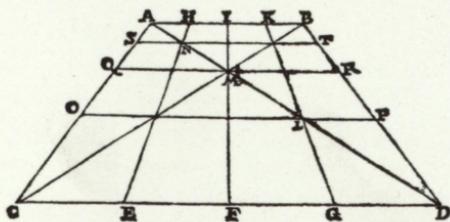


Eugène Ionesco

*Notes
et contre-notes*



PRATIQUE DU THÉÂTRE

nrf

Gallimard

Préface

Il y a beaucoup de répétitions dans ce livre. Ce n'est pas seulement ma faute ; elle est aussi celle des journalistes, interviewers, spécialistes et politiciens du théâtre qui, depuis des années, en proie aux mêmes obsessions, me font les mêmes critiques de principe auxquelles j'essaye de répondre, à mon tour, par des arguments toujours les mêmes. En réalité, j'ai surtout combattu pour sauvegarder ma liberté d'esprit, ma liberté d'écrivain. Il est évident qu'il s'est agi, en grande partie, d'un dialogue de sourds car les murs n'ont pas d'oreilles et les gens sont devenus des murs les uns pour les autres : personne ne discute plus avec personne, chacun voulant de chacun faire son partisan ou l'écraser.

Je regrette un peu d'avoir essayé de donner des réponses, d'avoir fait des théories, d'avoir trop parlé alors que mon affaire était tout simplement d'« inventer », sans me soucier des camelots qui me tiraient par la manche. Je suis un peu tombé dans leurs pièges et j'ai souvent cédé aux sollicitations de la polémique. Non pas que l'on ne doive polémiquer. Mais l'œuvre d'art doit contenir en elle-même et cristalliser une plus grande complexité des débats dont elle est la réponse ou l'interrogation plus ample.

Tout en ayant l'air de me défendre, je me suis peut-être mal défendu. C'est-à-dire, j'ai perdu trop de temps à vouloir me défendre, mais il fallait bien essayer d'expliquer que les explications des autres étaient fausses car tendancieuses. J'ai peut-être aussi attaché trop d'importance à mes pièces de théâtre mais, là encore, j'ai une excuse puisque ce sont les autres qui ont attaché de l'importance à mon œuvre. De toute façon, ces Notes et Contre-Notes sont le reflet d'un combat mené au jour le jour, elles sont écrites au

hasard de la bataille, elles pourront peut-être servir de documents, montrant ainsi ce qu'on pensait pouvoir demander ou reprocher à un auteur de notre époque et aussi ce que pouvait être le point de vue d'un auteur cerné qui, voulant répliquer de tous les côtés à la fois, s'est trouvé pris, parfois, dans des contradictions que l'on remarquera, sans doute, et dont les lecteurs voudront bien m'excuser.

Pourtant, une bonne part de mes critiques sont devenus des amis au cours de ces dix ou douze années de confrontation, de cohabitation dans le même temps. Nous sommes liés les uns aux autres et maintenant, lorsque j'écris une pièce de théâtre, je ne puis m'empêcher de penser à tel ou tel d'entre eux, ils sont les images de mon vrai public et que je le veuille ou non, c'est bien à eux que je pense tout de même quand j'écris en me demandant ce qu'ils vont dire, quelle tête ils feront quand ils verront « cela ».

Je dois avouer que j'oublie vite les critiques favorables et que, par contre, les mauvaises me sautent aux yeux; ce sont elles que j'oublie le moins facilement. En tout cas, les pages de Notes et Contre-Notes qui sont consacrées aux critiques ne sont malgré tout pas l'expression de ma rancune ou elles le sont très peu. Elles tendent plutôt à illustrer la thèse de Jean Paulhan sur l'impossibilité de la critique, non plus d'une façon théorique mais, chez moi, plus simplement par des exemples vivants, des citations précises tâchant de mettre en évidence la difficulté de juger, l'absence de critères, l'illogisme déterminé par le côté passionnel, dans l'actualité, des affirmations et des négations qui s'enchevêtrent et se neutralisent. On parle beaucoup dans les pages qui suivent, comme on parle beaucoup autour de nous, d'incommunicabilité ou de crise de langage. Cette crise de langage est le plus souvent artificielle, volontaire. La propagande a bouleversé consciemment la signification des mots pour jeter le trouble dans les esprits. C'est une méthode de guerre moderne. Lorsqu'on dit que le blanc est noir et le noir est blanc, il est en effet bien difficile de s'y retrouver. Je constate parfois la destruction ou la déformation volontaires du langage et je le dénonce; je constate aussi son usure naturelle; je constate encore son automatisations qui fait que le langage se sépare de la vie; je conçois donc qu'il ne faut pas tellement le réinventer que le rétablir. Cela revient peut-être au même mais c'est évidemment la mauvaise foi qui est la chose la plus dangereuse. Et je me rends compte que, par exemple, j'ai été bien naïf de m'acharner à vouloir prouver qu'il y a des activités désintéressées alors que n'importe qui le sait

qui a joué au foot-ball, aux cartes, aux échecs, au jeu de l'oie, etc... Seulement, les politiciens ne veulent pas que l'activité théâtrale soit désintéressée et gratuite; ils détestent qu'elle soit libre et qu'elle leur échappe. C'était donc une dépense considérable d'énergie de ma part de m'attarder si longtemps sur ces questions. Mais puisque, en fin de compte, tout est gratuit — et même la non-gratuité — mettons que cela fut de ma part encore une activité gratuite.

Peut-être que mes pièces de théâtre vont un peu plus loin que mes propres commentaires sur les pièces de théâtre; j'espère qu'elles en disent plus malgré moi car si elles devaient être épuisées par cette polémique, contenues en elle, tout entières, elles ne seraient pas grand-chose.

Mais si la littérature est une chose importante, si elle est encore, de nos jours, et pour l'avenir une chose importante, c'est un autre problème angoissant. Le monde nouveau qui semble s'ouvrir à nous, les perspectives de mort ou, au contraire, de transformation totale de la vie et de la pensée, paraissent devoir conduire à une ère dans laquelle ce genre de manifestations sera totalement remis en question. Nous ne pouvons prévoir quelles formes prendra la poésie, la création, l'art. En tout cas, d'ores et déjà, la littérature est en dessous de la vie, l'expression artistique est trop faible, l'imagination trop pauvre pour égaler l'atrocité et le miracle de cette vie, de la mort, trop insuffisante aussi pour pouvoir en rendre compte. J'ai fait ce que j'ai pu, en attendant, en attendant... J'ai passé mon temps. Mais il faut savoir se séparer de soi-même, des autres, regarder et rire, malgré tout, rire.

J'espère que mon théâtre a plus d'humour que mes polémiques. J'espère.

L'auteur et ses problèmes

« Pourquoi écrivez-vous ? » demande-t-on souvent à l'écrivain. « Vous devriez le savoir », pourrait répondre l'écrivain à ceux qui posent la question. « Vous devriez le savoir puisque vous nous lisez, car si vous nous lisez et si vous continuez de nous lire, c'est que vous avez trouvé dans nos écrits de quoi lire, quelque chose comme une nourriture, quelque chose qui répond à votre besoin. Pourquoi donc avez-vous ce besoin et quelle sorte de nourriture sommes-nous ? Si je suis écrivain, pourquoi êtes-vous mon lecteur ? C'est en vous-même que vous trouvez la réponse à la question que vous me posez. » Le lecteur ou le spectateur répondra, schématiquement, qu'il lit, qu'il va au spectacle, pour s'instruire ou pour se divertir. En gros, ce sont les deux sortes de réponses possibles. S'instruire : cela veut dire savoir ce qu'est celui qui écrit et ce qu'il écrit ; ou bien le plus modeste dira que c'est pour trouver des réponses à des questions auxquelles lui-même ne peut répondre. Celui qui veut se divertir, c'est-à-dire oublier ses soucis du jour, se réjouir de la beauté de ce qu'il lit ou regarde, vous reprochera de l'ennuyer s'il considère que vous avez l'air de vouloir l'instruire ou de lui faire la leçon. Celui qui veut s'instruire pourra, s'il considère que vous avez l'air de vouloir l'amuser peut-être à ses dépens et le distraire, vous reprocher de ne pas donner de réponse à tous les problèmes que lui-même ne peut pas résoudre. Dès que quelqu'un a écrit un sonnet, un vaudeville, une chanson, un roman, une tragédie, les journalistes se précipitent sur lui pour savoir ce que l'auteur de la chanson ou de la tragédie

pense du socialisme, du capitalisme, du bien, du mal, des mathématiques, de l'astronautique, de la théorie des quanta, de l'amour, du football, de la cuisine, du chef de l'État. « Quelle est votre conception de la vie et de la mort ? » me demandait un journaliste sud-américain lorsque je descendais la passerelle du bateau avec mes valises à la main. Je posai mes valises, essuyai la sueur de mon front et le priai de m'accorder vingt ans pour réfléchir à la question, sans toutefois pouvoir l'assurer qu'il aura la réponse. « C'est bien ce que je me demande, lui dis-je, et j'écris pour me le demander. » Je repris mes valises tout en pensant que je devais l'avoir déçu. Tout le monde n'a pas la clef de l'univers dans sa poche ou dans sa valise. Si un écrivain, un auteur, me demandait, à moi, pourquoi je lis, pourquoi je vais au spectacle, je répondrais que j'y vais, non pas pour avoir des réponses mais pour avoir d'autres questions ; non pas pour acquérir la connaissance, mais, tout simplement, pour faire connaissance avec ce quelque chose, avec ce quelqu'un qu'est une œuvre. Ma curiosité de savoir s'adresse à la science et aux savants. La curiosité qui me dirige au théâtre, au musée, au rayon littérature du libraire est d'une autre nature. Je veux connaître le visage et le cœur de quelqu'un que j'aimerais ou que je n'aimerais pas.

L'écrivain est embarrassé par les questions qu'on lui pose parce qu'il se les pose lui-même et parce qu'il s'en pose bien d'autres, parce qu'il se doute aussi qu'il y a d'autres questions qu'il pourrait se poser mais qu'il n'arrivera jamais à se poser ; encore moins à leur répondre.

Dans sa solitude, loin des journalistes ou des sergents recruteurs, chaque homme, et l'écrivain aussi, respire. Quelquefois, il se demande, quelquefois il ne se demande pas, pourquoi il respire. Qu'il se le demande ou non, il ne peut pas s'empêcher de respirer. L'écrivain, non seulement respire, mais puisqu'il est écrivain, il écrit. Ce n'est que lorsqu'il a commencé à écrire qu'il s'interroge sur le but et la raison de ce qu'il fait. Il se demande donc, se parlant à lui-même (et tout en continuant de faire son travail comme un ébéniste qui rassemblerait les matériaux pour faire une armoire tout en pensant à ses soucis, ou même à ce que c'est qu'une armoire, mais que les soucis n'interrompraient pas dans la

construction de l'armoire) : Pourquoi est-ce que j'écris ¹? A quoi cela correspond-il? Est-ce que j'ai quelque chose de plus que les autres à dire? Est-ce que je veux m'affirmer, c'est-à-dire justifier mon existence? Est-ce que j'ai peur de la mort et que je désire continuer de vivre après ma mort physique dans les autres? Est-ce pour sauver le monde? Est-ce pour me sauver moi-même? Est-ce pour louer Dieu ou glorifier l'univers? Est-ce pour tâcher de voir clair en moi-même, de m'explorer, de me comprendre, de m'expliquer? Est-ce parce que je ne me comprends pas et que je sollicite les explications des autres? Est-ce parce que je me sens seul et que je veux rompre cette solitude et communiquer ou fraterniser avec mes semblables? Est-ce que toutes les raisons que je viens d'énumérer sont fausses? Et que d'autres raisons secrètes me poussent à faire une chose que les raisons apparentes ne connaissent pas et qui ne font que masquer, volontairement ou non, la raison profonde? Est-ce parce que je désire comprendre le monde, que je veux mettre au moins pour moi un peu d'ordre dans cet immense chaos et que l'écriture, l'art, est une forme de pensée en mouvement? Ou bien est-ce tout simplement parce que la création est une nécessité instinctive, extra-consciente; parce que imaginer, inventer, découvrir, créer, est une fonction aussi naturelle que la respiration? Est-ce parce que je veux jouer et alors quelle est la signification de ce jeu?

L'auteur lui-même sait-il bien ce qu'il fait? J'ai l'impression qu'il est lui-même dupé. Il a des intentions conscientes, bien entendu. Il s'attache, par exemple, à prouver quelque chose. Il s'imagine que ce qu'il veut prouver est l'essentiel de son œuvre. Puis il s'aperçoit, ou bien l'on s'aperçoit, que l'affabulation est plus importante que ce qu'il prenait pour l'essentiel, que ce qu'il voulait prouver n'intéresse pas et que seule intéresse la façon dont il voulait prouver ou la construction. L'auteur veut-il tout simplement construire

1. Des œuvres existent qui ne sont que des réflexions, des interrogations sur elles-mêmes. Nous pouvons donner en exemple les poèmes de Mallarmé, Valéry, etc. Toutefois, il nous semble que les interrogations sur elles-mêmes de l'œuvre s'en détachent et se détachent du poète-interrogateur et deviennent des matériaux, comme les autres, dans l'œuvre qui se crée, éléments constitutifs du « monument », de sa structure.

une sorte d'édifice qui ne ferait que matérialiser et manifester les lois de la construction littéraire ou théâtrale, tout comme le constructeur ne fait, en fin de compte, que matérialiser, réaliser les lois de l'architecture? Le temple désaffecté, lorsqu'il n'est plus un lieu de culte, on peut en faire un hôpital, un commissariat, on peut le laisser vide, mais il demeure essentiellement lui-même, un édifice, de l'architecture, non pas un temple; en fait, il n'a jamais été temple, il a *servi* de temple, tout comme une œuvre poétique, dramatique, etc., peut être utilisée temporairement comme instrument de propagande, œuvre d'éducation, rééducation politique, etc. Les pouvoirs en feront ce qu'ils veulent; ils ne l'empêcheront pas d'être ce qu'elle est : édifice vivant, création. Il se trouve que l'œuvre de l'écrivain est bourrée de problèmes, d'intentions de toutes sortes, de partis pris, qu'elle est une critique de la société, de la condition humaine. L'auteur croyait aussi ne pas parler de lui et malgré lui il se découvre. Et la qualité essentielle de l'œuvre sera constituée justement par les aveux qui lui auront échappé. Ces aveux eux-mêmes seront interprétés contradictoirement, détournés, bien sûr. On les retournera peut-être contre l'auteur mais cela est déjà autre chose.

Je sais. Toutes ces questions ont été déjà posées et les philosophes, les théologiens, les psychologues, les sociologues, se sont évertués à y répondre. Des milliers de livres ont débattu ces problèmes.

Je crois que toutes les raisons que je viens d'exposer sont fausses et sont vraies. Vraies si on les adopte toutes, fausses si l'on n'en adopte qu'une, ou seulement une partie d'entre elles. Cela me prendrait du temps, mais il ne me serait sans doute pas trop difficile de choisir l'une ou l'autre de ces raisons et de la soutenir en m'appuyant sur une philosophie, sur une théorie ou une autre et sur une bibliographie. Je connais également le risque que j'encours en tâchant d'y répondre tout seul. Je vais dire ce qui a déjà été dit et rien de nouveau ni d'intéressant ne sortira peut-être de mon témoignage. Mais il faut bien courir ce risque. Tant pis pour moi, tant pis pour vous.

Les impulsions les plus contradictoires ou complémentaires, tout me porte donc à écrire : l'orgueil, la volonté

de puissance, la détestation, le désir de me racheter, l'amour, l'angoisse, la nostalgie, le désarroi, la confiance, le manque de confiance, la certitude de ce que j'affirme, l'incertitude, le désir ardent d'être éclairé, le désir d'éclairer, l'amusement (mais si c'est pour m'amuser, pourquoi alors cette peine, cette fatigue insurmontable quand je travaille?), l'humilité. Il me semble bien que tout cela est contenu et se voit dans les œuvres littéraires et que celles-ci les disent mieux que ne pourrait le faire l'auteur quand il en parle.

Peut-être devrait-on se taire? Mais là, nous aborderions un autre problème : faut-il agir ou ne faut-il pas agir, faut-il vivre ou ne pas vivre, faut-il faire quelque chose, car, nous le savons tous, écrire c'est aussi agir.

Suis-je la voix d'un seul? Ce que j'invente ou ce que je crois inventer, ce que je décris, ce que je découvre ou crois découvrir est-il arbitraire? A-t-on besoin de moi? A-t-on besoin de cette œuvre? A-t-on besoin de quiconque? Est-ce que je suis demandé ou est-ce que je m'impose? Et alors de quel droit? N'importe qui d'autre aurait-il pu être à ma place? Il est évident qu'on interprète l'auteur, qu'on le juge, qu'on l'accepte, qu'on le repousse, qu'il est un instrument du concert et qu'il y a le concert. On compte avec lui. Même si c'est pour le nier. On ne nie pas ce qui n'existe pas. L'auteur se dit : je suis donc avec les autres; si je suis avec les autres, cela veut dire que je suis aussi les autres, que d'autres parlent par ma voix, que je suis davantage les autres que moi-même. Mais que veut dire être soi-même? Suis-je simplement un carrefour, un nœud, où des forces diverses s'unissent et s'affrontent? Ou bien, suis-je un être unique et est-ce justement cela qui fait que je surprends et me fait constater objectivement que je suscite de l'intérêt? Peut-être l'un et l'autre? Cela encore est un problème différent. Qu'est-ce qu'être soi-même? Ce soi-même qui est, est-il absolu, est-il relatif? Ce « je » (qui pense, bien sûr), ce moi... je ne puis le définir; cette pensée mienne est peut-être une pensée déterminée par les autres. Sommes-nous chacun d'entre nous interchangeable ou irremplaçable? Que cela soit l'un ou l'autre, ou bien l'un et l'autre, cela semble justifier suffisamment l'auteur d'être là et de dire ou d'essayer de dire quelque chose. Cette pensée écarte la gêne qu'il

pourrait avoir de se trouver là ; si écrire, agir, c'est une manifestation de l'orgueil, ne pas vouloir écrire, agir, faire, ce peut être encore de l'orgueil.

Tout d'abord, je dois avouer que personnellement la théologie ou la philosophie ne m'ont pas fait comprendre pourquoi j'existais. Elles ne m'ont pas convaincu non plus qu'il faille faire quelque chose de cette existence et qu'il faille ou que l'on puisse lui donner une signification. Je ne me sens pas tout à fait appartenir au monde. Je ne sais pas à qui le monde doit appartenir, et cependant je ne me vendrai ni ne vendrai le monde à personne. Si je me sens tout de même un peu d'ici, c'est simplement parce que, à force d'exister, j'en ai pris l'habitude. J'ai plutôt l'impression que je suis d'ailleurs. Si je savais quel est cet ailleurs, ça irait bien mieux. Je ne vois pas comment on peut répondre à la question. Le fait d'être habité par une nostalgie incompréhensible serait tout de même le signe qu'il y a un ailleurs. Cet ailleurs est, peut-être, si je puis dire, un « ici » que je ne retrouve pas ; peut-être ce que je cherche n'est pas ici. Certains ont répondu ou ont cru pouvoir répondre et donner la solution. J'en suis heureux pour eux et je les félicite. Je constate donc tout simplement que je suis là, ce « je » difficile à définir, et c'est bien pour exprimer, pour faire part de mon étonnement et de ma nostalgie que j'écris. Voilà quelque chose de précisé. Je me promène dans les rues de Paris, j'erre par le monde, c'est mon étonnement et c'est ma nostalgie que je promène. Il me semble que je n'ai pas de points de repère ; parfois, il me semble en avoir. Ils me semblent peu stables, changeants, ils finissent par s'évanouir. Vous avez observé de toute évidence que je suis déjà dans la contradiction. Est-ce parce que je n'ai pas su mettre de l'ordre dans cette contradiction ou dans les contradictions ? Est-ce parce que nous vivons sur plusieurs plans de conscience et que ceux-ci sont contradictoires ? Encore une fois, je crois que les deux choses sont vraies. De temps à autre, je crois croire, je pense que je pense, je prends parti, je choisis, je combats, et quand je le fais, je le fais avec véhémence et entêtement. Mais il y a toujours en moi une voix qui me dit que ce choix, cette véhémence, cette affirmation n'ont pas de fondement sûr, absolu ; que je devrais y renoncer. Je n'ai

pas assez de sagesse pour lier mes actes à mon incertitude profonde. Pourquoi tout ceci? Ces questions, chacun se les pose quand il est seul. Dans ce désarroi, l'écrivain écrit. Et voici une seconde chose précisée. On l'a comprise.

Je voudrais préciser également ceci; je ne fais pas profession de scepticisme, ni de non-scepticisme. Je ne discute pas le problème de la nécessité et de la valeur du choix. Peut-être dira-t-on que cette profonde incertitude s'explique historiquement du fait que j'appartiens à une classe ou à une autre, que je suis déterminé ou indéterminé par des tendances ou traditions diverses, contradictoires, qui ne peuvent pas ou peuvent s'expliquer historiquement, dialectiquement, etc. Je répète qu'il y a des moments où je choisis, où je prends parti, à moins qu'il me semble que je choisisse et que je prenne parti. J'essaie ici tout simplement d'exposer ce qui est au plus profond de moi-même; j'expose et je m'expose. Je cède à des impulsions ou plutôt je m'oppose aux impulsions des autres. J'ai tendance, comme tout le monde ou comme beaucoup, à m'opposer à ce qu'on me propose, à ce qu'on m'affirme. Je vois dans les affirmations des autres ce qu'il y a de négatif ou de faux. De quel droit puis-je penser qu'une chose est fautive ou qu'elle ne l'est pas? Je choisis donc, j'affirme, je nie, pour les petites choses de la vie. J'affirme que je n'aime pas la couleur noire et que je préfère le bleu. On pourrait trouver les raisons pour lesquelles je préfère ceci à cela. Ce serait un trop long travail. Je préfère aussi Balzac à Eugène Sue, Shakespeare à Feydeau. J'ai donc des critères. Ce sont des critères littéraires. En gros, si je préfère Shakespeare à Feydeau, c'est qu'il me semble que l'univers shakespearien est plus ample, plus complexe, plus universellement humain, plus profond, plus vrai que celui de Feydeau. Mais qu'est-ce que je découvre dans Shakespeare qui va plus loin que Feydeau? Justement, ce bruit et cette fureur, une interrogation plus ample, que je ne trouve pas chez le vaudevilliste français. Dans Feydeau, je ne retrouve ni mon chaos, ni mon désarroi. Ce que je retrouve dans Shakespeare, ce ne sont pas des réponses, ce sont des interrogations et des événements, aussi quelques constatations, quelques évidences. Pas de solution définitive. Ainsi, je puis dire que s'interroger sans répondre est plus vrai que

de ne pas s'interroger. Je trouve aussi dans les livres qu'il m'arrive de lire que les réponses ne combleront jamais les questions, que tout problème semble faussement résolu. Tous les dogmatismes sont provisoires. Non seulement ils me semblent provisoires, mais j'ai l'impression aussi qu'ils ne sont qu'un système d'hypothèses, de suppositions, de façons de voir, de vues de l'esprit, pouvant être remplacés par d'autres idéologies ou vues de l'esprit. On s'explique les choses comme on peut. Les idéologies, avec un peu d'auto-suggestion, sont toutes confirmées par les faits, bien que les idéologies opposées démontrent que les premières sont infirmées par les faits. Chacun devrait faire son petit *Discours de la Méthode* pour son propre compte. Que c'est fatigant. Je suis : mais qui est ce « je » ? Difficile à savoir, avons-nous dit. C'est une convention. Tout de même moins imprécis que « nous » et « que on ».

Il y a cependant quelque chose. Il y a des choses. On peut utiliser les choses, on peut faire autre chose avec les choses. On peut travailler, on peut faire, on peut écrire. Je peux faire, je peux écrire. Des édifices se bâtissent. Des engins nous transportent, etc. C'est tout ce que je peux savoir d'un peu plus précis. On peut calculer. C'est-à-dire pour simplifier, on peut se déplacer, on peut rester sur place, on peut manier des objets. Je sais également que tout ce qui est et tout ce qui se fait, tout ce qui nous semble être et se faire n'a pas toujours été, que ce qui se fait va se défaire. Ce prunier n'est pas un cerisier. Et encore, qui sait s'il ne le deviendra pas à la suite de greffages astucieux. Et ce prunier sera un jour un ex-prunier : rien. Avant peut-être d'être devenu toutes sortes de choses : les transmutations ne peuvent être exclues de notre pensée. Et lorsque ce prunier ne sera plus, personne ne pourra me garantir qu'il a été. J'ai des appétits, j'ai des désirs, je ne connais pas les raisons de ces désirs, de ces appétits : j'ai l'impression qu'en remontant à leur source, en arrivant à comprendre — ce qui n'est pas impossible — leur comment et leur pourquoi, les désirs, impulsions, appétits, appréhensions, amour, détestation s'évanouiraient. J'ai l'impression qu'il n'y a de raison à rien et que seule nous pousse une force incompréhensible. Il n'y a de raison à rien. Tout est contestable à l'intérieur de soi-

même, ce qui est extérieur (ce qu'on appelle « extérieur »), faits, objets, est incontestable. Incontestable et pour moi sans raison d'être, de ne pas être.

Les explications que moi-même je me donne de ce que je fais me semblent incomplètes ou fausses ou précaires. Ne sachant donc pas quel est le but de l'existence, je ne sais pas non plus tout à fait exactement pourquoi j'écris. J'écris, pourtant, depuis toujours, comme je vis depuis toujours, en me demandant aussi quel est le sens de ma vie. Je suis poussé à écrire, c'est-à-dire à m'interroger et à regarder et à dire ce que je vois. Mais, en écrivant, dénoncer ce qui m'apparaît être comme le mal, critiquer et parodier les autres et leur comportement; être moraliste, tout cela me semble souvent ne s'inscrire que dans un cadre très limité. Et quand je suis partisan, je me demande toujours pourquoi je le suis et je me dis que je ne devrais pas l'être. Mes partis pris, mes prises de position ont comme point de départ des sentiments spontanés, peu contrôlables, même s'ils se traduisent par des pensées à peu près claires, car plus intéressant que de penser serait de savoir pourquoi l'on pense ce que l'on pense. Je crois que je suis plus authentique lorsque j'exprime dans mes œuvres l'étonnement et le désarroi. C'est dans cet étonnement que plongent les racines de la vie. Tout à fait au fond de moi-même, c'est la nuit que je trouve..., la nuit, ou plutôt une lumière aveuglante.

Mais toutes les questions, simples ou complexes, naïves ou subtiles, ne sont toutefois que le point de départ, une sorte d'impulsion originaire assez vite dépassée. On part en voyage, on va entreprendre une exploration, nous ne savons pas ce que nous allons trouver. Pour les auteurs pédagogues, le trajet est connu à l'avance. Pour leur part, ils n'auront rien à découvrir. Ils n'ont même pas besoin de faire ce voyage, ils racontent le voyage, les découvertes des autres. C'est du déjà connu, du déjà fait. L'auteur n'apportera plus rien de nouveau, il fera double emploi, il n'apportera pas son expérience puisqu'il n'en aura pas eu une. Il est normal que l'on mette les questions avant les réponses. L'auteur didactique et politique impose des réponses avant de poser les questions, mais on ne peut arriver à donner des réponses vivantes de cette façon. En

posant la question, on arrivera, ou on n'arrivera pas aux réponses. Mais, en littérature, ce n'est pas d'avoir donné ou de ne pas avoir donné de réponse qui comptera. Un être qui se pose des questions et leur donne une réponse est un être au même titre que celui qui se pose des questions et ne leur répond pas. Car une œuvre est un être vivant ou un univers vivant, et c'est le fait d'être cet univers vivant, c'est-à-dire vrai, qui est important. Nous reviendrons par la suite sur cette idée.

En tout cas, les angoisses ou la sérénité, le désarroi ou la certitude incarnés dans l'œuvre, n'auront été finalement que les matériaux vivants, les membres d'un organisme, ces matériaux vibrants. C'est cela qui fait leur valeur, c'est cela qui fait la valeur, la vérité d'une œuvre. Une œuvre, une pièce de théâtre n'est pas un questionnaire avec des questions et des réponses : les vraies réponses d'une œuvre sont constituées simplement par ce qui répond à elle-même, elle se répond à elle-même, comme une symphonie se répond à elle-même, comme une tache de couleur répond à une autre tache de couleur du même tableau. Au théâtre, ces questions et ces réponses sont les personnes d'un jeu : c'est cela le théâtre, jouer à quelque chose; et l'importance de l'œuvre dépendra de la densité des interrogations devenues vie, de leur complexité, de leur vérité, de leur authenticité, de leur vérité de créatures vivantes, bien sûr, qui n'est pas la vérité extérieure, d'ailleurs toujours discutable, de la démonstration.

Ainsi donc, pour écrire des œuvres littéraires : romans, nouvelles, poèmes, mémoires, essais, scénarios, pièces de théâtre, il suffit tout simplement d'être sincère. La voix sincère retentit, elle se fait entendre, cela veut dire que la voix de la sincérité est forte. Mais si l'on vous entend, cela ne veut pas dire nécessairement que l'on vous écoute. Au contraire, même, du moins au début. Lorsque l'on dit quelque chose de vrai, c'est-à-dire quelque chose d'éprouvé, ressenti, les gens ne vous croient pas, les gens ne veulent pas vous croire. Ou alors, quelquefois, le vrai peut sembler inexpressif, vide, quelconque : la chose vraie n'a pas été saisie, elle aveugle, on ne la voit pas, on verra plus tard. Ce qui est vrai, de cette vérité qui est de l'authenticité, ce qui est vrai semble insolite et inhabituel. C'est inhabituel. Le

mensonge est banal. Le signe que vous êtes sincère, c'est qu'on vous traite de menteur; puisque vous êtes honnête, on vous traite de fumiste. Votre cri fait une trouée dans les habitudes mentales collectives. Ce qui était vrai hier, ce qui était une découverte intellectuelle est dépassé, mais la cristallisation sociale et psychologique maintient solidement, dans une tradition desséchée, les vérités devenues des conformismes pétrifiés, commodité, aveuglement, surdité. Nous savons que tout a tendance à s'embourgeoiser, ceci est particulièrement évident pour les révolutions.

Dans sa sincérité, dans sa recherche, dans son exploration, l'artiste ou l'écrivain apporte sa vérité, la vérité ou la réalité de sa personne, une réalité inattendue, pour lui aussi inattendue, une révélation : tout comme le philosophe ou l'homme de science. Bien entendu, cette réalité est plus ou moins importante. Mais qu'elle soit grande ou petite, cette réalité est toujours inattendue et gênante. La réaction générale est de la refuser : pourquoi faire un effort, pourquoi ne pas s'en tenir à ce que l'on connaît déjà, pourquoi être dérangé? On peut se passer de tout. Pourtant, malgré tout, la présence nouvelle et encombrante s'impose. On prête l'oreille, finalement. On s'intéresse à vous, à ce que vous apportez, après avoir haussé les épaules et s'être moqué, on vous prend en considération, on prend en considération ce que vous avez dit. On constate que la fumisterie était vérité. On se rend compte que l'écrivain aborde le réel sous un aspect nouveau, que le réel s'est agrandi, qu'il s'est enrichi. L'artiste lui-même croyait inventer. En fait, il n'inventait pas, il découvrait. Invention et découverte s'identifient. Ce que l'écrivain pensait voir surgir de lui-même, en lui-même, était une réalité objective que les autres reconnaîtront comme telle, et qu'ils ne pourront plus ne pas admettre. Quand les autres enfin la reconnaissent, ils ont l'impression de l'avoir déjà connue, depuis toujours; cette vérité leur semble toute simple et naturelle. L'étrange devient normal, l'incompréhensible devient clair, l'impossible va de soi. On ne peut plus se passer du monde découvert ou inventé, inventé et découvert par l'auteur. Il est assimilé. Il est intégré. Et souvent, cette vérité neuve apparaît ce qu'elle est : vérité oubliée, monde enfoui et retrouvé.

Et puis cela devient si naturel que cela semble banal. Des articles, des essais, des études, des livres s'accumulent qui expliquent, doctement ou non, ce que l'écrivain a apporté. On vous analyse, on vous réfute, on vous situe, on considère que vous n'êtes pas allé jusqu'au bout de ce que vous aviez à dire, on vous demande d'aller plus loin dans un sens ou dans l'autre, selon ce que l'on veut vous entendre dire, ce que les uns ou les autres voudraient vous faire dire. Ce que l'on a écrit sur moi-même est, quantitativement, incomparablement plus important que ce que j'ai écrit moi-même. Je m'instruis à la lecture des commentaires que l'on a écrits déjà sur moi, à tel point que si j'avais de la mémoire et si j'étais un esprit méthodique, je pourrais faire une thèse de doctorat sur mon œuvre. Je pourrais faire même, et cela serait bien plus intéressant, une thèse sur la psycho-sociologie de mes commentateurs. En un sens, l'œuvre que l'on a écrite est faussée. C'est comme si elle n'était plus elle-même (mais qu'est-ce qu'une œuvre qui ne serait qu'elle-même?). C'est comme si elle n'était que ce que les autres en disent et en font. Connaissant le milieu social auquel appartient le critique, connaissant simplement le journal ou la revue où il écrit, je connais, aussi, d'avance, ce qu'il dira de la nouvelle pièce que je viens de terminer, s'il l'aimera, s'il la détestera. De même, il me suffit de lire une analyse, un compte rendu, un simple résumé de n'importe laquelle de mes pièces pour savoir quelle est l'orientation idéologique ou politique du critique; je peux faire facilement son portrait intellectuel et moral. En effet, si l'œuvre est nouvelle, cela ne veut pas dire que les critères sont nouveaux, les positions sont prédéterminées, elles sont figées. Cela veut dire aussi vraisemblablement que l'œuvre n'est pas assez nouvelle pour briser les critères courants, que sa nouveauté n'est pas assez forte, que l'on a réussi à l'adapter à des formules établies ou bien qu'il faut encore du temps pour qu'elle puisse parler dans son authenticité, pour qu'elle soit vraiment écoutée.

L'auteur lui-même est étonné du retentissement qu'il a eu. Il se sent heureux, bien sûr. Il est surtout inquiet. Heureux parce que tout en étant profondément sincère, il s'est toujours demandé s'il l'était vraiment, s'il n'a pas triché malgré lui. Je crois avoir fait comprendre que c'est la nouveauté d'une

chose qui était le signe d'une sincérité, et de la vérité. Ce qui est original est vrai. Ce qui ressemble à tout ce qui se fait est mensonger, car la convention est mensonge impersonnel. Être sincère ou vrai ce que les autres ne vous ont pas dit. Le perroquet n'est pas sincère. Ce qu'il dit ne le concerne pas, ce qu'il dit, il ne le comprend pas. Pour comprendre, il faut être neuf. Ainsi donc, si en écrivant, l'auteur se demande dans quelle mesure il a raison, dans quelle mesure il a le droit d'écrire ce qu'il écrit, et s'il attend d'être confirmé, il se demande également, une fois que l'on s'est tourné vers lui, si les autres ont le droit de dire ce qu'ils disent de son œuvre. On écrit pour se livrer aux autres, on est mécontent de s'être livré, mécontent et inquiet. L'auteur peut avoir l'impression que ce qu'il a dit, ce qu'il a fait, n'a pas été incompris, mais détourné, faussé par tous ceux qui veulent soumettre l'œuvre à leurs fins personnelles, qui veulent en faire un instrument de leur théologie, de leur morale, de leur politique, qui veulent l'utiliser comme une illustration ou une justification d'eux-mêmes. Le signe de la valeur d'une œuvre, c'est sa sincérité, c'est-à-dire sa nouveauté, c'est-à-dire sa pureté. Dans sa subjectivité profonde, l'artiste est essentiellement objectif. C'est pour cela qu'il est à la fois neuf et ancien, je veux dire permanent, inconnu et reconnaissable.

Il en va de même pour la valeur des critiques. Une critique est valable dans la mesure où elle ne reflète pas les lieux communs de la critique et des systèmes de pensée en cours. Une critique, une exégèse sont bonnes dans la mesure où l'exégète aborde l'œuvre d'un œil neuf, sincère, objectif, dans la mesure où, sans pour autant abandonner ses critères, il est prêt à les remettre, chaque fois, en question. Je ne sais pas, mais je me demande, si le critique ne doit pas être, idéalement bien sûr, l'homme de l'objectivité absolue, si le créateur ne doit pas être, toujours idéalement, l'homme de la subjectivité totale. Le mauvais critique est le critique orgueilleux, celui qui veut s'imposer à l'œuvre, celui qui vis-à-vis de l'œuvre prend une attitude de supériorité. Plutôt que le maître d'école, le critique doit être l'élève de l'œuvre. Il est aussi difficile d'être soi-même que de renoncer à soi-même. Avoir un critère, une échelle de valeurs, n'est pas nécessairement le signe de l'objectivité. En plus, la diversité des critères

Pratique du Théâtre

Collection publiée sous la direction d'André Veinstein

Essais, conférences, notes, manifestes, articles, correspondances : Les hommes de théâtre, depuis la fin du siècle dernier, soumettent la pratique de leur art à un incessant effort d'élucidation.

Cet imposant ensemble d'écrits, intimement liés à leur travail, ne contient pas seulement, pour les esthéticiens, les psychologues et les sociologues, des observations brutes du plus haut intérêt. Il apporte encore, à notre jeune théâtre, parmi les témoignages incomplets et pâlis qui subsistent après le spectacle, nombre de ses motifs d'inspiration les plus féconds. Derrière les noms de Craig, de Copeau et d'Artaud, par exemple, a-t-on jamais songé à déterminer la part primordiale d'influence qui revenait à leurs réflexions, par rapport à leurs productions?...

Pratique du Théâtre se propose de grouper, sans distinction de tendance, de nationalité ou d'époque, les meilleurs de ces écrits. Au programme de cette tentative de confrontation des réflexions les plus marquantes des artisans du théâtre : Auteurs dramatiques, Metteurs en scène, Acteurs, Décorateurs, et des Arts du Spectacle voisins : Mimes, Danseurs, Marionnettistes, figurent les noms d'Albert Camus, d'Eugène Ionesco, de Durrenmatt, d'Adolphe Appia, d'Auguste Strindberg, d'Etienne Decroux, de Meyerhold.

nrf