

geneviève serreau
histoire du
« nouveau théâtre »



Extrait de la publication



idées/gallimard

***Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous les pays.***

© Éditions Gallimard, 1966.

Introduction

Dire ce que fut, au cours des années 50, la naissance — difficile —, dans les théâtres-laboratoires de la rive gauche, de ces œuvres aujourd'hui classiques et jouées dans le monde entier que sont En attendant Godot, Fin de partie, Les Chaises, Les Nègres, etc., tel est le propos de cet ouvrage. Et comment Beckett, Ionesco, Adamov, Genet et quelques autres, chacun œuvrant pour soi dans la solitude, en contradiction absolue avec le théâtre qui faisait recette à l'époque — et par cela même scandaleux, honni des esprits traditionalistes comme des partisans d'un théâtre engagé —, comment, donc, chacun évolua suivant sa propre trajectoire, continue ou brisée, conscient des résonances de plus en plus vives que son œuvre suscitait dans le public, en France et à l'étranger.

Comment ces auteurs, issus pour la plupart de langues et de cultures étrangères, choisirent la langue française pour s'y exprimer (ce qui demeurera notre meilleur titre de gloire), la travaillant et la fécondant en retour, et modifièrent durablement la vision que nous pouvions prendre du monde. Comment ils rencontrèrent une poignée de metteurs en scène qui portèrent les œuvres écrites à la scène et ce que les uns doivent aux autres, et les autres aux uns, dans l'élaboration d'un style scénique nouveau où ils se trouvèrent solidairement engagés.

Comment, étiquetés sous le dénominateur commun de « Théâtre d'avant-garde », propice à tous les malentendus, ou celui de « Théâtre de l'absurde » qui les enfourne tout vifs dans la raideur d'un système, ils furent montés, expor-

tés, contestés, portés aux nues, compris ou haïs, mais joués, joués et rejoués, des centaines, des milliers de soirs, et donc servirent — servent encore — de levain, de référence, de points de repère à tout ce qui vit aujourd'hui dans la création théâtrale.

Le nouveau théâtre issu des années 50 n'est pas une école, pas même un groupement. Si les dramaturges de ce temps-là se retrouvent sur certains points essentiels, c'est qu'ils en ont d'abord, chacun pour soi, isolément, éprouvé la nécessité. Des nécessités, des questions analogues ont, de la même façon, amené chacun des romanciers du « nouveau roman » jusqu'à ces carrefours où ils ont soudain perçu après coup leur (relative) ressemblance ; d'où a pu naître la fiction commode d'une « école » du nouveau roman. « Absurde », « Avant-garde »... il suffit d'une étiquette, dont s'arrange la paresse générale, et le tour est joué : une « école » fantôme est née. L'un de ces deux mots pêche par excès, l'autre par absence de précision. Après Sartre, après Camus, on ne peut guère parler d'absurde en négligeant les implications précises, philosophiques et morales, de ce terme. Ni Ionesco, ni Beckett, ni Adamov ne sont des philosophes. Le plus philosophe de tous, Beckett — qui se défend de l'être —, serait infiniment plus proche de Zénon, de Descartes ou de Wittgenstein que de Heidegger, et la morale de Sisyphe-Camus, cette panoplie de belles attitudes crispées, leur est à tous étrangère. Seules peut-être les premières pièces d'Adamov — encore qu'elles ne se réfèrent nullement aux théories existentialistes — se situent volontairement dans les étroites limites d'un univers posé comme absurde et débouchant dans l'absurde, mais on pourrait, plus justement encore, le qualifier de névrotique.

« Étonnant », dira Ionesco, et non pas absurde : « Pour moi, à l'intérieur de l'existence tout est logique, il n'y a pas d'absurde. C'est le fait d'être, d'exister qui est étonnant ¹. » Et ailleurs : « On appelle quelquefois l'ab-

1. Notes et Contre-notes, p. 102 (entretien paru dans *Les Nouvelles littéraires* en 1960).

surde ce qui n'est que la dénonciation du caractère dérisoire d'un langage vidé de sa substance ¹. » *Utiliser l'absurde comme un outil pour dénoncer le réel, ce n'est pas œuvrer dans l'absurde.*

Quant au mot « avant-garde », il favorise depuis cent ans les pires abus de langage, les plus tenaces équivoques. Il semble avoir été à la mode dès l'époque de Baudelaire, qui le moque en ces termes :

« A ajouter aux métaphores militaires :

Les poètes de combat

Les littérateurs d'avant-garde.

Ces habitudes de métaphores militaires dénotent des esprits non pas militants, mais faits pour la discipline, c'est-à-dire pour la conformité, des esprits nés domestiques, des esprits belges, qui ne peuvent penser qu'en société ². »

Les snobs ne seraient-ils pas des « esprits belges » ? Ils ont une prédilection, en tout cas, pour cette « métaphore militaire ». C'est dans leur bouche que le terme d'« avant-garde » est devenu odieux, ce terme que « jamais Kafka n'aurait prononcé », comme le note Enzensberger dans son essai sur les « Apories de l'avant-garde ³ »... « ni Marcel Proust, ni William Faulkner, ni Bertolt Brecht, ni Samuel Beckett ». L'on ne sera jamais assez attentif à distinguer les véritables précurseurs, de ces « avant-gardistes » de pacotille qui pratiquent au bluff la fuite en avant, en usant arbitrairement de techniques dites « avancées » volées ailleurs, dans un pur souci exhibitionniste.

Les tenants d'un théâtre populaire de tendance marxiste n'ont pas manqué de se gausser eux aussi de l'« avant-garde », mais en tuant allégrement, en même temps que le terme, la réalité vivante qu'il désigne. C'est un jeu facile. Lukács

1. *Ibid.*, p. 32, « Discours sur l'avant-garde », 1959.

2. *Mon cœur mis à nu*, XVI (Gallimard, « La Pléiade », p. 1285).

3. *Culture ou mise en condition* (Julliard, « Dossiers des Lettres nouvelles », avril 1965).

avant eux — pour ne rien dire des policiers jdanoviens de la culture — s'y est exercé de la façon la plus désastreuse (pour lui), aboutissant à ce résultat ahurissant de condamner sous les épithètes de « morbides » et de « décadents » des écrivains comme Faulkner, Kafka, Proust et Beckett.

« L'avant-garde, dit Roland Barthes, cette portion un peu exubérante, un peu excentrique de l'armée bourgeoise. Tout se passe comme s'il y avait un équilibre secret et profond entre les troupes de l'art conformiste et ses voltigeurs audacieux... L'auteur d'avant-garde est un peu comme le sorcier des sociétés primitives : il fixe l'irrégularité pour mieux en purifier la masse sociale... L'avant-garde chante la mort bourgeoise mais ne peut concevoir une germination au-delà, le passage à une société ouverte. Elle veut que tout meure avec elle ¹. »

Cette réfutation « terroriste » qui envoie aux enfers du « bourgeoisisme » péle-mêle tout ce qui compte d'écrivains de théâtre depuis Vitrac jusqu'à Weingarten, en passant par Artaud, Beckett, Ionesco, Genet, Vauthier, Dubillard, etc., manque son but. Elle repose sur des critères étrangers à l'œuvre d'art. Elle ne fait pas le poids. Elle le fait d'autant moins que Roland Barthes lui-même, un peu plus loin, est bien obligé de reconnaître la vertu de ce qu'il nomme les « techniques nouvelles » (ruptures, assouplissement du langage dramatique, liberté du ton, « pouvoir de déconditionnement »), comme si ces techniques nouvelles étaient séparables de la vision qui les suscita, comme si le conformisme d'un certain théâtre réaliste (idéologiquement bien pensant), son impuissance à rénover son langage et ses structures n'étaient pas la preuve évidente qu'il se fourvoie définitivement.

Si l'expression « nouveau théâtre » était généralement adoptée pour les dramaturges dont nous parlons, il est probable qu'elle ne tarderait pas à apparaître aussi fausse, ambiguë, irritante que l'est devenue aujourd'hui celle de « nouveau

1. « A l'avant-garde de quel théâtre ? » in *Théâtre populaire* (1^{er} mai 1956).

roman ». Tel est le sort des mots qui tendent à étiqueter, à glacer avant l'heure la libre démarche des créateurs.

Il nous arrivera donc d'employer ici l'expression « nouveau théâtre », ou le terme d'« avant-garde » qui est sans doute le plus simple et le moins gênant en raison de son caractère vague. Mais il importe de le recharger au préalable d'un sens plus précis.

Ionesco, dans ses *Notes et Contre-notes*¹, donne de ce mot des définitions diverses, nourries de son expérience d'écrivain, qui nous semblent cerner au plus juste le sens qu'il revêt aujourd'hui. En voici quelques-unes, glanées à travers ce recueil :

« L'homme d'avant-garde est l'opposant vis-à-vis d'un système actuel. Il est un critique de ce qui est.

« Le théâtre d'avant-garde... est comme un théâtre en marge du théâtre officiel : semblant avoir, par son expression, sa recherche, sa difficulté, une exigence supérieure.

« Le véritable art dit d'avant-garde, ou révolutionnaire, est celui qui, s'opposant audacieusement à son temps, se révèle comme inactuel. En se rêvant comme inactuel, il rejoint ce fonds commun universel... et, étant universel, il peut être considéré comme classique. »

Le raisonnement qui aboutit à l'équation *avant-garde* = *classicisme*, même s'il contient une part de provocation, n'est un paradoxe qu'en apparence. Et l'on s'étonnera que la critique lukácsienne n'ait jamais songé à s'en prendre, quitte à se couvrir de ridicule, à ces « morbides », à ces « décadents » que furent certainement en leur temps les grands classiques, Euripide, Goethe ou Shakespeare. La patine des siècles suffit-elle à les protéger de tels assauts ?

Liant la notion de révolutionnaire à une critique du réalisme, Ionesco écrit aussi ceci : « Le réalisme... est en deçà de la réalité. Il la rétrécit, l'atténue, la fausse, il ne tient pas compte de nos vérités et obsessions fondamentales : l'amour, la mort, l'étonnement... notre vérité est dans nos rêves, dans l'imagination... C'est le rêveur ou le

1. *Notes et Contre-notes* (Gallimard, Collection «Pratique du Théâtre», 1962).

penseur ou le savant qui est le révolutionnaire, c'est lui qui tente de changer le monde. »

Donner corps à nos « vérités fondamentales » et, par une innovation radicale (celle que pressentait Artaud), faire de la scène le lieu même d'un nouveau réel, aussi étranger au naturalisme qu'aux conceptions idéalistes, telle est l'originalité profonde de notre « avant-garde », la seule démarche qui soit commune, par-delà leurs évidentes divergences, à tous les dramaturges dits de l'absurde.

Robbe-Grillet, l'un des premiers, perçut dans En attendant Godot, de Beckett, les prémices d'un système littéraire fondé sur un « réalisme de la présence ». Sous le titre « Samuel Beckett, auteur dramatique », Robbe-Grillet écrit en février 1953, dans la revue Critique, un article où Godot lui sert à justifier sa propre conception, heideggerienne, de « l'être là ». Au terme d'une analyse, d'ailleurs pertinente, de la pièce, Robbe-Grillet est amené à définir le « nouveau personnage » littéraire tel qu'il le conçoit, c'est-à-dire fondé sur la seule présence, par opposition aux personnages du roman psychologique ou à ceux du théâtre d'idées. « La seule chose, écrit-il, qu'ils ne sont pas libres de faire (il s'agit de Didi et Gogo) c'est de s'en aller, de cesser d'être là... seuls en scène, debout, inutiles, sans avenir ni passé, irrémédiablement présents. »

Mais pour Robbe-Grillet cette pure présence non significative court le danger d'être « récupérée dans un système de signification ». Avec Fin de partie, Robbe-Grillet constate — et déplore — le retour à ce qu'il appelle les « vieux mythes de la profondeur ». En analysant l'œuvre de plus près, pour ses vertus propres et non plus comme un système susceptible d'étayer ses thèses personnelles, Robbe-Grillet n'eût pas manqué de discerner dès Godot l'existence de cette « profondeur ». Elle ne détruit pas, elle fortifie au contraire le réalisme de la présence si caractéristique en effet du théâtre beckettien.

« Nous voulons faire du théâtre une réalité à laquelle on puisse croire, écrit Antonin Artaud dès 1933 ¹, et qui

1. *Le Théâtre et son double (Œuvres complètes, t. IV, p. 103, Gallimard, 1964).*

contienne pour le cœur et les sens cette espèce de morsure concrète que comporte toute sensation vraie. » De ce réalisme-là, de cette « morsure concrète », toute l'avant-garde des années 50 se réclame, qu'il s'agisse de l'univers intensément concret de Beckett, de la littéralité chère à Adamov, du langage-objet de Ionesco, du théâtre dans le théâtre propre à Genet. En finir avec la psychologie « qui s'acharne à réduire l'inconnu au connu » (comme le dit Artaud), en finir avec les « dentelles du dialogue et de l'intrigue » (dont parle Jean Vilar), tel est bien leur propos, et ils se rencontrent sur ces deux points essentiels : mise en question de la réalité, mise en question des formes du théâtre traditionnel. L'un ne va pas sans l'autre. « Ni l'Humour, ni la Poésie, ni l'Imagination, disait Artaud, ne veulent rien dire, si, par une destruction anarchique, productrice d'une prodigieuse volée de formes qui seront tout le spectacle, ils ne parviennent à remettre en cause organiquement l'homme, ses idées sur la réalité et sa place poétique dans la réalité ¹. »

Ce nouveau réalisme, certes, n'est pas entièrement nouveau et l'on en distingue et les origines et les précurseurs, mais il s'impose aujourd'hui d'une façon particulièrement vive et dans tous les arts. (Qu'est-ce que la peinture dite « abstraite » sinon l'instauration de nouvelles formes, de structures inédites de l'imaginaire, chargées d'appréhender un autre réel, d'en éveiller en nous l'écho profond ?) Il est lié aux récents événements de notre histoire tout comme à l'évolution de l'art théâtral. C'est ce que nous allons tenter d'esquisser dans les pages qui viennent.

1. *Ibid.*, p. 110.

Quelques vivants piliers

Élie Faure, pour les arts plastiques, par une intuition hardie des larges pulsions qui mènent les formes d'un extrême à l'autre, distinguait dans leur histoire — intimement liée à l'Histoire — le cycle perpétuellement réitéré de l'immobilisme et du mouvement, une oscillation géante qui va de l'intégration (par l'amour) à la désintégration (par la connaissance), de l'unité de l'esprit des sociétés cohérentes à l'individualisme des sociétés dissociées, celui-ci finissant par s'effriter dans le pittoresque et la gesticulation hagarde avant de retomber dans la rigidité d'une nouvelle cohérence, à son tour contestée et s'émouvant vers des formes plus libres, etc.

On serait tenté de chercher un cycle analogue dans l'histoire du théâtre. Sans doute l'y trouverait-on. « *L'esprit des formes est un*¹ », dit Élie Faure, et l'évolution du théâtre est liée à la vie des arts plastiques comme à celle du langage, qui toutes deux reflètent ou devancent l'Histoire. Cependant, le théâtre, du fait qu'il est sanctionné directement et *immédiatement* par l'accord ou le refus d'un public de contemporains, marque presque toujours un temps de retard par rapport aux recherches, plus librement poursuivies, de la poésie, de la peinture, de la musique.

Pour nous en tenir à une période récente et à des hypothèses plus modestes, depuis une soixantaine d'années nous pouvons noter l'alternance sensible de deux grandes tendances opposées : réalisme et idéalisme,

1. Élie Faure, *L'Esprit des formes* (Éd. G. Crès, 1933).

dont Antoine et Copeau représentent, chacun de leur côté, l'aboutissement — le théâtre des années 50 marquant la résurgence d'une sorte de « nouveau réalisme ».

Prôné par Zola, le naturalisme qu'Antoine installe sur la scène du Théâtre Libre aux environs de 1880 correspond aux tendances littéraires de l'époque, à la stabilité d'une société qui est en passe d'assurer, grâce à un essor scientifique prodigieux, sa prise sur le réel. En réaction contre la médiocrité bavarde et désuète des Émile Augier, des Sardou, Antoine prétend doter ses contemporains d'un théâtre qui reflète et exprime l'homme de son temps. C'est la première fois qu'une révolution théâtrale (le naturalisme est une vraie machine de guerre) procède non des auteurs mais du metteur en scène. En France même, bien peu d'auteurs servent les desseins d'Antoine : Becque, Courteline, Jules Renard... Les auteurs vraiment représentatifs de ce style, c'est à l'étranger qu'Antoine les trouve, dans les œuvres de Gerhart Hauptmann, d'Ibsen, de Tolstoï.

A ce réalisme radical succèdent, dès avant la guerre de 14, divers mouvements qui tendent tous à faire de la scène le lieu privilégié d'une évasion hors du réel : soit vers la perfection formelle par la rigueur et la stylisation (Copeau), soit vers un impressionnisme susceptible de capter les effusions de l'âme (Théâtre d'Art). Paul Fort fonde le Théâtre d'Art à dix-huit ans : tous les poètes symbolistes sont derrière lui. L'entreprise dure trois ans : à son programme, des pièces de Verlaine, Mallarmé, Laforgue, Maeterlinck, etc. Les projets de Paul Fort et de ses amis, c'est Lugné-Poe qui les réalisera : créateur infatigable, il reprend le Théâtre d'Art, fonde l'Œuvre, découvre de nouveaux auteurs et occupe la scène durant plus de trente-cinq ans. Bien que son activité ait été quelque peu anarchique — le meilleur et le pire y voisinent —, c'est à lui que nous devons entre autres la création d'*Ubu roi* de Jarry.

Aussi rigoureux que Lugné-Poe l'est peu, Jacques

Copeau porte au naturalisme des coups plus sérieux. De 1913 à 1924 son influence est déterminante. Inspiré au départ par les théoriciens Gordon Craig et Adolphe Appia — qui prônent une poétique de la scène —, Copeau impose dans son théâtre-laboratoire du Vieux-Colombier un style théâtral : sobriété, goût du beau, dépouillement ; une architecture scénique neuve : la scène ouverte sur le public (en réaction contre la scène à l'italienne) ; enfin une « École du comédien » d'où sont issus les plus grands metteurs en scène de l'entre-deux-guerres : Charles Dullin et Louis Jouvet. Ceux-ci, avec Georges Pitoëff et Gaston Baty, forment le célèbre Cartel des théâtres d'avant-garde dont les efforts — si richement divers soient-ils — tendent tous à rethéâtraliser le théâtre, à l'affirmer, en particulier par rapport au cinéma naissant, comme un art spécifique. Tout le théâtre européen, d'ailleurs, suivra une évolution parallèle, commandée par les mêmes nécessités, les mêmes aspirations.

L'imagination, le goût, l'intelligence, l'activité créatrice semblent alors être le fait des metteurs en scène bien plus que des auteurs. Artaud lui-même, dont l'effrayant génie déborde et son temps et le nôtre, n'écrivit pas (ou si peu) pour le théâtre. Par contre il rêva d'en bouleverser toutes les structures et tenta de s'imposer comme metteur en scène. Si les coups de boutoir qu'il lança, à partir de 1926, contre les formes théâtrales périmées ne gênèrent nullement la réussite commerciale des Bernstein, Brieux, Rostand, Géraudy, Guitry et consorts ; si ses exigences radicales ne trouvèrent nul terrain sûr où s'enraciner — et ne le pouvaient sans doute pas —, leur force inaccomplie demeure vivace, elle irrigue en fait, et irriguera encore, par des canaux visibles ou secrets, les meilleures de nos révoltes.

Bien décevante apparaît la revue des auteurs dramatiques de ce temps-là. Le plus grand sans conteste, Paul Claudel, n'était pas du goût de Copeau le janséniste. L'extraordinaire, le proliférant lyrisme verbal de

Claudiel, c'est après la guerre, et par les soins de Jean-Louis Barrault, qu'il sera entendu. Les auteurs chers à Copeau et aux metteurs en scène du Cartel, ceux qui nourrirent véritablement leur talent, ce sont soit des classiques français, soit des écrivains étrangers : Molière, Mérimée, Gozzi, les Élisabéthains (pour Copeau), Shakespeare, Pirandello, les classiques espagnols (pour Dullin), Pirandello, le théâtre scandinave et le théâtre russe (pour Pitoëff). Mais que reste-t-il aujourd'hui des œuvres théâtrales de Jules Romains, R. Martin du Gard, Ghéon, Mazaud, Schlumberger, Obey, auteurs français contemporains de Copeau (et liés à la naissance de *La Nouvelle Revue Française*) qui furent montés avec amour au Vieux-Colombier ? De Gantillon qui fit les beaux soirs du Théâtre Montparnasse-Gaston Baty ? De Salacrou, Zimmer et Lenormand que monta Dullin à l'Atelier ? D'Achard, de Savoir, de Cocteau et même de Giraudoux à qui Jovet consacra de si brillantes mises en scène ? Ils nous paraissent légers aujourd'hui, comme on le dit du bois qui flotte. Seul le merveilleux accord qui lia Jovet à Giraudoux put nous laisser croire à la grandeur durable de ce dernier. En dépit d'une langue à la fois limpide et complexe, d'une intelligence toujours en alerte et luttant de vitesse avec les jeux voilés de la tendresse et de l'humour, les personnages giraudouciens ne sont guère plus que des ombres mythiques, leur étourdissante préciosité et même leurs accès de profondeur relèvent du brio, du talent. Jean Anouilh les a reçus en héritage et adaptés au goût du jour avec le succès — commercial — que l'on sait.

A distance, sachant aujourd'hui ce que nous savons, Giraudoux nous fait un peu l'effet d'un acrobate qui danse sans le savoir en bordure d'un abîme. La danse est savante, certes, et ses figures prestigieuses ont de quoi ravir l'œil, mais, depuis, nous sommes tombés dans l'abîme, puis, tant bien que mal, remontés à l'air libre. Le danseur, lui, est resté de l'autre côté. Et il ne nous a servi de rien. Mais Shakespeare, lui, nous a servi, et

Eschyle, et Calderon, et Tchekhov, et quelques autres. Et nous espérons que l'on ne se trompera point au sens de ce verbe « servir », car aucun écrivain, bien sûr, et ni Brecht qui vit pourtant si clairement s'avancer la catastrophe, ne pouvait la retarder si peu que ce fût.

De 1900 à la Seconde Guerre mondiale, ce sont les auteurs les moins connus, ceux qui restèrent en marge et du théâtre commercial et du répertoire du Cartel, ceux — pré-surréalistes ou marqués par le Surréalisme — qu'un concert de protestations indignées accueillit dès leur apparition, ce sont ceux-là qui font figure aujourd'hui de précurseurs, ayant passé sans (presque) vieillir le cap de nos années noires.

Et d'abord Jarry, mort à trente-quatre ans en 1907, lui-même héritier de Lautréamont, de Rimbaud, de Mallarmé (qui était de trente ans son aîné et prônait un retour aux mythes dans le théâtre, proclamant la nécessité de l'irrationnel¹, en symboliste épris de Mystère et d'Absolu).

Jarry l'iconoclaste, l'inventeur de monstres, dont l'anarchie plénière se voulait agression contre la société aussi bien que contre le naturalisme du Théâtre Libre. Il rêvait de tuer le théâtre dans et par le théâtre et brandit dès 1896 — date de la création d'*Ubu roi* à l'Œuvre — l'étendard de la subversion. Il s'agissait d'étrangler une fois pour toutes la vraisemblance au théâtre en niant la réalité du temps par l'usage systématique des anachronismes, la réalité de l'espace par une confusion non moins systématique des lieux, et, à la limite, la réalité de l'homme, réduit sur scène à des silhouettes masquées aux allures d'automate, à la voix monocorde, au langage rudimentaire ou cocassement altéré. « *Il s'agit*, écrit Jarry (dans un article intitulé « De

1. Voir en particulier l'article consacré à Richard Wagner (*Œuvres complètes*, Gallimard, « la Pléiade », p. 541) et, dans *Crayonné au théâtre*, le chapitre intitulé « Le Genre ou des Modernes » (p. 312).

l'inutilité du théâtre au théâtre ¹ »), de faire disparaître quelques objets notoirement horribles et incompréhensibles qui encombrant la scène sans utilité, en premier rang le décor et les acteurs. »

Inspirée de *Macbeth*, *Ubu roi* est la tragédie parodique d'un couple royal : Ubu, poussé par l'ambitieuse Mère Ubu, assassine le roi de Pologne pour lui voler ses États et, après un bref triomphe, se voit vaincu par le seul survivant de la lignée royale polonaise : Bougrebas. Mais le personnage d'Ubu, incarnation de l'imbécillité, de la lâcheté et de la méchanceté humaines, nous paraît, après deux guerres mondiales, d'une vérité prophétique.

Cette farce de potache (Ubu, comme on le sait, eut pour modèle un professeur de lycée) était traitée comme un mélodrame pour théâtre de guignol dont elle avait la brusquerie, la liberté de rythme, l'irréalisme, la verve joyeusement triviale. Le ferment de révolte qui y était inclus se révéla d'une extrême vitalité. André Breton en parle comme de « *la grande pièce prophétique vengeresse des temps modernes* ». Il est d'ailleurs surprenant que Dada et le Surréalisme qui marquèrent si profondément, de leur vivant, la peinture et la poésie n'aient pas conquis la scène. Les plus grands dramaturges surréalistes ce sont Jarry, bien antérieur au Surréalisme, et Ionesco ou Weingarten, bien postérieurs et qui ne se sont jamais réclamés de ce mouvement.

Il est significatif qu'*Ubu* ait été nombre de fois remontée depuis la guerre (au T.N.P. en 1958 et tout récemment à la télévision dans une mise en scène de J.-C. Averty). Comme la définit si bien Roland Barthes, à propos de la reprise du T.N.P., « *Ubu est une œuvre mal élevée dont la crasse doit déranger comme une ordure dans un salon* »..., non pas une satire de mœurs mais « *la promesse d'une agression à brève échéance* ². »

1. Paru au *Mercur*, septembre 1896.

2. In *Théâtre populaire*, n° 30 (1^{er} mai 1958).

Montée en 1917, au Théâtre Maubel, *Les Mamelles de Tirésias*, de Guillaume Apollinaire, qui était ami de Jarry, renouvela le scandale d'*Ubu*, bien que la fantaisie de ce vaudeville délirant n'atteignît pas la virulence agressive du spectacle de l'Œuvre. Les spectateurs supportèrent fort mal de voir Thérèse, la virile héroïne de ce « drame surréaliste », changer de sexe et se transformer en Tirésias à la suite de la perte de ses deux seins qui montaient au ciel sous la forme de ballons colorés. Son mari, cependant, désireux de repeupler la France, mettait au monde, par un pur acte de volonté, 40 049 enfants sous l'œil impavide d'un habitant de Zanzibar — car tout se passait à Zanzibar (!) — parfaitement muet.

L'on ne songerait pas à s'appesantir sur cette cocasse fantasmagorie si elle ne nous rappelait certaines œuvres de Ionesco (on évoquera en particulier la *Roberte de L'Avenir est dans les œufs* en train de pondre ses douzaines d'œufs aux cris de « Vive la production! Vive la race blanche! ») et si Apollinaire n'avait plaisamment formulé, dans le prologue de sa pièce, des conceptions théâtrales étrangement proches de celles où se reconnaîtront les auteurs de notre récente avant-garde :

*« Il est juste que le dramaturge...
 ... ne tienne pas plus compte du temps
 Que de l'espace
 Son univers est sa pièce
 A l'intérieur de laquelle il est le dieu créateur
 Qui dispose à son gré
 Les sons les gestes les démarches les masses les couleurs
 Non pas dans le seul but
 De photographier ce que l'on appelle une tranche de vie
 Mais pour faire surgir la vie même dans toute sa vérité¹... »*

Le terme de « surréaliste » inventé par Apollinaire pour la circonstance n'était à ses yeux qu'un néologisme

1. *Œuvres poétiques* (Pléiade), p. 882.

commode pour désigner une réalité recréée, transposée : « *Quand l'homme a voulu imiter la marche, écrit-il dans la préface à sa pièce, il a créé la roue qui ne ressemble pas à une jambe. Il a fait ainsi du surréalisme sans le savoir.* »

Trente ans après la création d'*Ubu roi*, Artaud reconnaît en Jarry l'un des inspirateurs de son Théâtre de la Cruauté. Fondé par Antonin Artaud et Roger Vitrac, le Théâtre Alfred Jarry publie son manifeste en novembre 1926. Deux ans plus tard, Artaud comme Vitrac sont exclus par Breton du mouvement surréaliste, Breton et ses amis ayant pris prétexte de ce qu'Artaud avait fait appel à des capitaux suédois, afin de monter *Le Songe* de Strindberg, pour consommer une rupture que l'orgueil d'Artaud et la vanité de Breton rendaient inévitable¹.

Artaud, dans une perspective infiniment plus radicale que Jarry, « *s'exposa, comme le souligne Maurice Blanchot², à une exigence de bouleversement qui remettait en cause les données de la culture et du monde contemporain* ». Les manifestes du Théâtre Alfred Jarry, ceux du Théâtre de la Cruauté (en 1932)³ — ce dernier resta d'ailleurs à l'état de projet — témoignent tous du même absolutisme effréné, d'un besoin insatiable de toucher l'homme directement, par le corps et jusqu'à l'âme, grâce au théâtre, en brisant toutes les formes scéniques existantes ; de le faire accéder dans la révolte absolue à la liberté absolue : « *Faire apparaître un certain nombre d'images indestructibles, indéniables, qui parleront à l'esprit directement.* »

Pour Artaud, chaque spectacle doit être « *une sorte d'événement* » : le théâtre ne sera plus « *cette chose fer-*

1. Voir le numéro consacré à Artaud, in *Cahiers de la Compagnie Renaud Barrault* (mai 1958), et plus particulièrement l'article de Paule Thévenin.

2. *Ibid.* « La cruelle raison poétique. »








3. *Œuvres complètes*, t. II (Gallimard). Pour les citations concernant le théâtre, voir t. IV, *le Théâtre et son double*.

mée, enclose dans l'espace restreint du plateau, mais visera à être véritablement un acte... » La gravité, la violence de cet acte, pour l'auteur comme pour le spectateur, Artaud les souligne en toute occasion : « A chaque spectacle monté, nous jouons une partie grave... Nous jouons notre vie dans le spectacle qui se déroule sur la scène. » « Le spectateur sera secoué et rebroussé par le dynamisme intérieur du spectacle et ce dynamisme sera en relation directe avec les angoisses et les préoccupations de toute sa vie. »

Acteur et metteur en scène (il travailla avec Dullin et avec Jouvet), Artaud se débat parmi d'incroyables difficultés pour donner corps aux fulgurantes déclarations du Théâtre Alfred-Jarry. Le premier spectacle (deux représentations en juin 1927) groupe un acte d'Artaud : *Ventre brûlé ou la Mère folle*, un de Robert Aron : *Gigogne*, et *Les Mystères de l'Amour*, première pièce (en trois actes) de Roger Vitrac, et la plus surréaliste de toute son œuvre — tentative pour porter à la scène les trouvailles de l'écriture automatique.

Après *Le Partage de Midi* de Claudel et *Le Songe* de Strindberg, Artaud met en scène, à la fin de 1928, la seconde pièce de Vitrac : *Victor ou les Enfants au pouvoir*, « drame bourgeois » dont la logique burlesque et la cruauté firent scandale. La pièce, jouée trois fois, fut aussi mal accueillie que devaient l'être à leurs débuts, en 1950 et 1951, *La Cantatrice chauve* et *La Leçon* de Ionesco, qui lui sont par bien des côtés apparentées. Victor et son amie Esther — enfants géants qui ont respectivement neuf ans et six ans sont les témoins cyniques et naïfs de la médiocrité et de l'abâtissement qui règnent dans leur entourage. Le père de Victor est l'amant de la mère d'Esther ; une amie de la famille, affligée de pétomanie, M^{me} Ida Mortemart, révèle à Victor comment on fait l'amour... En fait, le monde des adultes — leurs coucherics, leurs querelles, leur sottise pontifiante — n'est pas seulement grotesque, il est abject, il est le scandale dont mourra Victor, absurde-ment terrassé par d'atroces coliques.



-  littérature
-  philosophie
-  sciences
-  sciences humaines
-  idées actuelles
-  arts
-  chroniques

geneviève serreau : histoire du « nouveau théâtre »

Le théâtre apparu en France au cours des années 50 s'est acquis en quinze ans une vaste audience dans le monde entier. Groupés abusivement sous le nom d'auteurs d'avant-garde ou d'écrivains de l'absurde, Beckett, Ionesco, Genet, Adamov demeurent des individualistes, des solitaires. Héritiers plus ou moins directs d'Antonin Artaud, ils n'ont en commun que la noire époque où s'enracine leur œuvre, et leur recherche, par des moyens essentiellement poétiques, d'un nouveau réalisme théâtral. Aucune étude d'ensemble ne leur avait été consacrée jusqu'ici en France. Geneviève Serreau, qui participa de près à l'aventure du Théâtre de Babylone (où fut créé *En attendant Godot*), a connu œuvres et auteurs à leurs débuts et a suivi leur évolution avec une chaleureuse attention. Elle s'efforce ici de faire le point et tente de dégager, à travers les œuvres des jeunes auteurs, les divers courants sensibles dans le théâtre actuel.

Extrait de la publication

illustration de jean-michel nicollet.