grandes lois générales où s'inscrit la plus haute compréhension du monde ».

Dans *l'Homme et l'Enfant*, au contraire, Adamov s'en tient à la fragmentation, à la séparation même. Cette volonté d'ellipse, cette modestie obstinée, ce refus de se laisser distraire du particulier par le général font la force et l'efficacité du livre. Ils éclairent non seulement l'homme mais encore toute l'œuvre d'Adamov.

Ici et maintenant. Constatons d'abord ce qui distingue *l'Homme et l'Enfant* des habituels mémoires ou autobiographies: que ce soit dans le *journal* ou dans les *souvenirs* — ce qui est plus étonnant encore —, Adamov ne rapporte pour ainsi dire jamais de bout en bout un épisode vécu. Encore moins se soucie-t-il d'expliquer ou de justifier tel ou tel de ses actes (sinon certaines de ses pièces). Ce qu'il nous livre, ce sont plutôt des images de lui-même ou des autres, des instantanés comme saisis à la lueur de flashes: « Multiplicité des images au relief violent parce que dans les moments où le temps lui-même s'efface, une certitude s'impose: celle d'exister. » Et ces images, dont quelques-unes remontent à son enfance, sont toutes *au présent*. Remarquons même que c'est seulement lorsqu'il aborde son travail de dramaturge (nous passons alors — exactement avec la composition de *la Parodie* — de ce qu'il appelle la « jeunesse » à une « tardive maturité ») qu'Adamov emploie passagèrement l'imparfait: « J'allais voir *l'Invasion* un après-midi par semaine au maximum. Les autres, je les passais aux Noctambules. »

Ce présent répété, c'est précisément le temps de la fragmentation. Souvent même Adamov supprime tout verbe dans ses phrases. Alors les images qu'il retient, fussent-elles venues du plus lointain passé, sont pures de toute temporalité. Elles brillent d'un éclat (qui est souvent celui d'une couleur dominante) que rien ne saurait ternir: c'est « Carcassonne, noire de flics », « l'Irlande du Sud-Ouest, violette sous le ciel jaune », « une fille pieds nus toute droite, en haut d'un escalier couvert de détritrus »... autant d'images qui échappent à la durée et qui sont aussi bien celles des rêves que de la réalité.

La phrase que veut Adamov devrait être « courante, presque coulante mais en même temps si neuve qu'elle arrête, étonne. Les *et*, les *mais*, les *car* on n'en a pas besoin, qu'ils s'en aillent. La hâte toujours émeut ». Il s'agit de dire et de ne pas dire le temps. Chaque moment est vécu, revécu et transcrit isolément de tous les autres; tout est toujours « ici et maintenant » (rappelons que c'est le titre du recueil des textes d'Adamov sur le théâtre). Mais cet isolement, cet enfermement de chaque geste, de chaque parole sur eux-mêmes sont aussi signes de mort. Ils témoignent de la façon

la plus concrète et la plus douloureuse de cette fragmentation qui, impitoyablement, travaille et nie la réalité — tels, par exemple, ces instants presque insoutenables où Adamov est prosterné aux pieds d'une prostituée. Seule l'écriture permet d'échapper à un tel effritement: en disant la fragmentation, c'est-à-dire en refusant les transitions, les coordinations, les temps morts, elle fait qu'ici et maintenant ne sont plus l'équivalent de toujours et de nulle part, elle les soustrait à la mort.

Le grand débat.

Mais cette écriture même, en recréant au sein de sa propre discontinuité la continuité d'une vie, devient constat d'un vieillissement qui est une autre sorte de mort, plus sournoise et plus irrémédiable encore: « Ce journal. L'écrire. Vaincre la superstition, journal = testament. » Alors Adamov songe à Flaubert, à *l'Education sentimentale*, avec admiration et effroi. L'écartèlement demeure mais il n'est plus une donnée brute ou l'expression d'un destin métaphysique. Il est au cœur même de l'œuvre. Il est sa raison d'être. C'est lui, c'est ce balancement infini entre les instants de la « jeunesse » et la durée de la « tardive maturité » que *l'Homme et l'Enfant* nous donne à lire et presque à vivre. Et c'est à partir de lui que nous pouvons mieux comprendre ce qu'est le théâtre pour Arthur Adamov: précisément, la possibilité réelle, concrète d'instituer une confrontation entre des instants vécus au présent et l'écoulement inlassable du temps. Qu'on se souvienne du *Ping-pong* où le billard électrique immobilisait en quelque sorte, tableau après tableau, l'existence d'Arthur et de Victor autour d'une image, d'une combinaison mécanique et lumineuse alors même qu'insidieusement le vieillissement gagnait les héros et, à la fin, transformait ceux-ci en des joueurs de ping-pong tremblants, dérisoires et chenus.

Depuis *le Ping-pong*, une telle confrontation n'est plus seulement affaire de temps: elle a aussi lieu entre l'existence privée, particulière des personnages et leur vie publique, politique. A l'époque de *l'Aveu* et de ses premières pièces, Adamov ne lui trouvait d'issue que dans l'identification du particulier au général, de l'expérience personnelle d'un individu (ou la sienne propre) au destin de l'humanité. Peut-être a-t-il été aussi tenté de lui substituer une issue radi-

calement opposée: celle que lui offrait le mirage d'une vérité politique universelle. Avec *l'Homme et l'Enfant* comme avec sa pièce *Off limits*⁴, ce débat entre l'instant et la durée, entre l'inévitable fragmentation et la nécessaire unité est de nouveau ouvert: nulle puissance transcendante (Dieu, l'absence de Dieu ou l'Histoire) ne saurait le trancher. C'est à nous qu'il revient d'y répondre, que la question soit posée sur la page blanche de l'écrivain ou dans le libre espace de la scène.

II. UNE SCANDALEUSE UNITÉ

Pouvoir enfermer une œuvre dans une formule, voilà qui rassure. Ne convient-il pas d'assigner sur-le-champ à tout auteur sa place — une place limitée — dans les manuels, précis et fiches de littérature contemporaine qui, les exigences de la consommation aidant, vont se multipliant? Aussi s'est-on hâté de saisir la perche que nous avait tendu, un peu imprudemment, Arthur Adamov, et de faire un partage dans son théâtre: d'un côté, il y avait le dramaturge « d'avant-garde », le membre de la trilogie Beckett-Ionesco-Adamov, et de l'autre, il y avait l'écrivain engagé, l'épigone de Brecht, d'un côté un univers « absurde » régi par le destin, la terreur ou l'aliénation, de l'autre un monde réduit à ne plus signifier qu'une conception de l'Histoire... A chacun d'entre nous de choisir son Adamov: le premier ou le second. Le tour était joué: Adamov catalogué, jaugé et presque annulé.

La parution de *l'Homme et l'Enfant*, la création de *M. le Modéré* et d'*Off limits* sont venus déranger tout cela. Quoi, le second Adamov n'avait donc pas définitivement renié l'écrivain de *l'Aveu*, l'auteur de cette « clownerie » à la fois privée et politique, n'avait pas complètement rompu avec celui de *la Parodie! Off limits* a encore davantage brouillé les cartes, au point que nous ne savons plus à quel Adamov nous avons affaire. Certes, nous pouvons toujours parler d'un retour d'Adamov II à Adamov I, et expliquer cette « régression » (ou ce « redressement ») par une déception politique,

4. Dans la collection « le Manteau d'Arlequin », aux éditions Gallimard, Paris 1969. Arthur Adamov parle d'*Off limits* dans l'entretien qu'a eu avec lui Jacques Henric et qui a été publié dans *les Lettres françaises*, 3 juillet 1968.

par dix années de gaullisme... Mais qui ne sent combien cette façon d'arranger les choses, cette obstination dans l'image d'Epinal est insuffisante. En fait, c'est notre vision d'un Adamov manichéen, partagé entre le rêve et la réalité comme entre le bien et le mal, entre l'avant-garde et le « réalisme » qui est en question.

Le cercle pirandellien. Ce qu'*Off limits* nous rappelle d'abord avec force, c'est la profonde unité de l'œuvre adamovienne et, en même temps, le caractère contradictoire, presque scandaleux, d'une telle unité. En effet, *Off limits* nous renvoie à la fois au *Ping-pong* et à *la Politique des restes*, à *la Grande et la Petite manœuvre* et au *Printemps 71*. Ici, tout se joue de nouveau dans un petit monde clos: cette succession de « parties » au cours desquelles les mêmes personnages rabâchent les mêmes mots, les mêmes phrases toutes faites (et d'autant plus « faites » qu'elles sont improvisées pendant des *happenings*), et la répétition se mue peu à peu en dégradation. Nous retrouvons là une des figures centrales de la dramaturgie contemporaine: celle du cercle. Disons, pour être plus précis: la figure pirandellienne du cercle. Les personnages sont enfermés dans une situation donnée longtemps à l'avance et ils ne cessent de jouer entre eux cette situation, en épuisant toutes les possibilités mais sans réussir à en sortir, à inventer quelque chose de nouveau, dans un rabâchement qui n'a d'autre issue que la mort, à moins qu'il ne soit déjà cette mort elle-même. La pièce n'est plus alors qu'une seule scène que l'on joue et rejoue à satiété. Les titres des premières œuvres d'Adamov le disent expressément: cette « grande et petite manœuvre » est « la parodie » de la lutte de « tous contre tous ». Et le jeu d'Arthur et de Victor acharnés à perfectionner l'usage du billard électrique, à inventer mille et une combinaisons nouvelles, se réduit en fin de compte à une simple partie de « ping-pong » — la plus dérisoire puisque ces vieillards la disputent sans table, ni filet, ni raquettes... On peut alors parler de « Passion¹ », d'une Passion vide de sens

1. Comme le fait Maurice Regnaud dans « Arthur Adamov et le sens du fétichisme », *Cahiers de la Compagnie Renaud-Barrault*, n^{os} 22-23, livraison consacrée à « Antonin Artaud et le théâtre de notre temps », Julliard, Paris mai 1958.

et coupée de toute transcendance. Le temps lui-même n'existe plus: l'œuvre n'est qu'un assemblage de moments, d'instantants qui se répètent l'un l'autre, littéralement de « temps morts ».

Cette dramaturgie du cercle pirandellien, Adamov la pervertit ou la refuse alors même qu'il semble l'adopter. On en a un exemple avec *le Professeur Taranne*. Le protagoniste, ici, est seul, il monologue, il tente de se justifier face au public et, en se justifiant, il se condamne. Le cercle est donc bel et bien fermé: Taranne est ramené, par la parole, à l'instant de « son » acte, puisque, soupçonné d'exhibitionnisme, il est conduit à se dévêtir devant le public — c'est-à-dire à faire aux yeux de tous ce qu'il était accusé d'avoir fait en secret. Mais c'est précisément alors qu'Adamov échappe à la fascination du cercle et y fait échapper son public. Comme le note Maurice Regnaut: « Dès qu'Adamov a *devant lui* Taranne, tout se passe comme si, en cherchant à se libérer du cercle magique, il avait sauté à pieds joints hors de ce cercle et se trouvait désormais à l'extérieur² ». La « Passion » de Taranne est devenue, à nos propres yeux, action.

Un itinéraire.

Il n'y a donc ni conversion d'Adamov à un théâtre engagé, ni découverte d'un monde réel qu'il aurait ignoré dans ses œuvres antérieures: il y a enrichissement, accroissement de la complexité de sa dramaturgie et changement de point de vue. Le jeu ne renvoie plus à une image du monde arrêtée une fois pour toutes: il découvre progressivement ce monde, il le soumet à la découverte du spectateur. Le cercle pirandellien se double d'un itinéraire, au sens épique de ce terme. La discontinuité radicale des mêmes gestes et des mêmes paroles se convertit en continuité d'une vie vécue parmi d'autres. Le particulier et le général ne se confondent plus: ils se conditionnent mutuellement. Comme le dit, sur un ton jésuitique, l'Abbé dans *Paolo Paoli*: « Je suis venu, en effet, vous entretenir d'un sujet particulier. Mais ce sujet particulier se trouve, aujourd'hui, englobé dans la situation générale³. » C'est en faisant fonctionner le circuit presque parfait du troc des papillons, des plumes, des boutons fantaisie, puis des bou-

2. Maurice Regnaut, art. cit., p. 185.

3. *Paolo Paoli*, tableau III.

tons d'uniforme, qu'Adamov nous révèle, non seulement, sur le mode symbolique, un autre circuit plus vaste: le système mercantile des échanges dans une société capitaliste (là encore nous en resterions à une dramaturgie de type « circulaire »), mais encore le désordre et les contradictions d'une société précise: la société occidentale et petite bourgeoise de la prétendue « belle époque », qui se résoudre — provisoirement — dans la guerre de 1914-18.

Ainsi, du *Professeur Taranne* et du *Ping-pong à Off limits* (il faudrait même remonter plus haut: ses premières pièces ne sont pas entièrement réductibles à la figure du cercle), la dramaturgie adamovienne joue à un double niveau. Le plus apparent, c'est celui de la répétition: mots et gestes renvoient à quelque chose qui s'est déjà produit. Les personnages sont contraints de célébrer une cérémonie plus ou moins vide de sens. Aussi essaient-ils, comme ceux d'*Off limits*, de lui redonner un semblant d'intensité à coup de drogues, d'alcool, de stupéfiants ou de pratiques masochistes. Du reste, cette cérémonie n'est que le reflet de l'expérience fondamentale d'Arthur Adamov: la scène primitive de l'humiliation, définie aussi comme « une tentative de mithridatisation de la mort », qu'il commente inlassablement de *l'Aveu à l'Homme et l'Enfant* (mais dans *l'Aveu*, il la referme sur elle-même, tandis que, dans *l'Homme et l'Enfant*, il la situe dans le mouvement de toute une vie).

En équilibre instable. Inscrite dans l'espace du plateau, jouée devant un public qui peut être complice mais qui reste différent des personnages, douée d'une temporalité réelle: celle de la représentation théâtrale, une telle répétition ne se suffit plus à elle-même. La Passion adamovienne, pour avoir été vécue, ne « prend » pas au théâtre. Elle se défait progressivement. Elle va comme à la dérive. Alors elle nous révèle des actes qui sont autre chose que des gestes, des paroles qui ne se réduisent pas à des mots ressassés. Nous avons accès à un autre niveau. Derrière les « parties » d'*Off limits* se joue réellement l'histoire de Jim et de Sally: eux, ils meurent pour de bon, loin du milieu clos où leurs partenaires répètent inlassablement leur « Passion » — là-bas, à la frontière du Mexique. Ni le circuit de troc de *Paolo Paoli*, ni les parties carrées d'*Off limits* ne se concluent. Ils

ouvrent sur leur propre négation. Le cercle se détruit et laisse apparaître l'itinéraire d'une société. Le milieu se défait et les exigences singulières des personnages nous renvoient à une totalité qui n'est pas présente sur la scène: celle de la vie sociale, à un moment et dans des conditions donnés.

La dramaturgie adamovienne reste donc, par définition, en équilibre instable. Elle ne s'aligne sur aucune figure reconnue: ni celle du jeu circulaire pirandellien, ni celle de l'itinéraire épique brechtien. Elle suppose l'une et l'autre. Elle joue de l'une contre l'autre, au point de déconcerter souvent bien des acteurs et des metteurs en scène, embarrassés et comme frappés d'impuissance devant ce qu'Adamov leur propose. Elle ne choisit ni le « milieu », ni la « fable », mais les conteste l'un par l'autre. Ici, Adamov rencontre non Beckett ou Brecht, mais Tchékhov et Jean Genet — le Genet des *Paravents*. Et c'est vers nous qu'il se tourne. Il ne nous propose pas un sens tout fait. C'est à nous qu'il revient de doter son théâtre d'un tel sens, c'est nous qui pouvons accomplir cette transformation d'une Passion en action. Ce que son théâtre postule — au-delà d'un incessant échange entre le naturalisme et l'épique —, c'est notre propre libération. Rien de plus neuf et de plus nécessaire qu'une telle démarche qui dépasse — et de loin — le rêve de participation et de jeu en commun que nourrissent bien des hommes de théâtre, aujourd'hui.

L'ÉQUILIBRE INSTABLE DE ROGER PLANCHON

Ça n'a pas manqué: pour avoir mis à la scène des paysans de Borée (Ardèche), Roger Planchon s'est vu taxer de naturalisme, traiter d'Antoine ou de « petit Zola illustré »... Chacun sait qu'au théâtre tout est permis, tout est recommandé: par exemple, faire monter sur les planches des paralytiques, des aphasiques, des enterrés et des empotés... — tout, sauf y montrer des paysans ou des ouvriers. Ce n'est qu'eu égard aux vertus avant-gardistes du metteur en scène Planchon qu'on a bien voulu fermer les yeux sur cette incartade de l'auteur Planchon. D'ailleurs, n'est-ce pas sa première pièce? Alors quoi de plus normal que de se raconter, que de rabâcher, comme un quelconque jeune romancier, ses propres histoires de famille! Admettons donc que *la Remise* est une autobiographie de Roger Planchon (celui-ci n'a, du reste, pas manqué d'insister là-dessus avec une feinte humilité) et passons l'éponge!

Milieu et perspective. Or, je ne crois pas que *la Remise* puisse être réduite à une pieuse évocation du passé de son auteur et de la famille de celui-ci. Que Planchon y ait utilisé des éléments autobiographiques, qu'il ait emprunté aux personnages réels de son grand-père et de son père, cela ne fait pas de doute. Ni qu'il s'y soit lui-même dépeint sous les traits de Paul, le petits-fils de cette famille ardéchoise, qui assiste à l'enquête policière sur l'assassinat du vieux Chausson, le chef de famille, et sur la mort de Gabriel, le cadet des fils Chausson. Mais ce ne sont là que des matériaux: qu'ils soient tirés pour une part de l'expérience personnelle de Roger Planchon ou, par exemple, d'un fait divers comme

l'affaire Dominici (dont *la Remise* n'est pas sans évoquer le climat) n'a qu'une importance somme toute secondaire. Si bien que la question de la véracité de cette autoconfession ou de ce « retour aux sources » (regrettons au contraire que Planchon se laisse parfois gagner par l'attendrissement devant ses « racines qui sont là ») ne nous paraît guère se poser: ce qui compte plutôt, pour nous, dans cette tentative, c'est qu'elle procède de la volonté de combiner la peinture d'un milieu étroit et en quelque sorte fermé sur lui-même — un *milieu* au sens naturaliste du terme: celui de la famille Chausson luttant en vain, pendant près d'un demi-siècle, pour maintenir et pour agrandir une ferme conquise sur la forêt — et l'évocation, plus large, de toute une évolution historique; c'est que, dans *la Remise*, Planchon s'est efforcé d'unir la description et le récit — au sens que Lukacs donne à ces termes: la description naturaliste et le récit réaliste. Je crois que c'est à ce niveau qu'il faut se placer pour parler de la réussite ou de l'échec de cette *Remise*. Non à celui d'une fastidieuse discussion sur l'authenticité (biographique ou sociologique) de ces paysans de Borée — sauf à s'en tenir à une position de principe et à jeter une fois pour toutes l'interdit sur les « culs-terreux » au théâtre.

Le titre de sa pièce l'indique assez: « la remise », c'est évidemment cet « emplacement dans une maison pour mettre les voitures à couvert » où se déroule l'enquête et qui sert de cadre à la pièce, mais c'est aussi un symbole: le symbole de l'existence « d'un homme qu'on pourrait employer avec succès et qu'on n'emploie pas ». Le symbole de la vie même de ces Chausson de Borée — ceux qui sont restés, maintenus à la terre par l'autorité du Vieux, et qui ont vécu littéralement « sous la remise ». Tous leurs efforts pour arracher quelques ares à la colline et à la forêt auront été vains; jamais ils ne se seront inscrits dans un processus de production et d'accumulation. Ainsi les Chausson seront demeurés en marge, condamnés non par un quelconque Destin, mais par leur situation historique et leur propre obstination, par leur refus de comprendre et d'admettre cette situation.

Le projet de Planchon écrivant *la Remise*, c'était donc à la fois de nous faire participer à leur obstination, à leur travail, et de nous signifier cette condamnation, de nous la rendre intelligible. Bref, de nous montrer l'histoire des Chausson à la fois du dedans et du dehors.

Sans doute est-ce à cette fin qu'il a construit sa pièce sur une enquête: la police fait son travail, et Paul, le petit-fils du Vieux et le fils de Célestin (qui, lui, a quitté Borée et agonise pour l'instant à l'hôpital), y prend part pendant les trois jours (au théâtre inextricablement télescopés) qu'elle dure. C'est à travers lui — ou du moins par son intermédiaire — que l'histoire des Chausson se reconstruit bribe par bribe devant nous. Au début, Paul ne veut rien en savoir: il n'est là que pour la forme; puis il se pique au jeu, il s'interroge sur ce qu'ont pu être ces cinquante années passées « sous la remise ». Il cherche à les comprendre; il nous les donne à comprendre. Cette sombre histoire paysanne, placée sous le signe d'une fatalité (la répétition des mêmes vains efforts), Planchon nous la restitue à partir d'un point de vue historique: celui de Paul.

L'histoire par défaut. Mais Planchon a encore tenté d'aller plus loin: tout au long de *la Remise*, il développe une analogie entre l'existence des Chausson et l'histoire de la France depuis une cinquantaine d'années — l'histoire, du moins, de ses guerres. Aussi a-t-il situé l'enquête en mai 1954, au moment de Dien-Bien-Phu: au massacre de la famille Chausson répond celui de la Plaine des Jarres, et tous deux apparaissent à Planchon comme les fruits stériles d'une vaine obstination; ils témoignent également, à des niveaux différents, de la faillite d'une politique. Ce sont des combats anachroniques, des combats d'arrière-garde. Dans la famille Chausson elle-même, deux personnages incarnent ce double échec: c'est Gaston, le fou, qui a été gazé pendant la guerre de 14, au Chemin des Dames, et c'est Gabriel qui, lui, est revenu infirme d'Indochine. Enfin, Planchon n'hésite pas à introduire ici et là, dans sa pièce, une réflexion ou un communiqué de radio qui rappelle, non sans quelque maladresse, les événements et replace, à point nommé, les péripéties de sa famille ardéchoise dans une perspective historique.

Au fond, sa démarche est exactement l'inverse de celle des écrivains réalistes du XIX^e siècle: ceux-ci nous donnaient à déchiffrer l'évolution d'une société à travers des destinées individuelles; pour eux, même un milieu fermé pouvait refléter toute la structure sociale.

Planchon, lui, met au contraire l'accent sur la fermeture et la singularité du milieu écrit. L'histoire, dans *la Remise*, n'est présente que par défaut.

On voit l'intérêt de l'entreprise: évoquer une totalité (cinquante ans de guerres pour rien, de service inutile) à travers une situation strictement marginale. On comprend aussi ses difficultés: ce qui est dit, ce qui est montré en premier plan n'est jamais suffisant. Le drame naturaliste des Chausson devrait sans cesse nous renvoyer à des significations plus larges; la pièce, en apparence close sur le destin du père Chausson, devrait s'ouvrir en fait sur toute une époque, sur toute une société¹.

*La revanche
de la terre.*

C'est précisément là qu'achoppe Roger Planchon. L'analogie qu'il esquisse entre la situation des Chausson, l'acharnement et l'inutilité de leur travail, et les aventures guerrières et coloniales françaises pendant ces cinquante dernières années reste bien artificielle. Il ne suffit pas pour l'établir de quelques allusions aux événements historiques, pas plus que de la longue chronologie imprimée dans le programme qui mentionne indifféremment les faits et gestes des Chausson et les grandes dates des guerres et des fascismes européens.

Ainsi le drame paysan de *la Remise* ne manque pas de virer à la tragédie de la terre. Joué, avec de beaux excès, par Roger Planchon (il faut le voir, cassé par l'âge, se soulever péniblement sur ses cannes, le visage raviné par la sueur, et l'entendre, la voix grailonnante et rugissante), le Vieux devient l'incarnation d'une force sans doute absurde, insensée, mais aussi surhumaine. Personne ne lui donne véritablement la réplique — personne hors une vieille fille qui entrecoupe ses « ave » et ses « pater » de malédictions à

1. On pourrait évoquer ici cette « structure latente dissymétrique-critique, la structure de la dialectique à la cantonade » que Louis Althusser définissait à propos du *El Nost Milan* du Piccolo Teatro (dans *Pour Marx*: « Notes sur un théâtre matérialiste: le Piccolo, Bertolazzi et Brecht », « Théorie I », librairie François Maspero, Paris 1965.) Et remarquer qu'on retrouve une telle « structure décentrée » dans les plus grandes pièces — qui sont précisément « historiques » (et non, comme Planchon se plaît à l'affirmer en jouant sur les mots, des fables à moralité sociale) — de Brecht.

l'adresse du Vieux et de la famille Chausson: Marie Giffard. Et le langage prêté par Planchon à ses héros fige encore davantage ceux-ci en archétypes: on a évidemment pensé à Giono, mais c'est plutôt Claudel qu'il aurait fallu évoquer: « Dieu! quelle belle journée tu nous offres avec ce fils nécessaire pour faire pousser sur cette rocaille qui ne donne que de la fougère et des orties. » Impossible d'échapper à la mythologie de la terre — aride, dure, noire, mais essentielle — et des « racines »: sans doute, le Vieux a-t-il historiquement tort, mais poétiquement il a raison. Le fait qu'il parle sans cesse, qu'il a réponse à tout, que ses silences eux-mêmes parlent, le justifie d'emblée — au-delà des dialogues fragmentaires des autres personnages à qui il cloue littéralement le bec. Le voici haussé à un niveau supérieur: celui de l'obstination et de la grandeur tragiques. Bientôt il ne nous apparaît plus comme le vieux Chausson qui a sacrifié toute sa famille à un rêve anachronique et dérisoire: c'est Prométhée, c'est Lear, c'est l'Achab de Melville — et il est vrai que, dans ses gestes et ses attitudes, Planchon nous impose, au-delà du décalque naturaliste, l'image immémoriale d'un titan foudroyé.

Pour faire contrepoids, il y a l'enquête. Non celle du commissaire de police, mais celle que Paul mène pour son propre compte. Paul devrait ainsi faire figure de médiateur entre la tragédie paysanne et le spectateur: c'est sur lui que *la Remise* s'articule. Mais les intentions de Planchon dramaturge restent ici à l'état de velléités. On se pose la question: est-ce à travers Paul, comme le suppose la construction en *flash back*, qu'il a voulu que nous prenions connaissance de l'histoire des Chausson? Dans ce cas, celle-ci aurait dû nous parvenir d'une manière encore bien plus fragmentaire, réfractée et modifiée par la conscience de Paul. Or, les fragments de *la Remise* qui reconstituent peu à peu, de manière presque chronologique, le drame, sont présentés comme de véritables « tranches de vie », sans être jamais déformés par la mémoire ou le récit. Dès lors, Paul paraît de trop: il n'est plus le médiateur — à peine est-il un commentateur privilégié et parfois encombrant.

Un malentendu.

La mise en scène de Roger Planchon
accroît encore de telles incertitudes.

Le travail du décorateur, René Allio, est en effet construit sur la narration de Paul. Les éléments architecturaux de *la Remise* s'assemblent et se disjoignent selon le degré de complexité du récit. Quand celui-ci est au passé, quand il concerne des faits anciens et bien délimités, alors le cadre est réel et précis, presque illusionniste (il ne manque que le quatrième mur); lorsqu'il se rapproche du présent et épouse les fluctuations de la réflexion de Paul, ce cadre explose. Alors, la remise se décompose: elle perd l'un, puis l'autre de ses trois murs, ses matériaux virent de la pierre au crépi uniformément blanc... Tout un jeu de construction compliqué s'élabore sous nos yeux — sans compter les mouvements d'une scène tournante qui amène du fond du plateau les personnages en position de jeu, comme s'ils surgissaient des profondeurs de la mémoire de Paul! Bref, Allio a illustré la pièce, centrée sur Paul, que Planchon a peut-être cru écrire, mais qu'il n'a assurément pas écrite. D'où un décalage: un hiatus entre l'organisation de l'espace scénique et l'animation de ce même espace par le jeu des comédiens².

Car les acteurs du Théâtre de la Cité interprètent, eux, *la Remise* selon un style délibérément naturaliste. Ils vivent au présent et ils tentent de nous faire éprouver la force et l'opacité de l'existence de leurs personnages — des personnages réduits à une inlassable répétition des mêmes instants. Ils y réussissent parfois: Jean-Marie Lancelot notamment qui campe, avec une sorte de rage sourde, un émouvant Gabriel, et Jean Bouise, toujours étonnant de présence et de naturel, dans un double rôle de composition. Aussi est-ce une scène de mouvement et de violence brute, comme celle de la « fête des violettes », où Gabriel livre à ses camarades éméchés la fille qu'il aime et qu'il n'ose épouser par crainte du Vieux, qui est la plus convaincante du spectacle: entre la stylisa-

2. A Villeurbanne — où j'ai vu pour la première fois *la Remise* —, l'équipement technique ne permettait pas de jouer ainsi avec le décor ni même d'utiliser une tournette. Le spectacle y perdait peut-être en rapidité, non en signification. Au contraire: dans un dispositif scénique plus figé, il gagnait en vigueur.

tion du décor (presque réduit à un cyclorama qui n'est pas sans évoquer celui utilisé dans *le Cercle de craie caucasien* du Berliner Ensemble) et la précision, le mordant des gestes et du langage, il y a véritablement interaction. Ici, Planchon n'hésite plus: le jeu des comédiens atteint à une sorte d'immédiateté physique et impose l'image d'un univers bloqué qui, faute de mots, ne peut plus s'exprimer que par « le bruit et la fureur ».

Planchon invoque lui-même l'impossibilité dans laquelle il se serait trouvé d'être à la fois auteur et metteur en scène: « Pour bien servir [un texte], il faut admirer, et je vois trop de défauts à ce qui est ma première pièce. Mais ce n'est pas tout: un metteur en scène, avec raison, court à l'essentiel, il sacrifie les pourtours, ce qui pour un auteur ne va pas sans mal. Dans les deux sens, j'en fis l'expérience à mes dépens. » Sans doute n'a-t-il pas tort. Mais dans cette impossibilité, il y a aussi autre chose que la difficulté de cumuler deux fonctions aussi proches et aussi différentes (d'autres l'ont fait avec bonheur): il y a encore les confusions et les contradictions dont souffre la structure de *la Remise*.

UN THÉÂTRE DU DÉCALAGE:
JOHN ARDEN

C'est entre l'anecdote et la parabole que s'inscrit le théâtre de John Arden. A première vue, certaines de ses pièces penchent vers la « tranche de vie » naturaliste (*l'Ane de l'hospice*, par exemple) et d'autres vers la « moralité » (*l'Asile du bonheur*). Mais si l'on y regarde de plus près, on s'aperçoit que toutes contiennent des éléments des deux genres — ou mieux encore, que John Arden ne cesse, à l'intérieur de chacune d'elles, de jouer sur le décalage entre ces formes dramaturgiques.

*Des données
à double fond.*

D'abord pour ce qui est du lieu et du temps. Tantôt Arden reproduit minutieusement des lieux réels: c'est une

« ville industrielle du nord de l'Angleterre; plus précisément [...] une de ces cités composées de pavillons à loyers modérés, construites et gérées par certaines municipalités » — et de décrire par le détail l'intérieur et l'extérieur des pavillons qui serviront de cadre à l'action (*Vous vivrez comme des porcs*). Ou c'est encore « une ville industrielle du Yorkshire, quelque part entre Sheffield et Leeds, de nos jours », avec ses rues, ses chantiers de construction, ses locaux de la police, ses cliniques, ses bars et son cabaret (*l'Ane de l'hospice*). Mais, alors, Arden prend soin de spécifier qu'« un trop grand réalisme architectural n'est pas souhaitable »; ses « descriptions doivent être prises à titre d'indications et non comme des impératifs » (*Vous vivrez comme des porcs*). De plus, le décor n'est pas le reflet d'une réalité immuable qui préexisterait à l'action. Il se modifie au cours de la représentation. Par exemple, dans *Vous vivrez*

comme des porcs, « au fur et à mesure [...] le plateau sera de plus en plus encombré par le fatras d'objets hétéroclites que les Sawney rapportent à la moindre occasion, et s'en trouvera, pour finir, littéralement envahi ». Ce décor n'est pas davantage statique, contraignant; il est dynamique, malléable. Ce qu'il s'agit de suggérer, c'est moins tel endroit particulier qu'un certain espace complexe et varié. L'image d'une ville, d'un quartier échappe au strict déterminisme du milieu naturaliste et prend valeur générale, poétique.

Tantôt Arden situe ses pièces dans des lieux quasi imaginaires ou, du moins, reculés dans le temps: c'est la petite ville minière du « nord de l'Angleterre, il y a quatre-vingts ans environ », de *la Danse du sergent Musgrave*; c'est plus encore « l'Ecosse du début du second quart du xvi^e siècle » du *Dernier Adieu d'Armstrong*. Mais, ici et là, le dépaysement suscité par l'évocation d'époques révolues, traitées sans souci d'exactitude historique, ne sert en fait qu'à nous renvoyer à des événements d'aujourd'hui: ce qui se profile derrière *la Danse du sergent Musgrave*, c'est de toute évidence (Arden y fait des allusions précises et explicites) la guerre que l'Angleterre mena à Chypre, et derrière *le Dernier Adieu d'Armstrong*, ce sont les luttes de Lumumba et de Tschombé au Congo ex-belge.

Arden ne cesse de jouer sur deux tableaux: le réel a partie liée avec l'imaginaire, l'anecdote avec la parabole. Nous voici contraints à un perpétuel va-et-vient entre le présent et le passé, entre le privé et le public, entre le particulier et le général. Ses pièces bougent. Elles ne se figent pas plus dans une forme, dans un style, que dans un lieu défini par référence à une réalité concrète ou, au contraire, laissé à la fantaisie du réalisateur.

A la dérive.

Habitué comme nous le sommes, nous Français, à un style théâtral « uni », nous risquons fort d'être déconcertés par la variété des modes d'écriture d'Arden, par ses brusques passages de la prose au vers, du dialogue quotidien aux interjections lyriques ou aux romances populaires, du débat serré entre plusieurs personnages au monologue ou à l'aparté, etc. C'est qu'aucune de ses pièces ne nous propose

le développement unilinéaire d'une situation initiale: en fait, Arden décompose plutôt cette situation en éléments séparés, traite chacun de ceux-ci à part, jusque dans ses conséquences extrêmes, et laisse au spectateur le soin de rapprocher, de comparer ces fragments autonomes. Il y a là non seulement un goût du jeu théâtral (celui-ci n'est certes pas absent: Arden prend un plaisir manifeste aux coups de théâtre, aux rebondissements inattendus), mais encore une volonté de retrouver, par la construction dramaturgique, la complexité même de la réalité qui, faute de pouvoir être saisie en bloc, doit être découverte progressivement, sous un angle de plus en plus large.

Chaque pièce d'Arden nous propose donc comme une double aventure: celle des personnages, qui constitue l'action, et celle du spectateur appelé à prendre graduellement connaissance de cette action. Rien n'est jamais posé une fois pour toutes. Arden refuse tout destin qui contraindrait ses héros de l'extérieur, comme tout déterminisme psychologique qui les « agirait » de l'intérieur.

Ses personnages, quoique hauts en couleurs et dessinés avec brio, ne sont pas fixés. Qu'ils butent contre tel obstacle matériel ou qu'ils se trouvent dans telles circonstances, et les voici qui se transforment: ce sont les Jackson qui, face aux Sawney, deviennent littéralement enragés et vont jusqu'à provoquer le lynchage de ces derniers; ou, à l'inverse, les Sawney qui, tout bohémiens qu'ils soient et se veuillent, se laissent prendre au « confort » de leur pavillon à loyer modéré... (*Vous vivrez comme des porcs.*) Car Arden ne cesse de le répéter, il n'y a pas de vérité (du « cœur » ou de « l'âme ») des hommes, en dehors de la situation de ceux-ci dans la société. Ou, plus exactement encore, le sens de cette vérité est fonction de cette situation. C'est ici que joue à plein cette technique du *décalage* dramaturgique chère à Arden.

Prenez un groupe, constitué généralement autour d'un personnage central (le groupe des déserteurs de *la Danse du sergent Musgrave*, par exemple), et mettez-le sur la scène: il apparaîtra héroïque ou dérisoire selon l'éclairage dans lequel vous le présenterez. En face de ce groupe, mettez-en un autre: celui des mineurs en grève. Alors deux possibilités s'offrent à l'auteur dramatique. Ou ces deux groupes s'opposeront, et c'est de leur affrontement que se dégagera le sens de l'œuvre, chaque groupe incarnant une position idéologique (dans *la Danse du sergent Musgrave*, les

déserteurs témoigneraient ainsi pour une morale strictement individualiste et les mineurs en grève pour une action politique collective). Ou ils se trouveront tous deux entraînés dans un mouvement plus large, et leurs rapports mutuels se modifieront: entre eux, il n'y aura pas seulement opposition, mais incompréhension, contamination et échange.

C'est évidemment cette seconde méthode que choisit Arden, et il amène ainsi le spectateur à *rectifier* sans cesse son jugement sur la situation d'ensemble. Impossible de décider, sans partage, entre l'un et l'autre camp: le spectateur est tantôt avec les déserteurs, tantôt avec les grévistes. Ceux-ci ont évidemment tort de voir dans ceux-là des soldats commis pour briser la grève, mais ils ont quand même raison de les tenir pour dangereux, puisque, en fin de compte, c'est l'aventure individualiste des déserteurs qui provoquera l'échec de la grève et le rétablissement de l'ordre au profit des patrons. Ajoutons que, eussent-ils compris ce qu'étaient réellement ces soldats, les mineurs auraient peut-être pu profiter de la situation et, à défaut de faire cause commune avec eux, utiliser la révolte de ceux-ci pour leur propre grève.

*Une dramaturgie
de la « déception ».*

Non seulement Arden substitue au conflit bien tranché du théâtre traditionnel — où les individus et les groupes incar-

nent, chacun, une position intangible — une série d'échanges et de tentations, dans lesquels se diluent les oppositions radicales, mais encore il exploite au maximum tout ce qui sépare les intentions, les désirs des personnages, des actes que ceux-ci commettent au nom, précisément, de ces intentions. C'est là toute l'aventure de Sir David Lindsay dans *le Dernier Adieu d'Armstrong*: il veut sauver Gilnockie qui lui est personnellement sympathique, et ne parvient qu'à le perdre plus sûrement — ce dont il s'accommode en « poète » et en « tuteur du roi ». Aussi, la plupart des pièces d'Arden ne se referment-elles pas et laissent-elles le spectateur dans une sorte de gêne (de là vient sans doute qu'elles n'eurent pas un succès immédiat lors de leur création; ce n'est que peu à peu et au cours de reprises successives, qu'elles se sont imposées). Aucune conclusion définitive n'est proposée au public. Il ne peut

UN THÉÂTRE DU DÉCALAGE: JOHN ARDEN

ni se reposer sur sa sympathie pour tel ou tel personnage, ni adhérer à une leçon idéologique formulée en clair. Sans cesse, il est obligé de modifier sa façon de voir, de concevoir le sens de l'action dramatique. En fin de compte, ce n'est pas à tel héros ou à tel groupe, comme porteur d'une vérité incontestable, qu'il doit s'arrêter: il est renvoyé à une société et au fonctionnement de celle-ci. A sa propre société: car, à travers les décalages dans l'espace et dans le temps, c'est bien elle qui est mise en cause.

L'extraordinaire vitalité de l'œuvre d'Arden ne vient donc pas, comme on pourrait le croire au premier abord, de l'actualité de certaines de ses pièces, ni de la vigueur avec laquelle sont campés ses héros (ces « asociaux » comme Rachel, Musgrave ou Armstrong pour lesquels Arden nourrit une indéniable tendresse et qui le fascinent). Elle tient à la richesse et à la complexité de la structure dramaturgique. Elle naît précisément de ces décalages entre l'époque figurée et l'époque évoquée, entre l'individu et le groupe, entre les motivations et les actes, etc. Par là, le spectateur lui-même se trouve provoqué, ébranlé, menacé et amené à réfléchir sur sa propre situation dans la société — car c'est lui qui est, en définitive, l'objet du grand jeu théâtral de John Arden.

UNE DRAMATURGIE BLOQUÉE

Pendant les journées de mai et de juin 1968, une exigence s'est exprimée avec une force et une insistance particulières: celle d'un répertoire vraiment contemporain. Lorsque les directeurs des Théâtres populaires et des Maisons de la culture réunis en comité permanent à Villeurbanne parlaient de « culture active » et de « création permanente », ce qu'ils entendaient, entre autres, c'était un renversement de la politique qui avait été la leur: aux classiques qui constituaient près des deux tiers de leur répertoire, il apparaissait urgent de substituer non seulement des modernes mais des créations. Bref, le théâtre devait recouvrer une dimension essentielle: celle d'« un art en train de se faire ¹ ».

Sans doute une telle volonté participe-t-elle des hantises et des mirages du mois de mai. Elle paie son tribut à la conception néomarcusienne de la culture considérée comme élément d'intégration (disons même de « récupération ») sociale, voire comme moyen de répression, fait bon marché du considérable travail sur les classiques accompli par ces directeurs de théâtre eux-mêmes depuis une vingtaine d'années et verse dans l'utopie d'un changement radical qui interviendrait sur-le-champ, indépendamment de tout bouleversement, au moins aussi radical, de la société. Mais elle n'est pas seulement un songe de mai: elle est aussi le produit d'une évolution interne de ces théâtres. Depuis deux ou trois ans, un senti-

1. Cf. le texte de la Déclaration des « directeurs des Théâtres populaires et des Maisons de la culture réunis en comité permanent à Villeurbanne le 25 mai 1968 », qui figure en annexe du livre de Philippe Madral, *Le Théâtre hors les murs*, collection « Théâtre-Essai », Le Seuil, Paris 1969, p. 245-250.

ment général commençait à s'y faire jour: celui à la fois d'être allé jusqu'au bout des expériences que l'on pouvait faire avec les classiques et d'avoir à peu près exploré un certain répertoire moderne de « théâtre populaire » (de Tchekhov à Brecht en passant par O'Casey et Gorki).

Cette volonté de donner la parole aux auteurs d'aujourd'hui et de faire du théâtre la « forme d'expression privilégiée parmi toutes les formes d'expression possibles, en tant qu'il est une œuvre humaine collective proposée à la collectivité des hommes² » dont il a été rêvé à Villeurbanne, suppose qu'il existe une dramaturgie contemporaine capable d'évoquer notre propre vie en société. Or, c'est précisément l'existence d'une telle dramaturgie qui fait problème.

Un théâtre clos.

Certes, depuis les années cinquante, de nouveaux dramaturges sont apparus et se sont imposés. Alors que leurs premières œuvres avaient été créées dans de minuscules théâtres de la rive gauche (pour la plupart disparus depuis, à l'exception du Théâtre de la Huchette qui s'est depuis transformé en une sorte de musée-Ionesco: on y joue *la Cantatrice chauve* depuis plus de douze ans), leurs pièces occupent maintenant les scènes des plus traditionnels parmi les théâtres subventionnés: après avoir été lancé précautionneusement dans un Odéon-Théâtre de France amputé pour la circonstance des étages supérieurs de ses balcons, *Oh les beaux jours* est devenu un des chevaux de bataille de Madeleine Renaud qui n'hésite plus à l'emporter en tournée, et Ionesco, lui, est même passé de l'Odéon à la Comédie-Française (c'est à peine si quelques protestations des abonnés « habillés » du mardi y accueillirent *la Soif et la Faim*). Reconnus et consacrés, ces dramaturges sont déjà figés dans leur propre image: si certaines de leurs œuvres continuent à exercer une incontestable fascination (celles de Beckett plus que celles d'Ionesco), leur dramaturgie nous paraît aujourd'hui comme frappée de stérilité. Certes, au début des années soixante, les sous-Ionesco et, moins abondamment, les sous-Beckett ont proliféré. Mais ces épigones qui se contentaient d'exploiter

2. Cf. le texte de la déclaration de Villeurbanne déjà mentionnée.

mécaniquement quelques procédés éprouvés ont fait long feu³. Maintenant le « nouveau théâtre » a pris figure historique. Il n'est qu'un moment — non, peut-être, le plus important — de l'évolution théâtrale de ces vingt dernières années. Il a sans doute permis à la dramaturgie française de briser avec quelque cinquante années d'intoxication littéraire et de renouer avec une théâtralité des mots, des gestes et des objets. Il n'a pas amené un renouvellement radical de la thématique dramatique ni une modification de structure de l'activité théâtrale. Nous pouvons aussi remarquer que ce n'est pas toujours avec des pièces de Beckett ou d'Ionesco que les hommes de théâtre qui les ont créées ont réalisé leurs spectacles les plus mémorables: certes, Roger Blin reste le metteur en scène et l'interprète inoubliable de *Fin de partie* et d'*En attendant Godot*, mais peut-être est-il encore davantage le réalisateur des *Nègres* et des *Paravents*, tout comme Jean-Marie Serreau est au moins autant le créateur des pièces de Césaire (*la Tragédie du Roi Christophe* ou *Une saison au Congo*) que celui de *la Soif et la Faim*. Maintenant, cette dramaturgie du refus des formes littéraires établies nous offre l'image d'un théâtre fermé sur lui-même, qui s'épuise à invoquer et à refuser une impossible transcendance.

De nouvelles exigences. C'est qu'entre-temps d'autres exigences se sont manifestées, à tous les niveaux de l'activité théâtrale. A travers Brecht — même à travers une lecture trop souvent superficielle de son œuvre et des représentations conventionnelles de ses pièces —, le théâtre s'est souvenu à la fois de son pouvoir pédagogique et de sa vocation politique. Parallèlement, animé par la volonté de parler à un public plus jeune et plus varié qu'autrefois, sinon idéalement « populaire », il a tenté de s'instituer en tribunal des grandes causes historiques et civiques de notre époque sur le modèle rêvé par les prophètes du « théâtre du peuple ». Au même moment, la voix d'Antonin Artaud

3. Il faut sans doute en excepter Roland Dubillard, l'auteur de *Naïves hirondelles* (1969), *la Maison d'os* (1962) et *le Jardin aux betteraves* (1969). Mais si Dubillard doit quelque chose au « théâtre de l'absurde », son œuvre reste très personnelle et singulière. Elle est comme le produit des improvisations de l'acteur hors de pair qu'est Dubillard.

a commencé de se faire entendre: contre une « idée pétrifiée du théâtre », ce qu'elle prône, ce n'est rien de moins que la résurrection violente d'un art ou plutôt d'une activité qui « comme la peste, [...] dénoue des conflits, dégage des forces, déclenche des possibilités ⁴ » et puisse « être considéré comme le Double non pas de cette réalité quotidienne et directe dont [le théâtre] s'est peu à peu réduit à n'être que l'inerte copie, aussi vaine qu'édulcorée, mais d'une autre réalité dangereuse et typique, où les Principes, comme les dauphins, quand ils ont montré leur tête s'empressent de rentrer dans l'obscurité des eaux ⁵ ». Loin de se tempérer en se confrontant, ces exigences contradictoires n'ont cessé depuis quelques années de s'exagérer les unes les autres — jusqu'à se trouver formulées toutes ensemble dans une confusion et une tension extraordinaires en mai et juin 1968 et à culminer dans l'image d'un théâtre d'insurrection permanente en prise directe sur la réalité.

*Des illustrations
unanimistes.*

La dramaturgie française actuelle est encore assez loin de pouvoir répondre à de telles exigences. Certes, tournant

le dos aux expériences en vase clos du théâtre dit de l'absurde, plusieurs auteurs s'obstinent à vouloir porter à la scène les grands thèmes de l'époque, comme l'avaient fait après la Libération Sartre ou Camus. Je pense ici moins à un dramaturge comme Georges Soria (*l'Etrangère dans l'île*), qui se contente de greffer des préoccupations à la « une » de l'actualité (la bombe atomique, la contraception ou les problèmes de la déstalinisation...) sur des intrigues traditionnelles, qu'à des hommes de théâtre comme Pierre Halet dont la plupart des pièces ont été créées par Gabriel Monnet à la Maison de la culture de Bourges (*la Provocation* traite de l'instauration du fascisme à travers l'évocation de l'incendie du Reichstag et du procès de Leipzig; *la Butte de Satory*, montée dans le cadre du Concours des Jeunes Compagnies en 1967, de la Commune de Paris par l'intermédiaire du personnage de Rossel, un des rares

4. Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, t. IV, Gallimard, Paris 1964. *Le Théâtre et son double*: « Le théâtre et la peste », p. 38.

5. Id., *ibid.*, « le Théâtre alchimique », p. 58-59.

officiers supérieurs ralliés aux communards) ou Gabriel Cousin. Le cas de ce dernier est particulièrement intéressant. Poète, préoccupé par les problèmes d'éducation populaire (il appartient à un corps de fonctionnaires du secrétariat d'Etat à la Jeunesse et aux Sports), c'est avec une pièce sur le danger atomique, inspirée par le sort réel des pêcheurs d'un bateau japonais contaminés à la suite d'un essai atomique américain dans le Pacifique, *le Drame du Fukuryu-Maru*, que Cousin aborda le théâtre (sa pièce fut retenue par Gérard Philipe et Jean Vilar pour le T.N.P. mais ne put malheureusement pas y être présentée). Ensuite il évoqua l'aliénation des travailleurs au sein de notre société de consommation, dans une farce satirique, *l'Aboyeuse et l'Automate*, puis le racisme (*l'Opéra noir*, créé au Théâtre de la Commune d'Aubervilliers), enfin le drame de la faim dans le monde et la réponse que lui donnent les guérilleros sud-américains, dans *le Voyage de derrière la montagne* puis dans *Vivre à Récipe* — qui fait partie d'un *Cycle du crabe* —, ces deux dernières pièces se référant aux travaux de Josué de Castro. C'est assez dire l'ampleur de l'œuvre et l'actualité des thèmes traités. Mais ce qui fait le prix de son entreprise, c'est que, tout en reconstituant, à l'aide de moyens spécifiquement théâtraux et donc éloignés de tout naturalisme (il essaie plutôt de marier la danse, le chant, le mime et la parole), la vie d'une communauté humaine, Gabriel Cousin en appelle explicitement à une autre communauté: celle des spectateurs. Pour lui, le théâtre doit être à la fois fête et lieu d'une prise de conscience collective: celle de la solidarité qui devrait nous unir, nous Occidentaux bien nantis, aux défavorisés, aux colonisés, aux victimes — nos victimes. Jusqu'alors, il n'a pu réaliser son ambition qu'à demi. Ses pièces, dont l'exécution suppose des moyens considérables, n'ont que rarement bénéficié des conditions d'interprétation nécessaires, et la fête rêvée n'a pu qu'avorter. L'ampleur même des problèmes soulevés et la volonté de mettre ceux-ci à la portée d'un large public populaire (qui est peut-être un mythe plus qu'une réalité) condamnent aussi Cousin à un certain schématisme: l'œuvre tourne à l'illustration d'une grande question sociale, quand elle ne verse pas dans un exotisme de quatre sous (n'en va-t-il pas ainsi du jazz utilisé dans *l'Opéra noir*?). Par un retournement assez commun au théâtre de telles représentations qui visent d'abord à l'efficacité, voire à une efficacité de

masse, risquent de confirmer le spectateur dans sa bonne conscience: il voit, il compatit, il s'indigne et, à la fin, il est quitte. L'oppression est devenue spectacle; sa représentation sur la scène libère, à bon compte, de toute responsabilité le spectateur dans la salle.

Il faudrait noter aussi l'absence quasi totale en France de ce qu'on a appelé ailleurs le « théâtre-document » ou « théâtre des faits ». C'est que nous n'avons pas rompu avec les procédés traditionnels d'élaboration littéraire des œuvres théâtrales. A peine peut-on mentionner ces dernières années quelques timides tentatives de spectacles construits sur des montagnes, des collages de textes divers, des coupures de journaux à des citations de l'Apocalypse — rien en tout cas qui soit comparable aux pièces de Peter Weiss, depuis *l'Instruction*. La « tranche de vie » — fût-ce sous la forme du document prélevé parmi ces reflets que ne cessent de nous imposer les *mass media* — reste, depuis que le naturalisme est passé au boulevard, proscrite de la scène française.

*La répétition
et l'histoire.*

Refusant l'unanimité d'un Gabriel Cousin, d'autres dramaturges tentent d'utiliser les techniques de description

au ras du langage ou au ras des choses, mises au point par l'avant-garde théâtrale des années cinquante, à de nouvelles fins. Au lieu de constituer un monde clos refermé sur une répétition infinie des mêmes gestes et des mêmes paroles au piège duquel viendrait se prendre le spectateur (aussi « soumis » que l'est Jacques au cercle familial ionésquien), ils entendent évoquer, à partir des stéréotypes de l'existence quotidienne, un univers plus large, offert à la compréhension ou à la révolte du spectateur. C'est le cas, par exemple, de Philippe Adrien, dont *la Baye* est l'une des rares pièces nouvelles qui ait eu un succès de public ces dernières années, en France et à l'étranger (à Berlin notamment). Pourtant, là encore, la tentative reste ambiguë. En décrivant sur le mode grotesque (qui emprunte à Roger Vitrac autant qu'à Ionesco) une réception familiale chez des petits-bourgeois, Philippe Adrien ne succombe-t-il pas, en fin de compte, à ce qu'on peut appeler le mirage du jeu de massacre? Bien sûr, parents et adultes en prennent pour leur grade dans *la Baye*: aucun ridicule ne leur est épargné. Mais le plaisir du jeu l'emporte: les

têtes de Turc deviennent attendrissantes. La pièce se clôt par un duo d'enfants devant la mer, image de toute liberté. Guignol est moins corrosif qu'on ne le dit: il est surtout désarmant. Les adultes qui s'abandonnent à Guignol croient du même coup retrouver leur propre enfance, c'est-à-dire, d'une certaine manière, faire leur salut. A la fin de *la Baye*, nous voilà tous redevenus des enfants. Quoi de plus rassurant!

L'œuvre de Georges Michel échappe, en revanche, à ce péril. Sartre en a très bien défini, à propos de *la Promenade du dimanche*, le thème principal: « La lutte de la répétition contre l'histoire. Contre celle-ci nous nous défendons par celle-là: voilà ce qu'il s'agit de montrer⁶. » Et de préciser: « La répétition, ce sont nos petits rites misérables et ce bavardage qui nous assourdit: les lieux communs. Ceux-ci, vous le verrez, dans *la Promenade*, viennent du dehors, universels, immémoriaux et s'imposent aux personnages; mais, bien qu'ils soient appris et très proches des réflexes conditionnés, ils sont aussi maintenus en nous avec notre complicité. Unique moyen, dans le monde actuel, de communication entre les hommes, ils sont aussi les agents de l'absolue séparation [...]; les récitants n'entendent plus le bruit de leur vraie vie, de la mort qui s'approche, ils n'ont de solidarité qu'en ceci qu'ils s'entraident à *passer sous silence* la vérité, à cacher hors de nous, en nous, la violence, le malheur, notre misérable condition. » Ainsi *la Promenade du dimanche* met en scène « ce drame de tous les jours: une famille de petits bourgeois qui s'acharne à nier le monde pendant que le monde, implacablement, l'anéantit et dont les membres, tués un à un par l'histoire, se volent leur propre mort en la masquant par les lieux communs, meurent avec distraction dans l'indifférence générale⁷ ». Devant cet aveuglement à la fois volontaire et subi par tous comme un destin, le spectateur, lui, est, par un mouvement proprement brechtien, appelé à recouvrer sa lucidité, à voir ce monde que les personnages de *la Promenade* refusent de reconnaître et qui, à la fin, les tue.

Une telle dialectique qui, du spectacle, nous renvoie à ce qui le

6. Cf. le texte de Jean-Paul Sartre publié dans le programme de la représentation de *la Promenade du dimanche* au Studio des Champs-Élysées en 1966.

7. Cf. le texte cité ci-dessus.

fonde et qui n'est pas directement figuré sur la scène (ou qui n'y fait que de brusques et passagères irruptions), reste, chez Georges Michel, assez fragile. Certes, la répétition peut par son excès même nous dévoiler ce qu'elle n'est pas, c'est-à-dire l'histoire, mais un tel dévoilement risque, lui aussi, de n'être que l'affirmation vide de la nécessité d'une prise de conscience historique, sans que rien vienne permettre au spectateur d'effectuer cette prise de conscience. La prédilection de Sartre pour Georges Michel y a peut-être sa source: contre le ressassement des lieux communs de la vie quotidienne petite-bourgeoise, Georges Michel appelle bien le spectateur à choisir un mode d'existence authentiquement historique, mais, très sartriennement, il ne dépasse guère le moment du choix. On le voit clairement dans *l'Agression*, la pièce de Georges Michel qui a été jouée au T.N.P. en 1967: ici, il oppose aux adultes enfermés dans le huis clos que leur font le frigidaire, la télé et un langage pétrifié, une bande de blousons plus ou moins noirs qui, un soir, briseront les vitrines d'un grand magasin parce qu'ils se sont littéralement sentis *agressés* par ces vitrines données pour l'expression même de notre société de consommation. La scène centrale de *l'agression* — cette réponse violente à des images qui font violence — est belle et forte. Mais Georges Michel ne parvient guère à en dire plus. Ensuite nous retombons dans la dichotomie: d'un côté, l'univers de la répétition; de l'autre, l'évocation d'actes individuels qui ne traduisent guère que la volonté de changer quelque chose, de rompre le cercle du ressassement (ainsi, dans *la Promenade*, des jeunes gens qui, à chaque événement, offrent des manifestes à signer, collectent des signatures...). Entre l'acceptation et le refus, le choix reste moral: la salle est appelée seulement à prendre position contre la scène.

*Une entreprise
de subversion.*

Peut-être cette relative timidité de Georges Michel tient-elle à son respect des structures dramatiques tradition-

nelles: son œuvre ne suppose pas une modification radicale des modes de représentation de la réalité, son univers dramatique reste circonscrit à la scène et nous renvoie une image approchée du réel. C'est aussi le cas, du moins en apparence, avec Arthur Adamov. On sait que celui-ci, après avoir été un des inventeurs du « théâtre de l'ab-

surde », a pris ses distances vis-à-vis de cette « nouvelle dramaturgie » et tenté, sous l'influence de Brecht notamment, de composer des œuvres « situées en un temps et un milieu » où apparaissent en clair « les rouages de la grande machine sociale⁸ ». Adamov lui-même a souligné à l'envi cette rupture, et l'on s'est empressé de le prendre au mot afin d'opposer — ce qui n'était certes pas dans ses intentions — le dramaturge social appliqué et un peu primaire qu'il serait devenu à l'avant-gardiste valeureux qu'il était dans les années cinquante. En fait, les choses ne sont pas si simples, ni les pièces d'Adamov, celles d'aujourd'hui comme celles d'hier, aussi claires. On peut sans doute tenir *le Printemps 71* pour une pièce historique, parfois laborieuse et trop encombrée de détails (mais il faudrait encore s'interroger sur la fonction d'un tel encombrement) sur la Commune de Paris comme *la Politique des restes* pour un excellent *Lehrstück* sur le racisme, voire *Sainte Europe* pour une satire mi-allégorique mi-onirique du régime gaulliste et de la politique occidentale... mais ce ne sont pas là des œuvres majeures d'Adamov. Mieux vaut remarquer que, du *Ping-pong* à *Off limits* en passant par *Paolo Paoli*, le « second » Adamov poursuit à l'intérieur même de la dramaturgie traditionnelle une entreprise qui est proprement de subversion. Il paraît raconter une histoire anecdotique: l'aventure d'Arthur et de Victor que leur passion du billard électrique conduit jusqu'au dénuement ou à la mort, les tribulations d'un groupe de petits bourgeois qui vont passer de la collection de papillons à la fabrication de boutons d'uniforme ou l'odyssée d'un couple de jeunes Américains, Jim et Sally, qui, échappant à la répétition des « parties » new-yorkaises, trouveront une mort inutile à la frontière du Mexique... Mais de telles données ne constituent pas le centre des pièces d'Adamov. Ce qui le fascine, ce qu'il met en scène, c'est la représentation que se donne à elle-même une petite société close où les gestes, les mots et les choses s'usent et se pervertissent à force d'être « trafiqués », devenus l'objet d'une série infinie d'échanges. Derrière cette représentation, se profile l'itinéraire historique de la société qui, effectivement, autorise, encourage de tels abcès de fixation: celui de la bourgeoisie française qui

8. Cf. la « Note préliminaire » d'Arthur Adamov à son *Théâtre, II*, Gallimard, Paris 1955, p. 17.

réalise autour d'elle « l'union sacrée » pour se jeter dans la guerre de 1914-18, celui des hommes d'affaires américains qui financent à la fois la télévision et la guerre du Vietnam... D'où le malaise du spectateur: la dramaturgie adamovienne est à double, voire à triple fond. D'où aussi les difficultés auxquelles se heurtent ses metteurs en scène (à l'exception peut-être de Roger Planchon montant *Paolo Paoli*): ils ne savent littéralement pas sur quel tableau jouer, celui de l'action apparente, celui de la description du groupe ou celui, parabolique, de l'évocation de toute une société en mouvement. En montant *Off limits* comme une satire naturaliste de la vie américaine, Gabriel Garran, par exemple, n'a pas réussi à restituer l'œuvre dans son équilibre instable, dans sa fascinante duplicité. Adamov demeure méconnu. Il est victime de son propre manichéisme: d'un côté le prophète de l'avant-garde, de l'autre un épigone de Brecht, on ne sort pas de là. Or, l'intérêt de son théâtre, c'est précisément de nous proposer un jeu subtil et dangereux entre l'avant-garde et Brecht, entre une dramaturgie de constat et une dramaturgie de critique historique.

Reste aussi que, chez Adamov, si les structures dramatiques traditionnelles sont bien perverties, elles ne sont pas bouleversées. Or, c'est un tel bouleversement que beaucoup réclament aujourd'hui: les uns au nom de la fête, les autres au nom de l'action — et en mai 1968, partisans de la fête et partisans de l'action se rencontrèrent un moment dans l'illusion lyrique d'une « révolution » qui serait aussi pur théâtre (ou, plus prosaïquement, dans le tohu-bohu de l'Odéon occupé et devenu lieu de la « prise de parole »). C'est la représentation théâtrale elle-même considérée comme un simple reflet de la réalité ou comme le microcosme d'un impossible monde vrai que refusent les uns et les autres. Ils en appellent tous non seulement à une participation du spectateur mais à « l'activation » de celui-ci, voire à la révélation de son pouvoir créateur.

*La cruauté
et son double.*

Bien sûr, c'est d'Artaud que se réclament Arrabal et les tenants de son « théâtre-panique ». Ce dont ils rêvent,

c'est de faire « du théâtre une fête, une cérémonie d'une ordonnance rigoureuse; la tragédie et le guignol, la poésie et la vulgarité, la comé-

die et le mélodrame, l'amour et l'érotisme, le *happening* et la théorie des ensembles, le mauvais goût et le raffinement esthétique, le sacrilège et le sacré, la mise à mort et l'exaltation de la vie, le sordide et le sublime s'insèrent tout naturellement dans cette fête, cette cérémonie *panique* ». Et Arrabal d'insister: « Je rêve d'un théâtre où humour et poésie, panique et amour ne feraient qu'un. Le rite théâtral se changerait alors en *opera mundi* comme les phantasmes de Don Quichotte, les cauchemars d'Alice, le délire de K, voire les songes humanoïdes qui hanteraient les nuits d'une machine I.B.M.⁹. »

Mais les fêtes d'Arrabal, de ce théâtre qui se propose de vivre « à la pointe des actes, des contestations et des rêves¹⁰ », tournent bien souvent court. C'est que ses pièces restent timides en regard des intentions qu'il proclame; c'est aussi qu'elles demeurent par trop de simples canevas, de négligentes esquisses. Pour fournir l'occasion de telles fêtes, elles devraient être reprises en charge par des metteurs en scène et des acteurs superbement inventifs. Or, de tels hommes de théâtre sont rares. Qu'un Lavelli s'empare de *l'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*, il en fait non une cérémonie-panique mais un spectacle méticulement réglé, une sorte de ballet de l'homme et son double: une représentation tirée au cordeau des phantasmes arrabaliens, non un acte d'agression. Le malentendu remonte plus haut: il tient sans doute à Arrabal lui-même. Ses pièces hésitent en effet entre la provocation et l'auto-attendrissement. D'un côté il y a le blasphème, le siège des waters installé sur la scène, les vomissures, le sperme et le sang, mais de l'autre ses héros ne cessent de rêver à leur enfance perdue, tout en revivant sans relâche le moment même où cette enfance leur a été dérobée (par la femme — par la mère à la fois impudique et castratrice). Inévitablement l'attendrissement, la déploration romantique sur la pureté souillée l'emportent sur l'agression. Le théâtre-panique tourne à l'élégie. On l'a bien vu avec *le Cimetière des voitures* où Victor Garcia avait réalisé une sorte de *digest* arrabalien: ce cimetière, c'était comme le reflet renversé du « vert paradis des amours enfantines », et si le spectacle (à la fois inventif et rigou-

9. Cité par Nicole Zand en exergue à « le Besoin de vivre », dans *le Théâtre 1968, I*, Christian Bourgois, Paris 1968, p. 53.

10. Arrabal, « Renaissance du théâtre », dans *le Théâtre 1968, I*, op. cit., p. 10.

reux) culminait bien en une cérémonie: une nouvelle procession du Christ en croix (entendez d'un voyou crucifié sur une moto de blouson noir), celle-ci, loin de sceller l'unité des spectateurs et des acteurs célébrant le même rite cruel, ne faisait que souligner, dans son ample déroulement de fresque se déployant tout autour de la salle, combien les uns et les autres restent étrangers. Grotowski l'a bien compris: rapprocher les corps ne saurait suffire à réaliser l'union de la salle et de la scène. Pour que celles-ci collaborent (à défaut de pouvoir se confondre), un autre jeu, plus subtil, s'impose — un jeu qui, loin de nier leurs différences, s'en serve.

*Le théâtre
des possibles.*

Armand Gatti ne rêve sans doute pas d'instaurer « le moment de la convulsion et de l'écœurement, du soleil et du volcan, [...] l'instant de l'éclair et de l'éblouissement des papillons¹¹ ». Il n'est pas homme à croire au salut par le théâtre. Pour lui, au contraire, le théâtre n'est et ne peut être qu'un moyen: le moyen d'une action pour la libération de l'homme — ou, plutôt, des hommes ensemble qui y auraient au préalable retrouvé la conscience de leur solidarité. « Le théâtre, c'est le moyen, c'est pas fait pour vous donner des réponses et pour vous dire: *voilà ce que vous avez à faire à la sortie*. C'est fait pour que le public se pose des questions, car quand l'homme se pose des questions, il commence à changer et il a des chances un jour de changer le monde. D'essayer en tout cas¹². » Refusant d'emblée la description naturaliste (la reconstitution sur la scène d'un monde « vrai ») comme la parabole didactique (qui fait de la scène un lieu transparent et exemplaire), Gatti entend mettre en scène sa propre expérience du monde dans toutes ses dimensions virtuelles. C'est qu'il part de l'impossibilité et de la nécessité à la fois d'évoquer ce qui l'a marqué à jamais: l'univers concentrationnaire (il l'a vécu entre sa dix-huitième et sa vingtième année). Il récuse donc les systèmes de référence de règle dans toute

11. Arrabal, art. cit.

12. Henry Lhong, « Qui êtes-vous, Armand Gatti? » dans *Grenier de Toulouse*, bulletin du Centre national dramatique et musical, n° 4, février 1967, p. 5.

représentation théâtrale: « Il serait bon de changer les notions de temps et de lieu au théâtre, ces notions devant être considérées comme vieilles d'un point de vue scientifique comme humain. [...] Toute la sénilité du théâtre vient de la scène unique et de son impossibilité à respirer dans un monde qui vit sur plusieurs dimensions et dans plusieurs âges à la fois¹³. » L'espace dans lequel jouent les pièces de Gatti est polyvalent et dynamique: non seulement plusieurs lieux y coexistent, mais encore ces lieux s'interpénètrent et se modifient sans cesse. De même le présent et le passé s'y relaient inextricablement et s'ouvrent au futur: au « temps-durée », Gatti substitue le « temps-possibilité ». La dimension du futur, de ce « futur imaginé en fonction de l'expérience du passé et du présent », est pour lui aussi importante qu'elle l'avait été autrefois aux yeux de Maïakovski. Car ce que Gatti recherche avant tout, c'est d'arriver, par les moyens du théâtre, à faire échapper l'homme à l'isolement, c'est de l'arracher à cette sorte de spectacle de mort, figé sur lui-même, dont la vie concentrationnaire lui a offert un exemple, mais qui continue toujours à nous menacer, sous d'autres formes (l'image de la vie concentrationnaire, Gatti la retrouve dans celle de tout pays dominé par un dictateur-bourreau comme dans celle de quelque planète imaginaire prise dans le gel du temps et de l'histoire).

Ainsi, c'est à un dépassement du théâtre que Gatti cherche à procéder, sur le lieu théâtral même et avec la collaboration des spectateurs. Il s'agit d'ouvrir le réel à tous les possibles, dans l'espace et dans le temps, de conjurer l'expérience individuelle avec le combat collectif, et de faire prendre en charge ces possibles et ce combat par le public. Soit, de passer d'un théâtre qui n'aurait d'autre fin que de provoquer une prise de conscience du monde ancien à un théâtre qui nous engagerait dans une action pour un monde nouveau. En ce sens, la dramaturgie de Gatti est bien une dramaturgie de « la naissance » (quoique la pièce qui porte ce titre ne compte pas parmi ses œuvres majeures). Alors pourrait avoir lieu cette « multiplication des autres par nous et de nous par les

13. Cf. Armand Gatti, « Das Abenteuer der Zeit », *Theater* 1965, numéro spécial, Friedrich Verlag, Hannover, p. 107-110, et la note d'Armand Gatti qui ouvre son *Théâtre* ***, Le Seuil, Paris 1962, p. 9.

autres ¹⁴ » dans laquelle il voit le vrai ressort de l'activité théâtrale, cette collaboration de la scène et de la salle à la transformation du monde et à l'avènement d'une société nouvelle.

La tentative de Gatti postule un renouvellement radical du théâtre français contemporain ¹⁵. Toutefois son succès est encore loin d'être assuré. Cela tient pour une part à Gatti lui-même: sa proximité a pour contrepartie une évidente inégalité dans l'inspiration et dans le traitement de ses pièces. Mais ce que son théâtre suppose, c'est aussi une collaboration constante, profonde entre l'écrivain et un metteur en scène ou un collectif de réalisation. Or, cette collaboration n'est que trop rarement possible, dans l'état actuel de la scène française. Ici comme ailleurs, mais avec une acuité particulière, le sort de notre dramaturgie apparaît lié à une mutation de l'infrastructure théâtrale et des méthodes de travail employées. Une contradiction saute aux yeux: pour être montées, la plupart des pièces de Gatti nécessitent d'importants moyens matériels et de larges effectifs de comédiens; ces moyens, seuls des théâtres subventionnés peuvent les mettre à la disposition de Gatti. On le sait: non seulement ces théâtres dépendent étroitement de l'Etat — et de plus en plus, du gouvernement: ils peuvent donc se voir interdire de traiter directement de sujets politiques ¹⁶ —, mais encore leur activité se fonde peu ou prou sur une conception du théâtre comme dispensateur de culture contre laquelle précisément de telles pièces s'inscrivent en faux. Je ne rappellerai que pour mémoire l'échec des *Treize soleils de la rue Saint Blaise* au TEP, en 1968: la question qu'y posait Gatti était celle-là même de la fonction de la culture dans notre société. Outre le fait que l'œuvre souffrait des

14. « Entretiens sur l'art actuel: Jean-Louis Pays avec... Armand Gatti », dans *Les Lettres françaises*, 19 août 1965.

15. Il faudrait, bien sûr, encore mentionner le théâtre de Jean Genet qui reste capital dans la dramaturgie française actuelle. Si je ne le fais pas, c'est que je m'en tiens ici aux œuvres écrites durant ces dernières années. Or, même *les Paravents*, qui furent représentés en 1966, ont été composés vers 1960.

16. On sait qu'en décembre 1968 le gouvernement a ordonné de retirer de l'affiche du T.N.P. *Passion en violet, jaune et rouge* de Gatti, alors que cette pièce était déjà en répétitions et que son inscription au programme de la saison 68-69 du T.N.P. avait été approuvée par le ministère des Affaires culturelles, moyennant quelques aménagements de détail (dont la transformation du titre original: *La Passion du général Franco*).

conditions dans lesquelles elle avait été élaborée (Gatti l'a écrite à partir d'une longue série d'entretiens libres avec des spectateurs du TEP), le malentendu est venu de ce que ces *Soleils* ont été montés et reçus comme une œuvre habituelle du répertoire du TEP, au lieu d'être mis en opposition violente avec celui-ci.

Nous touchons ici à un point essentiel: celui du statut de l'auteur dramatique, de son intégration dans l'activité théâtrale aujourd'hui, des modalités de son travail avec metteurs en scène, acteurs ou décorateurs. Nous l'avons déjà souligné au passage: dans une large mesure, le dramaturge français reste, aujourd'hui encore, ce qu'il a été — un homme de cabinet qui, dans son coin, compose des pièces sur un certain modèle (la « forme » classique) et qui attend ensuite de voir réalisé sur la scène ce qu'il a conçu dans l'isolement et le silence de son cabinet. Car la pièce écrite est à prendre ou à laisser — à laisser le plus souvent. Rares sont les hommes de théâtre qui demandent à l'auteur plus que quelques petits aménagements, des modifications de détail: eux aussi, ils se réfugient derrière le trop commode alibi de « à chacun son travail ». Un tel statut pouvait se justifier à une époque, déjà bien lointaine, où les conventions dramaturgiques étaient définies une fois pour toutes et admises par tous (acteurs et spectateurs) — encore faut-il remarquer que de nombreux auteurs dramatiques français, parmi les plus grands, ne se sont pas contentés de demeurer des hommes de cabinet: ils ont effectivement participé à la réalisation de leurs œuvres (de Racine enseignant à la Champmeslé comment dire ses vers à Claudel doublant ses textes d'indications scéniques très neuves et très précises ou à Beckett façonnant des objets théâtraux de haute précision, voire mettant en scène *Fin de partie* au Schillertheater à Berlin, pour ne pas parler, bien sûr, de Molière).

Les deux écritures. En tout cas, aujourd'hui qu'un tel accord sur les formes dramatiques et théâtrales n'existe plus (à l'exception du boulevard où les règles du jeu demeurent plus ou moins inchangées), la place de l'auteur est moins dans son cabinet que dans l'entreprise théâtrale elle-même. Or, si des efforts considérables pour organiser autrement les rapports entre le théâtre et son public ont bien été faits, rien n'a été effectivement tenté pour assurer, sinon l'intégration, du moins la présence de l'auteur dramatique dans l'équipe de création des théâtres. Entre ce que Roger Planchon appelle l'écriture dramatique et l'écriture scénique, il y a plus que jamais solution de continuité.

Une nouvelle politique de création théâtrale s'avère nécessaire, autant pour les auteurs (trop souvent coupés de l'expérience concrète du théâtre) que pour les metteurs en scène qui demeurent fascinés, pour ne pas dire aliénés, face au « mystère » de l'œuvre dramatique et qui sont tentés d'adopter une position extrême. Ou les uns prendront une attitude franchement hostile et ne rêveront que de soumettre l'auteur à leur loi: c'est le cas, par exemple, de Patrice Chéreau dont les spectacles constituent trop souvent une sorte d'exécution — à tous les sens du mot — du texte, que ce dernier soit de Molière (*Dom Juan*) ou d'un dramaturge débutant comme Dimitri Dimitriadis (*le Prix de la révolte au marché noir*). Ou les autres n'auront de cesse qu'ils ne soient devenus eux-mêmes auteurs: Roger Planchon a accompli une telle mutation. Faute de pouvoir évoquer ici assez longuement ses pièces, je me contenterai de noter qu'elles relèvent de ce que j'ai défini plus haut comme un « naturalisme décentré » et qu'elles jouent sur un décalage constant de l'action dramatique: décalage entre le dehors et le dedans, entre ce qui est montré et ce qui ne l'est pas, entre la description et la critique... Par le biais de l'évocation de situations marginales: celle des paysans de *la Remise* ou celle du curé-assassin (inspiré du réel curé d'Uruffe) de *l'Infâme*, Planchon renvoie le spectateur aux mécanismes d'ensemble du fonctionnement social: le jeu de l'offre et de la demande économiques ou les rapports villes-campagne, le pouvoir de récupération de l'Eglise ou de toute communauté constituée face à des cas de transgression indivi-

duelle... C'est dire que de telles pièces sont loin d'être négligeables. Mais le paradoxe, c'est que Planchon dramaturge semble oublier Planchon metteur en scène. Les conquêtes de celui-ci restent lettre morte pour celui-là. Son écriture scénique est infiniment plus libre, plus neuve que son écriture dramatique. Et lorsqu'il monte ses propres pièces, le metteur en scène semble parfois paralysé devant l'auteur¹⁷.

Aujourd'hui plus que jamais, le sort de notre dramaturgie est donc tributaire des transformations qui affecteront les modes d'exercice de l'activité théâtrale et la fonction du théâtre dans notre société. La mutation dont, depuis mai et juin 1968, la nécessité est ressentie avec tant d'acuité par les hommes comme par les spectateurs de théâtre, ne saurait se produire au seul niveau de la création dramatique: c'est toute la création théâtrale qui est en cause. Une nouvelle définition de ses buts et de ses moyens s'impose. Sans doute devra-t-elle tenir compte du caractère éminemment collectif du théâtre et de son enracinement dans des situations concrètes: celles que lui font, dans chaque cas précis, son lieu et son public, mais elle ne devra pas pour autant, au nom du mythe d'une unité enfin réalisée entre acteurs et spectateurs, entre scène et salle, passer sous silence les pouvoirs mêmes de l'écriture dramatique. Surmonter la division entre l'auteur et les « exécutants » dont nous souffrons aujourd'hui encore, cela ne signifie pas confondre les uns et les autres dans le rêve d'un théâtre d'action directe ou d'un théâtre qui prétendrait être la Vie même: cela signifie au contraire mettre leurs différences au service d'une action proprement théâtrale. Une dramaturgie nouvelle — au double sens de ce mot: production d'œuvres et réflexion sur les moyens de les produire — reste à élaborer.

17. Toutefois, la réalisation scénique de *l'Infâme* (1969-1970) témoigne d'une collaboration féconde entre l'auteur et le metteur en scène Planchon.

Le texte de *l'Infâme* a été publié dans le premier numéro de la revue *Travail théâtral*, automne 1970, Lausanne.

LA RÉALITÉ THÉÂTRALE

REMARQUES SUR DEUX ANNÉES THÉÂTRALES

I. 1967 OU L'« INSURRECTION DU CORPS »

En 1967, pour ce qui est du théâtre, quelque chose a pris fin. Mais comment définir, préciser ce qui semble être venu à bout de course? Est-ce une certaine conception de l'activité théâtrale comme « service public » culturel ou est-ce, à l'intérieur même de cette activité, un certain mode d'organisation du travail, à savoir la domination du metteur en scène... il est encore trop tôt pour le dire exactement. Mais le fait est là: bien des grandes institutions théâtrales ont connu des difficultés nouvelles. A New York, Herbert Blau a dû abandonner la direction du Civil Repertory Theatre au Lincoln Center, et les spectacles qu'il y avait montés depuis 1964 sont loin d'avoir eu le retentissement de ceux qu'il avait réalisés précédemment, dans des conditions économiques infiniment plus difficiles, à l'Actor's Workshop de San Francisco. En République fédérale allemande de nombreux intendants — non des moindres: de Harry Buckwitz à Francfort à Oscar Fritz Schuh à Hambourg — n'ont pas sollicité le renouvellement de leurs contrats. En France, si des Maisons de la culture bien équipées, pourvues en général d'un grand théâtre et d'une salle d'essai, sont construites, à grands frais, par l'Etat et les municipalités, des problèmes surgissent dès qu'il s'agit de savoir qui dirigera ces Maisons: l'animateur de la compagnie théâtrale ou un directeur administratif, et quel sera leur statut, quel rôle y joueront les abonnés, les utilisateurs? Le T.N.P., qui a servi d'exemple pendant les années cinquante, n'a plus maintenant, quoiqu'il ait conservé un public nombreux et fidèle, un rôle moteur.

La fatigue des textes. Le répertoire fait, lui aussi, problème. Que jouer et pour qui? Certes, le 100^e anniversaire de la naissance de Pirandello a provoqué une vague de spectacles pirandelliens. Le théâtre de boulevard s'est même tourné vers lui, tout comme les grands couturiers sont revenus à la mode des années vingt: ainsi Giorgio de Lullo a présenté à Rome, avec sa propre compagnie, puis à Paris, avec la compagnie Renaud-Barrault, un *Jeu des rôles* teinté de « peinture métaphysique », tandis que l'équipe réunie autour de Claude Régy, au Théâtre Antoine, a fait de *Se trouver* un jeu élégant et mondain. Mais c'est la mise en scène des *Géants de la montagne* par Giorgio Strehler, au Piccolo Teatro de Milan, qui a sans conteste dominé l'année pirandellienne: reprenant pour la troisième fois ce texte, Strehler l'a transformé en une méditation très sombre sur les rapports du théâtre et de la vie ainsi que sur sa propre expérience théâtrale de plus de vingt années. Ce spectacle marque une date: la fin d'une période de l'activité de Strehler et du Piccolo Teatro. Cela est significatif, car, avec le Berliner Ensemble, le Piccolo est un des théâtres capitaux des vingt dernières années en Europe.

Certes, on continue d'exploiter les auteurs anglo-saxons découverts les années précédentes: Harold Pinter (*le Retour*) et Edward Albee (*Délicate balance*) sont joués dans le monde entier. *Tango*, du Polonais Mrozek, connaît un succès comparable. Et, avec sa première pièce, *Rosencrantz et Guildenstern sont morts*, une série de variations à la manière de Giraudoux mais sur un ton beckettien, autour d'*Hamlet*, le très jeune Tom Stoppard a également conquis toutes les grandes scènes occidentales, de New York à Berlin en passant par Paris et par l'Italie. Mais, cette année, ni Ionesco ni Beckett n'ont fait créer de pièces nouvelles. Dürrenmatt s'est borné, sans grand succès, à remanier ses *Wiedertäufer (les Anabaptistes)*. A Zürich, la première de la nouvelle œuvre de Max Frisch, *Biographie*, a été retardée par suite d'un désaccord total entre le metteur en scène (Rudolf Noelte) et l'auteur: le spectacle sera présenté, au début de 1968, dans une autre mise en scène de Leopold Lindtberg.

Bref, les grands théâtres rabâchent un peu: on attend 1968 pour célébrer le 100^e anniversaire de la naissance de Claudel et le 70^e de

celle de Brecht (dont le Berliner Ensemble a présenté, après un brillant mais un peu vide *Homme pour homme*, un étonnant « fragment » : *le Commerce de pain*, monté avec un humour aigu par deux jeunes de l'Ensemble: Manfred Karge et Matthias Langhoff).

La messe du corps. Face à cette dramaturgie fondée sur le texte, un autre théâtre cherche à s'affirmer, non sans fracas: il se réclame de l'action physique, directe, à la fois sur la scène et dans la salle. Au nom de Brecht il oppose celui d'Artaud. Le Living Theatre, à la fois compagnie et phalanstère d'Américains en exil, en est le fer de lance. Son *Antigone*, réalisée, fort librement, à partir de l'adaptation que Brecht a faite du texte de Sophocle traduit en allemand par Hölderlin, a suscité, partout où elle fut présentée, de vives réactions allant de l'enthousiasme au refus radical. Mais à travers elle, c'est un vieux rêve qui s'est imposé à nouveau à nous (Artaud l'exprime dans *le Théâtre et son double*): celui d'une fusion de la salle et de la scène, d'une représentation théâtrale qui ne soit plus seulement vue ou écoutée mais vécue par des spectateurs pris physiquement au jeu. Le corps — non le corps déguisé, habillé, mais le corps nu (ou à peine vêtu de blue-jeans ou d'un collant) — fait sa rentrée sur nos scènes. On y célèbre son culte qui tient de la messe noire ou de la bacchanale. Maurice Béjart entend même réconcilier le théâtre et la danse (dans *la Tentation de saint Antoine* de Flaubert qu'il a montée au Théâtre de France ou dans sa *Messe pour le temps présent* créée au festival d'Avignon) et instaurer un spectacle total où la parole et le corps se conjugueraient dans une liberté qui touche à l'improvisation. Ce même besoin de faire du théâtre le lieu d'une véritable expression corporelle comme l'insuffisance partout ressentie de la formation traditionnelle de l'acteur expliquent l'intérêt soulevé par le travail de Grotowski, par *le Prince Constant* présenté par le Théâtre-Laboratoire de Wroclaw et par les textes, déclarations, conférences et démonstrations que Grotowski ne cesse de prodiguer. Ainsi, face aux théâtres bien établis, de petits groupes de comédiens plus ou moins professionnels se constituent, sous l'invocation d'Artaud et à l'imitation du Living Theatre et du Laboratoire de Grotowski: ce sont ceux qui, en Ita-

lie, se sont réunis sous l'appellation de *nuovo teatro*, ce sont des troupes d'Off off-Broadway à New York (le café La Mama ou l'Open Theatre...), etc. — groupes dont la pratique oscille entre le rituel, le *happening* et le psychodrame.

*Des fragments
de réalité.*

En même temps que cette « insurrection du corps » (Artaud), le théâtre cherche désespérément à renouer avec la réalité. Les « pièces-documents » ou les tentatives de « théâtre des faits » se multiplient. Sans doute cette volonté de « mettre directement sur la scène le processus historique, sans passer par l'intermédiaire de la fable ou du personnage », comme le dit Peter Weiss, a-t-elle produit des œuvres aussi profondément différentes que *les Soldats* d'Hochhuth (la pièce consacrée à Churchill, que le Théâtre national anglais n'a pu créer et qui a beaucoup déçu lors de sa première représentation à la Freie Volksbühne de Berlin), qui reste apparentée au drame classique schillérien et que le *Chant du fan-toche lusitanien* de Peter Weiss (qui a triomphé à la Schaubühne de Berlin après des débuts difficiles à Stockholm), un « show » dirigé contre la politique coloniale portugaise en Angola. Mais une telle volonté est présente dans la plupart des réalisations théâtrales qui ont marqué l'année 1967: de *America Hurrah* de Jean-Claude Van Itallie, mis en scène par Joe Chaikin avec l'Open Theatre, aux *Dix jours qui ébranlèrent le monde*, dirigés par Lioubimov, qui continue sa carrière au Théâtre Taganka de Moscou. Il faudrait encore citer *Une saison au Congo* d'Aimé Césaire créée par une compagnie de Noirs, sous la direction de Jean-Marie Serreau, au festival de Venise, voire une « tranche de vie » qui a fait scandale en Grande-Bretagne: *Saved* d'Edward Bond, et dont la représentation munichoise a été retenue par la revue ouest-allemande *Theater heute*, comme « spectacle de l'année » (en France, c'est la *Cuisine* d'Arnold Wesker jouée par une jeune compagnie, le Théâtre du Soleil, que les critiques ont désignée comme « meilleur spectacle de l'année »), et la remarquable réalisation de *l'Instruction* de Peter Weiss que le Piccolo Teatro a présentée dans les principales villes d'Italie, à l'intérieur non des théâtres mais des palais des sports ou des congrès (un référendum de la revue italienne *Sipa-*

rio l'a classée au troisième rang des spectacles de l'année, le premier rang revenant aux *Géants de la montagne* et le second à l'*Antigone* du Living).

L'évocation et le refus de la guerre du Vietnam a fourni le thème et les images de bien des spectacles dans lesquels l'utilisation de documents bruts allait de pair avec un jeu corporel exacerbé. Ceux qui ont eu le plus de retentissement sont *Mac Bird* de Barbara Garson, *Viet Rock* de Megan Terry mis en scène dès 1966 au café La Mama et repris depuis, et surtout *US* de Peter Brook avec la Royal Shakespeare Company. Quelques-uns ont été réalisés par de petits groupes, à la fois sectes de comédiens et « communes » politiques; d'autres (par exemple, *V comme Vietnam* d'Armand Gatti) par des troupes régulières, voire subventionnées (dans ce cas, le Grenier de Toulouse) en collaboration avec des mouvements politiques (le « collectif intersyndical universitaire d'action pour la paix au Vietnam »).

Le théâtre ne se contente plus d'être un haut lieu culturel ou un simple moyen de divertissement. Il entend être ce « tribunal du monde » qu'aime à évoquer Kenneth Tynan ou, mieux encore, une espèce de creuset où acteurs et spectateurs se trouvent confrontés, directement, quasi physiquement, à la réalité brute. Il renoue avec les formes des années vingt: celles du théâtre épique sans doute, mais aussi celles de l'« agit-prop ». Contre la célébration et la consécration de valeurs (culturelles ou morales) admises par le plus grand nombre, il choisit la contestation; contre les institutions et le répertoire, l'activité de petits groupes s'adressant à d'autres petits groupes. Peut-être allons-nous vers un nouveau *Sturm und Drang*.

II. 1969 OU LE THÉÂTRE EN QUESTION

Ne le cachons pas: 1969 a été une mauvaise année pour le théâtre. C'est que, plus peut-être qu'aucune autre activité artistique, le théâtre s'est senti « concerné » par ce qui s'est passé dans le monde et, particulièrement, en Europe occidentale, au cours de 1968. Il avait, d'une certaine manière, annoncé les événements du printemps 68: il avait rêvé d'une semblable « insurrection » de la jeunesse et d'un paradis de la vie immédiate et collective, tel

que des étudiants l'ont vécu, brièvement, dans la Sorbonne « occupée » en mai. Il s'est trouvé à la fois confirmé et dépassé par la réalité. Aussi, en 1969, ébranlé jusque dans ses structures apparemment les plus fermes, le théâtre s'est-il vu contraint de faire un retour sur lui-même, de se poser la question de sa propre existence.

*Les institutions
en crise.*

Certaines des grandes institutions qui avaient dominé la vie théâtrale européenne pendant les années cinquante et le début des années soixante ont été placées devant des choix auxquels elles n'ont pu se résoudre. Après avoir perdu Giorgio Strehler, le Piccolo Teatro de Milan, dirigé par le seul Paolo Grassi, a dû faire front contre des attaques à la fois de l'extérieur (la démocratie chrétienne milanaise lui reprochait son répertoire trop politisé) et de l'intérieur (tout en se disputant la succession de Giorgio Strehler, de jeunes metteurs en scène revendiquaient l'autogestion du théâtre et d'infinies possibilités de contestation). Aussi la saison 1968-1969 fut-elle la plus malheureuse de l'existence du Piccolo, depuis sa fondation en 1947; *l'Île pourpre* de Boulgakov, truffée d'« interventions » de jeunes acteurs jouant les contestataires sur un texte que Giuliano Scabia avait emprunté aux slogans de mai 68, et *Off limits* d'Arthur Adamov, considéré par son metteur en scène comme un simple matériau pour un spectacle politique furent des échecs, et *la Vie imaginaire de l'éboueur Auguste G.* d'Armand Gatti ne connut qu'un demi-succès. De son côté, le Berliner Ensemble a perdu beaucoup de ses forces vives: la création, longtemps retardée, de la nouvelle pièce d'Helmut Baierl, *Johanna von Döbeln* (qui reprend le thème de *Sainte Jeanne des abattoirs* mais dans une société socialiste) fut loin d'être aussi bien accueillie que la première œuvre de Baierl (*Frau Flinz*, qui reprenait celui de *Mère Courage*) et plusieurs des collaborateurs de l'Ensemble (parmi lesquels Manfred Wekwerth, la jeune équipe constituée de Manfred Karge, Matthias Langhoff et Hilmar Thate) ont quitté le Théâtre am Schiffbauerdam. Ce qui ne signifie pas, comme quelques-uns se hâtent de le proclamer, la fin de l'ère brechtienne, mais

sans doute celle d'un certain style brechtien. Plus que le Brecht des « grandes œuvres » qui ont été en quelque sorte « fixées » par le Berliner Ensemble, c'est vers le Brecht des « pièces didactiques » ou celui de *Baal* et de *Dans la jungle de villes* que les jeunes metteurs en scène se tournent aujourd'hui. Une nouvelle façon d'aborder Brecht s'élabore: en témoignent la création, sous la direction de Benno Besson, de sa *Turandot ou le Congrès des blanchisseurs* à Zürich, au début de février 69, comme *la Noce chez les petits bourgeois* montée par Jean-Pierre Vincent au Théâtre de Bourgogne, avec un humour corrosif. Enfin, le Théâtre national anglais de Laurence Olivier, après un brillant *Comme il vous plaira* (joué exclusivement par des hommes) semble être entré en somnolence: il attend le nouveau bâtiment qui lui est promis depuis des années et qui vient seulement d'être mis en construction.

Cette crise n'a pas seulement frappé les institutions les plus vénérables de la vie théâtrale actuelle. Elle affecte tout le système établi, notamment le secteur public du théâtre. Giorgio Strehler l'avait sans doute pressenti lorsqu'il décida d'abandonner le Piccolo Teatro et de constituer à titre privé son propre groupe de travail: *Teatro e Azione* avec lequel il monta le *Chant du fantoche lusitanien* (devenu le « monstre » lusitanien) de Peter Weiss. Mais l'existence d'un petit groupe au sein duquel un véritable travail collectif pourrait s'effectuer ne va pas non plus sans difficultés. C'est devant celles-ci que, pendant l'été 1969, Strehler accepta, sous conditions, la direction artistique du Teatro Stabile de Rome. Constatant, à l'automne, que les conditions qu'il avait posées n'étaient pas remplies, il dut encore abandonner cette direction. Ainsi, un des hommes de théâtre majeurs de notre époque se trouve actuellement sans théâtre, ni possibilité d'un travail continu. Toutes proportions gardées, c'est aussi le cas d'un des rares jeunes metteurs en scène français à s'être imposé durant ces dernières années: après avoir monté *le Prix de la révolte au marché noir*, la première pièce d'un jeune Grec résidant en France, Dimitri Dimitriadis (les références à la situation grecque ayant été doublées de références aux « événements » de 68), et le *Dom Juan* de Molière, Patrice Chéreau s'est vu contraint, en raison des dettes contractées pour financer ces spectacles, de quitter le Théâtre municipal de Sartrouville où il s'était fixé et d'aller monter *l'Italienne à Alger*

de Rossini au Festival de Spoleto. On pourrait multiplier les exemples.

La fin d'un mythe. Il y a plus grave. En France, la politique de décentralisation théâtrale poursuivie tant bien que mal depuis la Libération semble sur le point d'être remise en cause. Sans doute émues par les positions prises, en mai 68, par des directeurs de Maisons de la culture ou de Centres dramatiques, certaines municipalités ont réduit leurs subventions ou même retiré leur salle à ces troupes (par exemple à Caen et à Toulouse). Ces dernières se trouveraient maintenant sans local ni moyens de travail si l'Etat ne les avait soutenues et les théâtres municipaux sont redevenus des « garages » où se succèdent indifféremment des tournées parisiennes et des spectacles d'opérettes. Mais le soutien de l'Etat lui-même fait maintenant problème. Certes, la modicité des crédits du ministère des Affaires culturelles (de 1969 à 1970, les sommes affectées à la culture ont passé de 0,43 % à 0,37 % du budget national: une campagne est actuellement en cours pour réclamer qu'elles atteignent 1 %) rend impossible de développer l'action entreprise, mais il semble aussi que l'on choisisse de favoriser la diffusion théâtrale et le fonctionnement des Maisons de la culture au détriment de la création. A la fin de 1969, M. Michelet n'a-t-il pas recommandé aux hommes de théâtre de faire contre mauvaise fortune bon cœur et de travailler dans « la pauvreté »!

Le mythe d'un théâtre considéré comme service public est frappé à mort. En République fédérale allemande elle-même, là où les institutions théâtrales paraissent les mieux assises, l'édifice se lézarde: non seulement certains grands théâtres municipaux ont vu leurs subventions réduites, mais leur organisation comme leurs rapports avec le public se sont trouvés ici et là mis en question: des intendants comme Ego Monk à Hambourg et Peter Loefler au Schauspielhaus de Zürich (en Suisse) ont été obligés, devant l'opposition de la partie la plus conservatrice de leur public, d'abandonner leur poste avant la fin de leur mandat. D'autre part, la sacro-sainte autorité de l'intendant ou du metteur en scène est de plus en plus discutée: assistants, acteurs, voire

techniciens, parfois opposés les uns aux autres, aspirent à une plus grande liberté de travail et réclament leur part dans le spectacle ou dans la direction du théâtre. Le mot d'ordre d'autogestion fait tache d'huile.

Théâtre ou action?

A l'exemple de diverses troupes américaines (la première de ce type ayant été le Living Theatre), des groupes de jeunes gens se réunissent et créent un peu partout de petites communautés théâtrales en marge des institutions établies. Invoquant notamment le nom d'Antonin Artaud, ils essaient de retrouver un théâtre élémentaire où le corps l'emporte sur le texte et qui s'imposerait directement, même par l'action physique violente, au spectateur. Celui-ci est appelé à participer effectivement au spectacle. Cette volonté de libérer le théâtre qui est peut-être aussi une volonté de se libérer du théâtre s'est traduite, entre autres, par la multiplication de spectacles où les acteurs étaient amenés à jouer complètement nus. Et les spectateurs invités à faire de même. Ici, l'on rêve d'un nouvel état de nature. Mais de telles entreprises sont aisément perverties: ou elles se heurtent à des interdictions de police ou elles se transforment en spectacles racoleurs et commerciaux. L'exemple de *Hair* est significatif: conçu comme un acte de protestation à la fois moral et politique par un groupe d'acteurs travaillant Off off-Broadway, sous la direction d'O'Horgan, *Hair* est devenu un « musical » à succès international. De New York à Londres, de Stockholm à Munich puis à Paris... il n'a cessé de s'affadir au point d'apparaître comme un produit de luxe de la « société de consommation » qu'il entendait dénoncer. *O Calcutta* auquel ont collaboré, à la demande de Kenneth Tynan (qui fut le plus célèbre critique anglais et le directeur littéraire du Théâtre national) des dramaturges comme Albee, Beckett, etc., s'est, d'emblée, donné pour tel. Dans la crainte d'une telle commercialisation, le Living Theatre a, lui, décidé de se scinder en groupuscules. Il entend dorénavant porter « le théâtre dans les rues », comme le fait, par exemple, le Teatro Campesino constitué en Californie lors d'une grande grève d'ouvriers agricoles. Ou le Bread and Puppet Theatre dirigé par Peter Schumann, dont le séjour

en Europe, pendant une bonne partie de l'année 1969, laissera sans doute des traces profondes dans le théâtre européen. Pourtant, à la différence du Living, le Bread and Puppet n'entend pas agir directement sur le spectateur, ne cherche même pas à le provoquer. Il ne nie pas la représentation théâtrale: au contraire, ses courts sketches (comme *Fire* qui évoque la « passion » d'un village vietnamien) ou un spectacle plus long (comme *The Cry of the people for meat* qui se fonde sur la lecture aujourd'hui d'épisodes de la Bible) sont comme autant de « mystères » théâtraux qui ne s'adressent pas seulement à des amateurs de théâtre. Ces images très simples et très élaborées devraient permettre à un public vraiment populaire de confronter sa propre réalité avec la légende à laquelle il croit encore peu ou prou.

En dehors du Bread and Puppet et de l'Open Theatre que dirige Joe Chaikin, un transfuge du Living, ces essais d'un théâtre à la fois élémentaire et direct restent souvent peu concluants. Ils sentent le travail de laboratoire et les exercices de comédiens. A la limite, ils excluent tout public. A l'autogestion risque de succéder l'autosatisfaction de certains groupuscules. Ou, à l'inverse, ils versent dans une provocation qui ne va pas sans complaisance. Arrabal, par exemple, ne cesse de fournir en pièces les petits théâtres parisiens. Ici, le rituel se dégrade en exhibition pour voyeurs à la fois infantiles et blasés. L'anti-spectacle retourne au spectacle, mais le théâtre est perdant sur tous les tableaux.

La réflexion théâtrale. Quand il ne rêve pas de descendre dans la rue ou de se convertir en action révolutionnaire directe, le théâtre réfléchit sur lui-même, sur ses moyens et ses limites, sur la nature de ses rapports avec la société. Peut-être est-ce à une telle réflexion que l'on doit certaines des meilleures représentations de l'année 1969. Avec son *Rabelais* joué dans une salle d'ordinaire consacrée au catch, Jean-Louis Barrault a monté un show dont l'objet est moins l'auteur de *Gargantua* que le passé théâtral de Barrault lui-même. Une des compagnies françaises qui, depuis quelques années, poursuit obstinément un travail rigoureux et cohérent, le Théâtre du Soleil que dirige Ariane Mnouchkine, a présenté

les Clowns: dans ce spectacle composé à partir d'improvisations des acteurs, chacun recherchant son propre clown, cette troupe a moins tenté d'imiter le cirque que de jeter un regard sur elle-même, sur le groupe qu'elle constitue authentiquement (c'est-à-dire en dehors de toute mystique de groupe). L'y a aidé la distance que, grâce au masque et au comportement obligé du clown, chaque acteur a pu prendre vis-à-vis de lui-même. C'est aussi le théâtre que Roger Planchon et sa compagnie du Théâtre de la Cité de Lyon-Villeurbanne ont pris comme objet (à la fois cible et but) du premier spectacle de leur saison: *la Contestation et la mise en pièces du « Cid »*.

En Allemagne, on voit se dessiner une troisième voie d'accès aux classiques. Entre l'actualisation et une historicisation qui, parfois, tourne à l'archéologie, il est un recours autre qu'une pseudo-tradition: l'évocation des classiques au niveau même de leur théâtralité. Non à celui de leur prétendue vérité (historique ou éternelle), mais à celui des artifices qui fondaient le théâtre dans la société où ils ont été composés. Ainsi Peter Stein a présenté, à Brême, un *Torquato Tasso* que certains ont dénoncé comme une parodie du *Tasso* de Goethe tandis que d'autres y ont reconnu une lecture critique exemplaire de la pièce. C'est la même volonté d'avouer le théâtre qui était à l'œuvre dans la représentation la plus complète et la plus fascinante de *Lorenzaccio* qui ait sans doute jamais été donnée: celle du Théâtre Za Branou de Prague, sous la direction d'Otomar Krejca. Or, par un singulier renversement, ce qui, ailleurs, pourrait sembler une interprétation formaliste, à Prague, en pleine période de « restauration », prenait une actualité aiguë. Ce spectacle précis comme une épure et aussi complexe qu'un cauchemar, reflétait l'image même de Prague 1969. En renchérisant sur lui-même, ici, le théâtre rencontrait bien la réalité.

Au terme de ce trop rapide panorama, je m'aperçois que je n'ai guère mentionné des noms de nouveaux auteurs ou des titres de pièces créées au cours de l'année 69. Il faut certes citer celui d'Edward Bond qui, après s'être fait connaître par *Saved* en 1967, a enfin réussi à faire représenter *Early Morning* (créé au Royal Court de Londres, puis au Schauspielhaus de Zürich): une satire sauvage de notre civilisation, par le truchement d'une ima-

ginaire Angleterre victorienne, ceux de quelques autres encore comme Peter Nichols (*Un jour dans la mort de Joe Egg*), de Peter Barnes (*the Ruling Class*), ou de Roger Planchon (dont *l'Infâme* est sans conteste la meilleure pièce)... Mais les auteurs dramatiques semblent encore plus désorientés que les autres gens de théâtre. Certains se hâtent d'en déduire que le texte est mort et d'en appeler, pour tout salut, à l'expression corporelle. Peut-être est-ce aller un peu vite en besogne. Il reste que c'est toute l'activité théâtrale qui, aujourd'hui, se sent mise en cause et s'interroge. Sommes-nous à la veille d'une mutation radicale ou au début d'une irrésistible décadence? La question reste posée. Peut-être même constitue-t-elle, maintenant, le moteur de tout théâtre qui vaille qu'on s'y intéresse.

LA FIN D'UN RÊVE

Fin 1967, tout semblait encore aller pour le mieux du côté des théâtres subventionnés. Face aux théâtres privés obligés soit de se convertir à un système de production à l'américaine (le Boulevard parisien s'aligne de plus en plus sur Broadway), soit de recourir à l'aide d'un maigre « fonds de soutien au théâtre privé », les « théâtres publics » (nous comprenons sous cette dénomination aussi bien les théâtres nationaux comme la Comédie-Française, le T.N.P. ou l'Odéon-Théâtre de France, que les neuf Centres dramatiques nationaux, les neuf Troupes permanentes de la décentralisation ou les plus récents théâtres de la banlieue dite encore périphérie parisienne) paraissaient en pleine prospérité. De plus, certains d'entre eux s'étaient élargis ou s'apprêtaient à s'élargir en Maisons de la culture. En octobre 1966, devant l'Assemblée nationale, André Malraux avait prophétisé: « Pour le prix de 25 kilomètres d'autoroute, la France peut, dans les dix années qui viendront, redevenir, grâce aux Maisons de la culture, le premier pays culturel du monde. » Coïncidant avec les Jeux olympiques d'hiver, l'inauguration en grande pompe de l'imposante Maison de la culture de Grenoble, conçue par l'architecte André Wogensky (elle ne comporte pas moins de trois théâtres, dont un annulaire avec scène et salle tournantes), en témoignait, à l'aube de 1968: notre pays allait enfin avoir ses « cathédrales de l'avenir » (André Malraux) où tous les jeunes hommes pourraient prendre « contact avec ce qui compte au moins autant que le sexe et le sang, car il y a peut-être une immortalité de la nuit, mais il y a sûrement une

immortalité des hommes¹ » et « se trouver confrontés d'un seul coup et à leurs risques et périls, avec les formes les plus hautes de la culture² ».

Certes, tout était encore loin d'être parfait: quoique augmentés, les crédits alloués aux théâtres restaient à la fois inégalement distribués (les trois théâtres nationaux absorbant à eux seuls autant que le reste des entreprises théâtrales soutenues par l'Etat) et globalement insuffisants (l'ensemble du budget du ministère des Affaires culturelles représente moins de 0,43 % de celui de l'Etat — et les deux tiers de ce budget sont consacrés à l'entretien des monuments historiques, des musées, etc.); il s'avérait difficile, voire impossible, de mettre au point un statut type des Maisons de la culture qui respecte à la fois les intérêts de l'Etat, des municipalités ou collectivités locales, des usagers et la liberté de création nécessaire. De sourdes inquiétudes ne manquaient pas non plus de se faire jour ici et là, comme des doutes sur la pureté des intentions des pouvoirs (qu'ils soient municipaux ou gouvernementaux) et sur la conception « gaullienne » de la culture. Il n'empêche que les meilleurs parmi nos hommes de théâtre jouaient le jeu, étaient ou se voyaient déjà à la tête de Maisons de la culture et semblaient prêts à assumer, comme l'avait déclaré Roger Planchon au festival d'Avignon de 1967, « le pouvoir culturel ».

Un effondrement. Aujourd'hui, les choses ont changé du tout au tout. André Malraux n'est plus ministre d'Etat chargé des Affaires culturelles: pour le remplacer, on a tiré de l'ombre glorieuse du Conseil constitutionnel un vieux fidèle du gaullisme, honnête et terne, Edmond Michelet³. Les deux fonctionnaires responsables des théâtres et de l'action culturelle, MM. Pierre Moinot et Francis Raison,

1. Cf. le discours prononcé par André Malraux lors de l'inauguration, au début de 1964, de la première Maison de la culture, celle de Bourges, ouverte depuis octobre 1963.

2. Cf. l'exposé fait par Pierre Moinot devant le Groupe de travail « Théâtre et musique », dans le cadre de la préparation du IV^e Plan.

3. Ces lignes ont été écrites avant le décès d'Edmond Michelet et son remplacement par Jacques Duhamel.

n'avaient d'ailleurs pas attendu le départ de Malraux pour démissionner. Du même coup, la Direction générale des arts et lettres s'est trouvée supprimée, la conjugaison « des théâtres et de l'action culturelle » (c'était le titre d'une direction du ministère) rompue... et le ministère n'a pas garanti aux théâtres le versement de leurs subventions au-delà du 1^{er} octobre 1969. Bref, une politique de dix années s'est effondrée d'un seul coup comme un château de cartes. Quant aux rapports des animateurs avec les collectivités locales, ils ne sont guère plus brillants. Latent depuis quelque temps déjà, le conflit qui opposait souvent aux municipalités les directeurs de Centres dramatiques ou de Troupes permanentes promus à la tête des Maisons de la culture a éclaté au grand jour. Plusieurs de ces Maisons parmi celles qui avaient été les premières à fonctionner n'y ont pas résisté. Une rupture définitive s'est produite entre l'homme de théâtre-animateur et les pouvoirs locaux, ceux-ci récupérant leurs bâtiments, celui-là se tournant vers l'Etat afin de se voir attribuer une autre implantation ou afin d'obtenir que sa compagnie bénéficie du statut de troupe nationale. Mais le mal est peut-être encore plus profond: c'est non seulement une politique des arts et lettres qui a pris fin, c'est une certaine conception du théâtre, voire de la culture, qui se sent menacée et doute d'elle-même. On a vraiment le sentiment qu'une époque du théâtre français — celle du T.N.P. de Jean Vilar, de la décentralisation dramatique et de l'apparition des théâtres de la périphérie parisienne touche à son terme, avant, du reste, qu'elle ait atteint une véritable maturité. D'où le trouble et la confusion actuels: quelque chose est en train de mourir, pourtant ce quelque chose était encore loin d'avoir produit tous ses fruits, et on ne voit guère ce qui pourrait le remplacer. Que s'est-il donc passé?

*La dernière
grande fête.*

Bien sûr, il y a eu mai 68. Un à un, les théâtres ont fermé leurs portes. Acteurs et techniciens se sont mis en grève, af-

firmant ainsi leur appartenance à la classe ouvrière ou du moins leur solidarité avec elle. Mais ce ne fut pas seulement une question de revendications ou de volonté révolutionnaire. En fait, pendant deux ou trois semaines, le théâtre s'est senti profondément déplacé et inu-

tile: c'était dans la rue que le véritable spectacle se jouait, moins sous forme de « théâtre dans la rue » auquel on s'est maladroitement essayé alors, que dans les manifestations mêmes, au cours des discussions qui n'en finissaient pas, jour et nuit, dans les salles et la cour de la Sorbonne « libérée ». Et cette « rue » déborda même sur le théâtre: l'Odéon occupé fut transformé en un immense forum, en un lieu permanent de la « prise de parole ». Toute une jeunesse s'est fabriqué son propre théâtre. A quoi donc lui serviraient des représentations trop bien réglées où elle n'aurait joué qu'un rôle de spectateur: elle pouvait être à la fois son propre acteur et son propre spectateur!

Au même moment, réunis à l'appel de Roger Planchon, une quarantaine de directeurs des Théâtres populaires et des Maisons de la culture se penchaient sur leur passé et publiaient le 25 mai, à Villeurbanne, une déclaration qui avait l'amère saveur d'une autocritique. Tout en revendiquant leur « responsabilité à l'égard d'une situation que nous n'avons certes pas voulue », ils ne pouvaient que constater la « coupure culturelle » qui sépare les « privilégiés » jouissant d'« une culture héréditaire particulariste, c'est-à-dire tout simplement bourgeoise » et la masse de leurs concitoyens « contraints de participer à la production des biens matériels mais privés des moyens de contribuer à l'orientation même de la démarche générale [de notre société] ». Toutefois, une telle constatation était moins nouvelle qu'elle ne le paraissait: ce qui la fondait, c'était encore l'idéologie du théâtre populaire telle qu'elle s'était affirmée progressivement depuis le XIX^e siècle et telle qu'elle semblait s'être incarnée dans le T.N.P. de Jean Vilar. En fait, elle continuait de se référer aux trois exigences fondamentales qui, selon le Manifeste des amis du théâtre populaire de 1956, constituaient la charte de toute entreprise de théâtre populaire: « un public de masse », « un répertoire de haute culture » et « un art de la scène libéré et exigeant ». Le Comité permanent de Villeurbanne ne rompait pas avec cette idéologie. Il l'affirmait de nouveau, tout en reconnaissant qu'elle n'était jusqu'ici demeurée, pour l'essentiel, qu'une mythologie. Villeurbanne 1968 a été la dernière grande fête du théâtre populaire selon Gémier et Vilar.

En même temps qu'il répétait sur le mode nostalgique le rêve de près d'un siècle de théâtre, le Comité permanent faisait un pas

de plus: il affirmait le théâtre comme « entreprise de politisation » et réclamait pour lui-même une participation directe à la définition de la politique culturelle de l'Etat. Les directeurs des Théâtres populaires et des Maisons de la culture n'entendaient plus être seulement les agents de diffusion d'une culture qu'ils ne contrôlèrent pas ou des créateurs irresponsables soutenus financièrement par l'Etat: ils revendiquaient leur responsabilité dans l'élaboration d'une nouvelle politique culturelle. Ils mirent donc l'accent sur la nécessité non seulement de coordonner leurs actions menées jusque-là en ordre séparé et de se constituer ainsi en un interlocuteur unique face à l'Etat (d'où la naissance de ce Comité permanent qui, en moins d'un an, est devenu l'ombre de lui-même), mais encore d'unir indissolublement la formation de l'acteur, l'animation culturelle et la création théâtrale. Ce fut la pierre d'achoppement du projet de Villeurbanne. En poussant jusqu'à son terme logique la conception du « théâtre comme service public » chère à Jean Vilar, les membres du Comité permanent avaient déclenché une machine infernale qui se retournerait bientôt contre eux. Les contradictions que contenait en germe cette idéologie du théâtre populaire allaient maintenant apparaître en clair et le *modus vivendi* sur lequel théâtres publics, collectivités et Etat réglaient leurs rapports, se trouver remis en cause.

Le démantèlement.

Cela n'a pas tardé. Dès septembre 1968, prenant prétexte d'une déclaration à un journal anglais et arguant du fait que le directeur de l'Odéon-Théâtre de France n'avait pas coupé l'électricité lors de l'occupation de son théâtre, Malraux signifiait à Jean-Louis Barrault la fin de son contrat. En décembre, sur l'intervention du ministre des Affaires étrangères, le gouvernement retirait, pour des « raisons internationales », du répertoire du T.N.P. la pièce d'Armand Gatti, *la Passion du général Franco*, qui avait été inscrite au programme de la saison 1968-69 sous le titre plus discret de *Passion en violet, jaune et rouge* et dont les répétitions avaient commencé plus de deux semaines auparavant. Sans doute ne s'agissait-il pas de rétablir une censure préalable (le ministère des Affaires culturelles laissait même entendre que le seul pro-

blème tenait à la qualité de « théâtre national » du T.N.P. et que Gatti pourrait faire représenter sa pièce sur n'importe quelle scène qui ne fût pas « nationale » — ce qui, naturellement, était exclu, étant donné le coût du spectacle), mais l'affaire n'en était pas moins significative: comme diverses personnalités du théâtre l'ont souligné, par une telle mesure, le gouvernement tendait à substituer « à la notion de service public » celle « d'entreprise à son service ». Les nouveaux statuts du T.N.P. et de l'Odéon publiés en 1969 sont aussi lourds de menaces: certes, ils déchargent les directeurs de ces théâtres subventionnés de la responsabilité sur leurs biens propres de la gestion de ces établissements — c'était là une revendication formulée depuis longtemps par Georges Wilson — mais ils prévoient aussi la possibilité pour le gouvernement de prononcer la révocation du directeur non seulement pour une faute commise dans ses fonctions, mais encore « pour un acte incompatible avec l'accomplissement de sa mission », après avis, il est vrai, d'une commission consultative d'exploitation.

Parallèlement, Malraux faisait volte-face en ce qui concerne les Maisons de la culture. Loin de donner satisfaction à l'une des exigences essentielles formulées par le Comité permanent et d'instituer une véritable continuité entre la formation, l'animation et la création, il concluait à leur nécessaire dissociation: « C'est ainsi que nous envisageons de donner à ces centres de création un statut nettement distinct de celui des Maisons de la culture: les deux responsabilités ne se recouvrant plus, la gestion des Maisons serait facilitée⁴. » La réorganisation des services du ministère des Affaires culturelles créant, indépendamment de la direction des théâtres, une direction de l'action culturelle, organisme dit « horizontal » et destiné à jouer un rôle d'incitation et de coordination, est déjà venue consacrer cette dissociation: que les hommes de théâtre s'occupent donc de création, d'autres, des animateurs spécialisés, se chargeront de l'animation et de la diffusion.

Sur le plan local, le même démantèlement du secteur public du théâtre allait bon train. Cette fois, il ne s'agissait plus d'assurer une bonne gestion ou d'éviter des organismes culturels monolithi-

4. Cf. le discours d'André Malraux à l'Assemblée nationale, lors de la discussion du budget du ministère des Affaires culturelles, le 14 novembre 1968.

ques (Malraux envisageait la multiplication de Maisons de la culture « éclatées dont les divers éléments trouveront place en divers lieux, dans divers équipements » et « aussi de relais culturels constitués à partir d'équipements anciens ou nouveaux⁵ »): certaines municipalités ont tout bonnement dénoncé le contrat qui mettait à la disposition du Centre dramatique ou de la Troupe permanente la Maison de la culture ou le Théâtre municipal. Face à la radicalisation de l'idéologie des théâtres populaires, face aussi aux séances de prise de parole ou aux manifestations de grévistes qui ont pu avoir lieu, ici et là, en mai et juin 68, la bourgeoisie de plusieurs grandes villes de province a décidé de reprendre « son » bien. Rien n'était plus facile: en l'absence de tout statut des Maisons de la culture, il suffisait que la municipalité de Caen, celle de Bourges ou celle de Toulouse annonce son intention de ne plus verser à la Maison sa part de 50 % des subventions allouées ou notifie au directeur du théâtre que la concession qu'elle lui avait accordée ne serait pas reconduite et reprenne sous son administration directe le théâtre en question. Gabriel Monnet a donc été obligé de quitter Bourges où il avait ouvert il y a six ans la première Maison de la culture: en compensation, il a été chargé d'une mission d'implantation d'un nouveau centre théâtral à Nice. A Toulouse, le Grenier de Toulouse de Maurice Sarrazin qui y travaillait depuis plus de vingt ans et qui, il y a cinq ans, y inaugurait avec *le Poisson noir* de Gatti, un nouveau théâtre: le Théâtre Daniel Sorano, est provisoirement sans salle. Et Jo Tréhard, à Caen, a dû lui aussi, avec sa compagnie promue Centre national, se réfugier dans une salle de patronage. Ainsi « récupérés » par la bourgeoisie locale, les théâtres municipaux redeviendront bientôt, au même titre que les casinos des villes d'eaux ou des stations balnéaires, de fructueuses haltes sur le trajet de tournées parisiennes qui donneront, quatre soirs par an, aux notables de l'endroit l'occasion de se sentir un peu boulevardiers.

Il faut encore rappeler la part dérisoire faite aux dépenses culturelles dans le budget de l'Etat: j'ai déjà cité le chiffre de 0,43 %. Mais alors que le Comité permanent proclamait la « nécessité d'obtenir que les crédits culturels s'élèvent à 3 % au moins du

5. Cf. le discours d'André Malraux, cit.

budget national », ceux-ci ont encore diminué, en importance relative, dans le budget de 1969: ils ne comptent même plus pour 0,435 %, mais seulement pour 0,427 %. Pour l'instant, il paraît exclu que la récente campagne nationale engagée pour qu'ils soient portés à 1 % obtienne une quelconque satisfaction.

Contradictions internes. Pourtant, ni la volte-face de la politique gouvernementale ni la volonté de revanche d'une bourgeoisie qui, en mai 68, a flairé une odeur de « révolution culturelle » ne suffisent à expliquer complètement le phénomène actuel. Celui-ci, nous l'avons déjà suggéré, a aussi sa source dans le secteur public du théâtre lui-même. Le grand examen de conscience de Villeurbanne, même si les données en étaient parfois faussées et la perspective politique résolument utopique, l'interruption de toute activité théâtrale pendant deux mois, jusqu'à la tragi-comédie de la contestation du Festival d'Avignon pendant l'été 69... tout a amené les hommes de théâtre à douter de leur propre activité et de leurs propres mythes. Là encore, quelque chose s'est effondré. Il n'est que de jeter un coup d'œil sur la saison 1968-1969 pour s'en rendre compte. C'est avec la ferme volonté sinon de bannir les classiques de leur répertoire du moins de faire une part prépondérante à la création contemporaine que la plupart des animateurs ont établi leur programme. A Aubervilliers, Gabriel Garran a même ouvert son théâtre à de très jeunes compagnies pour qu'elles y donnent, devant un public non payant, des œuvres nouvelles de leur choix; aussitôt après, il a créé *Off limits*, la dernière pièce d'Arthur Adamov. Au T.N.P., c'était *la Passion en violet jaune et rouge* de Gatti qui devait, dans une mise en scène de l'auteur lui-même, succéder à la reprise du *Diable et le bon Dieu* de Sartre. Et c'est par la pièce d'un jeune dramaturge grec, Dimitri Dimitriadis, qui évoquait le meurtre de Lambrakis, retouchée pour rendre compte des événements de mai, *le Prix de la révolte au marché noir*, que Chéreau a commencé sa saison 68-69... Bref, presque partout, une volonté d'ouverture et le désir de retrouver dans le théâtre « un art en train de se faire », comme on disait, à Villeurbanne, en 1968, se sont manifestés. Mais ce n'était là qu'une espèce de

fuite en avant et, loin de s'en trouver résolu, le malaise constaté n'a fait que s'accroître. Pour la première fois depuis des années, des théâtres comme le TEP ou le Théâtre de la Commune d'Aubervilliers ont vu baisser le nombre de leurs abonnés et celui de leurs spectateurs. Seul, un nouveau venu, le Théâtre de la Ville, somptueusement installé, au cœur de Paris, dans la carcasse de l'ancien Théâtre Sarah-Bernhardt, a réussi à faire le plein avec le programme le plus hétéroclite qui soit: les *Six personnages en quête d'auteur* dans une mise en scène poussiéreuse de Jean Mercure, *Beaucoup de bruit pour rien* de Shakespeare transformé en une opérette vaguement baroque par les soins de Jorge Lavelli et *l'Engrenage* de Sartre qui sentait furieusement l'immédiat après-guerre. La présence au T.N.P. d'un acteur comme Robert Hirsch, de la Comédie-Française, reprenant le rôle d'Arturo Ui que Vilar avait créé autrefois avait également valeur de symbole: c'est bien du côté du Français que bascule lentement le T.N.P.

Sous la poussée de Mai, des contradictions jusqu'alors soigneusement masquées ont éclaté, la principale étant celle qui tient à une profonde inadéquation entre une idéologie, des méthodes de travail et un public réel (assez différent de ce « public de la cité rassemblée » dont on n'avait cessé de rêver contre toute vraisemblance). Parmi les directeurs des Théâtres populaires et des Maisons de la culture, seuls Roger Planchon et Patrice Chéreau semblent ne pas en être restés à l'illusion lyrique de la Déclaration villeurbannoise et avoir pris véritablement conscience, dans leur travail même, de la nécessité de reconsidérer l'idéologie et les méthodes du « théâtre populaire », quoiqu'ils en aient tiré des conclusions radicalement différentes.

Ainsi, après avoir caressé le phantasme d'une accession au « pouvoir culturel », Roger Planchon a procédé, au cours de la saison 68-69, à une sorte de retour sur lui-même, sur son travail et sa création. En montant *la Contestation et la mise en pièces de la plus illustre des tragédies françaises « le Cid » de Pierre Corneille suivies d'une « cruelle » mise à mort de l'auteur dramatique et d'une distribution gracieuse de diverses conserves culturelles* et en passant en revue, à cette occasion, les principaux styles de théâtre et d'anti-théâtre actuels comme les mythes du « théâtre populaire »

(y compris ceux de la Déclaration de Villeurbanne), il les a en quelque sorte exorcisés: par le comique — un comique qu'il disait lui-même « aristophanesque » — il a pris ses distances vis-à-vis d'eux, il s'est délivré de leur tentation. Alors, il a pu revenir à lui-même, à son œuvre propre: avec *l'Infâme*, la meilleure de ses pièces à ce jour, il a réalisé un spectacle d'une rare efficacité et d'une subtilité peu commune — spectacle qui nous a valu également la rentrée de Planchon comme acteur. Pour inactuelle qu'elle puisse paraître, cette histoire tirée de l'affaire du curé d'Uruffe qui, il y a quelques années, avait assassiné sa maîtresse enceinte de ses œuvres (il avait même pris la précaution de pratiquer sur elle une césarienne et de baptiser l'enfant juste avant qu'il ne meure), s'est imposée au public de Villeurbanne. C'est qu'une telle œuvre est non seulement la plus personnelle qu'ait écrite Planchon, mais encore comme le produit d'un profond dialogue de Planchon avec son public, en deçà de toutes les idéologies populistes ou pararévolutionnaires, le résultat d'un travail de création poursuivi au contact de ce public depuis plus de dix années.

A l'inverse, Patrice Chéreau a abandonné la direction du Théâtre de Sartrouville, une petite ville de la banlieue parisienne, qu'il assumait depuis 1966. Il y a été contraint par la désastreuse situation financière de son entreprise: il est personnellement responsable de près de 400 000 F de dettes. Mais son départ a un sens plus profond. C'est toute la conception reçue du théâtre populaire que Chéreau remet en cause. Il s'en explique fort bien: « Dès sa naissance, le Théâtre de Sartrouville a pratiqué en toute naïveté l'idéologie ordinaire des théâtres populaires. Il se disait un service public au même titre que l'hôpital et l'école, il cherchait à la revendication culturelle une définition adéquate et avait décidé sans malice de militer en vrac pour la culture, l'école démocratique et la réduction du temps de travail. Enfin, il accordait une double priorité à la création artistique (se définissant comme engagée et critique) et à l'animation culturelle (pédagogique). Il voulut amener à leur terme ces vieilles idées qui traînaient un peu partout, découvrit peu à peu qu'il manquait d'objectifs politiques cohérents et s'en étonna. Il ne lui resta bientôt plus qu'à mourir. Ce qu'il fit. Aujourd'hui, loin de nous lamenter, nous

disons que cette mort était saine, qu'elle était utile et nous la qualifierons d'exemplaire⁶. »

Est-ce à dire que l'expérience du secteur public du théâtre soit, en France, irrémédiablement condamnée? Certains se hâtent de le décider et d'en tirer des conclusions qui vont dans le sens soit d'un retour au théâtre privé (de tels retours sont à l'ordre du jour, dans notre post-gaullisme d'à présent: on ne parle plus que de dénationaliser!), soit d'une impossibilité à représenter la réalité de notre société. Pareille hâte est suspecte. Nous le disions: quelque chose est bien en train de prendre fin, mais ce quelque chose, ce n'est pas l'activité de théâtres engagés dans un véritable dialogue avec une collectivité, c'est l'idéologie du théâtre comme service public, le rêve d'un théâtre qui signifierait pour tous accession aussi bien à l'art qu'à la culture. Ne confondons pas la réalité et son reflet. Que ce reflet se dissipe, c'est peut-être une chance supplémentaire qui nous est donnée d'appréhender pour de bon la réalité: la réalité du théâtre et le théâtre comme moyen d'intervenir dans la réalité. Reportons-nous aux rares spectacles un peu vivants de la saison 68-69, soit, par exemple, outre ceux de Planchon et de Chéreau, *la Moscheta* de Ruzante jouée et montée par un Maurice Maréchal qui s'abandonnait, avec une désinvolture calculée, au plaisir d'un double, d'un triple jeu entre Ruzante, son personnage, le xvi^e siècle padouan et notre époque, un Marivaux presque inconnu, *les Petits Hommes ou l'Île de la raison*, revivifié par une mise en scène malicieusement meyerholdienne de Michel Berto, et *les Clowns*, une création collective du Théâtre du Soleil que dirige Ariane Mnouchkine, où, dans le vocabulaire et la syntaxe à la fois artificiels et souverainement extérieurs du cirque, des acteurs nous disaient leurs angoisses les plus intimes. Il n'est pas paradoxal de constater que ces spectacles ont été précisément ceux où, loin de se cacher ou de prendre l'apparence trompeuse d'une vraie vie (comme c'est le cas au Living), le théâtre se montrait, s'avouait comme tel — littéralement des spectacles *sur* le théâtre.

6. Patrice Chéreau: « Une mort exemplaire », dans *Partisans* (éd. François Maspero), n° 47, consacré à « Théâtres et politique (bis) », avril-mai 1969.

Car, à vouloir s'accomplir dans une entreprise de culturalisation des masses ou à aspirer à une efficacité politique voire révolutionnaire immédiate, et plus encore à confondre ces deux objectifs, le théâtre français s'est un peu oublié lui-même. La crise présente, pour douloureuse et inquiétante qu'elle soit, aura peut-être pour vertu de l'amener à réfléchir sur ses conditions réelles d'exercice, sur son public (à l'opposé du « non-public » dans l'existence duquel les Villeurbannois avaient cru trouver la pierre philosophale), sur ses moyens et ses méthodes d'activité, sur ses pouvoirs et ses limites. Le rêve d'un théâtre œcuménique qui réconcilierait l'homme, la Cité et l'art est bel et bien dissipé. Restent maintenant des théâtres appelés à se redéfinir non plus en fonction d'un mythe mais en tenant compte des réalités qui leur sont particulières.

L'ILLUSION ET L'ACTION

Ainsi, pendant plus d'une semaine, du 19 au 27 avril 1969, Nancy et Laxou, une « cité-dortoir », ont été envahis par de nouveaux barbares. Cheveux longs, blue-jeans décolorés, ceintures de cuir à large boucle, clarks ou espadrilles aux pieds..., des groupes de jeunes (garçons et filles à peine reconnaissables les uns des autres) ont occupé à la fois le Grand Théâtre, les cafés de la place Stanislas, un chapiteau de cirque installé à Laxou et la « coupole-cabaret », sans compter divers autres lieux qui allaient du Foyer des jeunes travailleurs de Laxou à la Maison des étudiants catholiques. Sans doute rêvaient-ils aussi de descendre dans la rue. Mais la pluie et les autorités veillaient: la rue est restée aux Nancéiens plus préoccupés de protester contre la promotion de Metz au rang de capitale régionale (nous étions à la veille du dernier référendum gaullien) que de révolution mondiale.

Le VII^e Festival mondial du théâtre — car c'était bien de cela qu'il s'agissait — est donc resté ce qu'il n'avait cessé d'être: un festival. Les contestataires et les membres des « comités d'action travailleurs-étudiants » ont eu beau le dénoncer comme une « marchandise équivoque », il n'a pas explosé. Il est demeuré un petit monde à part, quelque chose comme une « rive gauche » artificielle qui, une semaine durant, s'est donnée en spectacle aux habitants de Nancy et de Laxou, tantôt amusés, tantôt scandalisés, en tout cas plus spectateurs que participants. Non, les Nancéiens n'ont pas « vécu leur mai d'avril » comme l'a écrit, fort journalistiquement, *l'Express*. Ils en ont, tout au plus, eu le reflet un an après. On peut le regretter, il n'y a pas lieu de s'en indigner. Comment attendre d'un festival, fût-il d'inspiration progressiste (or

celui de Nancy l'est sans conteste) autre chose que ce qu'il peut donner, c'est-à-dire du théâtre (mais non n'importe quel théâtre), et qu'il accomplisse en quelques jours ce que des hommes de théâtre, progressistes eux aussi, n'ont pu, depuis près d'un siècle, réaliser: à savoir la réconciliation définitive du théâtre et du peuple? Mieux vaut peut-être essayer de réfléchir sur certains des spectacles qui nous ont été proposés (en fait, il y en eut près de quarante) et, plutôt que de déplorer sempiternellement — c'est devenu un lieu commun de tous les colloques et autres tables rondes — l'impuissance du théâtre à se métamorphoser en action révolutionnaire immédiate, tenter de préciser les ambitions, les pouvoirs et les limites d'un théâtre d'intervention politique aujourd'hui.

Refus du spectacle. On le savait déjà, mais la confrontation à Nancy d'une quarantaine de troupes professionnelles ou étudiantes (la distinction, hélas trop claire en France, est souvent difficile à faire: par exemple, dans les pays d'Amérique du Sud, face au commerce théâtral, destiné exclusivement à la bourgeoisie, ce sont les groupes universitaires qui assument, à eux seuls ou presque, la recherche théâtrale) venues des quatre coins de l'Europe ou de l'Amérique, l'a fait apparaître de façon saisissante: le jeune théâtre a choisi l'insurrection. Il se veut radicalement différent du théâtre établi. Plusieurs troupes des Etats-Unis ne viennent-elles pas de se regrouper sous l'appellation globale de *the radical theatre*? Sans doute faut-il faire la part de l'habituelle lutte des générations, mais le phénomène actuel ne se réduit pas à celle-ci, pas plus que la révolte étudiante n'est exclusivement l'expression du conflit œdipien entre les fils et les pères. Le refus que ce jeune théâtre oppose à toutes les formes reçues de l'activité théâtrale (du « boulevard » au « théâtre populaire ») est plus profond que le traditionnel conflit d'une génération avec celle qui la précède. Il ne vise rien de moins que le statut même de l'activité théâtrale. A un théâtre comme représentation soit d'un texte soit d'une réalité qui existent indépendamment du fait scénique, il entend substituer un théâtre qui serait une création autonome. Certes, cela n'est pas nouveau: il y a déjà plus d'un demi-siècle que Gordon Craig a appelé de tous

ses vœux l'avènement d'un acteur qui ne s'applique plus « à personnifier un caractère et à l'interpréter » ni même « à le représenter », mais qui « en crée un lui-même¹ » et Antonin Artaud n'a cessé d'exiger l'avènement d'un théâtre qui soit vraiment « un art indépendant et autonome » et qui marque bien « ce qui le différencie d'avec le texte, d'avec la parole pure, d'avec la littérature, et tous autres moyens écrits et fixés² ». Auteurs et metteurs en scène ont tous, aussi, mis l'accent sur la spécificité du fait théâtral. Mais aujourd'hui, de telles exigences ont pris une acuité nouvelle: il ne s'agit plus de réformer le théâtre, mais de le transformer de fond en comble. Mieux: il s'agit de faire un autre théâtre qui aurait directement partie liée avec une transformation révolutionnaire de la société.

C'est, pour une bonne part, cet autre théâtre qui a « occupé » Nancy. Fonctionnant en marge des institutions officielles (même quand il est parfois subventionné, chichement, par celles-ci), il a fait de nécessité vertu: il est un « théâtre pauvre », pour reprendre l'expression de Grotowski. Et cette pauvreté n'est pas seulement financière: elle signifie aussi le refus de l'héritage culturel, la volonté de faire table rase. C'est non dans un texte, une tradition ou un décor évoquant de façon plus ou moins stylisée la réalité que le jeu théâtral prend sa source: c'est dans le corps même de l'acteur. Un corps nu ou presque: les blue-jeans et le maillot sont le costume obligé des comédiens — rien qu'une tenue de travail comparable au collant des danseurs. C'est au corps qu'il revient de créer ou de réinventer le texte, fabriquant des sons comme il produit des gestes et du mouvement.

Ainsi le texte n'est plus avant le jeu: il est *après*, il vient de lui. Tout au plus peut-il, sous une autre forme (celle d'un canevas ou d'un argument), lui servir de prétexte. Stanislavski est passé par là, mais sans doute serait-il aujourd'hui épouvanté par une pareille radicalisation de ses exigences. L'acteur doit incarner le texte avant de le dire; il faut qu'il le réinvente à son propre usage. Le verbe ne devient plus chair; la chair se fait verbe. C'est

1. Edward Gordon Craig, *De l'art du théâtre*, éditions Lieutier et Librairie théâtrale, Paris s.d., p. 60.

2. Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, t. IV, *Le Théâtre et son double*, Gallimard, Paris 1964, p. 126.

l'alchimie qu'ont tenté de réaliser les Roy Hart Speakers de Londres avec *les Bacchantes* d'Euripide. Certes, au départ, ces Speakers, dont les exercices avaient jusqu'alors porté sur les possibilités d'expression de la voix humaine sans souci de représentation théâtrale, ont appris le texte de la tragédie, mais il leur a fallu ensuite substituer à ce texte ce qu'ils appellent un non-texte (celui qui leur appartient en propre) pour ne revenir au texte d'Euripide qu'au moment où ils l'avaient en quelque sorte incorporé, en ayant fait « un rêve fabriqué par les acteurs³ ». Le metteur en scène lui-même est devenu suspect: ne serait-il pas un dangereux manipulateur? On ne le tolère plus qu'à titre de conseiller. Roy Hart se contente, apparemment, d'accompagner ses Speakers au piano ou de relancer, par une question ou une phrase inattendue, leur jeu (mais auparavant c'est lui qui a dicté les règles du jeu et qui a fait de « ce groupe d'individus disparates un seul corps »).

Au centre du théâtre, voici donc l'acteur. Plus exactement un groupe d'acteurs. La représentation sera création corporelle et œuvre collective. Elle exprimera avant tout le groupe. Ainsi celui-ci pourra échapper à l'aliénation qui est le fait des moyens de communication de masse et à la répression qui est la loi de notre société. Le théâtre redeviendra appel à la liberté première, élémentaire de tout homme. Il sera cette liberté même en acte. C'est par là qu'il se définira comme politique et révolutionnaire: non représentation d'une réalité donnée une fois pour toutes, mais contestation de toute réalité autre que la sienne propre.

La vraie vie.

Sur la scène, les acteurs découvrent, inventent la vraie vie. Là seulement, ils vivent pleinement, ils s'expriment totalement — par le geste et par le cri (plus que par la parole); partout ailleurs, ils se sentent mutilés. On aura reconnu ici le nouvel évangile du Living Theatre auquel fait écho André Benedetto de la Nouvelle Compagnie d'Avignon lorsqu'il parle (ou rêve) de voir « la vie elle-même se représenter elle-même et sans intermédiaire, sans écran et sans

3. Les textes cités sont, sauf indication contraire, empruntés aux notices de présentation des troupes figurant dans le programme du VII^e Festival mondial de théâtre de Nancy, en 1969.

masque; [devenir] un acte théâtral, c'est-à-dire un acte de création ».

Quant au public, lui, il est, soit maintenu soigneusement à l'écart du spectacle (Grotowski), soit sommé d'y participer (le Living). Impossible d'assister aux trois heures que durent *les Bacchantes* des Roy Hart Speakers sans se sentir étranger au « rituel cathartique » qui se déroule devant nous, à ce « rêve amalgamant l'époque d'Euripide, notre époque et tous les temps ». Nous sommes exclus, nous n'avons pas le droit d'accéder à la vérité que les acteurs sont en train de découvrir, de vivre et de célébrer devant nous. Nul besoin de rampe, ni de la boîte de la scène à l'italienne; le groupe des Speakers est coupé de nous par quelque chose de plus infranchissable que l'invisible « quatrième mur » de la scène naturaliste: leur rituel les isole absolument. Ils ne nous laissent pour tout solde que la petite monnaie de leur cérémonie collective: quelques mouvements d'ensemble, une surprenante partition sonore qui distend les voix sur plus de six octaves... En bref, l'inverse de ce qu'ils font: rien qu'un spectacle d'une agressive pauvreté. Pour les comprendre vraiment, il nous faudrait à notre tour entrer dans le groupe, vivre aussi ce rêve où s'élaborent « des lignes d'action qui prédisent la structure sociale future », être comme eux et avec eux.

Généralement le spectateur est, au contraire, pris à partie, contraint à participer: il y va de son salut. Ici encore le Living fait autorité. La salle, c'est l'ennemi, c'est elle qui aliène la scène; elle est le reflet de notre société à la fois castratrice et obscène, elle a été contaminée par la télévision et tous les autres moyens de mise en conditionnement de masse. Les acteurs doivent donc l'affronter, et lui faire littéralement rendre gorge. Dans *Quo Vadis*, le pseudo-*happening* des Tréteaux libres de Genève, c'est dans les travées, entre les spectateurs, que de jeunes Suisses en proie à la société de consommation se flagellent et entrent en transe: le spectateur est convié à manier, lui aussi, le ceinturon, il doit devenir bourreau — en tout cas c'est en son nom que les comédiens souffrent et se font souffrir. Alors le renversement se produit: devant le spectateur-bourreau, l'acteur peut enfin accéder à la sainteté. Il est justifié. Du même coup, les hippies genevois des Tréteaux libres découvrent le pur Amour et la non-violence. C'est à eux qu'il va revenir en fin de compte de sauver le public:

« Expérience de désaliénation — des signes — une phrase dans la nuit — un échange — besoin de faire partager — changer le monde — tuer le paraître — tuer le moi — participez — participez — la mort de l'Ego peut venir à vous — prenez avantage de cette mort temporaire pour atteindre l'illumination — renaissiez libres — planez — aimez — communiquez — rayonnez — transformez — rayonnez — transformez — contestez. » Et c'est la communion des saints: *paradise now*.

Par un étrange retournement, cependant, de telles cérémonies se muent en spectacles quand ce qu'elles refusent le plus c'est précisément d'être des spectacles. Je n'en veux pour preuve que *Zéro bis* présenté par la troupe universitaire d'Antony qui s'intitule significativement Théâtre d'expression d'Antony. Tout en affirmant d'emblée que « l'art en tant que tel est nécessairement réactif » (faut-il entendre par là « réactionnaire »?) et qu'« à la limite logique de l'analyse, l'art n'a aucune place dans le projet révolutionnaire », ces étudiants ont voulu rendre compte de leur expérience de mai 1968: non représenter les événements de Mai ou leur propre comportement, mais utiliser le « langage émotif et concret de l'espace théâtral » (on reconnaîtra au passage le vocabulaire d'Artaud) pour prendre et faire prendre conscience de la réalité politique dans laquelle s'inscrit Mai. *Zéro bis* évoque donc successivement « l'oppression », celle, fondamentale, de l'enfant dès avant sa naissance et celle, sociale, du consommateur, la « libération spontanée » (entendez Mai), le « rêve » (une séance amoureuse collective) et le « retour à la réalité », le retour à zéro (bis). Le public est convié à participer effectivement: « Entre la contrainte esthétique et la liberté stérile, la pièce cherche une structure d'accueil permettant au public de s'exprimer, voire de créer. » Les spectateurs sont donc à tour de rôle provoqués en tant que représentants de la société d'oppression et implorés: c'est sur un pathétique « pas à zéro » psalmodié par les acteurs que se termine le spectacle.

Ici aussi, le mécanisme du jeu se renverse. En fait, cette participation n'instaure rien de nouveau: elle entre dans le spectacle, elle devient le spectacle même. Loin d'être mis en échec, le jeu affecte jusqu'à la salle elle-même et en retour l'irréalité gagne jusqu'aux événements évoqués. Revivre ainsi Mai au théâtre, ce

n'est pas faire accéder le théâtre à la révolution, c'est bien plutôt transformer Mai en un simple jeu de théâtre: un prétexte au défoulement d'une petite collectivité qui entend bien extorquer au spectateur un certificat de bonne conscience sinon de bonnes mœurs. A vouloir instaurer la vraie vie sur la scène, on court le danger de voir la facticité du théâtre contaminer toute réalité. C'est la revanche de Pirandello.

*Un théâtre
d'intervention.*

A l'inverse, c'est en se déclarant spectacle que le théâtre peut parfois intervenir efficacement dans la réalité. Nous en avons eu aussi des exemples éclatants à Nancy: je pense notamment au Cartoon Archetypical Slogan Theatre de Londres et au Teatro Campesino de Californie (Fresno). Certes, on y retrouve aussi les refus évoqués plus haut et la volonté d'instaurer par le théâtre une action politique: refus de l'illusion théâtrale, travail de groupe, création collective dont le premier matériau est l'acteur lui-même... Mais il n'est plus question d'instaurer une participation totale et idéale et de faire du théâtre (scène et salle mêlées) le lieu de la vraie vie. Mieux, le théâtre ici (il n'a d'ailleurs souvent besoin ni de scène ni de salle: l'air libre lui sied mieux) s'avoue comme tel: c'est un jeu que l'on peut jouer n'importe où, sinon pour n'importe qui.

Mais ce jeu renvoie à une réalité précise, concrète, et invite allégrement à la transformer. Le groupe, qu'il soit composé des travailleurs londoniens réunis autour de Roland Muldon ou des ouvriers agricoles qu'a rassemblés Luis Miguel Valdez, est socialement défini. Il s'adresse à d'autres groupes également définis: les membres californiens de l'Association nationale des ouvriers agricoles et ceux des clubs de travailleurs anglais. Nulle trace de mystique communautaire là-dedans. Mais le plaisir du jeu ensemble et la volonté d'être efficace. Les termes de référence, ce ne sont plus le Living Theatre ou Grotowski, mais les formes les plus anciennes (encore vivantes ici et là) d'un théâtre authentiquement populaire et Brecht. Luis Miguel Valdez aime à le répéter, le Teatro Campesino, c'est à la fois Brecht, Cantinflas (le comique mexicain) et la *commedia dell'arte*. « Nous créons notre propre *commedia dell'arte*. Nous improvisons en adaptant à la grève (car la grève est

notre thème unique) ses personnages traditionnels: les Arlequin, Pantalon et Brighella sont devenus les *esquiroles* (les jaunes), les *contratistas* (les employeurs), les *patroncistas* (les planteurs) et les *huelguistas* (les grévistes). Avec ces quatre types de personnages, nous créons des douzaines de combinaisons. »

Ainsi, le groupe des comédiens renvoie au public l'image grossie et éminemment théâtrale de la propre situation de celui-ci. Certes, là aussi, une action immédiate est recherchée (souvent en deçà du langage parlé) et une participation du spectateur est requise par tous les moyens possibles (ils vont de la violence des Anglais — bris de chaise ou vomissements sanguinolents — aux chants révolutionnaires mexicains que Luis Valdez demande à la salle de reprendre en chœur), mais une telle participation se fonde sur la situation qui est commune aux acteurs et à leur public: une action politique vécue, que ce soit la révolte contre l'*establishment* travailliste ou la lutte des ouvriers agricoles de Californie⁴.

Du reste, cette action et le spectacle se conditionnent mutuellement. Si les *actos* du Campesino, ces sketches d'une quinzaine de minutes, avaient une toute autre force que les scènes du Cartoon qui restent pour l'essentiel parodiques (elles sentent encore le cabaret, voire les chansonniers, alors que c'est à Guignol que nous fait songer le Campesino), ce n'est sans doute pas seulement une question de talent: c'est que le joyeux jeu de massacre auquel se livre le Campesino au nom à la fois de la situation actuelle des ouvriers agricoles californiens et d'une civilisation mexicaine autochtone opposée à la non-civilisation des *gringos*, est par définition plus radical, plus révolutionnaire que celui du Cartoon qui en reste à un anarchisme antibourgeois à l'odeur petite-bourgeoise. L'esthétique du spectacle est fonction directe de la politique.

4. Nous autres, festivaliers nancéiens, ne pouvions nous défendre d'un sentiment de malaise, surtout devant le Campesino. En fait, nous restions extérieurs non seulement au spectacle, mais à son sens profond. Nous admirions l'invention, la clarté, l'efficacité des *actos*. Nous ne pouvions vraiment les recevoir, faute de partager effectivement la situation de ceux pour qui ils ont été composés.

Le mythe et l'action. Cette dialectique du théâtre et de l'action, nous la retrouvons encore dans les réalisations du Bread and Puppet Theatre de New York. Cette troupe fut la révélation du Festival de 1968. Elle a aussi dominé ce VII^e Festival. On sait que, constituée autour d'un jeune Allemand immigré de fraîche date, Peter Schumann, elle rassemble un petit nombre de comédiens qui se démultiplient à l'aide de grandes marionnettes ou masques et donne des représentations non seulement dans une église désaffectée du sud de Manhattan, mais encore dans les rues de New York, avec la participation d'enfants, voire de passants...

En 1968, à Nancy, le Bread and Puppet avait joué *Fire*, une sorte de mystère laïc au cours duquel un village vietnamien revivait la semaine de la Passion (avec un jour en plus: celui du « feu », de la destruction) dans une salle du Festival et, dans la rue, jusqu'au beau milieu de la fête foraine, de courts spectacles encore plus immédiatement liés à l'actualité politique: par exemple, *l'Homme qui dit au revoir à sa mère* (le départ d'un soldat américain pour le Vietnam, sa mort et le retour du cadavre chez sa mère) et *Chairs*, organisé autour d'un discours du président Johnson. Cette fois, le Bread and Puppet a présenté un long spectacle: *the Cry of the people for meat*. Il s'agit d'une série de scènes librement tirées de la Bible, qui vont de la création de l'homme (remontant même avant: le mariage du Dieu des Cieux, Uranus, avec Mère Terre, immédiatement suivi de la naissance de Cronos et de la mise à mort d'Uranus par son fils, précède la naissance d'Adam et Eve) à la crucifixion du Christ et qui intègrent des épisodes ou des figures contemporains. Mais le Bread and Puppet les utilise de façon à réaliser une confrontation entre le mythe et notre réalité: ainsi c'est sur un avion en forme de poisson manié par ses disciples devenus autant de « marines » que le Christ est mis en croix.

Reconnaissons-le, le spectacle est admirable d'économie et d'invention: hommes et poupées composent, à l'aide de quelques accessoires utilisés à découvert et sans la moindre volonté de faire illusion, des tableaux vivants où chaque geste compte, chaque son atteint à une intensité presque déchirante et où le silence même prend la dignité d'un matériau scénique « noble ». Des épisodes

comme celui où Dieu (alias Peter Schumann) insuffle la vie à Adam et à Eve après avoir dégagé, de sa propre bouche, les premiers hommes du flot de plastique qui les enveloppe, celui de la vestition de Joseph destiné à devenir le père d'un dieu, ou encore celui de la construction d'un Christ composé de plusieurs acteurs supportant une immense marionnette qui va se saisir d'un bouquet de fleurs et d'un drapeau vietnamien... tous ces épisodes sont autant de moments de théâtre qui ont la beauté et la signification de la scène où, sous nos yeux, le cardinal Barberini est métamorphosé en pape, dans *la Vie de Galilée* du Berliner Ensemble.

Le théâtre, là encore, joue cartes sur table. C'est en s'avouant tel, avec une fausse naïveté concertée, qu'il s'accomplit. Mais peut-être, cette fois, l'accomplissement est-il trop complet. Je comprends bien qu'en exposant ainsi des mythes chrétiens et en les confrontant dans le spectacle même avec des images de la vie d'aujourd'hui, le Bread and Puppet vise à tout autre chose qu'à illustrer la Bible. Dans le long itinéraire du « peuple qui réclame de la viande », il décrit aussi la lutte des opprimés de notre monde et tout spécialement de l'Amérique actuelle. Mais alors un autre renversement symétrique et inverse de celui qui a été évoqué plus haut se produit aussi: loin d'être remis en question, de tels mythes s'imposent au spectateur comme des vérités éternelles, au-delà même de toute croyance religieuse. Le fini du spectacle, son équilibre raffiné (entre les hommes et leurs marionnettes, entre les bruits et le silence, entre le passé et le présent), que la parole humaine ne vient pas troubler ou mettre en mouvement, y contribuent. La scène se referme sur une célébration: celle de la lutte sans issue de l'homme contre l'homme. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si *the Cry*, qui s'ouvre par le meurtre d'un père par son fils, se clôt sur un autre parricide: celui du Fils de l'Homme par ceux qui auraient dû être ses enfants. Le mythe réinvestit, par le jeu du théâtre, le réel. *The Cry* est à l'opposé des récits ou des scènes du *Theater of war* du même Bread and Puppet: il nous propose non le déchiffrement de notre propre réalité à l'aide d'images mythiques (celles-ci subtilement décalées par rapport à celle-là), mais la conversion de cette réalité en une épopée, éternelle et vaine; l'impossible quête d'un *paradise now*. Alors tout n'est plus que théâtre.

L'ILLUSION ET L'ACTION

Je n'entendais pas donner ici un compte rendu de ce passionnant, à la fois exaltant et inquiétant, VII^e Festival de Nancy, mais seulement formuler quelques réflexions suscitées devant le spectacle d'un théâtre qui, au nom de la révolution, semble possédé par une hâte fébrile de se détruire en tant que théâtre. Aussi ai-je délibérément omis de parler de représentations qui, peu ou prou, jouent le jeu d'une théâtralité plus traditionnelle, comme par exemple un *Jardin des délices* d'Arrabal dessiné, par le Studio d'Amsterdam sous la direction de Lodewijk de Boer, avec un maniérisme et une précision qui faisaient ressortir ce que le « théâtre-panique » rêvé par Arrabal peut avoir de laborieusement fabriqué, ou un *Escorial* de Ghelderode joué avec un lyrisme shakespearien par un prodigieux acteur roumain (Stefan Iordache). Je regrette toutefois de ne pouvoir que mentionner ici des spectacles comme ceux du Théâtre de l'Université de Santiago (*Renfermez-vous bien au sec à l'abri de la chaleur et du froid* de Megan Terry et *le Père* d'Enrique Buenaventura), du Théâtre universitaire de Nancy (*les Horaces et les Curiaces* de Brecht, dans une mise en scène de Jean-Marie Jourdeuil), de la Compagnie de l'Avre (*Un jour mémorable pour le grand savant Monsieur Wu*, pièce populaire de la Chine ancienne dans la version établie pour le Berliner Ensemble)... et même *les Fusils de la Mère Carrar* dont les étudiants de São Paulo ont pris prétexte pour passer de la tranche de vie vériste à une cérémonie baroque, car ils témoignent tous, à divers degrés, de la fécondité de la leçon brechtienne. Il y a toujours place au théâtre pour la lecture et la représentation rigoureuse d'une fable (c'est-à-dire d'une action) politique et historique.

Ce que j'ai voulu évoquer ici, à propos de ce VII^e Festival de Nancy et loin de toute velléité de palmarès, ce sont les illusions et les réalités d'un théâtre qui rêve de s'accomplir dans l'action politique (ou révolutionnaire) directe. Et son paradoxe, qui veut que, pour éviter que cette action ne se convertisse en pur spectacle, ce théâtre doit d'abord se reconnaître comme spectacle. Car c'est finalement au spectateur qu'il revient de faire du spectacle une action réelle. Non à l'acteur, eût-il troqué son narcissisme contre une vocation communautaire.

DU THÉÂTRE POLITIQUE: UN RENVERSEMENT COPERNICIEN

On parle beaucoup aujourd'hui de « théâtre politique ». Or cette expression reste imprécise, sinon obscure. Peut-être ne recouvre-t-elle qu'une tautologie (je suis tenté de croire que tout grand théâtre est par définition politique; il peut l'être même dans un refus du politique). Elle est en tout cas impossible à définir dans l'abstrait, sans référence aux formes et aux usages de la pratique théâtrale à tel ou tel moment donné, dans telle ou telle situation politique concrète¹.

En fait, quand on parlait autrefois de théâtre politique et même quand on en parle aujourd'hui, on a souvent dans l'esprit une certaine image, un certain mythe. Essayons d'identifier ce mythe, de délimiter les contours de cette image. Peut-être est-ce à partir d'eux et par opposition à eux que nous parviendrons ensuite sinon à définir une fois pour toutes du moins à évoquer ce qui, maintenant, en Europe occidentale, peut nous tenir lieu de théâtre politique.

1. Ce texte reprend celui de la relation que j'ai présentée à la Table ronde internationale consacrée à « la participation, la dénonciation et l'exorcisme dans le théâtre d'aujourd'hui », lors du XXVI^e Festival international de théâtre de la Biennale de Venise, en septembre 1967.

Il ne tient donc pas compte des exigences et des expériences de mai-juin 1968. Toutefois il ne me paraît pas sans rapport avec elles: il prend position pour une transformation radicale des institutions et met en garde contre une confusion entre l'activité théâtrale et l'action révolutionnaire.

Contre le mythe de la spontanéité et de la participation directe, il rappelle la nécessité et la possibilité d'un théâtre qui soit profondément politique tout en restant spécifiquement théâtral.

Notre conception du théâtre politique s'enracine dans ce que, tout au long du XIX^e siècle, on a appelé « le théâtre du peuple ».

Le mythe du « théâtre du peuple » est directement issu des fêtes révolutionnaires. Il a trouvé son expression théorique dans l'ouvrage de Romain Rolland intitulé précisément *le Théâtre du peuple*². Firmin Gémier, qui fut le premier directeur du Théâtre national populaire au palais de Chaillot a, toute sa vie, essayé de le faire passer dans la réalité vivante du théâtre. Et le T.N.P. de Jean Vilar en relève encore pour une large part — sans compter, entre Gémier et Vilar, les tentatives faites à l'époque du Front populaire et les rêves, inlassablement poursuivis mais rarement réalisés, de spectacles politiques de masse (il y a une dizaine d'années, Sartre parlait encore d'une grande manifestation théâtrale au Vel' d'Hiv', en collaboration avec Fernand Léger).

Certes, depuis 1918, une autre composante est entrée dans l'image que nous nous faisons du théâtre politique: il s'agit du théâtre prolétarien tel qu'il s'est pratiqué en U.R.S.S., puis en Allemagne pendant les années vingt et tel qu'on l'a retrouvé, sous une forme légèrement différente, aux Etats-Unis, pendant la première période rooseveltienne, de 1935 à 1940. Mais cette composante — sur laquelle nous reviendrons — est, du moins en France, restée secondaire: elle n'a pas modifié profondément notre mythe d'un théâtre populaire et politique. Elle a plutôt été assimilée par celui-ci.

La fête de la Cité.

Essayons d'abord de dégager les traits caractéristiques du grand théâtre de participation politique dont nous continuons, plus ou moins consciemment, de rêver. Sa première manifestation — la plus ample et la plus pure aussi — est la Fête de la Fédération du 14 juillet 1790. Il s'agissait à la fois de commémorer une victoire (la prise de la Bastille) et de célébrer une unité: celle des provinces et de Paris fondus en un seul organisme, la Nation.

2. Romain Rolland, *Le Théâtre du peuple, essai d'esthétique d'un théâtre nouveau*, nouvelle édition, Albin Michel, Paris, s.d. (première édition, 1903).

En 1903, à Lausanne, Gémier qui, toute sa vie, n'a cessé de vouloir réaliser de telles fêtes, dirige une cérémonie commémorant l'entrée du canton de Vaud dans la Fédération helvétique. Le spectacle se compose d'« une grande pièce populaire qui résumait l'histoire du canton depuis le Moyen Age ». Sur la scène, en plein air, deux mille cinq cents personnes, parmi lesquelles des enfants, des montagnards et des bergers, sont mobilisées — sans compter de nombreux animaux; sur les gradins, près de vingt mille spectateurs. Et Gémier déclare: « J'ai voulu que mon public, lui aussi, prît part à l'action. J'avais fait pratiquer autour de la salle une sorte de chemin de ronde où je plaçais une partie de mes figurants et de mes choristes. De sorte qu'au moment où ceux-ci entonnèrent l'hymne national, mes dix-huit mille spectateurs se levèrent comme un seul homme et chantèrent avec eux³. » Bref, non seulement la scène raconte l'histoire d'une unité, mais la cérémonie tout entière est la preuve vivante de cette unité: acteurs et spectateurs ne font qu'un.

La fête est la célébration de l'unité nationale conquise sur les divisions internes ou affirmée par la victoire sur l'ennemi extérieur. Le 11 novembre 1920, Gémier organise, à Paris, la Fête de la Victoire. Dans son projet initial, le spectacle devait comporter trois épisodes: « D'abord une paraphrase moderne de la Fête de la Fédération, avec un serment de fidélité à la Nation; puis une évocation de la guerre récente, avec les combattants, les mutilés, les parents des tués, qui apporteraient une urne funéraire sur l'autel de la patrie; enfin une sorte d'apothéose du travail avec les divers corps de métier, dans leurs costumes de labeur, qui viendraient jurer de se consacrer à la renaissance du pays⁴. »

A peu près au même moment, le 7 novembre 1920, pour le troisième anniversaire de la révolution d'Octobre, Kugel, Petrov et Evreïnoff montent à Petrograd le plus grand spectacle de masse jamais réalisé: *la Prise du Palais d'Hiver*. Ici, le théâtre et la réalité se conjuguent étroitement. L'action se déploie sur trois scènes: deux tréteaux, de chaque côté de la place — l'estrade des blancs et l'estrade des rouges —, et entre ces tréteaux, un troisième lieu:

3. Cité par Paul Blanchard, *Firmin Gémier*, préface de J. Paul-Boncour, collection « le Théâtre et les jours », n° 1, l'Arche éditeur, Paris 1954, p. 249-250.

4. Id., *ibid.*, p. 250-251.

« l'authentique *lieu réel* où se déroula l'événement historique ». Près de cent mille hommes prennent part à cette célébration: une bonne partie de l'Armée rouge... jusqu'au croiseur soviétique *Aurore* d'où partent de nouveau les fameuses salves. Comme l'écrivit un peu plus tard Evreïnoff qui, rappelons-le, est l'homme du théâtre comme jeu, le théoricien du « théâtre théâtral », nous nous trouvons ici en présence d'une « mise en scène vivante du passé [poussée] jusqu'à l'illusion complète⁵ ». Le jeu théâtral unit indissolublement le présent et le passé en même temps qu'il glorifie un nouvel ordre national.

*La masse
une et indivisible.*

Ici et là, il s'agit donc de faire revivre de grands événements du passé — et de les faire revivre par le plus grand nombre.

Ce qui est célébré, ce sont des faits qui ont été vécus par la collectivité: des faits publics par opposition aux faits privés, singuliers. Et c'est cette collectivité — la même ou son héritière — qui est appelée à contempler le spectacle, voire à y participer. Ce théâtre est théâtre de masse au double sens du terme: il expose des actions de masse — c'est-à-dire des actions historiques où la masse est acteur et non plus figurant comme c'était le cas auparavant, du moins dans les spectacles du XIX^e siècle — et il le fait pour la masse. Romain Rolland définissait ainsi la condition nécessaire et suffisante pour tout théâtre du peuple: « Que la scène, comme la salle, puisse s'ouvrir à des foules, contenir un peuple et les actions d'un peuple⁶. »

C'est là un point essentiel: ces fêtes s'adressent au grand nombre. Diderot lui-même le pressentait lorsqu'il disait que tout changerait au théâtre dès que l'on passerait de quelques centaines de spectateurs à plusieurs milliers. Mais ces spectateurs de masse ne doivent pas être une simple foule, un rassemblement composite: l'objet du spectacle, c'est précisément de les constituer en une unité, de leur rappeler qu'ils sont un seul et même corps. A la limite, il ne devrait plus y avoir de différence entre acteurs et spectateurs: les premiers

5. Nicolas Evreïnoff, *Histoire du théâtre russe*, préface et adaptation française de G. Welter, éditions du Chêne, Paris 1947, p. 429.

6. Romain Rolland, *op. cit.*, p. 121.

ne sont que les délégués des seconds; comme ils unissent le présent et le passé, ils lèvent toute séparation entre la salle et la scène. Par son contenu et par sa structure, la fête est l'expression même de la nation.

Il y a adhésion, participation à tous les niveaux (et non seulement identification individuelle du spectateur au personnage): participation de l'homme à la vie collective de sa cité, participation du présent à la recreation du passé, participation du public à l'histoire ainsi revécue par des acteurs qui ne sont que de simples délégués des spectateurs. La fête politique offre l'image idéale, vraie de la Cité. Le théâtre est Histoire: il la dit, la célèbre, l'éclaire, pour tous.

La question qui se pose est de savoir où en est, aujourd'hui, ce grand théâtre de participation politique.

*Le temps de
la différence.*

On l'a souvent constaté: le statut même du théâtre en tant que moyen d'expression s'est profondément modifié depuis

une trentaine d'années. D'abord, d'autres moyens d'information se sont imposés à tous. Les fêtes de la Révolution étaient propres à faire connaître au peuple ce qui s'était passé: elles lui en donnaient une vue d'ensemble, elles lui faisaient revivre les événements non plus tels que des individus isolés avaient pu les vivre, mais de la manière la plus large, la plus générale possible. Le théâtre d'« agit-prop » soviétique a eu, lui aussi, comme mission de remédier à l'absence d'informations dans un pays où le papier manquait, où les journaux étaient rares et les moyens de communication défailants: les spectacles étaient alors des « journaux vivants ». Maintenant, cette vue d'ensemble des événements, c'est la radio et surtout la télévision qui nous la fournit. Et l'efficacité de cette dernière est incomparablement supérieure à celle que pourrait avoir le théâtre: non seulement elle touche beaucoup plus de gens, mais encore elle donne au spectateur l'illusion d'être présent au monde. Il est assis devant son poste de télévision et voilà que tous les grands événements de la journée défilent devant lui, à portée de ses yeux et presque de sa main. Il peut dire qu'il a vécu le premier vol dans l'espace d'un cosmonaute ou l'assassinat d'Oswald, l'assassin présumé (ô combien!...) du président Kennedy, etc.

D'autre part, l'usage qui a été fait, dans les années trente, des fêtes politiques a jeté sur elles un certain discrédit. Le fascisme et le nazisme se sont servis d'elles pour célébrer une unité nationale qui était loin d'être révolutionnaire. Mieux, la théâtralisation de la vie politique qui s'est produite alors a provoqué, en retour, une suspicion à l'égard du théâtre de masse et de son redoutable pouvoir de mystification.

Un des changements les plus considérables porte sur la composition du public. Contrairement à ce qui s'était passé au début du XIX^e siècle, le public de théâtre n'est pas devenu au XX^e siècle — en dépit de toutes les tentatives faites dans ce sens — un public de masse. Au contraire: quoiqu'il ait légèrement augmenté depuis la guerre, il n'a cessé de se différencier, de se diviser, de se morceler. Au point qu'aujourd'hui, nous avons affaire à des publics plutôt qu'à un seul public. Ainsi les architectes ont été contraints d'abandonner, avec un certain retard, leurs projets de construction de théâtres destinés à plusieurs milliers de spectateurs. A Paris même, celui d'un grand théâtre, qui aurait pu contenir près de vingt mille personnes, établi au Rond-Point de la Défense, est demeuré lettre morte. Le rêve d'un théâtre qui rassemblerait toute la Cité semble définitivement passé de saison. Des théâtres sont nés, mais ce sont des théâtres « marginaux », au propre et au figuré: théâtres de la périphérie parisienne ou petits théâtres destinés à devenir des laboratoires d'essai. Et loin d'essayer de nier le caractère composite de leur public, certains hommes de théâtre le reconnaissent et s'en réclament: leur travail n'est pas d'unir mais de diviser, comme le disait Brecht.

Enfin le théâtre ne prétend plus nous fournir l'illusion de la réalité. C'est que le cinéma et la télévision y pourvoient bien plus efficacement. *La Prise du Palais d'Hiver* ne pourrait que faire piètre figure devant *Octobre*, le film d'Eisenstein. C'est ce film et non le spectacle qui nous donne encore une vue globale de la révolution d'Octobre. Bref, la scène n'est plus et ne prétend plus être un reflet ou un *ersatz* de la réalité. Nous avons rompu avec l'illusion naturaliste. Être réaliste au théâtre, aujourd'hui, c'est, comme Brecht le proclamait déjà il y a une trentaine d'années (et avant lui, Meyerhold...), d'abord avouer le théâtre comme théâtre, c'est reconnaître son *jeu*. Du même coup, de nouveaux rapports se

sont établis entre la salle et la scène. Privé de l'illusion de se retrouver comme chez lui au théâtre, dans une réalité connue et admise par tous, mais confronté à la réalité proprement scénique du jeu théâtral, voici le public partagé entre identification et distanciation, libre d'accepter ou de refuser ce langage spécifique que la scène parle pour lui. C'est à lui que revient, en fin de compte, le dernier mot.

*Un décentrement
radical.*

N'oublions pas non plus les modifications, extérieures à toute activité théâtrale, intervenues pour ce qui est de notre position dans le monde. Notre époque voit sans conteste la fin de ce qu'on peut appeler l'« eurocentrisme ». A l'image d'un monde organisé autour de l'Europe et tout particulièrement de l'Europe occidentale succède celle d'un univers dont l'Europe n'est plus qu'une des parties et non la plus importante. Une telle rupture de nos représentations globales n'est pas sans conséquence sur le théâtre lui-même. Reprenons une comparaison chère à Brecht. Nous sommes passés d'une ère ptoléméenne à une ère copernicienne. Dès lors, l'organisation centripète (telle qu'on la retrouve dans certains grands projets d'architectes-urbanistes dès le XVIII^e siècle — je pense, par exemple, à la ville qu'avait commencé à construire Ledoux à Arcet-Senans): le théâtre au centre de la cité, la cité au centre de la France, la France au centre de l'Europe et l'Europe au centre du monde — le théâtre constituant le microcosme de ce macrocosme — se révèle anachronique. De même que la scène et la salle ne partagent plus la même illusion, ces deux espaces ne communient plus dans la certitude de posséder une vérité valable pour tous et pour le monde entier. Une sorte de décentrement général est intervenu. L'édifice théâtral n'est plus au centre que relativement⁷; il n'est plus détenteur d'une vérité générale et universelle.

7. Rappelons la tirade de Jesse, au 9^e tableau d'*Homme pour homme*: « Et Copernic, qu'est-ce qu'il dit? Qu'est-ce qui tourne? C'est la terre qui tourne. La terre, donc l'homme. D'après Copernic. Donc l'homme ne se trouve pas au centre. Maintenant regardez-moi un peu ça. Vous voudriez que ça se trouve au centre, ça? Historique, je vous dis. L'homme n'est rien du tout! La science moderne a prouvé que tout est relatif. Qu'est-ce que ça veut dire? La table, le banc, l'eau, le chausse-pied, tout, relatif. Vous, veuve Begbick; moi... relatif. Regardez-moi dans les yeux, veuve Begbick; l'instant est histo-

C'est dire que le grand théâtre de participation politique tel que nous l'avons défini plus haut n'est plus, avec ses exigences d'unité et de totalité, qu'un mythe. Et ce mythe est dangereux dans la mesure où il masque un état de fait et tend à devenir un alibi — ce qui est le cas pour certains de nos théâtres populaires actuels qui continuent à se réclamer d'une idéologie démentie par leur propre réalité.

C'est ici qu'intervient ce que nous appellerons *la modification brechtienne*. Partons de ce qui constitua une prise de position fondamentale, commune à Piscator et à Brecht (celui-ci ne faisant ici que suivre celui-là) : le refus d'un théâtre politique œcuménique et la volonté de promouvoir un théâtre de combat, voire un théâtre partisan. Ce qui en découla immédiatement, c'est l'abandon des critères de masse et d'unanimité.

Le projet de théâtre que Gropius avait établi pour Piscator⁸ n'est pas celui d'un édifice-géant, d'un pseudo-stade (comme le Grosses Schauspielhaus de Reinhardt où Piscator avait réalisé une grande revue politique). Il ne s'agit plus de donner des spectacles au public le plus large possible : l'attention de Gropius et de Piscator porte plutôt sur les modalités de contact entre la scène et la salle, sur les variations de ces modalités (plusieurs types de scène sont possibles, dans un tel édifice). D'autre part, l'accent est mis sur la nécessité de faire usage des techniques les plus modernes et sur la fonction de ces techniques. Comme le constata Brecht, l'expérience de Piscator constitua « la tentative la plus radicale en vue de conférer au théâtre un caractère didactique. [Elle transforma] la scène en une salle de machines [et fit] de la salle un local de réunion⁹ ».

rique. L'homme se trouve au centre, mais relativement.» (Bertolt Brecht, *Théâtre complet*, I, l'Arche éditeur, Paris 1956, p. 144.)

8. Erwin Piscator, *Le Théâtre politique*, texte français d'Arthur Adamov avec la collaboration de Claude Sebisch, l'Arche éditeur, Paris, 1962. Cf. le texte de Walter Gropius : « De l'architecture théâtrale moderne, à propos de la construction à Berlin d'un nouveau théâtre Piscator », p. 129-133.

9. Bertolt Brecht, « Du théâtre expérimental », texte français de Jean Tailleur et Bernard Sobel, *Théâtre populaire*, n° 50, 2^e trimestre 1963, p. 85.

*Le grand théâtre
du monde.*

Ensuite Brecht et Piscator divergent. L'ambition de ce dernier, c'est de mettre sur la scène toute l'histoire

du monde: « L'idée fondamentale de toute action théâtrale réside dans l'élévation des scènes privées au niveau de l'histoire — il ne peut s'agir que d'une élévation au plan social, politique et économique¹⁰. » Nous retrouverons là une des caractéristiques de ce théâtre de participation politique dont nous avons parlé: la volonté de faire de la scène le lieu d'actions générales valables pour tous. L'élévation des drames individuels au plan social, politique et économique, a lieu sous les yeux du spectateur. Elle ne résulte plus, comme dans le théâtre classique, du simple consensus de celui-ci (c'est le spectateur du XVII^e siècle qui déchiffrait *Bérénice* ou *Phèdre* en termes non seulement de destinées individuelles, mais de tragédie politique); elle est le produit des moyens techniques employés. Ainsi, le *Raspoutine* d'Alexis Tolstoï est devenu, grâce à l'utilisation de la *Segment-Bühne*, celui de Piscator; l'histoire anecdotique de la vie et de la mort d'un favori du tsar s'est transformée en une évocation de l'évolution de toute l'Europe, voire du monde, à la veille de la guerre de 1914-1918 et jusqu'à la Révolution soviétique. Un contrepoint visible s'établit entre les différentes actions jouées sur chacun des « segments » de la scène hémisphérique du Théâtre Piscator, et un quadruple commentaire vient encore « élargir » la vision du spectateur (calendrier, film didactique, film dramatique et film de commentaire). Ce qui est reconstitué sur la scène — par l'effet des techniques les plus variées et sans le moindre soupçon d'illusionnisme — c'est la totalité du monde elle-même. La scène est littéralement « le grand théâtre du monde ».

Du même coup, Piscator reconstitue l'unité scène-salle. A propos de *Malgré tout*, la revue communiste qu'il voulait donner dans une vallée des montagnes de Gosen, avec deux mille participants, et qu'il ne put réaliser qu'au Grosses Schauspielhaus, en 1925, il écrit: « La masse se chargea de la régie. Tous ces gens qui emplissaient le théâtre avaient vécu cette époque et ce qui se déroulait

10. Erwin Piscator, *op. cit.*, p. 139.

sous leurs yeux, c'était exactement leur destin, leur propre tragédie. Le théâtre devenant pour eux une réalité, il n'y eut plus dès lors une scène face au public, mais une salle de réunion commune et gigantesque, un gigantesque champ de bataille, une gigantesque manifestation¹¹. » Le théâtre peut ainsi être le lieu privilégié où se dévoile « la légitimité des révolutions ».

C'est là que Brecht se sépare de Piscator. Il rompt avec l'exigence du théâtre politique entendu comme théâtre des grands événements et avec toute volonté d'unité entre la scène et la salle. Ainsi il est amené à remettre en question à la fois la structure de l'activité théâtrale (fondée sur une convergence des images de la scène et de celles de la salle dans une commune participation à la même représentation du monde) et la fonction de cette activité (le théâtre comme microcosme de notre société).

Le jeu brechtien. La dramaturgie de Brecht refuse toute distinction entre le public (assimilé jusqu'alors au politique) et le privé (que Piscator haussait au plan du politique). Elle s'inscrit en faux aussi bien contre l'illusion du privé, de l'existence d'une sphère de comportements ou de sentiments strictement individuels, que contre celle des grands événements qui constitueraient à eux seuls l'histoire. Plus exactement, elle ne cesse de mettre en rapport privé et public, grands événements et vie quotidienne. Ce qu'elle nous propose le plus souvent, c'est une chronique historique de la vie quotidienne.

La représentation théâtrale brechtienne institue un jeu entre l'identification et la distanciation du spectateur vis-à-vis des événements et des personnages représentés. Identification au niveau de la vie quotidienne; distanciation à celui de la prise de conscience historique. Nous sommes et nous ne sommes pas Mère Courage. L'objet de la représentation, c'est précisément de nous faire prendre conscience de la distance historique qui nous sépare d'Anna Fierling, cette cantinière de la guerre de Trente ans. Soit, en fin de compte, de nous faire prendre conscience de nous-mêmes en tant qu'individus inscrits dans telle ou telle société précise. Dès lors, le

11. Erwin Piscator, *op. cit.*, p. 71.

théâtre ne nous révèle plus une vérité que nous aurions à réaliser en dehors de lui et selon sa loi: cette vérité reste à faire, elle ne peut résulter que de la transformation réelle de la société à partir de la prise de conscience historique dont la représentation théâtrale a été l'occasion.

On peut donc parler d'un décentrement du théâtre chez Brecht. La scène n'est plus le centre de gravité de l'activité théâtrale. Celui-ci se situe d'abord au point d'intersection de la scène et de la salle: dans l'intimité même du spectateur, partagé entre l'adhésion et le refus, obligé de mettre en cause sa propre participation à l'idéologie et aux mythes de la vie quotidienne; puis il se trouve déporté plus loin encore, à la lisière même de la représentation théâtrale: là où le théâtre et la cité communiquent. L'édifice théâtral brechtien n'est pas plus fermé sur lui-même qu'il n'est scénocratique: il est, au contraire, ouvert sur la vie sociale à la façon d'un laboratoire où nos représentations du monde et de nous-mêmes sont confrontées avec d'autres et reconnues insuffisantes, transitoires. Il nous revient alors de découvrir les règles de notre vie sociale afin d'être ensuite en mesure de les transformer — mais cette fois réellement, dans l'épaisseur même de la réalité.

Au théâtre de masse et de large participation politique, qui ne peut être qu'un théâtre de la vérité révélée, Brecht substitue un théâtre d'examen et de réflexion politique, le théâtre d'une vérité qui reste à faire.

Le cours de l'histoire. Certes, aujourd'hui, la leçon brechtienne peut nous paraître insuffisante.

Les œuvres de Brecht ont été écrites dans et pour une situation historique donnée: celle de l'Europe entre les deux guerres et dans l'immédiat après-guerre. Sans doute elles dépassent cette situation et nous pouvons aussi, d'ores et déjà, les traiter comme des œuvres historiques (sinon classiques) — exactement comme Brecht nous a appris à traiter Shakespeare ou Lenz. Il n'en reste pas moins que la situation s'est fondamentalement transformée. Nous l'avons déjà noté: l'eurocentrisme n'a plus cours aujourd'hui. Or, la vision que Brecht se faisait du monde est encore, dans une large mesure, organisée autour de l'Europe. La Chine ou l'Inde de

ses pièces n'ont pas d'existence indépendante: elles nous renvoient à la société européenne de l'entre-deux-guerres, à notre civilisation capitaliste et industrielle (colonialiste aussi...). De plus, une eschatologie de la révolution comme solution nécessaire et suffisante sous-tend une bonne partie de l'œuvre de Brecht. Or, nous savons aujourd'hui que la révolution communiste peut être nécessaire, mais qu'elle n'est pas suffisante pour instaurer le socialisme. D'autres questions se posent ensuite, d'autres contradictions apparaissent: Brecht n'a pu les aborder.

La forme brechtienne par excellence, j'entends la *parabole*, ne va pas non plus sans difficultés. Sans doute, le décalage provoqué par Brecht lorsqu'il situe dans une autre époque historique une action qui pourrait nous être contemporaine (le pseudo-conflit des « têtes rondes » et des « têtes pointues » est l'équivalent de celui des Aryens et des Juifs, par exemple) est-il de nature à rendre le spectateur actif. C'est à ce dernier qu'il convient de rétablir la perspective historique exacte; face à la fausse historicité de la parabole, il doit découvrir sa propre historicité. Mais parviendra-t-il toujours à réaliser une telle opération de « redressement »? On peut en douter. Alors, le metteur en scène risque de céder à la tentation de l'actualisation et, en niant toute différence historique, d'annuler le parabole (montrer que, sous Louis XIV, on vit comme aujourd'hui, ou l'inverse, c'est réduire une époque à une autre et revenir au naturalisme le plus obtus; de même, faire de Galilée un savant atomique actuel. Disons que certaines pièces de Brecht doivent être maintenues dans un équilibre historique instable). Il convient donc qu'il accentue le décalage, mais c'est au risque d'ennuyer le public et de faire que celui-ci ne se reconnaisse plus, à distance, dans l'image proposée. Manfred Werkwerth aime à le déclarer: « Ce que je voudrais au théâtre, c'est un public de philosophes. » Malheureusement ce public n'existe encore nulle part, ni en R.D.A. ni ailleurs. La parabole suppose peut-être un public imaginaire. Destinée à « activer » le public (Brecht disait que le théâtre doit conjuguer l'art de l'acteur et l'art du spectateur), elle exige un public déjà actif et formé.

L'individu comme centre. Evoquons un dernier problème: celui de la place de l'individu, du personnage dans l'œuvre de Brecht. Certes, là aussi, il y a eu décentrement. Brecht s'est inscrit en faux contre une dramaturgie dans laquelle l'individu était à la fois sujet et objet. Il a même dénoncé avec une extrême vigueur le théâtre ancien comme théâtre des « grandes individualités solitaires ». Dès *Homme pour homme*, comme Jesse le déclare à la veuve Begbick, « l'homme n'est plus au centre » — ou plutôt « il est bien au centre, mais relativement ». Brecht établit sa nouvelle dramaturgie à partir de ce renversement copernicien: c'est le monde, un certain état présent de la société, qui en est l'objet, l'homme n'est plus que sujet. Il maintient toutefois la notion de personnage (ce personnage fût-il divisé, incomplet, à la différence du tout achevé que doit former le personnage classique). Or, cette notion même est contestée radicalement aujourd'hui. Dans une polémique avec Hochhuth à propos des *Soldats*, Theodor W. Adorno¹² soutient que le théâtre ne peut plus nous montrer l'homme comme individu: devant la réification radicale (et acceptée par tous) de l'homme dans la société d'aujourd'hui, le personnage doit perdre tout trait individuel, personnel; il ne saurait plus être que le simple porteur d'un comportement collectif. C'est ce que Ernst Wendt, commentant cette polémique, traduit ainsi: « L'homme agissant spontanément et se développant librement, cet homme-là, on ne peut plus le sauver¹³. »

Or Brecht entend encore sauver l'individu. Certes, il ne rêve ni d'un salut religieux ou mystique ni d'un salut moral (et en quelque sorte existentiel): c'est de salut politique, historique qu'il parle. Et si l'individu brechtien doit, au moins passagèrement, renoncer à sa qualité d'individu (les militants de *la Décision* substituent, pour la durée de leur mission, un masque à leur propre visage), c'est pour rétablir en fin de compte celle-ci, c'est pour pouvoir, dans une société enfin transformée, redevenir pleinement un individu. La dramaturgie de Brecht demeure une dramaturgie de la respon-

12. Theodor W. Adorno, « Offener Brief an Rolf Hochhuth », *Theater heute*, n° 7, juillet 1967.

13. Ernst Wendt, « Ist der Mensch noch zu retten? », *Theater 1967*, numéro spécial, Friedrich Verlag, Hannover.

sabilité (non morale ou religieuse, mais politique) de l'homme. Sans partager le point de vue d'Adorno, on peut reconnaître, dans l'effacement de l'individu, une des sources des difficultés que Brecht a éprouvées lorsqu'il a voulu mettre en scène certains événements contemporains. Lui-même, à la fin de sa vie, a ressenti le besoin de transformer son théâtre et d'en faire ce qu'il appelait un « théâtre dialectique » — soit de montrer sur la scène la dialectique même de l'histoire. Ainsi il a esquissé un retour au grand théâtre historique classique qui a été pour l'essentiel un retour à Shakespeare. Son adaptation de *Coriolan* en témoigne. Il n'a voulu ni renverser ni critiquer l'œuvre; il s'agissait pour lui de conserver et l'histoire de Rome et la tragédie de Coriolan. A peine a-t-il décentré celle-ci au profit de celle-là. Mais Brecht n'a pu réaliser ou retrouver pareil grand théâtre historique: la mort a interrompu son travail.

La question reste posée: aujourd'hui un tel théâtre (qui réconcilierait en quelque sorte Brecht et Lukacs) est-il concevable? On peut en douter. Dans l'œuvre de Brecht, ce ne sont ni *les Jours de la Commune*, ni même *la Vie de Galilée* (malgré toute l'admiration qu'on peut avoir pour cette pièce si problématique sous des dehors quasi traditionnels) qui, pour l'instant, nous parlent le plus directement, nous touchent et nous mettent en cause le plus vivement, mais des pièces comme *Homme pour homme*, certains *Lehrstücke* (« pièces didactiques »), voire certains fragments écrits vers 1930 tel *le Commerce de pain* dont Brecht notait, par opposition à *Galilée* précisément, qu'il était d'un « niveau technique très élevé », le plus élevé même que ses œuvres aient atteint¹⁴.

L'illusion de l'universel. En dépit de la volonté de Brecht de « faire monter la dialectique sur la scène », il semble, aujourd'hui, toujours aussi difficile sinon impossible de ressusciter un théâtre historique et politique où l'action scénique représenterait symboliquement l'évolution sociale dans son ensemble, avec des personnages typiques incarnant les forces fondamentales de la société et des conflits dramatiques qui reflètent les grands conflits de notre monde. Il faudrait reprendre ici les

14. Cité par Ernst Schumacher dans *Drama und Geschichte Bertolt Brechts: « Leben des Galilei » und andere Stücke*, Henschelverlag, Berlin 1965, p. 245 texte figurant au Bertolt-Brecht-Archiv, liasse 275, feuillet 14.

arguments avancés plus haut. Contentons-nous d'ajouter que la résurrection d'un tel théâtre, fût-il baptisé « théâtre dialectique », suppose résolu le problème qui se pose précisément à nous: celui du rapport entre notre réalité vécue, à un niveau existentiel (c'est-à-dire dans le cadre de notre société de consommation capitaliste occidentale), et la réalité globale de l'univers (dont fait précisément partie le tiers monde). Nous l'avons déjà souligné: l'époque où les scènes des théâtres occidentaux pouvaient se targuer d'être autant de microcosmes vrais de notre monde est définitivement révolue. Univers centripète et théâtre scénocratique ont vécu et ne sont maintenant que de beaux souvenirs (qu'incarnent encore avec une superbe splendeur les théâtres à l'italienne du XIX^e siècle) ou des mythes suspects.

Je vois encore une preuve de l'impossibilité de ce grand théâtre historique dans l'échec partiel, à mon sens, d'*Une saison au Congo* d'Aimé Césaire. Je ne discute pas ici l'intérêt de la pièce ou du spectacle qu'a dirigé Jean-Marie Serreau: ils valent certes bien mieux que ce que nous avons accoutumé de voir sur nos scènes. Je parle de ce qui a pu être l'ambition profonde d'Aimé Césaire: sa volonté de nous montrer et de nous expliquer l'affrontement des forces politiques réelles qui a produit la tragédie de Lumumba et le drame congolais. Or les personnages d'*Une saison au Congo* restent trop individuels, ils n'incarnent guère plus que leur propre destin, et derrière eux, les forces politiques ont pris la forme de marionnettes d'un spectacle d'« agit-prop ». Ce qui manque, c'est le rapport entre celles-ci et ceux-là: Césaire le suppose connu, il ne nous le donne pas à voir. Nous pouvons donc soit y croire, soit ne pas y croire, mais non, en tout cas, le saisir de l'intérieur. Au fond, l'erreur de Césaire a été de vouloir s'adresser à un public universel et composer une pièce d'une portée générale, valable aussi bien pour les Européens que pour les Africains. Ainsi, il a voulu tout dire, tout montrer, mais peut-être y avait-il là une contradiction insurmontable: s'adressant à un public européen, c'est le rôle joué par l'Europe dans la colonisation et plus spécialement dans le drame congolais qu'il aurait fallu mettre en évidence; s'adressant à un public africain, ce sont les contradictions des hommes qui ont voulu l'indépendance congolaise qu'il aurait été nécessaire de souligner. Bref, écrire *Une saison au Congo* comme Shakespeare a écrit les « chroniques » de

la Guerre des Deux-Roses est chose impossible aujourd'hui — non à cause de la proximité historique, comme on l'a prétendu, mais parce que mots et images n'ont pas la même valeur ni le même sens en Europe et en Afrique (ils se situent dans deux perspectives historiques radicalement différentes): Césaire aurait dû choisir entre la comédie du roi Baudouin et la tragédie de Lumumba...

Entre un grand théâtre de participation politique et notre théâtre de la fragmentation, il y a eu rupture. C'est seulement en tenant compte de cette rupture — non en la niant ou en la passant sous silence — que nous pouvons élaborer aujourd'hui des formes nouvelles d'activité théâtrale, un nouveau théâtre politique, plus modeste peut-être mais plus efficace.

A l'origine de ces formes nouvelles du théâtre politique aujourd'hui, il y a un double constat: celui de l'impossibilité de saisir la réalité dans son ensemble et de la transposer symboliquement sur la scène; celui de la fausseté ou du moins de l'insuffisance des images de la réalité qu'ont accoutumé de nous renvoyer les théâtres. C'est dans ce constat que s'enracinent ce que l'on appelle le « théâtre-document » et ce que l'on pourrait appeler — en reprenant une expression vieille déjà de plus d'un demi-siècle — le « théâtre de la théâtralité ».

Réalité et fragmentation. Le « théâtre-document » ou, comme disent plus exactement les Anglais, le « théâtre des faits » (*theatre of facts*) est d'abord refus de toute symbolisation et d'une vision globale, bien organisée, de l'ensemble de la réalité. Cette réalité, nous ne pouvons plus en saisir que des fragments: ce sont donc ces fragments que nous allons porter sur la scène tels quels. Dans la vie courante, le spectateur noyé sous un flot d'images et d'informations ne voit littéralement pas ce qui est: il se laisse prendre aux représentations du monde que lui refilent en douce télévision, radio, magazines... et plus encore sa propre idéologie de classe. Une fois exposés sur la scène, ces fragments de réalité vont l'obliger à regarder avec d'autres yeux, vont l'amener à parler un autre langage. Encore faut-il qu'ils restent

précisément fragments et ne soient pas réorganisés par la grâce de l'auteur ou du metteur en scène en un tout cohérent et signifiant par soi-même.

C'est là le paradoxe du théâtre-document. Il est sans cesse menacé par son succès même. Tout achèvement artistique signifie en même temps sa mort. Fermée sur elle-même une pièce-document se transforme en une pièce à thèse (exactement de la même façon que la « tranche de vie » naturaliste a donné naissance à la « pièce à thèse » d'un Currel par exemple). Ce fut le cas avec *le Procès* ou *l'Affaire* ou *le Dossier Oppenheimer* comme avec *le Vicaire* d'Hochhuth, la circonstance aggravante (ou atténuante, c'est selon) pour cette dernière pièce, consistant dans la volonté délibérée d'Hochhuth d'atteindre à une « grande forme »: celle de la tragédie schillérienne.

Aussi est-ce ailleurs qu'il faut chercher ce « théâtre-document » qui ne saurait être qu'un théâtre de la fragmentation: par exemple, dans *US* de Peter Brook et de la Royal Shakespeare Company. D'une part, Brook y monte en parallèle deux séries de fragments absolument distinctes l'une de l'autre: des documents sur la guerre du Vietnam (c'est *U.S.* — United States) et un reportage sur l'attitude d'intellectuels anglais face à cette guerre (c'est *us* — nous). Et c'est au spectateur qu'il revient de faire la liaison entre l'une et l'autre: plus précisément, c'est lui-même qui doit s'interroger en tant qu'il est effectivement le lien entre ces deux parties du spectacle. D'autre part, Brook évite d'employer des techniques naturalistes: il refuse toute illusion. Il ne s'agit pas de faire croire au spectateur qu'il est au Vietnam ou qu'il participe de l'intérieur aux incertitudes d'une intellectuelle de gauche anglaise. Il s'agit d'exposer, de la manière la plus ouvertement théâtrale, ces faits. Ici, tout est jeu, non réalité. Mais ce jeu nous renvoie à notre réalité: il nous la donne à faire, à modifier. Le théâtre ne change rien au monde: il peut seulement nous faire prendre conscience de la nécessité de le changer. En exposant théâtralement la fragmentation qui est notre façon de vivre la réalité, il nous amènera peut-être à la dépasser, à la transformer. C'est à nous de donner un sens plus large à cet ensemble composite de faits — au public, non à la scène. Car il y a un danger: c'est que cette fragmentation ainsi montrée secrète sa propre signification et, en quelque sorte, s'en contente. Alors nous retomberions dans le « théâtre de l'ab-

surde »: la scène ne dirait plus que l'impossibilité d'établir un lien entre l'existence quotidienne et la vie sociale, alors qu'elle doit, au contraire, soumettre cette impossibilité apparente au spectateur pour qu'il la résolve, lui, dans les faits.

*Participation
ou communion.*

Pareille ambiguïté est monnaie courante, maintenant. McLuhan l'entretient lorsqu'il déclare, dans une formule qui a fait mouche, que le moyen compte plus que le message ou même que le message se réduit en fin de compte au moyen. Et Ernst Wendt reprend cette formule à son compte, à propos de *US*: pour lui, dans le spectacle de la Royal Shakespeare Company, c'est « moins le contenu que l'intensité de la communication qui atteint notre conscience ». Beaucoup des spectacles sur le Vietnam qui se multiplient avec une facilité inquiétante et qui empruntent tous à ce théâtre de la fragmentation, souffrent de la même ambiguïté — quand ils ne l'exploitent pas. Ils confondent moyen et message: à la violence destructrice de la guerre que mènent les Américains répond sur la scène la violence physique des moyens théâtraux employés à son incohérence politique, une incohérence purement spectaculaire... Et pareil déchaînement de violence dirigé contre le spectateur (un spectateur qui ne peut qu'être à la fois victime et complice) trouve sa fin en lui-même — dans une « catharsis » qui est aussi délivrance et apaisement. Ainsi, ce théâtre de participation physique devient-il théâtre de communion métaphysique: spectateurs et acteurs sont passés du constat à l'effusion. Le politique a été comme placé entre parenthèses: il est devenu le moyen d'une sorte d'extase collective. Au lieu d'être une mise en accusation, certains spectacles actuels qui se réclament assez abusivement du « théâtre de la cruauté » tournent à la mystification. Ils évacuent le politique bien plus qu'ils ne mettent en question notre politique. Le théâtre-choc est un théâtre d'autosatisfaction.

Il faut dénoncer ici une illusion commune: celle de la participation collective du public au spectacle. Lorsqu'il a monté *Kordian* d'après Slowacki, Grotowski, qui faisait se dérouler l'action dans la salle commune d'un hôpital psychiatrique, avait installé les spectateurs sur des lits comme s'ils étaient des malades de l'hôpital. Or,

constata-t-il, loin de se trouver ainsi intégrés à l'action, ils se sentaient plus étrangers à elle, car ils savaient bien, eux, qu'ils ne faisaient pas plus partie des acteurs que des personnages imaginaires de *Kordian* selon Grotowski. Leur différence leur était par là soulignée — non leur ressemblance. Cette tentative de participation totale leur apprenait d'abord la distance qui subsistait, qui ne pouvait que subsister entre le jeu théâtral et eux-mêmes. Aussi, dans *le Prince Constant*, Grotowski a-t-il construit son spectacle (son dispositif scène-salle) sur cette distance matérialisée par l'éloignement qui sépare (et unit) la fosse où jouent les acteurs des gradins sur lesquels sont installés les spectateurs.

C'est aussi sur l'expérience d'une distance que se fonde ce que nous avons appelé le « théâtre de la théâtralité ». Cette fois, la création théâtrale ne naît plus des fragments de réalité exposés sur la scène: elle utilise comme matériau les images que nous faisons de cette réalité — littéralement nos représentations de la réalité. Elle renchérit sur le théâtre non pour découvrir une vérité qui serait celle de l'art opposée à celle de la vie (c'est la tentation d'un Pirandello, par exemple), mais pour soumettre nos représentations du réel à la critique de cette réalité elle-même.

*La théâtralité
en question.*

Je n'en donnerai pour exemple que les œuvres de Jean Genet et d'Armand Gatti, pour différentes sinon

opposées qu'elles soient. Dans le théâtre de Genet, ce n'est pas en effet à la réalité que nous avons affaire mais aux images que le spectateur (bourgeois) peut se faire de cette réalité — images que Genet porte à leur point extrême d'irréalité et qu'il détruit ainsi, par le seul jeu d'une célébration scénique, laissant le spectateur face à la présence immédiate et littéralement irréprésentable de la mort. *Les Paravents* sont construits sur un double mouvement: d'une part, presque tous les personnages se convertissent devant nous en leurs propres images ou « reflets » — ils deviennent de plus en plus ce qu'ils paraissent jusqu'à accéder enfin au royaume des pures apparences (celui d'une mort qui est proprement théâtre, représentation); d'autre part, Saïd et Leïla refusent de se laisser prendre aux reflets qu'on leur tend, ils « trahissent » toutes les images dans les-

quelles on pourrait les « fixer », ils se refusent à tout théâtre et ne veulent avoir affaire qu'à la mort véritable qui est négativité absolue. Ainsi le théâtre de Genet est à la fois exaltation et négation de la théâtralité — non d'une théâtralité pure, mais précisément de la théâtralité de notre société incapable de se voir réellement et vouée au travesti, au déguisement.

Gatti met en scène, lui aussi, des hommes qui jouent leur propre histoire et il en appelle au spectateur pour que celui-ci découvre, au-delà du jeu, la réalité même de cette histoire. Prenons *V comme Vietnam*. Dans cette pièce consacrée à la guerre du Vietnam, Gatti ne fait figurer au premier plan ni la violence américaine ni l'héroïsme du peuple vietnamien. Ce qui occupe le centre de sa pièce, c'est « la Châtaigne », le cerveau électronique du Pentagone. Elle interprète la guerre, l'histoire — cette « hyper-histoire » dont elle doit en quelque sorte sceller l'avènement. Elle calcule toutes les solutions possibles, à l'exception d'une seule: la victoire du Vietnam. Ainsi ce que Gatti nous montre, c'est d'abord le jeu américain: un jeu auquel, quoique nous en ayons, nous participons, mais, en même temps, il nous convie à découvrir, petit à petit, l'insuffisance de ce jeu. Qu'une planche à clous vietnamienne soit introduite dans « la Châtaigne » et voilà que celle-ci se détraque: elle ne peut donner de réponses justes à des questions — celles que posent les Vietnamiens — qu'elle est incapable de concevoir. Notre jeu théâtral s'enraye. Quelque chose de radicalement autre surgit: ici des Vietnamiens qui, à la surprise des membres du Pentagone, émergent des débris de la machine.

Ainsi Genet et Gatti, avec des moyens et des buts radicalement différents, assignent au théâtre une fonction comparable. Il n'est ni description objective de la réalité ni engagement collectif dans une action révolutionnaire immédiate. Il est avant tout déconditionnement: rupture avec les représentations que, plus ou moins consciemment, nous nous faisons de notre société, mise en question de notre vision du monde. En ce sens il peut être dit *pré-politique*. La représentation théâtrale, en tant qu'elle est critique de nos propres représentations de la réalité, en tant qu'elle se critique elle-même comme théâtre, nous fait passer de l'idéologique au politique, nous convie à refuser celui-là pour aborder celui-ci. Elle est ouverture sur la réalité et préparation à l'action.

*Un va-et-vient
historique.*

L'œuvre de Peter Weiss suppose aussi une telle modification de l'activité théâtrale, à condition qu'on ne lui

applique pas des critères qui lui sont extérieurs (le « théâtre de la cruauté » pour *Marat-Sade* et le « théâtre-document » brut pour *l'Instruction*). Elle conjugue en effet le « théâtre des faits » et ce « théâtre de la théâtralité » dont nous venons de parler. Ne voyons donc dans le *Marat-Sade* ni un débat idéologique entre deux conceptions de la révolution incarnées par Marat et Sade (point ne serait besoin alors de situer la pièce à l'asile de Charenton et c'est à Sade que reviendrait sans conteste le dernier mot puisque c'est lui qui monte le spectacle) ni une simple représentation théâtrale donnée par des fous (ce serait une fois de plus confondre le moyen et le message), mais reconnaissons-y une représentation de la Révolution française sous l'Empire, c'est-à-dire après l'échec de cette Révolution, par ceux qui l'ont faite et sous le contrôle de ceux qui l'ont muselée. Le personnage central de *Marat-Sade* n'est ni Marat ni Sade, mais bel et bien le Directeur de l'hospice et, derrière lui, celui qui apparaît en effigie pendant l'épilogue: l'empereur Napoléon. Ainsi, la parabole de Peter Weiss s'adresse directement à nous: nous aussi, nous vivons une époque de restauration, et notre rapport avec la guerre, la Résistance et la Libération est comparable à celui des personnages du *Marat-Sade* avec la Révolution. Ce qu'elle nous propose donc, c'est de découvrir l'image de notre propre situation historique dans le jeu de l'hospice de Charenton.

Il en va de même pour *l'Instruction*. Peter Weiss n'y décrit pas plus l'existence concentrationnaire qu'il n'en fait un reportage sur le procès de Francfort. Il y évoque deux systèmes: le système clos des camps de concentration et le système ouvert de notre société capitaliste, et les confronte. Chacun est la vérité de l'autre. Et c'est au spectateur qu'il convient de le dégager. Une représentation de *l'Instruction* comme celle du Piccolo Teatro sous la direction de Virginio Puecher en rendait bien compte (à l'exclusion du finale transformé en une cérémonie commémorative devant une sorte de mur-mémorial): elle combinait exactement formes fermées (celles non seulement du monde concentrationnaire, mais encore du cir-

cuit clos de télévision qui permettait de projeter et de mêler sur grand écran images des acteurs pris sur le vif, documents d'époque, et un film tourné aujourd'hui dans un camp) et forme ouverte (celle des Palais des Sports où étaient données les représentations), abolissant du même coup la séparation de la scène et de la salle ou plutôt lui substituant une série d'échanges qui ne s'épuisent pas dans le bâtiment théâtral, mais débordent sur l'extérieur, sur le monde.

Un tel théâtre politique n'est plus description objective d'une réalité saisie comme un tout, ni exaltation des grandes actions collectives qui ont transformé cette réalité. Au-delà de l'exposition sur la scène de morceaux bruts de notre réalité ou au-delà de la théâtralisation de nos interprétations du monde, c'est à cette réalité et à ce monde mêmes qu'il nous renvoie. Il est « propédeutique de la réalité¹⁵ » : non action ou vision du monde, mais critique de nos idéologies et préparation à l'action.

Dès lors, les oppositions entre grand théâtre de participation collective et théâtre d'action directe, d'« agit-prop », tombent, comme celles entre une conception naturaliste (une dramaturgie de pure description : la chronique des faits passés ou contemporains) et une conception « théâtralisée » du théâtre politique (celle d'un Meyerhold, par exemple). Il ne s'agit plus de faire de la politique sur la scène ou dans la salle : c'est l'activité théâtrale elle-même, dans sa spécificité, qui devient accession au politique.

Médiation et dialogue. Il va sans dire qu'un tel renversement suppose une transformation profonde de notre théâtre et que celle-ci est encore loin d'être réalisée — transformation de notre conception du lieu comme de la structure de l'activité théâtrale. Le décentrement dont nous parlions plus haut doit évidemment affecter aussi la situation des bâtiments théâtraux dans la cité comme l'architecture interne de ces bâtiments. En fait, c'est toute notre vision d'un théâtre au centre de la cité et d'un édifice qui reflète (en quelque sorte à l'envers) l'organisation de la société qui est à modifier de fond en comble. Non seulement la scène et la salle à l'italienne ont vécu — on le proclame depuis près

15. Voir ci-dessus, « Une propédeutique de la réalité », p. 7-27.

d'un siècle — mais peut-être est-ce toute forme fixe de théâtre qu'il faut abandonner: toute forme d'architecture préétablie, tout mode d'organisation rigide des rapports salle-scène (même s'il est polyvalent), et faut-il définir le lieu théâtral comme un lieu vide, totalement malléable, susceptible de prendre toutes les formes possibles et d'être établi n'importe où (Grotowski prétend avec raison que chaque spectacle nécessite une nouvelle distribution des rapports scène-salle).

L'organisation du travail au théâtre devrait aussi en être transformée. Face à un auteur et à un metteur en scène dont la toute-puissance est de plus en plus battue en brèche, l'acteur a de nouveau une fonction essentielle. Il ne saurait plus être ni un simple outil entre les mains du metteur en scène ni même l'exécutant d'une œuvre établie une fois pour toutes à l'avance: maintenant il apparaît comme le véritable médiateur entre l'œuvre et le public. La conception que Brecht se fait de l'acteur reste très féconde, à condition de ne pas la réduire à un ensemble de recettes et de procédés: loin de transformer l'acteur en un simple récitant, Brecht le dote de la responsabilité à la fois esthétique et politique du spectacle. C'est lui, en tant que comédien, c'est-à-dire comme détenteur de techniques précises, qui construit le personnage, mais c'est encore lui, en tant que citoyen à part entière, qui propose ce personnage au jugement du spectateur, qui invite le spectateur à s'y reconnaître, à l'accepter et à le refuser à la fois.

Un des malaises les plus vivement ressentis dans la vie théâtrale actuelle tient à l'inadéquation de la formation de l'acteur aux tâches nouvelles qui devraient être les siennes. Et l'espèce de frénésie avec laquelle beaucoup de jeunes comédiens se jettent dans l'expression corporelle ou dans l'imitation du Living Theatre n'est que le signe d'un tel malaise. Ajoutons du reste que l'opposition radicale que certains établissent entre un prétendu acteur brechtien qui ne serait qu'intellectuel et un acteur selon le Living qui, lui, serait exclusivement physique, ne fait qu'embrouiller les choses: si opposition il y a, elle se situe au niveau de la signification d'une entreprise comme le Berliner Ensemble et celle d'un groupe (ou d'une tribu) comme le Living Theatre, non à celui des techniques des comédiens, l'acteur brechtien devant être tout aussi « physique » et jouer avec son corps autant que celui du Living.

Enfin, c'est à une transformation de l'institution théâtrale elle-même que nous devrions assister, à une conversion de ce qui est trop souvent le monologue de tel ou tel théâtre bien établi en un véritable dialogue du théâtre avec tels ou tels spectateurs (non un public populaire qui n'existe qu'à l'état de mythe).

Certes, une telle réforme d'ensemble du théâtre ne saurait s'accomplir du jour au lendemain. C'est une entreprise de longue haleine¹⁶. Mais je la crois en train de se réaliser au milieu des incertitudes et des provocations de toutes sortes. En tout cas, elle représente pour le théâtre actuel — pour tout théâtre politique d'aujourd'hui — une question de vie ou de mort. Face aux changements qui se produisent dans notre vie sociale et face à la multiplication des moyens de communication (qui sont aussi des moyens d'interprétation et de travestissement de cette vie sociale), ou le théâtre se modifiera et offrira aux hommes la possibilité (artistique, il va de soi) de mettre en cause leur propre existence quotidienne et les images qu'ils se font du monde, ou il restera et deviendra plus que jamais un simple moyen de divertissement: le lieu et l'occasion d'un jeu qui ne tire pas à conséquence, un de ces établissements « culinaires » que Brecht brocardait déjà il y a près de cinquante ans. Maintenant, il n'y a plus d'échappatoire: hommes de théâtre et spectateurs conscients le sentent bien. La question d'un nouveau théâtre politique n'est pas une parmi d'autres. C'est sur elle que notre théâtre joue son va-tout.

16. L'activité d'une troupe comme le Bread and Puppet Theatre, qui joue la plupart du temps dans la rue et qui associe certains spectateurs (des enfants souvent) à son travail, nous fournit un premier exemple d'une telle transformation. Voir à ce sujet l'interview de Peter Schumann par Helen Brown et Jane Seitz: « With the Bread and Puppet Theatre », publiée dans *The Drama Review*, T.D.R., New York University, t. XXXVIII (12^e vol., n^o 2), hiver 1968, et le livre que Françoise Kourilsky vient de consacrer au *Bread and Puppet Theatre*, La Cité éditeur, Lausanne 1971.

NOTICE BIBLIOGRAPHIQUE

Les textes réunis dans ce volume ont paru, dans des versions et sous des titres parfois légèrement différents, dans les publications ou ouvrages mentionnés ci-dessous. Dans le cas où ils ont été publiés d'abord en langue étrangère puis en langue française, c'est à cette dernière version qu'il est fait référence (la première est alors indiquée entre crochets). Lorsque le texte est encore inédit en français, il est fait mention de sa publication en langue étrangère.

UNE PROPÉDEUTIQUE DE LA RÉALITÉ: (« Le jeu du théâtre et de la réalité ») *les Temps modernes*, n° 263, 23^e année, avril 1968 [« Il repertorio contemporaneo come espressione di una società », *Teatro del nostro tempo*, actes du deuxième colloque de la Rassegna internazionale dei teatri stabili, Florence, 27-30 octobre 1966, Società editrice il Mulino, Bologne 1967].

I

UN « NOUVEAU » CRITIQUE: EMILE ZOLA: Introduction au *Naturalisme au théâtre* et à *Nos auteurs dramatiques* dans *Œuvres complètes d'Emile Zola: Œuvres critiques II*, tome XI, édition établie sous la direction de Henri Mitterand, Cercle du Livre Précieux, Paris 1968. LES DEUX CRITIQUES: (« L'Inertie critique ») *Cité-Panorama*, n° 12, septembre-octobre 1967 et [communication dans *Un teatro per una nuova società*, actes de la table ronde internationale des 20-21 septembre 1968, la Biennale di Venezia, XXVII^e Festival internazionale del teatro di prosa, 1968].

II

CONDITION SOCIOLOGIQUE DE LA MISE EN SCÈNE THÉÂTRALE: *Etudes de sociologie de la littérature*, numéro consacré à « Littérature et société. Problèmes de méthodologie en sociologie de la littérature », éditions de l'Institut de Sociologie, Université libre de Bruxelles, 1967.

LA GRANDE AVENTURE DE L'ACTEUR SELON STANISLAVSKI: Préface à Constantin Stanislavski: *La Construction du personnage*, traduction de Charles Antonetti, collection « Art, théâtre et métier », Olivier Perrin éditeur, Paris 1966.

POURQUOI GOLDONI AUJOURD'HUI?: Texte d'une conférence à l'Institut d'Etudes italiennes de la Sorbonne, figurant en postface à l'édition de *Barouf à Chioggia*, traduction de Michel Arnaud, publiée par le Piccolo Teatro di Milano et l'Istituto italiano di cultura, Paris, mai 1965.

LE « DÉTOUR » DU THÉÂTRE: « LORENZACCIO » À PRAGUE: (« Tentative de description de *Lorenzaccio* ») *Travail théâtral*, n° 1, automne 1970. [« Otomar Krejca inszeniert Musset's *Lorenzaccio* », *Theater heute* n° 3, mars 1970].

PATRICE CHÉREAU OU LE PIÈGE DU THÉÂTRE: (« Le prix de la révolte au théâtre ») *Politique aujourd'hui*, n° 7/8, juillet-août 1970; [« Patrice Chéreau oder Das Theater als Falle », *Theater heute*, numéro spécial, « Theater 1970 »].

III

LA « DISTANCIATION », POUR QUOI FAIRE?: (« Un théâtre d'agitation ») *le Magazine littéraire*, n° 15, février 1968.

ÉLOGE DE LA MÉTHODE BRECHTIENNE: *Recherches internationales à la lumière du marxisme*, n° 60 consacré à « Brecht aujourd'hui » (*Brecht-Dialog* 1968), 3^e trimestre 1969.

WALTER BENJAMIN ET L'EXIGENCE BRECHTIENNE: *les Lettres françaises*, n° 1306, du 29 octobre au 4 novembre 1969.

PRATIQUE ARTISTIQUE ET RESPONSABILITÉ POLITIQUE: *le Monde* (« Le Monde des livres »), n° 8005, 9 octobre 1970.

B.B. CONTRE BRECHT?: *TB Actualités* (Théâtre de Bourgogne), n° 3, 4^e trimestre 1968.

« L'OPÉRA DE QUAT' SOUS » OU LES POUVOIRS DU THÉÂTRE: *Tep-Actualité*, n^{os} 60/61, décembre 1969-janvier 1970.

UN « SPECTACLE-MONSTRE »: *Travail théâtral*, n° 1, automne 1970.

POUR LE BON USAGE DE BRECHT: *la Quinzaine littéraire*, n° 69, du 16 au 31 mars 1969.

IV

GENET OU LE COMBAT AVEC LE THÉÂTRE: *Le Théâtre moderne II Depuis la deuxième guerre mondiale*, études réunies et présentées par Jean Jacquot, aux Editions du Centre national de la recherche scientifique, Paris 1967.

ADAMOV 1) ENTRE L'INSTANT ET LE TEMPS: *les Lettres françaises*, n° 1243, du 31 juillet au 6 août 1968.

2) UNE SCANDALEUSE UNITÉ: *Théâtre-Magazine* (Théâtre de la Commune d'Aubervilliers), 1^{er} décembre 1968.

L'ÉQUILIBRE INSTABLE DE ROGER PLANCHON: *Théâtre populaire*, n° 54, 2^e trimestre 1964 (repris dans *Itinéraire de Roger Planchon*, « Travaux 5 », l'Arche éditeur, Paris 1970).

UN THÉÂTRE DU DÉCALAGE: JOHN ARDEN: *Tep-magazine*, n° 29, octobre 1966.

UNE DRAMATURGIE BLOQUÉE: [« La separazione o lo sfasamento? Riflessioni sulla drammaturgia francese attuale »: *Il Lavoro teatrale 1, La Traversée du désert*, Piccolo Teatro di Milano, Guanda editore, Parma 1969].

V

REMARQUES SUR DEUX ANNÉES THÉÂTRALES: 1) 1967 OU L'« INSURRECTION DU CORPS »: *Panorama mondial 1967*, sous la direction de Robert Minder et Fernand L'Huillier; 2) 1969 OU LE THÉÂTRE EN QUESTION: *Panorama mondial*, sous la direction de Robert Minder, aux éditions académiques de Suisse, Bâle 1968 et 1970.

LA FIN D'UN RÊVE: [« Das Ende eines Traums », *Theater heute*, n° 9, septembre 1969].

L'ILLUSION ET L'ACTION: *Politique aujourd'hui*, n^{os} 6/7, juin-juillet 1969.

THÉÂTRE RÉEL

DU THÉÂTRE POLITIQUE: UN RENVERSEMENT COPERNICIEN: *Politique aujourd'hui*, n° 2, février 1969; [« Teatro di partecipazione politica e cronaca contemporanea », *Partecipazione, denuncia, esorcismo nel teatro d'oggi*, actes de la table ronde internationale des 24-27 septembre 1967, la Biennale di Venezia, XXVI° Festival internazionale del teatro di prosa, 1967].

TABLE

TABLE

Une propédeutique de la réalité	7
Huis clos et Passion, 8. — La perspective épique, 11. — Aristote en question, 13. — Relativisation ou généralisation?, 14. — Un naturalisme décentré, 16. — Entre le reportage et la provocation, 19. — Deux jeux d'images, 22. — Un nouveau travail, 25.	

LA CRITIQUE EN QUESTION

Un « nouveau » critique: Emile Zola	31
Une campagne, 31. — Contre le théâtre, 34. — Pour des théâtres, 35. — Une réalité romanesque, 38. — L'œuvre scénique, 40. — Une nouvelle dimension, 41.	
Les deux critiques	44
Des transformations capitales, 45. — L'inertie critique, 46. — Une autre critique, 47.	

LA RÉALITÉ SCÉNIQUE

Condition sociologique de la mise en scène théâtrale	51
Un rituel, 52. — Des ajustements, 53. — Le règne du décorateur, 54. — Un saut dialectique, 55. — Des techniques nouvelles, 56. — Un répertoire élargi, 58. — De nouveaux publics, 60. — Les milieux scéniques, 61. — Le relatif au théâtre, 63. — La médiation du spectacle, 64. — Une contradiction essentielle, 65.	
La grande aventure de l'acteur selon Stanislavski	67
Le rêve de la Somme, 68. — Le processus créateur de l'incar-	

THÉÂTRE RÉEL

nation, 70. — L'acteur, le personnage et le public, 71. — Un roman théâtral, 73. — La double création, 75.

Pourquoi Goldoni aujourd'hui? 78

Le « mattatore », 79. — Ballet et polyphonie, 80. — L'« italiannité », 81. — La médiation des objets, 83. — Le jeu en situation, 85. — Un itinéraire goldonien, 87. — Critiquer et décrire, 89.

Le « détour » du théâtre: *Lorenzaccio* à Prague 92

Un *Lorenzaccio* mutilé, 92. — Table rase, 94. — L'espace d'une société, 95. — Du théâtre à la seconde puissance, 97. — Le jeu des doubles, 98. — Derrière la fête, 100.

Patrice Chéreau ou le piège du théâtre 104

Un lieu machiné, 106. — Comédiens et enfants, 108. — L'affrontement physique, 109. — Un nouvel usage?, 111.

CERTITUDES ET INCERTITUDES BRECHTIENNES

La « distanciation », pour quoi faire? 115

Une réflexion continue, 116. — « Je suis pour le théâtre épique », 118. — De la « singularisation » à la « distanciation », 119. — Le théâtre dans la société, 121.

Eloge de la méthode brechtienne 123

Brecht naturalisé, 124. — Un théâtre d'intervention?, 125. — La « division » brechtienne, 126.

Walter Benjamin et l'exigence brechtienne 129

Deux visages, 130. — Un commentaire continu, 131. — Une transformation de fonction, 132. — La modification épique, 133.

Pratique artistique et responsabilité politique 135

Feu de tout bois, 135. — L'art-marchandise, 136. — Un réalisme révolutionnaire, 138.

B.B. contre Brecht? 141

Brecht classique ou efficace?, 141. — Le style-Brecht, 142. — B.B. et son piège, 144. — Une thérapeutique, 145.

<i>L'Opéra de quat'sous</i> et les pouvoirs du théâtre	147
Un « opéra » boiteux, 148. — Un désamorçage, 149. — Beaucoup de visages, 150. — Le mensonge de la scène, 151. — Transformations à vue, 152. — Le comble de l'illusion, 152.	
Un « spectacle-monstre »	155
Trois pièces en une, 156. — Une anthologie, 158. — Le théâtre partout, 159. — La tentation baroque, 161.	
Pour le bon usage de Brecht	163
L'« opus » brechtien, 163. — Brecht « dépassé », 164. — Une première hors les murs, 166. — Cartes sur table, 167.	

UNE ÉCRITURE DÉCENTRÉE

Genet ou le combat avec le théâtre	173
La mutation théâtrale, 174. — Didactisme ou magie?, 176. — Une « célébration de rien », 180. — Une maison d'illusions, 181. — Une double trahison, 185. — La dernière fête, 188.	
Adamov	190
1. ENTRE L'INSTANT ET LE TEMPS	190
Un livre-document, 190. — Du « je » au « il », 191. — Ici et maintenant, 193. — Le grand débat, 194.	
2. UNE SCANDALEUSE UNITÉ	195
Le cercle pirandellien, 196. — Un itinéraire, 197. — En équilibre instable, 198.	
L'équilibre instable de Roger Planchon	200
Milieu et perspective, 200. — L'histoire par défaut, 202. — La revanche de la terre, 203. — Un malentendu, 205.	
Un théâtre du décalage: John Arden	207
Des données à double fond, 207. — A la dérive, 208. — Une dramaturgie de la « déception », 210.	
Une dramaturgie bloquée	212
Un théâtre clos, 213. — De nouvelles exigences, 214. — Des illustrations unanimistes, 215. — La répétition et l'histoire, 217. — Une entreprise de subversion, 219. — La cruauté et son	

double, 221. — Le théâtre des possibles, 223. — Les deux écritures, 227.

LA RÉALITÉ THÉÂTRALE

Remarques sur deux années théâtrales	231
1. 1967 OU L'« INSURRECTION DU CORPS »	231
La fatigue des textes, 232. — La messe du corps, 233. — Des fragments de réalité, 234.	
2. 1969 OU LE THÉÂTRE EN QUESTION	235
Les institutions en crise, 236. — La fin d'un mythe, 238. — Théâtre ou action?, 239. — La réflexion théâtrale, 240.	
La fin d'un rêve	243
Un effondrement, 244. — La dernière grande fête, 245. — Le démantèlement, 247. — Contradictions internes, 250.	
L'illusion et l'action	255
Refus du spectacle, 256. — La vraie vie, 258. — Un théâtre d'intervention, 261. — Le mythe et l'action, 263.	
Du théâtre politique: un renversement copernicien	267
La fête de la Cité, 268. — La masse une et indivisible, 270. — Le temps de la différence, 271. — Un décentrement radical, 273. — Le grand théâtre du monde, 275. — Le jeu brechtien, 276. — Le cours de l'histoire, 277. — L'individu comme centre, 279. — L'illusion de l'universel, 280. — Réalité et fragmentation, 282. — Participation ou communion, 284. — La théâtralité en question, 285. — Un va-et-vient historique, 287. — Médiation et dialogue, 288.	
Notice bibliographique	291

IMP. UNION-RENCONTRE - 68 ILLZACH
D.L. 3^e TR. 1971 - N° 2846

COLLECTION « PIERRES VIVES »

- B. D'ASTORG, Aspects de la littérature européenne depuis 1945
Le Mythe de la dame à la licorne
- M. BAKHTINE, La Poétique de Dostoïevski
- ROLAND BARTHES, Mythologies
Le Degré zéro de l'écriture
Sur Racine
- J. BAZAINE, Notes sur la peinture d'aujourd'hui
- A. BÉGUIN, Balzac lu et relu
- J. BORIE, Zola et les Mythes
- B. BOUIEFF, Pays de rigueur
- J. CABAU, La Prairie perdue, histoire du roman américain
- J. CAYROL, C. DURAND, Le Droit de regard
- B. DORT, Lecture de Brecht
Théâtre public
- S. W. DUNNE, Le Temps et le Rêve
- U. Eco, L'Œuvre ouverte
- T. S. ELIOT, Essais choisis
De la poésie et de quelques poètes
- LESLIE FIEDLER, Le Retour du Peau-Rouge
- G. FLAUBERT, Préface à la vie d'écrivain
- E. GLISSANT, L'Intention poétique
- G. GREENE, R. BOWEN, V. S. PRITCHETT, Pourquoi j'écris
- J.-V. HOCQUARD, La Pensée de Mozart
- H. JUIN, Les Bavards
- R. KEMPF, Sur le corps romanesque
Diderot et le Roman
- P. KLOSSOWSKI, Sade, mon prochain
- L. KRESTOWSKY, La Laideur dans l'art à travers les âges
- R. LAPOUJADE, Les Mécanismes de fascination
- D. H. LAWRENCE, Études sur la littérature classique américaine
- C. E. MAGNY, Histoire du roman français depuis 1918
L'Age du roman américain

PN
2189
D55

Précieux Giraudoux

- S. MALLARMÉ, Pour un tombeau d'Anatole
R. MERLIN, Le Drame secret de K. Mansfield
J. MICHELET, L'Étudiant, précédé de
Michelet et la Parole historique de G. Picon
M. MURRAY, La Genèse de *Dialogues des Carmélites*
M. NADEAU, Histoire du Surréalisme
J. PARIS, *Hamlet* ou les personnages du fils
L'Espace et le Regard
F. POULENC, Correspondance, 1915-1963
J.-C. RENARD, Notes sur la poésie
J.-P. RICHARD, Littérature et Sensation
L'Univers imaginaire de Mallarmé
Onze études sur la poésie moderne
Paysage de Chateaubriand
Poésie et Profondeur
Etudes sur le romantisme
R. M. RILKE, Lettres françaises à Merline
A. ROUYEYRE, Amour et Poésie d'Apollinaire
M. SAUVAGE, Le Cas Don Juan
P. SCHAEFFER, A la recherche d'une musique concrète
Traité des objets musicaux
Machines à communiquer
I. Genèse des simulacres
M. SEUPHOR, Le Style et le Cri
P.-H. SIMON, Procès du héros
Le Jardin et la Ville
S. SONTAG, L'Œuvre parle
GEORGE STEINER, Tolstoï et Dostoïevski
La Mort de la Tragédie
Langage et Silence
A. VACHON, Le Temps et l'Espace
dans l'œuvre de Paul Claudel
VIRGINIA WOOLF, L'Art du roman

MAR 22 19

9-012-9817

PN 2189 D55

DORT, B

THEATRE REEL

898-6F5

A

Aujourd'hui, certains dénoncent tout spectacle comme trahison de la réalité au profit de l'idéologie bourgeoise dominante; d'autres, au contraire, utilisent le théâtre pour un acte de libération collective et pour un moyen d'intervention révolutionnaire. Dans tous les cas, le théâtre s'interroge sur son rapport à la réalité.

La réflexion de Bernard Dort sur son *Théâtre public, essais de critique 1967-1970* tourna autour de cette interrogation qui a atteint son point culminant pendant le « printemps brûlant » de 1968. Elle va plus loin, exactement jusqu'à l'ère du théâtre moderne. C'est que la grande transformation des rapports entre le texte, la scène, la salle et la réalité a commencé alors.

Se fondant, pour l'essentiel, sur l'exemple de quelques dramaturges français (de Genet à Gatti), Bernard Dort définit l'écriture dramatique de ces dernières années comme une « écriture décentrée » que metteur en scène et spectateur sont appelés à réaliser, voire à critiquer. Mais c'est en reprenant et en élargissant son examen de l'œuvre et de la pratique de Brecht qu'il précise ce qu'il entend par « théâtre réel ». Sans prétendre nous dire, comme aux époques classiques, la vérité du réel, un tel théâtre n'a pas à se soumettre aux impératifs de l'action immédiate : il constitue, selon le titre de l'étude qui ouvre ce recueil, « une propédeutique de la réalité ».

Dans cette perspective, Bernard Dort analyse les principales réalisations théâtrales actuelles, celles de Strehler et celles du Bread and Puppet Theatre, en passant par celles de Planchon, de Krejca et de Chéreau. Il met aussi en question l'idéologie et les structures d'un théâtre qui se voulait, légitimement, populaire et s'est figé sur ses propres conquêtes. Ainsi, il dégage comment une activité théâtrale qui redéfinirait à neuf ses propres pratiques sera en mesure d'exercer, à défaut d'un pouvoir révolutionnaire, une fonction capitale de pédagogie politique. Cela sans renoncer à dispenser un plaisir qui est la réalité même du théâtre.

En haut, à gauche : Lorenzaccio, © Dr. J. Svoboda.

à droite : Les Clowns, © Martine Franck, Vu.

En bas, à gauche : Bread and Puppet theater, © Claude Charbit.

à droite : La Boulangerie, © Vera Tenschert.

