

Théâtre du XXe siècle

Préparé par

Prof. / Alaaedin Baheiedin Alaaedin

Professeur à la Faculté des Lettres de Quena

Université du Sud de la vallée

بيانات الكتاب

الكلية: الآداب

الفرقة: الرابعة فرنسي

التخصص: اللغة الفرنسية

عدد الصفحات: 164 صفحة

المؤلف: أ. د/ علاء الدين بهي الدين

Table des matières

Introduction générale	7
Chapitre I : Fonctions du théâtre	12
Chapitre II : L'orée du siècle	21
I- Brillant et pauvre.....	22
II- Protestations et appels.....	24
III- Paul Claudel, l'homme qui a réinventé le drame occidental.....	27
Introduction.....	27
1) Inspirations artistiques.....	30
2) Inspirations spirituelles.....	32
3) Fonctions et significations du drame.....	36
Chapitre III : L'entre-deux-guerres	40
Introduction.....	41
I- Les années folles.....	43
1) Le théâtre d'alcôve.....	45
2) A la recherche du cœur humain.....	47
3) La comédie sociale.....	49
4) Le drame d'idées.....	51
II- Le théâtre dadaïste et surréaliste.....	53

1) Les précurseurs.....	53
2) Dadaïstes et surréalistes.....	55
3) La dramaturgie surréaliste.....	57
III- Précieux Giraudoux.....	59
1) Une carrière dramatique.....	59
2) Un « théâtre littéraire ».....	62
3) Le pouvoir des mots.....	64
4) Poésie et vérité.....	67
IV- Nouveaux dramaturges.....	69
1) Jean Cocteau.....	69
2) Armand Salacrou.....	73
Chapitre IV : Les temps modernes.....	75
Introduction.....	76
I- La comédie nouvelle.....	78
Introduction.....	78
Jean Anouilh.....	80
II- Les drames psychologiques.....	84
Introduction.....	84
Henry de Montherlant.....	86
III- Le théâtre engagé.....	90

Introduction.....	90
1) Albert Camus.....	92
2) Jean-Paul Sartre.....	96
3) Théâtre politique.....	102
IV- Le « nouveau théâtre ».....	104
Introduction.....	104
1) L'anti-théâtre.....	107
2) La crise du langage.....	110
3) Un théâtre de la dérision.....	113
4) Un théâtre concert.....	116
Chapitre V : Le monde moderne.....	119
Introduction.....	120
I- Les événements contemporains.....	121
II- La société du temps.....	124
127- III- La psychologie des profondeurs.....	127
IV- Le débat métaphysique.....	131
Chapitre VI : Les mythes revisités.....	135
Introduction.....	136
I- Les mythes classiques.....	137
II- Les mythes bibliques.....	140

III- Les mythes médiévaux.....	143
IV- Tragique et anti-tragique.....	146
Chapitre VII : Orientations dramatiques.....	149
I- L'esthétique de la dissonance.....	150
II- Le jeu du théâtre.....	153
III- Le théâtre et les arts.....	156
IV- Le théâtre et la fête.....	160
Références.....	163

Introduction générale

« Lire le théâtre », au XXe siècle, est une entreprise à la fois complexe et paradoxale. Le théâtre en effet, conformément à l'étymologie, donne à voir plutôt qu'à lire. « Genre essentiellement impur », selon l'expression de Gide dans son *Journal*, il participe à la fois de la littérature et du spectacle. Gaston Picon n'avait pas manqué de relever cette ambiguïté d'un écrit dont la nature et la fin sont de devenir « parole » et « parole en action ».

Le théâtre s'adresse donc à un spectateur et non pas à un lecteur. Un théâtre « littéraire », en ce sens, n'est selon Henri Gouhier qu'un mythe et une hérésie. Il s'ensuit que « lire » le théâtre implique une attention permanente aux conditions et aux intentions de la représentation, non moins qu'aux données du texte et à l'art de l'auteur.

Naturellement proposé au jugement du public, des publics divers et successifs auxquels il est destiné et soumis, le théâtre est tributaire aussi des courants

littéraires et esthétiques en vigueur à l'époque où il se situe, des variations du goût en fonctions des données culturelles et sociales. Porteur d'une thématique ou d'une idéologie, il est enfin lié aux choix personnels d'un écrivain, mais aussi aux tendances et aux mentalités d'un siècle ou d'une génération. On tentera donc ici de se situer, de présenter ou d'interpréter les principaux courants, les grandes orientations et les chefs-d'œuvre essentiels de la création dramatique, au cours des deux premiers tiers du XXe siècle.

L'art dramatique, en dépit de sa spécialité, n'a pas échappé, au XXe siècle, à toutes les formes du soupçon, selon l'expression de Nathalie Sarraute, qui a pesé sur la littérature et la fiction : crise de la représentation, crise du personnage, crise du langage et de la pensée, qui conduisirent, à partir des années cinquante, à ce théâtre de l'absurde ou de la dérision qui constitue sans doute une des plus radicales révolutions de l'histoire du genre. Il conviendra donc d'effectuer un premier « parcours de lecture » en examinant la façon dont les dramaturges, au

XXe siècle, ont envisagé le rapport de l'œuvre avec la vérité, la scène, le langage et l'idéologie.

La notion de genre, qui avait régenté la création d'Aristote aux temps classiques, ébranlé dès le XVIIIe et le XIXe siècle avec l'apparition du drame, est désormais obsolète : si les concepts de tragique et de comique ont encore cours et ont même connu un regain de faveur auprès des dramaturges et des critiques, les étiquettes anciennes et généralement disparu, remplacées par les termes génériques de pièce, action, spectacle.

Les styles et les tons les plus divers alternent et voisinent à la scène : Claudel écrit, avant la guerre de (1914), en même temps que Bernstein et Rostand ; Giraudoux, dans l'entre-deux-guerres, est le contemporain de Sacha Guitry, de Salacrou et de Cocteau ; Anouilh, Sartre et Montherlant triomphent, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, alors qu'éclatent les scandales engendrés par les premières pièces de Beckett et Ionesco, dont Apollinaire et Jarry avaient été, depuis bien longtemps, les précurseurs. Plutôt qu'une évolution

linéaire et continue, on lira donc, dans l'histoire du théâtre en France au XXe siècle, une succession d'œuvres originales, échelonnées dans le temps et souvent liées à leur époque, mais surtout caractérisées par le talent ou le génie des écrivains.

En dépit de leur originalité et de leur diversité, qui rendent tout classement aléatoire et toute hiérarchie arbitraire, on peut observer néanmoins dans ces textes une unité ou du moins une communauté de préoccupations, esthétiques, morales et philosophiques, qui font du théâtre, aujourd'hui comme autrefois, le miroir d'un siècle et d'une société hantés par les bouleversements de l'histoire et les interrogations toujours renouvelées sur la destinée humaines.

Chapitre I

Fonctions du théâtre

Aristote assignait à l'art dramatique un but primordial : le plaisir du spectateur. Mais le théâtre, au cours du siècle, a manifesté d'autres ambitions. Aux temps classiques, où dramaturges et théoriciens se sont passionnément interrogés et affrontés sur la question de l'utilité de l'art dramatique, le théâtre est disparu, selon les époques et les points de vue, comme une école de vice ou de vertu, un lieu de perdition ou d'édification. Voltaire et Diderot firent de la scène une chaire laïque où ils prêchaient le catéchisme des Lumières. Victor Hugo, proclamait que « le théâtre est un lieu d'enseignement », où doit se dispenser une « leçon » philosophique et morale.

Les dramaturges et les metteurs en scène, au XXe siècle, ont généralement admis approuvé cette fonction morale et sociale, à laquelle ils ont adjoint parfois une intention plus proprement politique et partisane.

Firmin Gémier, désireux de voir le théâtre « exercer toute son action sociale » et « diriger les consciences », aspirait à substituer aux « bonbonnières » où se confinait un public mondain de vastes salles où le peuple rassemblé, sans distinction de classes et de fortune, ait accès à « cette ardente communion qui est le ressort principal de l'art dramatique », afin que le théâtre à nouveau redevint ce qu'il fut aux temps antiques, une « église sociale où, par le culte de tous les arts réunis, le peuple doit prendre conscience de ses destinées ».

Cependant certains écrivains et metteurs en scène, en Allemagne, avaient entrepris de conférer au théâtre une intention et une action ouvertement politiques. Ainsi Erwin Piscator, convaincu que « l'écrivain conscient de son devoir d'artiste doit, qu'il le veuille ou non, devenir un écrivain révolutionnaire ».

Dans les mêmes années et dans le même esprit, Bertolt Brecht, pénétré de la dialectique et de l'idéologie matérialistes et marxistes, entendait faire du théâtre un

instrument d'analyse et de réflexion propre à stimuler la révolution sociale.

En dénonçant les défauts et les contradictions de la société bourgeoise et capitaliste, un tel théâtre inviterait à imaginer les remèdes ou les bouleversements nécessaires à sa transformation. A une « forme dramatique » entraînant le spectateur dans l' « action » et provoquant des « sentiments », Brecht opposait une « forme épique », analogue à une « narration », qui « fait du spectateur un observateur ».

Au théâtre ancien, fondé sur les principes aristotéliens de l'imitation et de l'émotion, se substituerait alors un théâtre moderne, incitant à la réflexion et à l'action, moins soucieux d'émouvoir que de montrer et de démontrer. Les œuvres et les idées de Brecht connurent un succès qui ne laissa pas d'influer fortement sur les conceptions et les créations théâtrales.

Sartre a reconnu l'importance et l'apport des œuvres et des théories brechtiens, et, sans partager toutes ses idées, proclamé que Brecht était « le seul qui ait compris

que tout théâtre populaire ne pouvait être qu'un théâtre politique ». Condamnant, dans la représentation des *Temps modernes* en (1945), « la tentation de l'irresponsabilité » et affirmant que la littérature a le devoir de redevenir « une fonction sociale » et de « concourir à produire certains changements dans la société », il a soutenu et illustré la conception d'un théâtre à vocation politique et philosophique. Certes il convenait que si la mission du théâtre est de « montrer » et de « représenter », peut-être aussi de « faire participer », elle n'était certainement pas de fournir une « tribune politique ».

La fonction du dramaturge et de l'écrivain en général, estimait Sartre, est d'analyser une situation et de poser des questions plutôt que d'apporter des réponses : « Le théâtre ne fait ni pour la démonstration ni pour les solutions. Il se nourrit de questions et de problèmes ».

Néanmoins Sartre entendait bien proposer dans ses pièces aux spectateurs non pas un pur débat d'idées abstraites, auquel ils assisteraient dans l'indifférence et la

neutralité, mais une situation concrète, une question urgente auxquelles ils seraient contraints de réagir et de répondre. Ainsi dans *Les Mouches*, en (1943), il prétendait lutter contre la « complaisance au repentir et à la honte » entretenu par le gouvernement de Vichy et par là contribuer à « redresser le peuple français, lui rendre courage ». De même en écrivant *Les Séquestrés d'Altona*, en (1959), pendant la guerre d'Algérie, Sartre entendait illustrer et dénoncer, sous le couvert des tortures exercées par les nazis allemands, les violences auxquelles s'étaient livrés des soldats français dans la répression de la révolte.

Le théâtre alors peut agir sur les consciences et modifier les mentalités, sans dispenser d'enseignement direct, par la représentation et la problématisation des situations auxquelles est confronté l'homme moderne.

Arthur Adamov est également un disciple et un admirateur de Piscator, dont il a traduit *Le Théâtre politique*, et de Brecht dont l'œuvre, affirmait-il, a « remis en question le problème du théâtre et de la société » et permis de « prendre conscience des problèmes de son

temps et de l'art de ce temps ». Prenant ses distances envers une avant-garde à laquelle il avait d'abord appartenu, mais qu'il en vint à juger trop exclusivement métaphysique, individualiste et pessimiste, il s'orienta vers la conception d' »un théâtre social, un théâtre qui mettrait en question la société même où nous vivons ».

Dans le même esprit militant, Arrabal, dans *Et ils passèrent des menottes aux fleurs* et *L'Aurore blanche et noire*, en (1969), dont l'action se situe dans « l'Espagne actuelle, ou tout autre endroit où règne la tyrannie », dénoncera violemment l'horreur des geôles et de l'oppression franquistes. C'était là, selon la juste expression d'Arrabal, un « théâtre de guérilla », un art de contestation et de combat, dont les thèmes et la mise en scène ont pour but avoué de participer et de provoquer à l'action politique.

Aussi Ionesco condamnait-il vigoureusement la conception d'un théâtre « populaire » entendu et pratiqué comme « un théâtre d'édification et d'éducation politique ». De ce théâtre appauvri et dévoyé par la

volonté de dispenser un enseignement politique et sociale, Brecht lui semblait l'apôtre et le représentant le plus symbolique.

Plus encore qu'à Brecht, Ionesco en voulait à ses partisans les plus farouches, à ces « brechtiens » qu'il accusait d'être des « terroristes ». Dans *L'Impromptu de l'Alma*, en (1956), il s'en prenait ironiquement, sous le nom transparent de Bartholoméus I, II et III. Plus profondément enfin Ionesco reprochait à Brecht de dénaturer la condition humaine en la réduisant à sa réalité sociale et en ignorant sa dimension métaphysique.

A travers et par-delà le cas de Brecht, c'est tout le « théâtre politique » auquel Ionesco reprochait de ne présenter qu' « une réalité humaine et sociale réduite, celle d'un parti pris », alors que la fonction du dramaturge était selon lui de prendre en conscience, comme le faisait Beckett, « la totalité de la condition humaine ».

Giraudoux enfin, convaincu que « l'écrivain en effet, dans le monde actuel, a un rôle, sinon une mission », pensait que les lecteurs ou les spectateurs

modernes attendaient de lui non plus des « conseils politiques » ou des « directions morales », mais en sensibilité et un vocabulaire, en d'autres termes une « nourriture » artistique et spirituelle. Sans doute est-ce aussi ce qu'il signifiait dans *L'Impromptu de Paris* en affirmant paradoxalement que le public ne doit pas chercher d'abord et surtout à comprendre, et en proposant du théâtre une définition où les séductions de l'art importent plus que la teneur des idées.

Chapitre II

L'orée du siècle

I-Brillant et pauvre

Tel est, selon Pierre-Henri Simon, l'état du théâtre en France au cours des premières années du XXe siècle. Grands auteurs (Mounet-Sully, Lucien Guitry, Sarah Bernhardt, Réjane), dramaturges habiles et féconds (Georges Courteline, Alfred Capus, Henry Bernstein), pièces d'idées (François de Curel, Paul Hervieu, Maurice Donnay, Henry Bataille, Eugène Brieux), vaudevilles et comédies légères (Tristan Bernard, Robert de Flers) : la vie théâtrale est animée, le répertoire abondent, le public nombreux. Mais la banalité des situations et des sentiments, la médiocrité des personnages et des milieux (femme du monde ou du demi-monde, grands ou petits bourgeois), la facilité de l'écriture et la virtuosité du dialogue, où l'esprit tenait trop souvent lieu de pensée, condamnaient ce « théâtre de Boulevard » à n'obtenir que de rares réussites et des succès éphémères.

En (1900), l'année charnière inaugurant le siècle, quelques succès illustraient symboliquement le goût du temps, partagé entre le lyrisme et le réalisme hérités du XIXe siècle et la légèreté de l'esprit de salon. En mars, à l'Odéon, Antoine a porté à la scène une adaptation de *Poil de carotte*, un acte au réalisme émouvant.

L'année suivante, encore de Capus, *La Veine* : « Un chef-d'œuvre de comédie légère » ; « une féerie », note Renard, qui ajoute avec moins d'indulgence. Quelques semaines après se jouait *La Course au flambeau*, essai de « tragédie moderne », écrivait Jules Renard, pièce d'une rare puissance dramatique. En (1902), *Le Quatorze Juillet*, de Romain Rolland. En 1903, *La Châtelaine*, une mauvaise pièce inintéressante » de Capus, considéré désormais comme un esprit vulgaire pour qui la poésie n'existe pas.

En (1903), Octave Mirbeau traçait dans *Les affaires sont les affaires* un portrait de l'homme d'affaires assez virulent pour retrouver de nos jours un regain d'actualité. Parmi les nouveautés de l'année (1907), le chroniqueur a

retenu *Sa sœur* de Tristan Bernard, un des plus agréables succès du mieux doué de nos acteurs comiques, *La Faute de l'abbé Mouret*, une maladroite adaptation du roman de Zola.

II-Protostations et appels

Tant d'insuffisances ont suscité la réaction d'écrivains soucieux de préserver ou de restituer au théâtre une qualité artistique et morale élevée. André Gide prononçait en (1904), à Bruxelles, une conférence où il dénonçait le poids de considérations étrangères à la littérature intervenant dans le succès d'une pièce (décors, costumes, acteurs, idées sociales et politiques), et regrettait que soient par là même écartées des représentations « des pièces de mérite purement littéraire », comme les premières œuvres de Maeterlinck, de Claudel, de Ghéon, sans parler des siennes. D'autre part, il affirmait que la renaissance de l'art dramatique appelait et attendait une restauration de l'idéal artistique et moral.

Jules Renard lui-même avait discerné et condamné, dans une étude éditée en (1912), après sa mort, les maux matériels et moraux dont souffrait le théâtre à son époque : tyrannie des directeurs à l'affût des recettes, écartant les jeunes talents inconnus et retouchent les textes à leur gré, mondanité des générales influant abusivement sur la destinée des pièces, aveulissement d'un « art mendiant » complaisamment asservi aux goûts les plus vulgaires, excès de luxe et de somptuosité décorative, et par-dessus tout ou plutôt au fondement de tout, omniprésence et omnipotence des préoccupations matérielles et des intérêts financiers.

Copeau dénonçait vigoureusement comme Gide, une décadence entraînant la désaffection des écrivains exigeants pour une scène où n'étaient plus prisés que les succès les plus faciles et les plus complaisants, si bien que le théâtre était devenu, déplorait-il, le plus décrié de tous les arts.

Un tel répertoire existait, mais demeurait la plupart du temps confiné dans le livre, éloigné de la scène et

ignoré du grand public. Il appartenait à Lugné-Poe, à Coupeau, et puis plus tard à leurs successeurs, de relever le niveau du théâtre et de former le goût des spectateurs en représentant des œuvres où s'allient les vertus dramatiques et les qualités artistiques.

Simultanément et concurremment aux représentations commerciales, il existait cependant, selon l'expression de Francis de Miomandre dans un article de la *Revue de Paris* en (1913), un « autre théâtre », ignoré du public parce qu'il était écarté de la scène en raison de ses ambitions littéraires et de son mépris des exigences ou des contingences dramatiques. Le critique évoquait ainsi des œuvres de notre théâtre contemporain où se retrouvait soit la flamme du lyrisme, soit la vibration de la vie intérieure. Depuis la fin du XIXe siècle, il lui semblait en effet que l'on assistait à une résurrection du théâtre idéaliste, à une multiplicité de pièces également inspirées par une certaine horreur du banal, du facile, de l'exactitude immédiate, et par l'amour, le culte de la beauté. A la médiocrité des pièces à succès, il affirmait préférer l'émotion que lui procurait un drame authentiquement poétique encore

écarté de la scène. Et il pressentait et appelait ardemment le jour, qu'il espérait proche, où « l'héroïsme, le style, la vie intérieure répondront leur place naturelle sur nos scènes, au lieu d'être comme jusqu'ici exilés dans le livre.

III-Paul Claudel, l'homme qui a réinventé le drame occidental

Introduction

Paul Claudel (1868-1955), à la date où Francis de Miomandre en faisait ce vif éloge, était déjà l'auteur de plusieurs drames, dont les cinq premiers, *Tête d'Or*, *La Ville*, *La Jeune Fille Violaine*, *L'Echange* et *Le Repos du septième jour*, avaient été publiés en 1901 dans le recueil collectif *L'Arbre*. *Partage de midi* n'avait connu en (1906) qu'un tirage confidentiel, en raison de son caractère intime. *L'Otage* avait été publié dans la *NRF* en (1910), et *L'Annonce faite à Marie*, que Lugné-Poe venait de créer au théâtre de l'œuvre en (1912), était la première pièce de Claudel qui accédait à la scène.

Par sa fécondité, sa diversité, son originalité, l'œuvre de Claudel est souvent considérées comme l'un

des monuments les plus importants et, selon Charles Dullin, « le seul apport vraiment créateur du théâtre moderne ». Pendant soixante-cinq ans, de *L'Endormie*, écrite à dix-huit ans, en (1886), aux derniers remaniements de *Tête d'Or*, *Partage de midi* et *L'Histoire de Tobie et Sara*, effectués par le poète octogénaire, Claudel a composé plus de vingt pièces : comédies comme *L'Endormie* ou *Le Ravissement de Scapin*, variation sur la comédie de Molière, écrite en (1949) ; drames métaphysiques, psychologiques et historiques, comme *Tête d'Or*, *La Ville*, *L'Echange*, *Le Repos du septième jour*, *Partage de midi*, *L'Annonce faite à Marie*, la trilogie composée de *L'Otage*, *Le Pain dur* et *Le Père humilié*, enfin *Le Soulier de satin*, achevé en (1924), publié en (1929), farces lyriques, *Portée* et drames pour marionnettes, *L'Ours et la Lune* ; ballets : *L'Homme et son désir*, joué en (1921), ou *La Femme et son ombre*, en (1922), opéras et oratorios : *Le Livre de Christophe Colomb*, *Jeanne d'Arc au bûcher* ; paraboles : *Le Festin de la Sagesse* et *L'Histoire de Tobie et de Sara*.

Plusieurs de ces œuvres, au fil du temps et des représentations, ont connu des versions successives, d'écriture et de tonalité fort différentes : il existe ainsi trois *Tête d'Or*, deux *Ville*, deux *Echange*, trois *Jeune Fille Violaine*, dont sont issues trois versions de *L'Annonce faite à Marie*, une version primitive et une ou des versions.

Mais quelles qu'en soient les métamorphoses et la variété, l'œuvre est dans son ensemble à la fois et cohérente. Sa diversité, thématique et esthétique, ne saurait masquer son unité, fondée sur la permanence de ses sources d'inspiration, littéraires et spirituelles, dramatiques et mystiques.

1) Inspirations artistiques

Admirateur passionné de Shakespeare, d'Eschyle et de Wagner, Claudel leur doit la conception d'un théâtre essentiellement poétique, lyrique et symbolique. A Shakespeare, il emprunte un registre d'images issues de l'univers terrestre et cosmique, une écriture éminemment métaphorique, une composition mouvementée et variée, le goût du pathétique, le choix des personnages et d'actions héroïques illustrant les grandeurs, les misères et les aspirations de l'homme.

D'Eschyle, dont il traduit *L'Orestie*, Claudel affirmait tenir bien des secrets de l'art dramatique et en particulier l'étude et le maniement du vers iambique, qu'il considérait, contrairement à l'alexandrin, comme le mètre dramatique par excellence, et qu'il a tenté de transposer dans sa propre écriture. Mais il y reconnaissait aussi le

modèle d'une tragédie religieuse, où les forces divines intervenaient dans la destinée humaine à laquelle elles imposaient, fût-ce à travers plusieurs générations, un sens transcendant. Ainsi dans la trilogie de *L'Otage*, *Le Pain dur* et *Le Père humilié*, comme dans *L'Orestie*, la succession du crime et du châtement se résout-elle, au dénouement du dernier drame, en une réconciliation mystique où se réalise enfin le sens d'une aventure historique et humaine.

2) Inspirations spirituelles

L'œuvre, affirmait Claudel dans ses Mémoires improvisés, « n'est vraiment une œuvre d'art que si elle sort du plus profond de l'esprit de l'auteur. Plus que dans les admirations et les affinités artistiques, il convient donc de rechercher les sources et les matériaux des drames claudéliens dans les souvenirs, les expériences et les méditations de l'auteur.

Les lieux et les milieux de l'enfance et de la jeunesse ont profondément marqué l'imagination du dramaturge. Le village natal de Villeneuve-sur-Fère et le paysage du Tardenois ont prêté leur rudesse et leur austérité au décor de *Tête d'Or*, de *L'Otage* et surtout de *La Jeune Fille Violaine* et de *L'Annonce faite à Marie*, dont l'héroïne emprunte son nom à la toponymie locale.

Plus tard, le malaise et l'ennui ressentis par le lycéen et l'étudiant à Paris ont nourri le ressentiment manifesté dans *La Ville* exprimeront tout le désespoir qu'éprouvait alors le jeune homme accablé par le climat moral de ces tristes années quatre-vingt, dont il a plus tard évoqué le souvenir dans le récit de *Ma conversion*. Alors régnait, déclara-t-il, un matérialisme et un pessimisme alimentés par la pensée de Schopenhauer et de Renan, illustrés par les romans naturalistes, et qui engendraient un état « d'asphyxie et de désespoir » qu'il tentait à la fois de traduire et de conjurer par l'écriture.

Tous les héros de Claudel, de *L'Otage* à *L'Annonce faite à Marie* et du *Père humilié* au *Soulier de satin*, seront partagés, comme l'auteur, entre leur aspiration au bonheur et les exigences de la religion. Son théâtre est une dramaturgie de la foi, du sacrifice et du salut, où les gestes et les sentiments humains, inspirés et transfigurés par la Providence divine, accèdent à une signification universelle et surnaturelle. La foi, déclarait Claudel à propos de *L'Otage*, est un « principe de contradiction » qui suscite au cœur de l'homme un « conflit essentiel » et

constitue par-là « le grand ressort dramatique ». Le cœur du chrétien, affirmait-il à Gide est « une école continuelle de tragédie », car il n'est rien de plus tragique. Ainsi la religion, en instaurant dans la vie des individus et des peuples un ferment de division et de dépassement, est la source et le sujet privilégiés du drame.

La carrière diplomatique, en ouvrant à Claudel les voies de l'univers, lui fournit aussi le décor de ses drames. *L'Echange*, en (1894), est le fruit du premier contact du consul avec les Etats-Unis. *Partage de midi* se situe en Chine, où Claudel a exercé ses fonctions de (1895 à 1909). *Le Père humilié* est inspiré par un séjour à Rome. « La scène de ce drame est le monde », écrira superbement l'auteur de *Soulier de satin* : de l'Espagne à l'Italie, de l'Afrique au Brésil, de Prague à l'Extrême-Orient, le drame évoque et rassemble en effet tous les pays que l'ambassadeur a parcourus et où le poète a recueilli les matériaux de son univers dramatique. De *Tête d'Or* à *Christophe Colomb*, Claudel sera toujours fasciné par les héros, historiques ou imaginaires, dont la vocation,

comme la sienne, a été d'œuvrer, selon l'expression du Soulier de satin, à « la réunion de la terre ».

L'amour est avec la religion, et souvent dans le conflit qu'ils entretiennent, un des sujets majeurs du théâtre de Claudel. Déjà l'auteur de *La Ville* avait médité sur le malentendu entre les sexes et sur la nature et la fonction de la femme, définie comme la promesse qui ne peut être tenue, la vérité avec le visage de l'erreur. *L'Echange* était aussi le drame du cruel amour, barbare et impudent. Mais c'est la rencontre, en Chine, en (1900), d'une femme aimée mais interdite et bientôt perdue, qui fera douloureusement vivre à Claudel l'épreuve et le conflit qui seront au cœur de ses drames. *Partage de midi*, en 1905, de son propre aveu, l'histoire à peine arrangée de sa propre aventure. *L'Annonce faite à Marie*, *L'Otage*, *Le Pain dur*, *Le Père humilié*, et jusqu'aux comédies de *Portée* et *L'Ours et la Lune*, évoqueront et ressasseront sans répit la souffrance et la nostalgie d'un amour impossible et renoncé. *Le Soulier de satin* enfin, composé après des retrouvailles et une réconciliation intervenues avec la femme autrefois aimée, constituera, selon l'auteur,

l'explication et la conclusion du drame de *Partage de midi*.

3) Fonctions et significations du drame

Ainsi nourri des expériences et des passions de l'écrivain, le drame est d'abord pour Claudel un instrument d'expression de soi. Se projetant à la fois sur tous ses personnages, auxquels il prête une part de sa personnalité, de ses interrogations et de ses aspirations contradictoires, il fait de ses drames une transposition d'un dialogue et d'un débat intérieurs.

Ainsi *Tête d'Or*, déclarait-il dans une lettre à Byvanck, est l'illustration de la crise et de l'agonie spirituelles éprouvées au temps de la conversion. Les quatre personnages de *L'Echange*, affirmera-t-il dans ses *Mémoires improvisées*, ne sont que les quatre aspects d'une seule âme qui joue avec elle-même aux quatre

coins. Et plus tard Mésa dans *Partage de midi*, Orian dans *Le Père humilié*, Rodrigue dans *Le Soulier de satin*, seront des autoportraits de l'auteur déchiré entre sa passion amoureuse et sa vocation religieuse.

Le théâtre est donc le lieu d'une action complète, exemplaire et significative. Il lui appartient, affirmait Claudel à propos de *Soulier de satin*, d'installer dans le domaine du général et du paradigme, l'événement, la péripétie, le conflit essentiel et central qui fait le fond de toute vie humaine. Telle est bien la fonction que lui assignait Lechy Elberton dans la seconde version de *L'Echange*.

Ainsi *Partage de midi* ne saurait se réduire à la relation d'une aventure amoureuse advenue à l'auteur. Dans ce drame qui s'est passé, écrivait Claudel à Jean-Louis Barrault lors des représentations de (1954), il fallait s'élever du singulier au général, du domaine du sentiment à celui du sens, de l'anecdote à la parabole.

Dans *L'Annonce faite à Marie* comme dans *Le Soulier de satin*, la relation entre les personnages est

commandée par la croyance au dogme de la Communion des saints, en vertu duquel le sacrifice de Violaine aussi bien que celui de Rodrigue et de Prouhèze ont pour effet le salut de tous ceux, hommes et peuples, auxquels ils sont consubstantiellement attachés. Ainsi *L'Annonce faite à Marie* et *Le Soulier de satin*, mais aussi *L'Otage*, *Le Pain dur* et *Le Père humilié*, en entrelaçant la destinée des héros et celle de leur temps, sont-ils des drames à plusieurs versants, à la fois psychologiques, historiques et mystiques, humains et surhumains, où Claudel brassait et condensait la somme de son expérience et de la méditation sur la vie du cœur, les événements de l'histoire et le salut des âmes.

Malgré la diversité, la richesse et l'originalité de son œuvre dramatique, écrite en majeure partie avant (1914), à l'exception du *Soulier de satin* et du *Livre de Christophe Colomb* qui n'ont jamais été joués en France avant la Seconde Guerre mondiale, le théâtre de Claudel n'a longtemps connu qu'un succès d'estime ou le rejet de la critique académique. Après la création de *L'Annonce faite à Marie* en (1912), puis de *L'Echange* et de *L'Otage* en

(1914), il fallut attendre les représentations du *Soulier de satin*, monté par Jean-Louis Barrault à la Comédie-Française en (1943), puis de *Partage de midi* au théâtre Marigny en (1948), enfin la consécration de *L'Annonce faite à Marie* au Théâtre-Français en (1955), quelques semaines avant la disparition de l'auteur, pour que Claudel obtînt au théâtre une notoriété qui depuis ne s'est pas démentie, comme en témoignent, année par année, la reprise et le succès de ses pièces, en France et dans le monde.

Chapitre III

L'entre-deux-guerres

Introduction

La vie théâtrale en France, au lendemain des quatre années de guerre, a été des plus animées, le public affamé de divertissements, le répertoire abondant et varié. La qualité de la mise en scène est servie par des animateurs de talent. Copeau, de retour d'Amérique, a rouvert le Vieux-Colombier. S'il abandonne en (1924), ses disciples ou successeurs, Louis Jouvet, Gaston Baty, Charles Dullin et Georges Pitoëff, associés en un prestigieux Cartel, perpétuent la tradition de beaux spectacles, où le soin de la mise en scène est mis au service des grandes œuvres, classiques ou modernes, françaises ou étrangères.

Les écrivains français sont aussi nombreux que féconds : histoires et dictionnaires en recensent une

centaine, eux-mêmes auteur de plusieurs dizaines de pièces, aujourd'hui pour la plupart oubliées, mais qui obtinrent en leur temps de beaux succès.

Malgré cette prospérité, critiques et directeurs invoquaient constamment la crise du théâtre. La concurrence du cinéma, l'accumulation des textes et l'absence de subventions, enfin, et surtout à partir des années 1930, les retentissements de la crise économique engendrèrent assurément bien des difficultés, dont témoignent éloquemment, dans *L'Impromptu de Paris* de Giraudoux.

Mais la crise matérielle affectait aussi la qualité de la production. Contraints au succès, pourvoyeur de recettes et garantie de survie, les directeurs de théâtre ont la tentation, voire l'obligation, d'attirer et d'élargir le public en flattant les goûts les plus vulgaires.

Un panorama du théâtre en France entre les deux guerres est donc inévitablement hétéroclite et incomplet. Du foisonnement des pièces, on retiendra seulement les plus caractéristiques et les plus applaudies, mais aussi les

plus novatrices et les plus valables. Les triomphes des pièces du Boulevard attestent au moins leur qualité dramatique, et Giraudoux n'a pas eu moins de succès que Sacha Guitry.

I- Les années folles

Au lendemain de la paix avaient paru naturellement des pièces inspirées directement de la guerre ou de l'immédiat après-guerre. Paul Raynal obtient un grand succès avec *Le Tombeau sous l'Arc de Triomphe*, en (1920), et Jean-Jacques Bernard, l'année suivante, avec *Le Feu qui reprend mal*, deux drames évoquant les malentendus et les conflits survenus entre les combattants de leurs familles demeurées à l'arrière.

Mais les angoisses des années de guerre, une fois la paix revenue, ont surtout exacerbé, au théâtre et dans la société, le désir de détente et de divertissement. L'un des plus grands succès de l'année (1918) et des années suivantes a été *Phi-phi*, une opérette d'Henri Christiné.

Les années (1920) sont particulièrement favorables au théâtre de Boulevard, où s'impose une dramaturgie de la pièce bien faite, conforme à la définition formulée jadis par Francisque Sarcey. Le public ne se lasse pas de ces comédies légères et de ces drames sentimentaux, où la simplicité de l'intrigue et des situations, la netteté des caractères et des sentiments, la vivacité des répliques et le piquant des mots d'auteurs contribuent infailliblement à l'agrément du spectacle et de la soirée.

1) Le théâtre d'alcôve

Le Mari, La Femme et l'Amant : ce titre d'une comédie de Sacha Guitry, jouée en (1919), pourrait convenir et servir d'emblème à la majorité de ses pièces où la relation amoureuse est le sujet majeur, unique inépuisable. « Du lit au salon en passant par l'office » : tel est, selon la savoureuse expression de Michel Corvin, le décor favori et le thème essentiel de ces œuvres où l'amour, sensuel ou sentimental, conjugal ou adultère, adolescent ou sénile, est le seul souci des personnages. Le verbe aimer et son champ sémantique est le leitmotiv et le dénominateur commun de la plupart des titres : *Je t'aime* (1920), *L'Amour masqué* (1923) ou *Désiré* (1927) de Sacha Guitry, *Aimer* (1921) de Paul Géraudy, *Le Bien-*

Aimé (1924) et *L'Amant rêvé* (1925) de Jacques Deval, *Léopold le bien-aimé* (1927) de Jean Sarement, *Je vivrai un grand amour* en (1935) de Stève Passeur et tant d'autres œuvres où sont inlassablement reprises et modulées toutes les variations du thème amoureux. Le ton est généralement celui de la comédie légère et sentimentale, ou parfois de la farce extrême et flamboyante, comme dans *Le Cocu magnifique* du Flamand Fernand, qui obtint un triomphe en (1921).

La comédie amoureuse est aussi souvent pathétique et larmoyante, au bord du drame avec lequel elle se confond selon la tradition du mélange des genres : c'est le cas de quelques succès confirmés, comme *Le Paquebot Tenacity* (1920) de Charles Vildrac, *La Rose de septembre* (1926) et *Une tant belle-fille* (1928) de Jacques Deval, *L'Acheteuse* (1930) et *Les Tricheurs* (1932) de Stève Passeur, *Mélo* et *Le Bonheur* (1933) de Henry Bernstein, ou la trilogie de Marcel Pagnol, *Marius* (1929), *Fanny* (1931) et *César* (1937), immortalisée sur la scène avant d'être portée à l'écran par le talent de Raimu. Marcel Achard dans *Jean de la Lune* (1929) et *Domino*

(1932), interprétés avec bonheur par Louis Jouvet et Valentine Tessier, a inauguré un ton intermédiaire et original, où la tendresse et la naïveté du rêveur se mêlent à la rouerie des inconstantes.

2) A la recherche du cœur humain

A l'affût des secrets du cœur, certains dramaturges ont estimé devoir écarter les fleurs de rhétorique et les épanchements verbaux pour mieux suggérer, par la retenue du dialogue et les sous-entendus de la conversation, les nuances et la profondeur des sentiments. Ainsi Charles Vildrac dans *La Brouille* en (1930), Denys Amiel dans *L'Homme* (1934) ou *La Femme en fleur* (1935), Paul Géraldy dans *Aimer* (1921), *Robert et Marianne* (1925) et *Christine* (1932), Alfred Savoir dans *Maria* (1933), Jean-Jacques Bernard enfin dans *Martine* (1922) ou *Nationale 6* (1935), ont été les représentants les plus raffinés de ce théâtre intimiste, attaché à saisir les subtilités, les détours et les contradictions de personnages

engagés dans des situations familiales, à la fois quotidiennes et éternelles.

Certains dramaturges osèrent s'aventurer sur des zones interdites ou mystérieuses, ignorées ou exclues jusqu'alors du champ dramatique. Jean Sarmant, sous l'influence de Pirandello, avait illustré, dans *Le Pêcheur d'ombres* (1921), *Le Mariage d'Hamlet* (1922) ou *Je suis trop grand pour moi* (1924), les jeux ambigus du rêve et du réel. Edouard Bourdet, dans *La Prisonnière* (1926) et *La Fleur des pois* (1932), osa traiter, ici avec délicatesse et là sur un ton caricatural, de l'homosexualité féminine et masculine.

L'évolution de la psychologie, les transformations de la connaissance et de la conception de l'homme influèrent donc sur la formation du personnage et contribuaient au renouvellement de la dramaturgie.

3) La comédie sociale

Si l'amour est un sentiment éternel et universel, il n'en est pas moins lié à la société qui en modèlè à la fois les formes et l'expression. Aussi la comédie amoureuse, au XXe siècle, est-elle en même temps une comédie de mœurs, où sont dépeintes et souvent dénoncées les contraintes et les conventions qui régissent, en une époque et une société données, les relations sentimentales. La plupart des drames et des comédies comportent donc une évocation et souvent une condamnation de l'environnement social, notamment de la famille et de la société bourgeoises.

Dans *Topaze*, en (1928), Pagnol brossait le tableau satirique et virulent d'une société soumise à l'appât du

gain et à la loi de l'argent. De façon moins caricaturale, Edouard Bourdet peignait, dans *Les Temps difficiles*, en (1934), les odieuses machinations d'une famille amenée à sacrifier cruellement les affections aux nécessités financières. *L'Été* de Natanson, *La Dame aux gants verts* de Fauchois, *Espoir* de Bernstein en (1936), reflétaient les inquiétudes et les difficultés d'une bourgeoisie ébranlée par les scandales financiers, les agitations sociales et les bouleversements moraux de l'époque. Jules Romains dans *Le Dictateur*, Jean Richard Bloch dans *Le Dernier Empereur*, en (1926), proposaient des paraboles alliant la réflexion politique à la méditation philosophique. Dans un champ plus limité, Edouard Bourdet fustigeait dans *Vient de paraître*, en (1927), le mercantilisme et la médiocrité des milieux éditoriaux, et brocardait dans *Le Sexe faible*, en (1929), l'arrivisme et la faculté d'une société dominée par les femmes et l'argent. Et l'on sait quel triomphe avait lui-même obtenu Jules Romain, en (1923), en épinglant les escroqueries des médecins dans *Knock ou le Triomphe de la médecine*. Plus tard, François Mauriac, dans sa première pièce, *Asmodée*, en (1937), s'attachera encore à

pénétrer et à dénoncer, comme dans ses romans, les turpitudes et les passions d'une société asservie à la tyrannie de la morale bourgeoise.

4) Le drame d'idées

François de Curel puis Eugène Brieux avaient mis à la mode, à la fin du XIXe siècle et au début du XXe siècle, un théâtre où le dialogue était prétexte à l'exposé d'une pensée philosophique ou morale. De François de Curel paraît encore, en (1919), *L'Âme en folie*, en (1922), *L'Ivresse du Sage* et *Terre inhumaine*, et de Brieux, la même année, *L'Avocat*. Mais, selon la cruelle expression de Georges Simon, « le charme de l'ennui était rompu ». Bien des dramaturges ont cependant tenté de restaurer au théâtre une réflexion métaphysique. Ainsi Gabriel Marcel, philosophe de profession, conférait au drame une teneur religieuse en portant à la scène, dans *Un homme de Dieu* et *La Chapelle ardente* en (1925), *Le Chemin de crête* et

Le Monde cassé en (1933), *La Soif* et *Le Dard* en (1938), le désarroi de personnages hantés par le désir de l'absolu. Michel de Ghelderode, écrivain flamand francophone dont le public parisien ne découvrit guère avant (1948) les œuvres à la fois religieuses et sulfureuses, avait composé plusieurs drames illustrant librement les Evangiles ou touchant à la religion : *Barabbas* (1928), *Fastes d'Enfer* (1937). André Gide enfin, dans *Œdipe* en (1930), et surtout Jean Giraudoux, *d'Amphitryon 38*, joué en (1929), à *Sodome et Gomorrhe* en (1942), ont trouvé dans les grands mythes antiques et bibliques un support particulièrement approprié à une méditation sur la condition humaine.

II- Le théâtre dadaïste et surréaliste

Dans les mêmes années où la Comédie-Française aussi bien que le Boulevard reprenaient et confirmaient les structures et les conventions de la dramaturgie traditionnelle, le mouvement surréaliste imposait un esprit nouveau, des intentions et des techniques originales.

1) Les précurseurs

La révolution théâtrale inspirée par le surréalisme avait eu des précurseurs et des antécédents, dont ses partisans ne manquaient pas de se réclamer. La représentation *d'Ubu roi*, en (1896), par le scandale et le tumulte engendrés dans la salle, avait été le premier coup de cliron annonciateur d'un bouleversement dramatique.

L'énormité de la caricature et de la parodie, l'insolence et la fantaisie débridées d'un langage où fourmillaient les trivialités, les calembours et les déformations dont le « merdre » initial était le symbole éloquent et provocant, tout était ici dérision, mystification, agression du public et de ses normes intellectuelles et sociales. En proclamant de plus, dans un essai de la même année, « l'inutilité du théâtre au théâtre » et l'idéal d'un théâtre « abstrait », intemporel et irrationnel, sans acteur, sans décor, sans souci du réel, Jarry esquissait la définition d'un anti-théâtre auquel se référeront les écrivains de l'absurde dans les années cinquante, et avant eux Vitrac et Artaud lorsqu'ils créeront, en (1926), le Théâtre d'Alfred-Jarry.

2) Dadaïstes et surréalistes

Dada et les surréalistes étaient, en principe, opposés au théâtre en tant que celui-ci relevait de la littérature. Breton et ses amis prendront parti, jusqu'à décréter leur exclusion, contre Artaud et Vitrac, les fondateurs du Théâtre Alfred-Jarry, auxquels ils reprochaient de participer ainsi à la « stupide aventure littéraire » et commerciale à laquelle appartenait nécessairement le théâtre.

Henri Béhar fait néanmoins remarquer justement, dans son *Etude sur le théâtre Dada et surréaliste*, que le mouvement dada, dans ses origines au cabaret Voltaire à Zurich, puis dans les manifestations qui ont suivi à Paris dans les années vingt, avait un caractère essentiellement

spectaculaire. Au théâtre de l'œuvre, furent ainsi présentées des pièces de Georges Rimbemont-Dessaignes, *Le Serin muet*, de Tristan Tzara, *La Première Aventure céleste de Monsieur Antipyrine*, et de Breton et Soupault eux-mêmes, *S'il vous plaît*. Peu après, lors du festival dada à la salle Gaveau, *La Deuxième Aventure céleste de Monsieur Antipyrine*, et de nouveau de Breton et Soupault, *Vous m'oubliez*. Le laboratoire d'essai d'Art et Action a servi le mouvement en créant notamment *Le Bondieu* de Pierre Albert-Birot en (1923), et plusieurs pièces de Georges Ribemont-Dessaignes : *L'Empereur de Chine* en (1925), *Le Bourreau du Pérou* en (1926), *Sanatorium* en (1930). Dans d'autres salles ont été représentées *Le Cœur à gaz* (1921) et *Mouchoir de nuages* (1924) de Raymond de Tristan Tzara.

3) La dramaturgie surréaliste

Entre ces œuvres écrites et jouées au cours de la décennie (1920-1930), il est quelques principes et points communs qui en caractérisent le style et l'esprit. La plupart ont intentionnellement déchaîné le scandale et l'indignation, souvent violente et passionnée, du public et de la critique. A la provocation de l'auteur et des acteurs répondait la protestation des spectateurs, injuriés et agressés, verbalement, intellectuellement, dans leurs habitudes et leurs convictions artistiques, mentales et sociales. La vigueur de la création ne tenait pas tant à la critique et à la dérision des valeurs établies dans la société bourgeoise qu'à la subversion de toutes les traditions et conventions théâtrales.

Conformément aux intentions affirmées dans leurs manifestes et leurs écrits, dadaïstes et surréalistes entendaient proscrire à la scène, aussi bien dans le décor que dans le jeu, dans le dialogue et dans l'action, non seulement tout souci de réalisme et de rationalité. C'est ce refus de la mimésis et cet appel à la liberté de l'esprit affranchi du carcan de la raison que formulait Robert Aron dans sa présentation du Théâtre Alfred-Jarry.

La révolution la plus virulente opérée par les surréalistes au théâtre est certainement l'abandon et la destruction non seulement de l'élégance et de la correction, mais de l'intelligibilité même du langage. Par la déformation des mots usuels, la juxtaposition de répliques incohérentes ou l'invention de termes et de sons dépourvus de signification, les écrivains ne s'en prenaient à l'instrument majeur de la communication courante et par là portaient atteinte aux fondements mêmes des structures intellectuelles et des relations humaines. On en jugera par les mots, les sons, les images et les associations volontairement dénués de sens que Tzara prête à M. Antipyrine.

III- Précieux Giraudoux

Précieux, le théâtre de Giraudoux l'est parce qu'il a du prix, de la valeur, de la richesse et de l'ornement. Egalemeht éloignés des facilités du Boulevard et des provocations de l'avant-garde, il allait conquérir un public immédiatement séduit par la qualité de l'écriture et l'originalité de la pensée.

1) Une carrière dramatique

La création de *Siegfried* est un événement de l'histoire du théâtre. Le succès, espéré par les uns, inattendu pour les autres, étonnant pour tous de la part d'un écrivain qui n'était jusqu'alors connu que pour des romans prolixes et subtils, a été le signe annonciateur d'une rénovation dramatique. Non seulement parce que l'auteur traitait d'une question d'une brûlante actualité : le

rapprochement, politiquement controversé, entre la France et l'Allemagne, opposées par leur histoire et leur génie. Mais surtout parce que la qualité du langage élevait singulièrement le niveau du répertoire et promettait de restituer au théâtre une dignité littéraire.

Après le succès d'une pièce étroitement insérée dans les préoccupations contemporaines, Giraudoux, pénétré par sa formation de culture classique, allait inaugurer une série d'œuvres inspirées par les mythes antiques, auxquels il se plaisait à appliquer un traitement de ton et d'esprit très moderne. Ce fut d'abord, dès (1929), *Amphitryon 38*, comédie d'amour dont le titre évoque ostensiblement la référence à de nombreux prédécesseurs, anciens (Plaute), classiques (Molière) ou modernes (Kleist). Puis, en (1935), *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, où se manifestait, sous la fantaisie homérique, une très pressante et angoissante interrogation sur la guerre qui menaçait alors d'avoir à nouveau lieu.

Electre, enfin, en (1937), reprenait le personnage et le sujet des tragiques anciens pour illustrer une réflexion

sur les exigences et les méfaits d'une justice intégrale. Dans *Judith*, qui fut en (1931) le seul échec de Giraudoux-Jouvet, puis plus tard dans *Sodome et Gomorrhe*, écrit en (1938-1939) et créé en (1943), l'auteur s'appuyait sur des personnages et des situations bibliques afin d'instruire le procès de la tyrannie divine et des mesquineries humaines.

Mains *Intermezzo* (1933), *La Folle de Chaillot*, *L'Apollon de Bellac* et *Pour Lucrèce*, écrits pendant la guerre et créés seulement après la mort de l'auteur, sont des paraboles originales illustrant le combat, victorieux ou perdu, des cœurs purs contre les mesquineries intéressées des petits esprits. Par la variété, la richesse et la qualité de ses pièces, Giraudoux a certainement été le dramaturge à la fois le plus fécond et le plus original de l'entre-deux-guerres.

2) Un « théâtre littéraire »

On connaît le parti pris et le plaidoyer de Giraudoux en faveur d'un théâtre « littéraire ». Les spectateurs comme les lecteurs aspirent à écouter ou à réciter « des pièces écrites en français ». Il s'ensuit que la principale obligation des auteurs est d' « être des écrivains » : « Le mot comporte tout ». Mais loin de se borner à garantir la beauté du dialogue et le plaisir du spectateur, le langage est investi d'une fonction essentielle : il est la source et l'instrument de la création et de l'invention dramatique.

L'originalité de Giraudoux ne tient pas en effet d'abord à la finesse et au foisonnement de ces jeux de mots et traits d'esprit dont il se plaît, comme tant d'autres, à parsemer ses pièces : « L'amant est toujours plus près de l'amour que de l'aimée » ; le beau Pâris, qui « aime les femmes distances, mais de près », prétend que « l'absence

d'Hélène dans sa présence vaut tout » ; pour une femme il est humiliant « de s'étendre martyre et se relever vierge » ; et dans la mesure où « la mort d'un vaurien, ce n'est rien ». Plus que les mots isolés, c'est l'enchaînement des répliques et le développement des tirades ou parfois des scènes entières qui sont commandés souvent par le mouvement de la création verbale. L'anaphore est le procédé générateur de bien des couplets célèbres, où l'accumulation des formules introductrices. Ainsi les deux tirades à la fois symétriques et antithétiques où Egisthe et Electre évoquent à leur tour le don qui leur a été fait d'Argos sont rythmées et comme engendrées par le retour du substantif et du verbe.

3) Le pouvoir des mots

Plus qu'un procédé de composition, le langage est pour Giraudoux l'instrument et l'enjeu du débat dramatique. Si le spectateur français a « le goût de la parole et du discours », c'est parce que le dialogue est à ses yeux et qu'il a seul le pouvoir d'élucider les difficultés et les conflits de la vie.

Le vrai combat entre les personnages, ainsi qu'en conviendront les héros de *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, est un « combat de paroles », une logomachie au sens étymologique et positif du terme, où la victoire ou la défaite est acquise à l'issue d'un duel verbal. Au conflit des forces et des passions se substitue un affrontement verbal. Mais la querelle de mots, loin de se réduire à une joute oratoire, est la manifestation d'une vérité psychologique ou morale.

Ce n'est pas par coquetterie de langage ou subtilité d'esprit, mais par loyauté de cœur, qu'Alcmène interdit à Jupiter, qu'elle prend pour Amphitryon, de se présenter comme un « amant » alors qu'elle un époux et ne saurait consentir à le recevoir s'il obstine à déguiser ce nom. Dans *Pour Lucrèce*, il est révélateur que Lucile essaie d'occulter l'horreur du viol dont elle croit avoir été la victime et de purifier cette « ignominie » en la désignant du nom de « secondes noces ». Dans le théâtre de Giraudoux, on ne badine pas avec les mots, car le jeu verbal est l'authentique expression de la vérité du cœur. Le personnage ici se confond avec son langage, il naît de l'écriture et vit de paroles, ainsi que l'auteur l'affirmait à Frédéric Lefèvre : « Je prends une feuille blanche et je commence à écrire ; les personnages naissent au fur et à mesure ; au bout de cinq ou six pages, j'y vois clair ».

L'invention dramatique est ainsi fondée sur un mouvement créateur de l'écriture, et l'on pourrait appliquer à Giraudoux ce que lui-même affirmait de Racine.

Le débat dramatique est donc essentiellement réduit, chez Giraudoux, à la recherche, à la découverte et à la révélation d'une vérité psychologique et morale. Une scène est pour lui, comme il l'écrivait de Racine, une explication. C'est à une explication que dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu* se livrent Hélène et Andromaque. C'est aussi une « rage d'explication » qui conduit les personnages d'*Electre* à s'expliquer jusqu'au sang. La conversation constitue donc ici l'essentiel de l'action l'essentiel de l'action. Non seulement parce que Giraudoux, comme les classiques, évacue la représentation des événements, mais aussi parce que dans les œuvres où l'auteur met en scène un mythe universel comme celui d'Amphitryon, de Judith, d'Electre ou de la guerre de Troie, les données de l'action étant connues d'avance et de tous, le principal intérêt de la pièce est dans l'attrait du dialogue et l'interprétation des faits.

4) Poésie et vérité

Cette dramaturgie du langage est étrangère au souci de réalisme et de vraisemblance. Le théâtre, écrivait Giraudoux dans *L'Impromptu de Paris*, est « un lieu d'heureuse lumière, de beau langage, de figures imaginaires », où le spectateur est invité à s'abandonner à la pente de la rêverie. Le recours au mythe ou à la féerie exclut par définition, dans le décor et l'action, le respect des réalités courantes.

A Troie comme à Bellac, à Sodome aussi bien qu'à Chaillot ou à Aix, individus et sociétés sont en proie, comme les citoyens d'*Intermezzo*, au « délire poétique ». Le dramaturge est semblable au magicien d'*Ondine*, affranchi des lois de la psychologie, de la logique et de la société, il a le pouvoir de multiplier à son gré l'espace et le temps. Après que « la vie est un théâtre pas trop

languissant », le théâtre est le lieu où l'on peut « accélérer la vie » pour lui conférer son mouvement et son sens authentique, en favorisant artificiellement la rencontre de l'explication nécessaires entre les personnages.

Le théâtre est l'univers imaginaire où se produit « ce qui devrait arriver dans une vie qui se respecte », où la vie devient « ce qu'elle devrait être, et ce qu'elle n'est pas ». Une pièce est un « intermède »- Intermezzo- où se réalise exceptionnellement l'accord de l'idéal et de la vérité, où « tous les vœux s'exaucent, où toutes les divagations se trouvent être justes », où règne une justice immanente étrangère à l'ordre établi.

Ainsi s'élabore un théâtre i*éminemment poétique où les jeux du langage et de l'imagination, loin d'occulter ou d'édulcorer les réalités, les souffrances et les conflits, contribuent à les élucider par la recherche et la révélation de la vérité du cœur. Le théâtre apparaît alors comme un instrument privilégié de réflexion et de perfectionnement, dont Giraudoux vantait la valeur culturelle et spirituelle.

IV- Nouveaux dramaturges

Le théâtre de l'entre-deux-guerres est également marqué par les premiers essais de dramaturges originaux dont l'œuvre allait se poursuivre au cours des années (1940).

1) Jean Cocteau

Le théâtre de Cocteau surprend par l'étendue et la diversité de son registre. Toujours soucieux de nouveauté, il n'a cessé de rechercher, selon de Stravinski qu'il citait dans la préface de *La Machine à écrire*. Fasciné par les Ballets russes, il créa d'abord, avec la collaboration de musiciens et de décorateurs, des ballets fantaisistes, intermédiaires entre par la pantomime et le music-hall, comme *Parade* (1917) et *Le Bœuf sur le toit* (1920). *Les Mariés de la tour Eiffel*, représentés en (1920) par les Ballets suédois.

Dans un tout autre esprit, Cocteau se plut, comme Giraudoux et plusieurs de ses contemporains, à ranimer de grands mythes antiques ou médiévaux, en leur appliquant un décor, un ton et une interprétation anachroniques. C'est ainsi qu'il conçut un *Orphée* singulièrement moderne, en (1926), puis reprit le mythe d'Œdipe en (1934) dans *La Machine infernale*, et composa *Les Chevaliers de la Table ronde*, en (1937), d'après la légende arthurienne.

Poursuivant son « effort de contradiction », Cocteau voulut redonner vie au Boulevard et au mélodrame alors qu'ils semblaient passés de mode. Dans *Les Parents terribles*, en (1938), il prétendit mêler les genres en écrivant, déclarait-il dans la préface, « un drame qui soit une comédie et dont le centre même serait un nœud de vaudeville si la marche des scènes et le mécanisme des personnages n'étaient dramatiques ». Des intentions analogues inspirent encore *Les Monstres sacrés* en (1940) et *La Machine à écrire* en (1941). Il n'est pas jusqu'au genre oublié de la tragédie en vers que Cocteau n'ait tenté de ressusciter dans *Renaud et Armide*, en (1941), avant de

renouer avec la tradition du drame historique, en (1946), dans *L'Aigle à deux têtes*, où il évoquait la mort, demeurée inexpliquée, de l'impératrice Elisabeth d'Autriche.

Cependant l'intrigue et le ton de la pièce, affirmait Cocteau dans la préface de *Mariés de la tour Eiffel*, ne sont que la parade ou le piège au moyen desquels le dramaturge espère attirer et amuser le spectateur, afin de lui administrer une médecine. Désireux de créer un malentendu pour plaire au public sans renoncer à de plus hautes ambitions, il prétendait composer de grosses pièces subtiles, aptes à tenter de grands acteurs et à toucher les spectateurs pour les transmettre un message : ainsi dans *La Machine à écrire*, affirmait-il dans la préface, une « fausse intrigue policière » était l'écran ou l'appât dissimulant et autorisant la dénonciation d'une société corrompue.

De même *Orphée*, par le biais de personnages et d'objets concrets, étranges et symboliques offrait une méditation, sur la vocation du poète à l'écoute du mystère

et de la mort. *La Machine infernale*, à travers le destin d'Œdipe et de Jocaste, était aussi une parabole illustrant le malheur de l'homme accablé par les dieux.

« Je suis un mensonge qui dit toujours la vérité » Ce mot de Cocteau pourrait définir la nature et la fonction de son théâtre et de la poésie telle qu'il conçoit : dévoilement du mystère enseveli sous les mythes et les légendes, intuition et manifestation de l'invisible, appréhension et révélation de la réalité cachée sous les rêves et de la vérité dissimulée sous les apparences. Par-delà l'écran d'une fiction fantaisiste ou d'une action conventionnelle, il faut discerner dans le théâtre de Cocteau la quête obstinée d'une réalité morale ou métaphysique. Mensonge et vérité : c'est le double sens du mot mythe, et sans doute aussi la définition de tout théâtre.

2) Armand Salacrou

L'œuvre de Salacrou, abondante et variée, diversement appréciée par le public de l'époque, est unifiée par la continuité des préoccupations morales, sociales et surtout métaphysiques. L'auteur se plaît à alterner, voire à mêler les genres et les tons les plus discordants. *Le Casseur d'assiettes*, écrit en (1925), étaient des fantaisies débridées, volontairement incohérentes et dénuées de vraisemblance. *Le Pont de l'Europe* et *Patchouli* en (1927), *Atlas-hôtel* en (1931), manifestaient un plus grand souci des caractères et de la psychologie. *Les Frénétiques* et *Une femme libre* en (1934), *L'Inconnue d'Arras* en (1935), *Un homme comme les autres* en (1936), illustraient les drames de l'amour et de la vie. *La terre est ronde*, en (1938), posait les graves questions morales, politiques et religieuses évoquées par

la vie et la mort de Savaonarole, tandis *qu'Histoire de rire*, en (1939), retrouvait la gaieté de la comédie légère.

Mais quelles qu'en soient l'intrigue et la tonalité, toutes ces pièces étaient imprégnées d'une même inquiétude et d'une même interrogation sur le sens de la condition et de la destinée humaine.

« Dieu » était le dernier mot du *Casseur d'assiettes*, où l'on peut déjà lire une question sur l'énigme du monde et une protestation sue le sommeil de Dieu qui a engendré le malheur de l'homme. Les personnages du *Pont de l'Europe*, avouait l'auteur, sont le reflet de son inquiétude devant Dieu. Le héros de *Patchouli*, à la recherche de son bonheur, s'efforce aussi, vainement d'aller à Dieu. *La terre est ronde* illustre également le problème éternel de la lutte entre la chair et l'esprit, Dieu et le péché.

Ainsi le théâtre, aux yeux de Salacrou, loin de se borner à offrir un divertissement inoffensifs, constitue pour l'auteur comme pour le spectateur, le témoignage et l'instrument d'une aventure intérieure et d'une méditation

métaphysique. Telle est la haute ambition qu'il manifestait en (1943) dans sa « Note sur le théâtre ».

Chapitre IV

Les temps modernes

Introduction

Ce jugement, ponctuellement et partiellement valable à l'heure où il a été formulé, en (1946), n'est pas justifié pour la totalité des temps de guerres et d'après-guerre. Certes, aussi bien pendant les années de l'Occupation qu'au lendemain du conflit mondial, le public français est demeuré friand de spectacles essentiellement destinés à le divertir, à tous les sens du terme : pièces amusantes ou sérieuses offrant, sur un ton grave ou plaisant, des sujets captivants mais étrangers aux préoccupations environnantes. Telle est la fonction des comédies nouvelles, où s'illustrèrent avec un succès souvent durable aussi bien Jean Anouilh qu'André Roussin et Marcel Achard. Mais les tragédies historiques

de Jean Cocteau et de Henry Montherlant, les drames bourgeois et religieux de François Mauriac et de Julien Green, ne semblaient pas moins éloignés de l'actualité.

Cependant Salacrou dans *Les Nuits de la colère*, Sartre dans *Morts sans sépulture* en (1946), ou plus tard Jean Genet dans *Les Paravents* en (1961), manifestèrent assez récents et les plus brûlants, de la Résistance à la guerre d'Algérie. Ainsi naquit, dans les années de guerre et surtout d'après-guerre un théâtre engagé, politiquement et philosophiquement, inspirés par les conflits idéologiques et les débats métaphysiques à l'ordre du jour. Dans les années cinquante enfin apparut et s'imposa progressivement un « nouveau théâtre », esthétiquement et dramatiquement révolutionnaire, échappant et contrevenant à toutes les traditions du langage et de la dramaturgie, mais propice à l'expression des modernes hantises de l'absurde et du néant.

I- La comédie nouvelle

Introduction

Le public de l'après-guerre est naturellement épris de comédies divertissantes, où le jeu, la fantaisie, la plaisanterie prêtent à une satire aimable ou à un portrait piquant des types et des mœurs de l'époque. Ainsi se comprend le succès retentissant d'André Roussin qui dans *Am-stram-gram* en (1943), *La Sainte Famille* en (1946), *La Petite Hutte* en (1947) ou *Lorsque l'enfant* paraît en (1951), amusa le public aux dépens des vicissitudes et des travers éternels de la famille et de la société bourgeoises. Marcel Aymé, sur un ton à la fois plus burlesque et plus acide, en mêlant le fantastique et le cocasse, a fustigé dans

Clérambard en (1950), *La Tête des autres* en (1951) ou *Les Oiseaux de lune* en (1955), les scandales et les absurdités de la justice et des autorités.

Félicien Marceau, dans *L'œuf* en (1956) ou *La Bonne Soupe* en (1958), par une technique originale associant le récit rétrospectif à son illustration dramatique, a relaté les tribulations d'un héros ou d'une héroïne en butte aux perversités d'un système social qui les condamne à n'obtenir la réussite et la vérité à travers le mensonge et la tromperie.

Marcel Achard enfin, auteur d'une quinzaine de pièces avant la guerre, obtint un nouveau succès en (1957) avec *Patate*, où il peint la vanité d'une rancune et d'une vengeance impossible à assouvir et propres à ruiner la vie. Ainsi la comédie, loin de se borner à l'élaboration d'une intrigue amoureuse et à la mise en valeur des mots d'esprit, tendait à proposer, sous la fantaisie délibérée des caractères et des situations, une critique aiguisée des mœurs et de la société contemporains.

Jean Anouilh

Parmi les nouveaux dramaturges, Anouilh, dont le public d'avant la guerre avait déjà reconnu le talent, obtint un succès universel avec les représentations d'*Antigone* en (1944). Depuis la fin de la guerre, il ne cessa de ravir les spectateurs par la virtuosité, la diversité, la fécondité d'une œuvre alliant la fantaisie et la gravité, l'humour et l'émotion, l'âpreté de la satire et l'élévation de l'idéal : pièces roses (*Léocadia, Le Rendez-vous de Senlis*), noires (*Eurydice, Jésabel, Roméo et Jeannette, Médée*), brillantes (*L'Invitation au château, Colombe, La Répétition ou l'Amour puni*), grinçantes (*Ardèle ou la Marguerite, La Valse des toréadors, Ornifle ou le Courant d'air, Pauvre Bitos*), costumés, c'est-à-dire

historiques (*L'Alouette, Beckett ou l'Honneur de Dieu, La Foire d'empoigné*), baroques (*Cher Antoine, Le Directeur de l'Opéra*) ou secrètes (*L'Arrestation, Le Scénario*).

La diversité des étiquettes et le miroitement des tons ne sauraient cependant masquer l'unité d'une œuvre offrant une série de variations sur quelques thèmes obsédants. Les personnages et l'action, qu'ils soient empruntés comme l'indique souvent le titre au mythe, à l'histoire ou aux temps modernes, illustrent la permanente et fondamentale opposition entre le rêve et la réalité, l'idéal de perfection et les pauvretés de la vie.

Les héros sont partagés entre le refus hautain des compromissions et l'acceptation, souriante ou résignée, des laideurs, des médiocrités, des vilenies et des humiliations de l'existence. De ce conflit et de cette incompatibilité entre deux morales et deux conceptions de la vie, le plus fort symbole est la confrontation entre les héros d'*Antigone* : tandis que Créon, en homme d'action soucieux d'imposer l'ordre et la loi dans la société, doit « dire oui » aux conditions du pouvoir, empoigner la vie à

pleines mains et s'en mettre jusqu'au coudes, Antigone, enivrée d'orgueil, d'intransigeance et de pureté, refuse une vie, un bonheur ou un espoir où elle ne voit que renoncement et capitulation.

Les temps, les sociétés, les mœurs changeront : mais toujours s'affronteront dans le cœur des hommes et dans les pièces d'Anouilh, pour l'avilissement des médiocres et le malheur des purs, la tentation du petit bonheur et le vain désir de l'absolu.

Assombri par le sentiment de l'absurdité de l'existence et de la corruption de la société, ce théâtre est éclairé par la grâce et les bonheurs d'une dramaturgie dont la fantaisie et la poésie semblent héritées de l'esprit de Marivaux, de Musset et de Giraudoux. Anouilh se complaît aussi aux jeux pirandelliens sur l'ambiguïté entre le théâtre et la vie. *La Répétition ou l'Amour puni*, où une représentation de *La Double Inconstance* est le prétexte à une variation ou une inversion des jeux de l'amour et du hasard, illustre ainsi, sur le mode aigredoux, les cruautés, les ruses et les hypocrisies d'un monde

où le masque et l'illusion dérobent et dénaturent irrésistiblement la vérité du cœur.

Alliant habilement la gravité des thèmes à la légèreté du ton, alternant ou mariant heureusement le rose et le noir, le brillant et le grinçant, Anouilh a réussi des comédies qui par leur structure et leur teneur, par leur jeu théâtral et leur densité spirituelle, offrent une image accomplie de la comédie humaine. Egaleme nt redevable à la comédie classique et à la tradition du Boulevard, il leur a restitué leurs lettres de noblesse et leur efficacité dramatique en les accordant au goût contemporain d'un théâtre à la fois divertissant et stimulant, plaisant et porteur d'une signification morale, sociale et métaphysique.

II- Les drames psychologiques

Introduction

Bien des dramaturges, au milieu du siècle, ont perpétué la tradition de ce théâtre psychologique et littéraire avec lequel Artaud prétendait en finir.

François Mauriac, dans *Les Mal-aimés*, créée en (1945), *Passage du Malin*, en (1947), et *Le Feu sur la terre*, en (1950), se réclamait d'une tradition classique. Dans ses drames comme dans ses romans, il analysait les souffrances et les frustrations suscitées, dans un milieu bourgeois, par les conflits entre la volonté de puissance et la soif de tendresse. *Les Mal-aimés* est un titre emblématique illustrant ces tourments intimes et ces

affrontements familiaux que décrivaient déjà et suggéraient, par une image aussi bien adaptée aux drames qu'aux romans, *Le Nœud de vipères* et *Le Désert de l'amour*.

Julien Green, romancier venu comme Mauriac tardivement au théâtre, est tributaire également de cette conception du drame bourgeois à teneur psychologique et morale. Mais dans *Sud*, en (1952), et *L'Ennemi*, en (1953), l'auteur mettait surtout l'accent sur les déchirements et les bouleversements provoqués, chez ses personnages et dans sa propre expérience de converti, par la violente opposition entre les comportements de la passion charnelle et la révélation de l'amour divin.

Henry de Montherlant

Montherlant est aussi un amateur d'âmes essentiellement attentif aux conflits intérieurs. Il n'est à ses yeux, déclarait-il dans *L'Avant-scène* du 5 mars (1953), qu'une seule forme de théâtre digne de ce nom : le théâtre psychologique. Ennemi de « coups de théâtre » et des « pièces bien faites », écartant dédaigneusement le « tintamarre grossier » de la mécanique foraine, il aspirait, écrivait-il dans la préface de son *Port-Royal*, à une œuvre « quasiment tout intérieure » et réduite à « un exposé psychologique nuancé et sobre ». Dans ses « Notes de théâtre », il définissait son idéal d'un théâtre inspiré d'une conception classique ou néo-classique, où la simplicité de

l'action laissât toute la place et servît seulement de support à l'analyse psychologique et morale.

Cette vérité du cœur et de la vie, à laquelle il est passionnément attentif, Montherlant la recherche et la peint parfois dans des personnages et des milieux bourgeois et contemporains comme il l'avait fait déjà dans *L'Exil*, sa première œuvre dramatique, et comme il le fera de nouveau dans *Fils de personne* en (1943), *Demain il fera jour* en (1948), *Celles qu'on prend dans ses bras* en (1950) et *La Ville dont le prince est un enfant* en (1951).

Face aux critiques objectant la vulgarité des situations, la médiocrité des personnages et le flou des caractères, l'auteur se justifiait, dans la préface de *Fils de personne*, en invoquant obstinément le respect de la vérité, fût-elle indigne et peu conforme aux bienséances et aux conventions théâtrales : « Là est la vie. »

Avec les sujets contemporains, ainsi dans *Demain il fera jour* l'arrière-plan de la Résistance et de la collaboration pendant les années de l'Occupation,

Montherlant se plaisait à faire alterner des drames ou tragédies historiques, où personnages et situations étaient empruntés à la chronique : Moyen Âge et siècle d'or espagnol dans *La Reine morte* en (1942), *Le Maître de Santiago* en (1948) et *Le Cardinal d'Espagne* en (1960), Renaissance italienne avec *Malatesta* en (1950), XVIIe siècle en France avec *Port-Royal* en (1953), histoire romaine avec *La Guerre civile* en (1965).

Mais quelques soit sa fidélité relative aux événements relatés et aux personnages évoqués, l'auteur se défendait d'avoir entrepris de composer des pièces authentiquement historique.

La vérité du décor et de l'action comptait moins à ses yeux que celle des caractères. Le devoir de l'auteur dramatique, affirmait-il dans ses « Notes de théâtre », n'est pas de témoigner de son temps par le choix de sujets contemporains, mais de témoigner plutôt pour ce qui dans l'homme est universel et éternel : car « la véritable actualité, c'est ce qui est éternel ».

Ainsi dans *Malatesta*, déclarait-il, ce qui est vrai pour le XVe siècle italien est aussi vrai pour aujourd'hui. Et cette vérité de l'homme est surtout caractérisée par sa complexité, ses incohérences et ses contradictions, un mélange ambigu de grandeur et de bassesse.

Par son goût contrasté du pathétique et de la vérité, du faste et du dépouillement, de la grandeur et de la misère, ainsi que par son désir de représenter à la fois le présent et le passé, la noblesse et la banalité, Montherlant est le moderne héritier du drame romantique. Mais au-delà des étiquettes et des traditions, son théâtre, aussi bien que ses romans, lui semblait pouvoir se définir, déclarait-il dans ses « Notes de théâtre », comme une œuvre essentiellement humaine.

III- Le théâtre engagé

Introduction

Pendant la guerre et après la Libération, les écrivains ne pouvaient échapper, dans leur vie comme dans leur œuvre, aux débats et aux affrontements politiques et idéologiques issus de la Résistance et prolongés par l'opposition des petits nationaux et des blocs internationaux.

La philosophie de l'absurde, abondamment diffusée par le succès de l'existentialisme, envahit le théâtre et le

roman. La découverte et la vulgarisation des pièces et des théories de Brecht, à partir des années (1950), achevèrent de convertir les dramaturges et surtout les critiques à la conception du théâtre engagé, didactique et politique, illustrant la pensée marxiste et oeuvrant en faveur d'une révolution sociale. A la forme dramatique du théâtre, où l'illusion scénique impose à un public passif la vision d'un homme éternel, Brecht avait opposé dès (1927), dans sa préface à *Grandeur et Décadence de la ville de Mahagony*, l'idée d'une forme épique, où le spectateur, observateur critique et détaché de l'action, est invité à porter un jugement sur un état social considéré comme essentiellement arbitraire, injuste et modifiable.

La représentation théâtrale alors devient un instrument de la révolution politique. Si ces idées, largement répandues par la revue Théâtre populaire, eurent un retentissement surtout théorique auprès des critiques et des écrivains d'inspiration marxiste, elles n'ont pas laissé d'influer longuement sur les conceptions et les créations dramatiques contemporaines.

1) Albert Camus

Acteur, metteur en scène, auteur de pièces et d'adaptations multiples, Albert Camus fut toujours un amateur passionné de théâtre, auquel il n'a cessé de se plaire et qu'il considérait comme le plus haut des genres littéraires. Admirateur de Jacques Copeau, il partageait sa condamnation d'un théâtre d'argent, sa prédilection pour la qualité de l'écriture et sa conception d'une œuvre entendue comme un fait de culture, et de culture universelle, où tous les hommes pouvaient se retrouver.

L'œuvre à ses yeux, devait en effet comporter, outre les vertus du style, une réflexion morale et philosophique.

Tout en se défendant d'avoir subordonné son théâtre à l'illustration d'une thèse et notamment de la philosophie existentialiste, Camus convenait que ses pièces étaient en accord avec la pensée qu'il avait lui-même exposé dans ses romans et ses essais. Dans ses *Carnets*, en (1947), il classait en effet *Caligula* et *Le Malentendu*, avec *Le Mythe de Sisyphe* et *L'Etranger*, dans la série des œuvres appartenant à la catégorie de l'Absurde, alors que *Les Justes*, avec *La Peste* et *L'Homme révolté*, seraient consacrés à la Révolte.

Dans *Caligula*, ce personnage historique et mythique incarnait la protestation contre un monde insupportable où les hommes meurent et ne sont pas heureux. D'où la tentation de réclamer la lune, à savoir l'impossible et de vouloir rendre possible ce qui ne l'est pas en exerçant la liberté sans frontières et sans freins que confère au tyran le pouvoir absolu. Mais le désir rimbaldien de changer l'ordre des choses et de s'égalier

aux dieux n'aboutit qu'à la folie meurtrière et au mépris des valeurs humaines. En poussant l'absurde dans toutes ses conséquences et en exerçant le pouvoir délirant du destructeur, Caligula échoue dans sa recherche de l'impossible et reconnaît que sa liberté n'est pas la bonne : le choix de l'absurde est un échec.

Le Malentendu, relatant la mort d'un homme assassiné par erreur par sa mère et sa sœur auxquelles il venait secrètement apporter le bonheur, est une parabole illustrant l'absurdité d'un monde où personne n'est jamais reconnu, où rien sur terre et dans le ciel ne vient compenser l'injustice qu'on fait à l'homme et l'échec de toutes ses aspirations.

Les Justes, inspirés par un épisode et des personnages historiques, évoquent l'attentat perpétré par des terroristes russes en (1905) contre le grand-duc Serge. La pièce offre une réflexion dialoguée sur les moyens et les fins de l'action révolutionnaire et de l'assassinat politique.

Aux fanatiques affirmant que tout est permis pour servir la révolution, sans reculer devant la mort d'innocents, les meurtriers délicats selon l'expression de Camus dans *L'Homme révolté* objectant avec fermeté qu'il existe un ordre et des limites auxquelles il faut se garder rigoureusement de déroger pour ne pas ajouter lâchement à l'injustice au nom de la justice. Car « l'action elle-même a des limites », affirmait Camus dans une présentation de la pièce, et « il n'est de bonne et juste action que celle qui reconnaît ces limites.

Par une dramaturgie tantôt dense et dépouillée, dans *Les Justes* ou *Le Malentendu*, tantôt spectaculaire et allégorique, comme dans *L'Etat de siège* où le mythe de la peste illustre les méfaits de la guerre et de la tyrannie, Camus dressait dans son théâtre un tableau lucide et courageux des misères et des grandeurs de la condition humaine.

2) Jean-Paul Sartre

La vocation théâtrale de Sartre (1905-1980) est née de sa rencontre avec Dullin, qui montera *Les Mouches* en (1943), et de l'occasion qui s'est présentée à lui, lorsqu'il était prisonnier de guerre en (1940), de mettre en scène et de jouer, avec et pour ses compagnons de stalag, une pièce de sa composition sur le sujet de la Nativité : *Barjona ou le Fils du tonnerre*. Par la suite, il trouva dans la scène un instrument privilégié pour illustrer et diffuser largement ses idées auprès du grand public.

Non que Sartre affichât l'intention de transformer la scène en tribune. Le théâtre écrivait-il dans *Présence du théâtre* en (1960), n'est pas un « véhicule philosophique » ; il doit exprimer une philosophie, mais non dépendre de la philosophie qu'il exprime.

Le théâtre, estimait-il, n'est pas un agent de démonstration ni de persuasion, mais un ferment d'interrogation et de réflexion. Son rôle est de poser des questions, non d'apporter des solutions. Plutôt que de prouver, la fonction du théâtre, affirmait-il encore, est d'explorer et d'expliquer la condition humaine, de présenter à l'homme contemporain un portrait de lui-même, ses problèmes, ses espoirs et ses luttes.

Quelles soient son admiration et sa dette envers Brecht, Sartre estimait pour sa part que l'idéal du théâtre était de montrer et d'émouvoir en même temps d'être à la fois, selon la terminologie brechtienne, épique et dramatique.

Sans renoncer à renforcer son pouvoir émotionnel en favorisant l'identification du spectateur avec les

personnages, il offrira un spectacle essentiellement moral, non pas en proposant un modèle ou des leçons, mais en soumettant des questions qui soulèvent un conflit de droits et provoquent une confrontation entre des systèmes de valeurs.

A un théâtre « psychologique », habituellement fondé sur l'analyse et le conflit des caractères, Sartre opposera donc et préférera un « théâtre de situations » où les personnages ont à se déterminer en fonction d'un choix de valeurs morales. A la tradition classique, il reprochait en effet de présenter un homme éternel et abstrait, en proie à des passions destructrices ou à un destin inéluctable auxquels incombait la responsabilité de ses malheurs et de ses échecs.

Le héros sartrien est au contraire un homme en situation, soumis à des passions concrètes, à la fois contraignantes et contingentes, imposées par l'ordre établi, social, moral, politique, historique, envers lequel néanmoins il demeure libre et responsable.

Le théâtre de Sartre illustrera donc ces choix moraux opérés librement par des personnages engagés dans une situation déterminée. Ainsi le héros des *Mouches*, Oreste, écrivait l'auteur dans *Comoedia* en (1943), est « un homme libre en situation », qui s'affranchit au prix d'un acte exceptionnel, si monstrueux soit-il. Contrairement à son modèle antique, il est en proie à la liberté comme Œdipe est en proie à son destin.

Huis clos, en (1944), peut se lire également comme une affirmation de la liberté et de la responsabilité de l'homme, exprimées et définies par ses actes. Seul l'acte en effet pour décider des choix véritables. La mort seule, en ce qu'elle interdit de nouveaux actes, est ce qui change la vie en destin.

Tel est le sens de ce dialogue des morts qui se produit indéfiniment dans *Huis clos*, et de la fameuse formule où il ne faut pas comprendre une condamnation des rapports humains, mais seulement l'idée que l'homme, à tout moment de sa vie, à la liberté de se

construire et de s'affirmer par ses actes, en dépit et au mépris du regard paralysant des autres.

Dans *Les Mains sales*, en (1948), le débat moral était porté et situé sur un plan politique. A travers les discussions et les relations personnelles entre un jeune intellectuel bourgeois converti à la révolution et des militants communistes hésitants et divisés, dans un pays occupés, sur l'opportunité de la prise de pouvoir, était illustré le conflit entre les fins et les moyens, l'idéologie et les stratégies, l'idéal et le réel.

Le Diable et le Bon Dieu (1951) n'est pas seulement une pièce philosophique où l'auteur a voulu traiter, comme il l'affirmait dans *Paris-Presse-L'Intransigeant* en (1951), « des rapports de l'homme à Dieu » ou des « rapports de l'homme avec l'absolu ». Au dénouement, déclarait l'auteur dans *Samedi-Soir* en (1951), le héros, reniant également le Bien et le Mal en tant que valeurs surnaturelles, effectue sa conversion à l'homme en choisissant de nier l'existence de Dieu.

Si la scène est peu propice à un débat sur l'existence de Dieu, la pièce était un plaidoyer en faveur d'une morale exclusivement inspirée par le respect des valeurs humaines.

Les Séquestrés d'Altona, en 1959), étaient situés dans une époque à la fois plus précise et plus proche : les lendemains de la dernière guerre en Allemagne. Mais à travers les angoisses et les remords d'un ancien officier nazi, Sartre entendait suggérer, avec la distance indispensable et la transposition de rigueur pour traiter d'un drame encore aussi brûlant dans le souvenir des spectateurs français, le désarroi des combattants et de l'opinion face à la torture au cours de la guerre d'Algérie.

Dans *Morts sa sépulture* et *Le Putain respectueuse*, en 1946, Sartre avait aussi retenu des sujets et des personnages illustrant la nécessité et la signification du choix librement effectué dans une situation donnée. Sa dramaturgie était ainsi constamment inspirée par une philosophie de la liberté, clairement définie à propos de ses premiers drames.

3) Théâtre politique

Bien des dramaturges, inspirés par les théories de Brecht et de Piscator, ont puisé dans l'actualité les situations, les décors et les sujets propices à l'expression d'un parti pris idéologique et politique.

Le théâtre au lendemain de la guerre, a souvent et fermement affirmé, comme l'a montré Bernard Dort dans

Théâtre public, sa « vocation publique ». L'essai de Gilles Sandier, *Théâtre et Combat*, manifeste assez clairement, par son titre et sa teneur, la volonté d'embrigadement de la scène au service d'une cause.

Ainsi Adamov (1908-1970), condamnant en reniant le *non man's land* de ses premières œuvres, évolua vers un théâtre historiquement situé qui lui permît de dénoncer, dans *Le Printemps 71*, en 1960, la répression de la Communion, et dans *La Politique des restes*, en 1962, les cruautés du racisme et de l'apartheid.

Jean Genet (1910-1986), tout en se défendant d'avoir entrepris dans *Le Nègres* un procès du racisme et dans *Les Paravents* une apologie des combattants du Front de libération nationale algérien, n'en formulait pas moins vigoureusement une condamnation de la société et des pouvoirs établis : les polémiques et les échauffourées provoquées par les représentations de cette dernière pièce à l'Odéon-Théâtre de France, en (1966).

Dans sa *Tragédie du roi Christophe*, en 1964, l'Antillais Aimé Césaire évoquait aussi les déchirures et

les contradictions issues de la décolonisation Gabriel Cousin dans *Le Drame du Fukuryu-Marû*, Armand Gatti dans *La Vie imaginaire de l'éboueur Auguste G.*, *Chant public devant deux chaises électriques* ou *V. comme Viêt-nam*, ont œuvré, parmi bien d'autres, en faveur d'un théâtre engagé dans le combat contre toutes les injustices et les violences engendrées, dans le monde entier, par les appétits de puissance et les conflits idéologiques.

IV- Le « nouveau théâtre »

Introduction

Face à tant d'œuvres historiquement situées, politiquement engagées, mais dramatiquement peu novatrices, apparut dans les années 1950 une série de pièces d'auteurs en rupture intégrale et brutale avec les conventions et les traditions théâtrales.

Eugène Ionesco (1909-1994), Samuel Beckett (1906-1989), Arthur Adamov (1908-1970), Fernando Arrabal, né (1932), Romain Weingarten, né en (1926), écrivains de langue française et d'origine étrangère auprès desquels se rangent en désordre, et pour s'en tenir aux plus connus parmi les auteurs français, Jean Genet (1910-1986), Boris Vian (1920-1959), Jean Vauthier (1910-1992), Jean Tardieu (1903-1995), Marguerite Duras (1914-1995, tous ces écrivains, fort originaux et différents de style autant que l'esprit, ne constituent aucunement une école.

Parmi les principales pièces appartenant, dans les années cinquante, au style et à l'esprit du « nouveau théâtre », il faut citer notamment, entre autres exemples, *La Grande et la Petite Manœuvre* et *L'Invasion* (1950), *La Parodie* (1952) et *Le Professeur Taranne* (1953) d'Adamov, *Capitaine Bada* (1952) et *Le Personnage combattant* (1955) de Jean Vauthier, *La Soirée des Proverbes* (1953) et *Histoire de Vasco* de Georges Schéhadé, *Les Bâtisseurs d'empire* de Boris Vian (1959), *Tricycle* (1953), *Fando et Lis* (1955) et *Le Cimetière des*

voitures (1957) d'Arrabal, *Lettre morte* de Robert Pinget (1960), *Naïve Hirondelles* de Roland Dubillard (1961), *La Tragédie du roi Christophe* d'Aimé Césaire (1964).

Mais les créations les plus remarquées du « nouveau théâtre » ont été *La Cantatrice chauve* (1950) et *La Leçon* (1951) d'Eugène Ionesco, jouées sans interruption depuis (1957) au théâtre de la Huchette, ainsi que *En attendant Godot* (1953) et *Fin de partie* (1957) de Beckett, dont les représentations firent scandale avant d'Anouilh n'en reconnaisse, à l'occasion de la reprise des *Chaises* de Ionesco en 1956, la profondeur humaine et la qualité dramatique. Si Beckett est demeuré singulièrement discret sur sa vie comme sur son œuvre, en revanche Ionesco, dans très nombreux articles et interviews, a remarquablement exposé ses intentions, ses conceptions, et ses créations dramatiques. Le recueil de ces *Notes et Contre-notes* est une somme inégalée de réflexion auxquelles il convient de se reporter principalement pour comprendre et analyser les caractères et l'esprit du nouveau théâtre.

1) L'anti-théâtre

Le nouveau théâtre est d'abord un anti-théâtre, agressif et provocant, se posant en s'opposant notamment à toutes les normes et les formes en vigueur à son époque.

Au moment où le public se plaît aux pièces imprégnées de politique et de philosophie, quand les œuvres et les théories de Brecht sont portées au pinacle et

érigées en dogmes incontestables, Ionesco s'en prend vigoureusement à Brecht et aux brechtiens, qu'il qualifie de « terroristes », et fait le procès d'un « théâtre d'édification et d'éducation politique », où il ne reconnaît qu'un « théâtre de patronage », également infidèle à la fonction du théâtre et à l'intégrité des idées qu'il prétend diffuser.

Plus radicalement encore, Ionesco conteste et prétend écarter non seulement, comme Artaud, la littérature et la psychologie, mais jusqu'aux éléments jusqu'alors tenus pour constitutifs du théâtre : intrigue, action, situation, identification des personnages et de leurs motivations. Ainsi *La Cantatrice chauve*, sa première pièce, est non seulement dénuée de caractères et d'action, mais dépourvue de sujet même et de signification, sinon cette absence et cette nullité de sens.

A l'issue de ce processus de dépouillement, Ionesco concevait l'idéal d'un drame pur, d'un dramatisme analogue à ce qu'est en peinture un art non figuratif. Le théâtre, expliquait-il dans *Victimes de devoir*, sur un ton

mi-ironique et mi-sérieux, n'a jamais été que « réaliste et policier », constitué d'un fait divers et d'une énigme à résoudre.

Le théâtre classique est lui-même un « théâtre policier distingué ». Au théâtre actuel, « prisonnier de ses vieilles formes » et qui n'est pas allé au-delà de la psychologie de Paul Bourget, il opposait donc la conception d'un théâtre « irrationaliste » et « non aristotélicien », affranchit du principe de l'identité et de la causalité comme l'unité des caractères.

Le nouveau théâtre apparaît alors souvent comme une parodie du théâtre. Ionesco le signifiait clairement et recourant, pour qualifier ses pièces, à des catégories contradictoires : *La Cantatrice chauve* est une « anti-pièce », *La Leçon*, un « drame comique », *Les Chaises* une « farce tragique » et *Jacques ou la soumission* un « pseudo-drame », *Macbett*, par son titre et sa teneur, est une référence ironique au *Macbeth* de Shakespeare. Mais cet anti-théâtre, affirmait Ionesco, était encore et toujours

du théâtre. La dérision du théâtre est paradoxalement l'un des aliments et des ferments du nouveau théâtre.

2) La crise du langage

Comme les personnages et l'action, le langage est l'objet d'une subversion dévastatrice. La parole est minée de l'intérieur par une abondance incontrôlée. « Nous sommes intarissables », avouent les clochards *d'En attendant Godot*, prêts à dire n'importe quoi pour soutenir

un semblant de conversation. Le cours délirant du professeur de *La Leçon*, la tirade inaboutie de Lucky dans *En attendant Godot*, sont le déferlement d'un flux verbal sans mesure et sans fin. Quand « le verbe est devenu verbiage », écrivait Ionesco dans son *Journal en miettes*, « le mot use la pensée. Il la détériore ». La Logorrhée discrédite et détruit le langage.

La Cantatrice chauve est la plus remarquable illustration de l'emballlement d'une parole échappant progressivement à toute organisation mentale. Ce sont d'abord d'infimes glissements ou rapprochements verbaux par associations phonétiques : les vertus thérapeutiques attribuées au yaourt pour l'appendicite et l'apothéose. Puis la reprise indéfinie de formules identiques au cours de la reconnaissance ahurie des époux.

L'anecdote du « *Rhume* » et le poème du « *Feu* » sont la mise en œuvre et la métaphore accomplies d'une parole affolée se propageant comme une maladie ou un incendie. Dans la dernière scène enfin, la juxtaposition de

propositions syntaxiquement liées mais sémantiquement indépendantes, puis la prolifération de formules vides et de séquences homophoniques, aboutissent enfin à une dislocation du langage, à son émiettement et à sa réduction à ses éléments premiers, vocalique ou consonantiques.

L'accumulation des clichés, des lieux communs, des platitudes et des banalités, des formules empruntées aux manuels de conversation dont l'auteur affirmait s'être inspiré : « Le plafond est en haut, le plancher est en bas », « La maison d'un Anglais est son vrai palais » achevait de discréditer un langage exténué », vidé de toute substance intellectuelle et morale.

La Cantatrice chauve, écrivait l'auteur, est une « tragédie du langage ». Mais la crise du langage est la manifestation d'une crise de la pensée et de la communication. Les automatismes et les niaiseries de l'expression dénoncent le conformisme et la vacuité d'un esprit dénué de toute pensée propre et voué à la répétition de slogans impersonnels. Le procès du langage est le

procès d'un homme imprégné des idées reçues, dépourvu de vie intérieure et devenu, comme les Smith et les Martins de *La Cantatrice chauve*, impersonnel, interchangeable, inexistant.

3) Un théâtre de la dérision

Le nouveau théâtre offre en effet de la condition humaine une image affligeante. Les clochards *d'En attendant Godot* sont le symbole achevé d'une existence insignifiante où, selon le premier mot de la pièce, il n'y a rien à faire, où l'on expie sans fin et sans raison le péché

d' »être né », où tout espoir est vain : Godot, quoi qu'il symbolise ou qu'il soit, ne viendra jamais. La vie n'est, selon le titre éloquent de Beckett, qu'une « fin de partie » interminable, aussi dénué de bonheur que de sens, une agonie sans remède et définie d'une formule où l'on reconnaît une version désespérée du *cogito*.

L'univers d'Eugène Ionesco n'est pas moins désespérément pessimiste, en dépit de la loufoquerie des situations : solitude et dérégulation des vieux dans *Les Chaises*, abandonnés du monde à la fin de leur misérable existence ; angoisse et agonie du roi dans *Le roi se meurt* ; triomphe universel de la mort, du meurtre et du mal dans *Jeux de massacre* et dans *Macbett*, où l'assassinat du tyran ne laisse espérer, contrairement à la tragédie shakespearienne, aucune restauration du bonheur et du bien. Le monde et la vie ne sont qu'un « *formidable bordel* », selon le titre évocateur de cette pièce, une « bonne blague », une farce ironique et cruelle inventée par un Dieu inaccessible ou absent pour le malheur et la confusion de l'homme.

La dramaturgie du nouveau théâtre est bien accordée à l'expression du désespoir. L'absurdité de l'action n'est que la métaphore et la manifestation de l'absurdité de l'existence. L'absurde est même ici bien plus radical que dans le théâtre et la pensée de Sartre et de Camus, où la rationalité de l'intrigue et du langage impliquait une confiance en la raison et où la négation de Dieu ne faisait qu'augmenter le prix de la vie et des valeurs humaines.

Plutôt que d'un théâtre de l'absurde, il s'agit en effet, selon le titre et l'expression d'Emmanuel Jacquart, d'un théâtre de la dérision, où l'absurdité même est dérisoire.

Dans un monde où rien n'échappe au non-sens, la vie, la souffrance et la mort sont dépouillées de tout pathétique. Le tragique est absorbé par le comique, et cette bouffonnerie même est le malheur de l'homme. Dans *Fin de partie* comme dans la plupart des pièces de Beckett, « rien n'est plus drôle que le malheur ». La confusion des genres est à la fois un procédé dramatique et un parti pris métaphysique. Ionesco prétendait n'avoir

jamais compris la distinction entre le comique et le tragique, car « le comique étant l'intuition de l'absurde », il lui semblait « plus désespérait que le tragique ». Il se justifiait ainsi de recourir, dans la qualification de ses pièces, à des catégories hybrides et contradictoires.

4) Un théâtre concert

L'originalité de ce théâtre est notamment d'avoir su conférer à la représentation des idées et des sentiments une force exceptionnelle et proprement spectaculaire. Bien d'autre dramaturges avaient écrit' parlé, disserté de

la misère et des folies humaines. Mais plutôt qu'au langage, Ionesco et ses pairs ont préféré, conformément à la leçon d'Artaud, recourir aux images, aux objets, aux sens, pour figurer concrètement les terreurs, les fantasmes et les obsessions qu'ils entendaient exprimer et communiquer. Le théâtre alors recouvrait sa nature et sa fonction qui ne sont pas tant de dire et de parler que de montrer, de représenter ou de suggérer par l'image et l'action.

Ainsi fondées sur la représentation concrète et imagée des angoisses et des malheurs de l'homme et des sociétés, ces pièces acquièrent une remarquable efficacité dramatique. La traditionnelle expression rhétorique est ici relayée, renforcée ou remplacée par la réalisation scénique.

La fantaisie du décor et de l'action, tout en détruisant la vraisemblance et la rationalité de l'œuvre, en fortifiant le pouvoir dramatique et symbolique. Il s'ensuit, comme l'affirmait Ionesco, que la parodie du théâtre était éminemment théâtrale. Si révolutionnaire et provocant

qu'il apparût, ce « anti-théâtre », en définitive, était paradoxalement mais incontestablement du théâtre. Le bouleversement des structures et des conceptions traditionnelles avait singulièrement ébranlé, mais aussi renouvelé et stimulé, pour un temps, la création théâtrale.

Du début du siècle aux années cinquante, on observe ainsi un foisonnement d'œuvres et d'idées, de tentatives et de réalisations dramatiques. La multiplicité des talents, le nombre et la qualité des dramaturges et des metteurs en scène, ont entretenu un bouillonnement constant de la vérité théâtrale.

La diversité, l'originalité, la nouveauté des théories et des œuvres ont engendré des évolutions, des mutations, parfois des révolutions fondamentales. L'apparition et le succès du « nouveau théâtre », au milieu du siècle, ainsi que les polémiques et les confrontations auxquelles il a donné lieu parmi les auteurs et les critiques, ont ébranlé et bouleversé les conceptions et traditions théâtrales. La disparition de ses principaux créateurs, le tarissement relatif de leurs épigones, enfin la rapide évolution des

modes et des goûts ont paru menacer la vie même et le renouvellement du genre.

Chapitre V

Le monde moderne

Introduction

Salacrou s'indignait, en 1946, de l'inactualité du théâtre, apparemment étranger et indifférent aux préoccupations, aux angoisses et aux aspirations contemporaines. Convaincu, comme l'était aussi

Giraudoux, que « le théâtre est art d'actualité », qui est et doit demeurer une rencontre entre l'auteur et le public, il s'étonnait de la distance et du « divorce » entre les œuvres et les réalités du temps.

Il est vrai que depuis plusieurs années les œuvres à la mode étaient souvent éloignées des circonstances contemporaines : drames historiques (*Le Soulier de satin* de Paul Claudel, représentée en 1943, *L'Aigle à deux têtes* de Cocteau et *Malatesa* de Montherlant en 1946) ou pièces hors du temps et de l'espace (*Le Malentendu* de Camus en 1942, *Huis clos* de Sartre en 1944, *Les Bonnes* de Genet en 1947).

I- Les événements contemporains

Bien des pièces étaient cependant inspirées par les événements immédiats. Salacrou lui-même écrivait en 1946 *Les Nuits de la colère*, où étaient illustrés, dans le

décor précisément situé et daté les conflits et les déchirements issus de la Résistance et de la Collaboration. La même année, dans *Morts sans sépulture*, Sartre évoquait brutalement les tortures infligées aux résistants par les miliciens et les relations instaurées entre les bourreaux et les victimes.

Plus tard, en 1959, au moment de la guerre d'Algérie, il reviendra sur la question de la torture en transposant le sujet du temps des nazis. Et si *Les Paravents* de Genet ne prétendaient aucunement constituer une propagande ou un plaidoyer en faveur des combattants du Front de libération nationale algérien, leurs représentations, au Théâtre de France, en 1966, quatre ans après les accords d'Evian consacrant l'indépendance de l'Algérie, n'en suscitèrent pas moins dans le public de violents affrontements.

Cet intérêt porté par les dramaturges aux événements contemporains n'est certes pas nouveau. Claudel, dans *La Ville*, en 1892, était, de son propre aveu, influencé et inspiré par les idées et les mouvements

anarchistes en vogue alors dans certains milieux intellectuels, et la révolution du second acte ainsi que la destruction de la ville, au dénouement, ne sont pas sans évoquer les souvenirs sanglants de Commune. Dans *Partage de midi*, en 1905, le dernier acte est situé pendant la guerre des Boxers qui avait menacé les étrangers en Chine, en 1900, à l'époque où l'auteur y était consul de France ; et toute la pièce est parsemée d'allusions aux trafics des Occidentaux qui exploitaient et se partageaient alors les ressources du pays.

Le succès de *Siegfried* de Giraudoux, en 1928, tint pour une part à la brûlante actualité d'une pièce où l'auteur prenait parti dans la question des relations franco-allemandes au lendemain de la guerre de 1914. Français de naissance et devenu allemand par adoption à la suite d'une amnésie provoquée par une blessure au combat, le héros incarnait les contradictions d'une personnalité partagée entre deux natures et deux cultures. Retrouvant au dénouement sa fiancée, sa patrie et son nom français, Siegfried, alias Jacques Forestier, symbolisait la réconciliation des deux nations ennemies.

La guerre de Troie n'aura pas lieu, en 1935, n'éveilla pas moins de résonance. Deux ans après l'avènement de Hitler, à une époque où l'horizon se chargeait de présage inquiétants, le titre était un redoutable avertissement. La pièce était saturé d'allusions contemporaines et transparentes.

II- La société du temps

Non moins que les événements majeurs, la fonction du théâtre est de refléter l'état, les métamorphoses et les aspirations de la société. Le théâtre dit « de Boulevard » est sans doute à cet égard l'un des plus révélateurs.

Quelles qu'aient été sa facilité, sa futilité, le répertoire de Sacha Guitry n'en constitue pas moins, par cela même, un portrait significatif des préoccupations, des travers et de la vie de la société qui y est représentée.

Etienne (1930), *Mademoiselle* (1932) ou *Pierre pour les vivants* (1933) de Jacques Deval sont une peinture et une satire aiguës de l'hypocrisie, de l'égoïsme et des vilenies des milieux bourgeois entre les deux guerres, Pagnol, qui dans *Topaze*, en 1926, avait dénoncé la corruption des affairistes, abordera dans sa trilogie marseillaise, *Marius*, *Fanny* et *César*, le sujet délicat des naissances illégitimes et des amours parallèles. C'est surtout Edouard Bourdet qui excellera dans ses comédies de mœurs, à peindre une société soumise à la loi du plaisir, du paraître et de l'argent.

Tandis que *Le Sexe faible*, en 1929, illustre le pouvoir des femmes et de la fortune, *La Fleur des pois*, en 1932, plaisantait sur les intrigues et les facéties des milieux homosexuels. Plus gravement *Les Temps difficiles*, en 1935, dénonçait les bassesses et les cruautés,

mais aussi les souffrances et les sacrifices d'une bourgeoisie d'affaires et d'argent soumise aux nécessités financières et sociales.

Cocteau prétendra également, dans *Les Parents terribles*, en 1938, être « un peintre fidèle d'une société à la dérive », et entreprendra de représenter dans *La Machine à écrire*, en 1941, « les désordres d'une bourgeoisie décadente » et les vices et l'hypocrisie de « la terrible province féodale d'avant la débâcle ». Armand Salacrou, dans *L'Archipel Lenoir*, en 1947, dénoncera plaisamment la férocité d'une famille acharnée à préserver l'honneur familial compromis par un trop vert et galant grand-père.

Dans un autre registre, à la limite ou au carrefour de la psychologie, de la politique et de la sociologie, Ionesco, dans *Rhinocéros*, en 1959, fera le procès d'une société et d'une pensée asservie à une idéologie totalitaire, intolérante et fanatique. Si la pièce est d'abord une allégorie du nazisme et de la contagion idéologique, elle est aussi la peinture et le procès d'une capitulation de

l'individu sous la pression de la pensée dominante et de son renoncement mi-contraint et mi-consentant, à tout jugement personnel

III- La psychologie des profondeurs

L'homme et les sociétés modernes ont en effet subi des mutations morales et mentales affectant leurs comportements et leurs convictions. La diffusion des idées de Freud, au lendemain du premier conflit mondial,

a notamment modifié la conception de la psychologie. Le théâtre offrira parfois, comme le roman, l'écho de ces réflexions.

Ainsi Lenormand, fortement intéressé et influencé par les recherches et les pratiques psychanalytiques, entendait-il « agrandir le royaume du théâtre » un proposant dans ses pièces une nouvelle idée de l'homme, échappant aux champs clos de la psychologie traditionnelle et soumis aux forces inconnues de l'inconscient, de l'instinct, de la nature et du mystère.

Dans *Le temps est un songe* (1919) l'auteur, écrivait Antoine, « analyse des névroses, étudie le mystère des êtres respirant aux lisières de l'inconnaissable ». *Le Mangeur de rêves*, en 1924, est l'illustration d'un cas de névrose et d'un traitement psychanalytique fondé sur l'aveu des traumatismes de l'enfance, l'interprétation des rêves et la révélation de l'inconscient. *Mixture*, en 1927, était une pièce au titre symbolique exprimant la dualité de l'être humain, comme le déclarait à l'héroïne, avec cynisme et lucidité.

Féru des idées de Freud, sensible à la complexité de la personne, attentifs aux instincts les plus obscurs du cœur et de la chair, friand des secrets de la conscience et des énigmes de la destinée. Lenormand, dont les pièces ont séduit le public des années 1920 avant de sombrer dans l'oubli, a tenté d'exploiter les acquisitions de la psychologie contemporaine et introduit par là sur la scène une vision renouvelée de l'homme.

Artaud lui-même avait représenté en 1928, parmi les créations du Théâtre Alfred-Jarry, *Le Songe* de Strinberg, et Georges Neveux, dans *Juliette ou la Clef des songes*, en 1930, ouvrira de nouveau la scène à l'univers du rêve.

Le rêve et les manifestations de l'inconscient connurent encore une faveur accrue dans le « nouveau théâtre » les années 1950. Ionesco, Adamov, Arrabal, Boris Vian lui font une part de choix dans des pièces où l'illogisme et l'étrangeté des situations n'ont d'égal que la présence imaginaire et le pouvoir d'illusion de la scène. *Le Piéton de l'air*, de l'aveu de l'auteur, est la transcription d'un rêve, assez commun, d'envol, qui

constituait déjà le dénouement *d'Amédée ou Comment s'en débarrasser*. Le décor initial de *La Soif et la Faim* est également inspiré d'un cauchemar familial de l'écrivain.

L'Homme aux valises et *Voyages chez les morts* ne sont qu'une succession de rêves et de souvenirs dont Ionesco fait état dans ses journaux intimes. Et comment interpréter autrement qu'une plongée dans les ténèbres de la conscience ou de l'inconscient la descente aux enfers, suivie d'une ascension vertigineuse, à laquelle est contraint le héros de *Victimes de devoir*, à la recherche d'un personnage imaginaire à défaut duquel il retrouvera toutes ses obsessions.

Instruit par Freud, attirés par Pirandello, les dramaturges, au XXe siècle, ont élargi leurs investigations au-delà de la psychologie traditionnelle et présente de l'homme une vision plus complexe, incluant les acquis de la psychanalyse et les interrogations des moralistes sur l'ambiguïté, les contradictions, les ténèbres et les tourments de l'âme moderne.

IV- Le débat métaphysique

Un théâtre attentif aux préoccupations des contemporains ne pouvait éluder enfin le débat religieux qui s'est poursuivi tout au long du siècle. Tandis que Claudel, Ghéon, Mauriac ou Julien Green composaient

des pièces inspirées par leur foi chrétienne, Albert Camus et Sartre apportaient sur la scène une illustration de la pensée athée, avant que, plus tard, Ionesco et Beckett ne fabriquent un univers hanté par la notion de l'absurde.

Dans *Tête d'Or*, composé en 1889 à la suite de sa conversion, dans *La Ville*, achevée en 1891 au lendemain de sa réconciliation, puis dans *Le Repos du septième jour* et *Partage de midi*, où l'on perçoit l'écho douloureux d'une vocation monastique avortée, Claudel confessait les tourments d'un débat intérieur qui se concluait, au théâtre aussi bien que dans sa vie, par l'affirmation d'une foi sans réserve.

Non que le respect de la loi religieuse épargne aux croyants souffrances et sacrifices, ainsi qu'en témoignent, au cours des années suivantes, *L'Annonce faite à Marie* et la trilogie composée de *L'Otage*, *Le Pain dur* et *Le Père humilié*. Mais dans un univers providentiel, régi par une volonté divine et bienfaisante en dépit des plus cruelles épreuves, il n'est pas de circonstances et d'événements,

dans l'histoire et dans la vie, qui ne concourent en définitive au salut des âmes et des peuples.

La destinée des individus comme celle des nations obéit, bon gré mal gré et quelles qu'en soient les traverses, à un dessein supérieur qui en garantit l'heureux et parfait accomplissement.

D'autres dramaturges ; Gabriel Marcel dans *Le Monde cassé* en 1932 ou *La Soif* en 1937, François Mauriac dans *Passage du Malin* en 1947 ou *Le Feu sur la terre* en 1950, Julien Green dans *Sud* en 1952 et surtout *L'Ennemi* en 1953, mettront l'accent sur les déchirements, les doutes et les tourments engendrés par les conflits entre l'amour humain et l'amour divin, le désir absolu et le silence de Dieu.

Montherlant, sans adhérer à la fois chrétienne, éprouvait néanmoins pour la morale et la spiritualité du christianisme, et notamment pour la forme exaltée du jansénisme, un respect et un intérêt profonds. Dans *Le Maître de Santiago*, *Port-Royal*, *La Ville dont le prince est un enfant* et *Le Cardinal d'Espagne*, est constamment

illustré, par des personnages historiques ou fictifs, le combat suscité dans des âmes exigeantes entre la vie du monde et les lois de la religion, le goût du pouvoir et le désir du renoncement, la tentation du bonheur et la nécessité du sacrifice.

Les religieuses de *Port-Royal*, les prêtres de *La Ville* dont le prince est un enfant, les héros du *Cardinal d'Espagne*, à des époques et dans des situations différentes, éprouveront des déchirements analogues entre les attachements profanes et des aspirations au renoncement s'apparentent à la tentation du néant.

Le goût des dramaturges et du public pour les métaphysiques inspira aussi des œuvres où s'exprimait une pensée sceptique ou athée. Déjà dans *Les Mouches*, en 1943, Sartre avait proclamé la déchéance et l'échec d'un Jupiter qui symbolisait tous les pouvoirs divins récusés par l'affirmation de la liberté humaine, incarnée par Oreste.

Sans succomber à un didactisme aussi clairement affiché, les principaux auteurs du théâtre de l'absurde ont

souvent choisi de représenter la déréliction de personnages inutilement tendus vers une divinité lointaine, indifférente ou inexistante. Les multiples allusions à la Bible, aux Evangiles et à la Passion du Christ, dans *En attendant Godot*, ne font que renforcer le sens religieux d'une pièce illustrant dramatiquement la vanité d'une attente inutile et d'un espoir toujours déçu : le mystérieux Godot, dont les miséreux attendent inlassablement on ne sait quel salut, ne se montrera pas, n'interviendra jamais, n'a peut-être aucune existence.

Chapitre VI

Les mythes revisités

Introduction

Pour exprimer les idées, les conceptions et les mentalités de leur temps, les dramaturges, au XXe siècle, ont paradoxalement aimé recourir à des mythes anciens.

Mythes grecs, illustrant la tragédie de l'homme en proie à la tyrannie des hommes ou des dieux. Mythes bibliques ou évangéliques, évoquant les drames associés à la religion judéo-chrétienne. Mythes médiévaux, ouvert sur le mystère et le salut.

I- Les mythes classiques

La fortune et la diffusion des mythes antiques est un des traits fondamentaux du théâtre au XXe siècle. Claudel a traduit l'*Orestie* d'Eschyle, où il affirmait reconnaître

un modèle accompli d'écriture et de situation tragique. Cocteau a écrit, en 1922, une « contraction » de l'*Antigone* de Sophocle. Mais la nature et la fonction du mythe étant de se prêter, selon les époques et les esprits, à de multiples interprétations, sa signification initiale est souvent détournée, ou du moins orientée par les contemporains dans le sens de leurs préoccupations personnelles ou collectives.

Ainsi le mythe d'Œdipe, auquel les analyses freudiennes avaient conféré un nouvel intérêt, a été l'objet de plusieurs adaptations dramatiques. Cocteau, dans *La Machine infernale*, en 1934, avaient surtout mis l'accent sur sa valeur tragique, en insistant sur l'aveuglement d'Œdipe et l'honneur d'un destin qu'il accomplit malgré lui, sans le savoir ni le comprendre.

Dans son *Œdipe*, en 1930, André Gide avait davantage insisté sur la grandeur humaine et la dignité du héros vaincu par la fatalité. Œdipe y était toujours victime et agent d'un destin qui le dépassait et l'accablait, mais il conservait noblesse et fierté dans sa défaite et sa

souffrance. S'il avait eu le tort de s'abandonner paresseusement aux facilités du bonheur et déifier orgueilleusement les avertissements de Tirésias, porte-parole et représentant des dieux, sa réponse au sphinx était présentée à ses fils comme un acte de foi en l'homme et comme une leçon de courage et de confiance en soi.

Dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, Ulysse et Hector imputaient aux dieux ou au destin, dont Hélène a été l'instrument, la responsabilité de l'affrontement dévastateur entre les hommes.

Dans *Electre* enfin, où l'auteur reprend le sujet de la vengeance exercée par Electre et son frère Oreste envers leur mère Clytemnestre et son amant Egisthe après l'assassinat de leur père Agamemnon, l'histoire éponyme apparaît comme l'incarnation d'une volonté de justice intégrale et acharnée dont l'application sans compromis comporte autant de grandeur que de dangers. Tel est le sens d'un dénouement sanglant, où après le châtement des criminels et sur les ruines d'une ville où la punition des

coupables a entraîné la mort des innocents, se lève une lumière ambiguë, signal incertain de perdition ou de salut.

Sartre à son tour, dans *Les Mouches*, a emprunté le sujet de la vengeance des enfants de Clytemnestre et d'Agamemnon, mais il en a volontairement renouvelé, alerté et même inversé le sens pour illustrer sa conception de la liberté et de la responsabilité.

Ainsi les héros et les héroïnes antiques incarnaient et proclamaient encore avec vigueur, pour nous contemporains, les droits fondamentaux de l'homme et les lois éternelles de la conscience.

II- Les mythes bibliques

Les mythes bibliques et les scènes évangéliques ont également constitué le support privilégié d'une réflexion religieuse ou métaphysique. André Gide, en 1903, avait

peint dans *Saiül* un personnage inquiet, une âme tourmentée, un héros déserté par la divinité, dominé, dévoré et pour finir complètement supprimé par ses désirs et ses démons.

Plus tard, dans *Le Retour de l'enfant prodigue et Bethsabé*, il exploitera les épisodes évangéliques ou bibliques afin d'exposer, sous une forme lyrique et dialoguée, et souvent en contradiction avec l'esprit des textes originaux, les thèmes essentiels de sa morale : exaltation du désir, du départ, de la ferveur et de l'aventure.

Comme il a mis les mythes antiques au goût du jour, Giraudoux choisira dans la Bible des sujets et des épisodes auxquels il prêtera une interprétation des moins orthodoxes et qui fourniront seulement le prétexte à l'illustration de ses propres idées. Ainsi dans sa *Judith*, en (1931), Giraudoux faisait le procès des prêtres et d'un dieu qui traitaient la jeune fille, au mépris de sa dignité, en instrument docile et aveugle à leur service.

Dans *Sodome et Gomorrhe*, à la veille du second conflit mondial, Giraudoux évoquait prophétiquement ce symbole universel de la « fin du monde » et du « mal des empires » en relation avec la malédiction jetée sur une société où est brisée la complicité du couple humain.

Les Evangiles et la vie des saints furent aussi mis à contribution par les dramaturges attirés par les traditions religieuses. Charles Péguy, avait composé, pour les fêtes du 8 mai (1910) à Orléans, un *Mystère de la charité de Jeanne d'Arc*. Après la première guerre, Henri Ghéon, écrivit de nombreuses pièces inspirées des mystères et miracles médiévaux : *Le Pauvre sous l'escalier* en (1921), *Jeux et mystères pour le peuple fidèle* en (1923), *Le Comédien et la Grâce* en (1941).

Dans la catégorie des œuvres inspirées par les thèmes et les mythes religieux se range également *Le Juif errant* (1946) de Maxime Alexandre, un juif converti au catholicisme. Des tableaux situés successivement au jour de la Passion du Christ, lors de l'expulsion des Juifs d'Espagne au XVe siècle et enfin lors de l'émigration

juive au cours de la dernière guerre, illustraient tragiquement, au lendemain de la Shoah, les persécutions et les tribulations des Juifs fidèles à leur peuple à travers les pays et les époques.

III- Les mythes médiévaux

Les mythes médiévaux ont enfin, plus rarement, inspiré des dramaturges épris des mystères et des

symboles attachés aux légendes arthuriennes. Cocteau s'est plu, dans *Les Chevaliers de la Table ronde*, à ressusciter les enchantements du château de Camaalot où le roi Artus, trompé par les artifices et les roueries du magicien Merlin, envoie ses compagnons à la quête insensée du Graal, et, désespéré par l'amour de la reine Guenièvre et de Lancelot du Lac, tue les amants dans un accès de jalousie. Galaad, le chevalier très pur auquel il est réservé de délivrer le Graal, dissipera les mirages et restaurera le royaume.

Mais le retour à la réalité sera-t-il tolérable, et la vérité ne sera-t-elle pas plus douloureuse à supporter que les chimères ? Telle est la question que pose et se posait Cocteau, magicien-poète aux yeux duquel la poésie consiste à dévoiler l'invisible et à révéler l'étrangeté du banal, et qui avait lui-même éprouvé les souffrances et les dangers d'

Aux mythes antiques élus par les tragiques français, « mythes fermés » relatant l'inéluctable échec de l'homme en proie à la fatalité, Julien Gracq affirmait

préférer les mythes du Moyen Age, histoires ouvertes où il aimait écouter « les gestes glorieuses de héros forceurs de blocus », transgresseurs de limites, porteurs de tentations permanentes et récompensées ; tentation de l'amour absolu chez Tristan, de la possession divine ici-bas chez Perceval.

Reprenant dans *Le Roi pêcheur*, en 1948, les données de la légende arthurienne, il empruntait librement à Wagner les personnages et les situations de *Parsifal*. Le sujet était cependant expurgé de ses connotations chrétiennes et chargé d'une mystique apparentée au surréalisme.

La quête du Graal, que la tradition médiévale et la version wagnérienne interprétaient comme une commémoration de la Passion, représente en effet pour Gacq « une aspiration terrestre et presque nietzschéenne à la surhumanité.

Ainsi le mythe du Graal, réfractaire à toute tentative de baptême à retardement et de fraude pieuse, et ramène à

l'humaine aspiration à la certitude, à la plénitude, échapperait-il, selon Gracq, à l'univers du tragique.

IV- Tragique et anti-tragique

La notion de tragique au demeurant est-elle compatible avec un mythe appartenant, à une civilisation pénétrée de spiritualité chrétienne. L'idée de tragédie chrétienne, ont estimé plusieurs critiques, est intrinsèquement contradictoire. Dans la mesure où la religion chrétienne est fondée sur la conception d'un Dieu d'amour, sur la notion de Rédemption, de sacrifice et de salut, le christianisme, écrivait Georges Steiner, est « une vision du monde anti-tragique », au point qu'il ne saurait exister selon lui de « tragédie spécifiquement chrétienne ».

Si les dramaturges, au XXe siècle, ont donc souvent privilégié les mythes grecs, c'est parce que les affrontements et les bouleversements des temps modernes, entraînant et démontrant l'irréversible échec d'une humanité bafouée dans ses espoirs et menacée dans son existence, étaient favorables, ainsi que le pensait Camus, à la restauration de la tragédie ou du moins, selon l'expression de Jean-Marc Domenach, au « retour du tragique ».

Mais ce tragique même était souvent miné de l'intérieur par la modernité du mode et du ton sur lesquels il était traité par les dramaturges. En habillant de costumes d'aujourd'hui les acteurs de son *Antigone*, Anouilh soulignait brutalement la distorsion chronologique entre l'ancienneté du sujet et l'actualité de son adaptation. La familiarité du langage et des attitudes abolissait la solennité traditionnellement associée à la tragédie.

Les dramaturges, au XXe siècle, ont donc volontiers repris les sujets de la tragédie, mais ils ont profondément modifié le ton. Si les thèmes et les ressorts traditionnels de la tragédie, destinée, fatalité, malheur de l'homme en proie à un pouvoir surhumain, hostile et destructeur ont été préservés, le pathétique et la poésie consubstantiels au tragique ont été rejetés.

La modernité des personnages et du langage introduit dans la tragédie une distance, une ironie, qui en transforment en profondeur la tonalité et l'effet dramatiques. Les temps modernes ont enfanté un tragique

original, qui n'a conservé de la tragédie que la lettre, en renouvelant l'esprit. Si bien que l'on peut affirmer sans paradoxe excessif, en rapprochant et en associant les titres apparemment contradictoires de Georges Steiner et de Jean-Marie Domenach, que *La Mort de la tragédie*, au XX^e siècle, est allée de pair avec *Le Retour du tragique*.

Chapitre VII

Orientations dramatiques

I- L'esthétique de la dissonance

La dramaturgie moderne, à l'instar des autres arts, plastiques ou musicaux, semble avoir voulu cultiver l'art de la rupture et de la dissonance. La sensibilité du spectateur contemporain, malmenée par les chocs de l'histoire et de la société, exige à la scène une variété de registres, un rythme heurté, une polychromie de thèmes et de tons discordants.

L'unité de genre et de ton, chère aux classiques et déjà contesté par les romantiques, a désormais cédé la place à l'art des alliances et des contrastes. Le *rose* et le *noir*, subtilement dosés et mélangés, des pièces d'Anouilh ont succédé aux tons purs et tranchés des comédies et des tragédies au sens strict.

A quoi fait écho le mot d'Anouilh dans *Le Boulanger, la boulangère et le Petit Mitron* : « Il n'y a que les vaudevilles qui soient tragiques et qui ressemblaient à la vraie vie » Déjà Claudel, dans *Le Soulier de satin* où il avait fait systématiquement alterner le pathétique et le burlesque. Gide affirmait aussi, dans une lettre à Georges Pitoëff insérée dans la présentation

d'*Œdipe*, avoir voulu mêler le bouffon tragique. Et notamment discerner et distinguer, dans le fameux discours aux morts de *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, le pathétique et la parodie, la désolation et la dérision.

Cet éclatement du langage et du dialogue, dans les pièces de Ionesco et de Beckett, est la manifestation la plus hardie du bouleversement et de la rénovation des formes et des traditions théâtrales au XXe siècle.

La composition même des pièces est souvent régie par une recherche de rupture et de choc. A l'idéal classique et rationnel de continuité logique et d'enchaînement continu se substitue, dans la dramaturgie moderne, un goût de la fragmentation, de la dispersion, de la disparate.

Dans *Le Soulier de satin*, la succession des scènes est commandée par un principe de discontinuité. La multiplicité des lieux, les changements constants de personnages et de décor, l'alternance accélérée entre les scènes espagnoles, africaines, américaines, terrestres, marines et céleste, ont non seulement pour but et pour

effet de créer une impression de variété, de mouvement, de vie, mais relèvent aussi d'une volonté de composition musicale ou picturale. La pièce, écrivait l'auteur, est « une toile où il y a toutes sortes de choses » et dont le spectateur est invité à découvrir la secrète unité.

II- Le jeu du théâtre

Le désir de renouveler l'art et le plaisir dramatique a conduit souvent les dramaturges à remettre en vigueur le procédé du théâtre au second degré. L'invention n'est certes pas nouvelle. Dans les chœurs de tragédies antiques ou les prologues de Plaute intervenaient déjà des personnages extérieurs au drame et dévolus sur la scène au commentaire ou à la présentation de l'action principale.

Claudiel, Cocteau, Giraudoux, Anouilh, ne procéderont pas autrement pour créer au sein de la représentation une rupture et une dissociation qui modifient la relation du spectateur à la pièce. Au début du *Soulier de satin* l'Annoncier ne se contentait pas d'apparaître en prélude à la pièce avant le lever du rideau. Après avoir annoncé la titre de l'œuvre, il en précisait le temps et le lieu, expliquait le décor et l'action de la première scène, et s'adressait ironiquement au public.

Cocteau recherchait, dans *La Machine infernale*, un effet du même ordre en faisant intervenir, au seuil de chaque acte, une voix chargé de présenter les personnages

et le sujet du drame. En interpellant directement le spectateur, en l'invitant à interpréter le sens de la pièce, en précisant les temps et les lieux de l'action, cette voix introduisait au cœur de la représentation une perspective, une division de plans qui créait, conjointement avec les jeux du langage et des anachronismes, une distance entre le spectateur et la tragédie qui se joue sous ses yeux.

Le jardinier de Giraudoux, dans *Electre*, a des fonctions analogues. Apparaissant dans un faux entracte, il est à la fois en jeu et hors jeu, acteur et observateur. Délivré de son rôle, il prend ses distances envers les protagonistes encore engagé dans l'action dont il peut à loisir interpréter le sens avec le recul d'un spectateur désormais désintéressé du drame.

Anouilh, dans son *Antigone*, insiste aussi sur la spécialité de la représentation théâtrale. Les personnages en scène au lever du rideau ne sont que des acteurs qui n'ont pas encore achevé de revêtir leur rôle. Un prologue, inspiré des pièces antiques ou du chœur de *l'Henry V* de Shakespeare, en désignant chacun d'entre eux, opère et

souligne à la fois la distinction radicale entre l'acteur et le personnage, entre le temps du spectateur et le temps de l'histoire et de jeu.

Dans tous les cas, on assiste à une mise en perspective et en valeur du jeu théâtral qui, dépouillé de ses pouvoirs d'illusion, devient lui-même objet de représentation. Ce théâtre au second degré, loin de dissimuler sous un faux naturel son caractère authentiquement fictif, exhibe au contraire ouvertement ses artifices et en fait un instrument du plaisir dramatique.

III- Le théâtre et les arts

Les dramaturges et les metteurs en scène, au XXe siècle, ont voulu renouveler, étendre et transformer les moyens d'expression du théâtre. Antonin Artaud fut l'un des plus ardents théoriciens de cette volonté de rénovation dramatique. Considérant que « la scène est un lieu physique et concret » exigeant en conséquence un langage concret, il souhaitait substituer à la domination de la parole une « poésie pour les sens », une « poésie dans l'espace », un « langage théâtral pur » qui fût appel à tous les moyens d'expression visuelle, sonore et gestuelle.

Claudé, avant Artaud, avait déjà tenté de réaliser cette extension du spectacle. Admirateur de Wagner et de Berlioz, passionné par une représentation de l'*Orphée* de Gluck, instruit par le théâtre chinois et japonais, il a longuement médité la question de l'union du drame et de la musique.

Il est aussi l'auteur de ballets comme *L'Homme et son désir*, représenté par les Ballets suédois en (1921), *La Femme et son ombre* et *Le Jet de pierre*. A la musique, à

la danse, à la pantomime, il a joint enfin, dans *Le Livre de Christophe Colomb* et *L'Histoire de Tobie et de Sara*, les projections cinématographiques. Il apparaît aussi que Claudel a non seulement exploré et expérimenté tout l'éventail des ressources scéniques, mais aussi contribué à l'élaboration d'un théâtre associant les arts du spectacle.

Cocteau, qui fut un admirateur fervent des Ballets russes à la mode à Paris à la veille et au lendemain de la Grande Guerre, entreprit aussi de rénover le théâtre en adjoignant à la poésie la musique et à la danse. Ami de plusieurs peintres et musiciens de la jeune génération, il fit appel à tous les talents. *Parade*, interprété par les Ballets russes en 1917, était un ballet fantaisiste et parodique, avec une partition d'Erik Satie et des décors de Picasso.

Paul Valéry, médiocrement amateur de théâtre, avait lui-même envisagé de rénover le genre en l'associant à d'autres arts. Dès la fin du XIXe siècle, affirmait-il dans une interview publiée dans *La Nouvelle Revue française* du 1^{er} mai 1934, il avait discuté avec Debussy d'« un

genre de spectacle où il y aurait collaboration des divers arts du théâtre : mimique ou action, danse, musique, chants et déclamation et enfin décor ».

Dans *Sémiramis*, écrivait-il dans *Le Mois* de juin 1934, il avait souhaité « coordonner aussi poétiquement que possible les divers arts du théâtre : mimique, musique, déclamation, chorégraphie, vision et plastique ». Si la réalisation ne répondit pas à son attente, au moins manifestait-elle une intention, commune à plusieurs écrivains, d'élargir le registre du théâtre en l'étendant aux autres arts du spectacle.

A la musique, à la danse, à la lumière, à la mimique, au cinéma, Artaud jugeait bon d'ajouter, pour parachever sa conception du spectacle intégral, les objets que lui semblaient aptes à parler efficacement aux sens et à l'imagination.

La dramaturgie moderne en effet a exploité volontiers le pouvoir suggestif des objets, notamment ceux qui étaient les symboles obligés de la modernité. Phonographes et appareils de photographie constituent par

exemple, avec le fameux monument de métal, les accessoires et mêmes les acteurs essentiels des *Mariés de la tour Eiffel*, comme le téléphone est à la fois l'image et l'instrument de la passion et de la séparation dans *La Voix humaine*.

Le magnétophone est la seule voix subsistante, ultime et vain testament d'un passé mort, au dénouement des *Séquestrés d'Altona* de Sartre et de *La Dernière Bande* de Beckett. Les objets accumulés, proliférations, envahissants, asphyxiants, seront dans *Les Chaises* ou *Le Nouveau Locataire* de Ionesco la manifestation d'un sentiment de lourdeur, de pesanteur, d'accablement de l'esprit par la matière.

IV- Le théâtre et la fête

Le théâtre a longtemps été, depuis les origines, une manifestation rituelle, investie d'une fonction et d'une signification sociale, morale et religieuse. Devenu progressivement, au fil des temps, une activité profane, essentiellement culturelle et mondaine, il a perdu sa teneur et sa valeur sacrée. Gaston Baty déplorait, dans *Le Masque et l'Encensoir*, que la fin des mystères ait sonné le glas du théâtre authentiquement religieux du Moyen Âge.

Aux temps classiques, écrivait pertinemment Giraudoux dans son essai sur Racine, le théâtre n'est plus que « la messe du siècle humain et mondain ». C'est paradoxalement au XXe siècle, en un temps de désacralisation, que le théâtre a tenté de recouvrer une part de son prestige originel.

Il n'est pas surprenant que les écrivains croyants et pratiquants aient été les premiers à restaurer le sens religieux du théâtre. Ainsi Henri Ghéon a tenté, dans ses *Miracles et Mystères* inspirés des drames liturgiques

médiévaux, de restaurer la ferveur et la majesté des célébrations religieuses. Claudel, en recourant à la liturgie dans *L'Annonce faite à Marie*, au chœur dans *Le Livre de Christophe Colomb*, aux sujets bibliques dans *Les Festin de Sagesse* ou *L'Histoire de Tobie et de Sara*, introduisait aussi sur la scène un esprit et un ton religieux.

Cette conception du théâtre en tant que cérémonie profane allait de pair avec un effort pour élargir le public et transformer sa participation au spectacle. La création et la prolifération des festivals qui par définition comportent une idée de fête ont favorisé ce rapprochement entre le théâtre et le public. Tel était déjà l'ambition de Maurice Pottecher lorsqu'il avait créé le Théâtre du Peuple, à Bussang, en (1895), et de Firmin Gémier quand lui fut confiée, en (1920), la direction d'un Théâtre national populaire.

Indépendamment de ces institutions différentes, les représentations exceptionnelles offertes à l'occasion des festivals suscitaient un intérêt passionné. Giraudoux, dans *L'Impromptu de Paris*, en 1937, admirait la faveur que

ces « enceintes privilégiées » semblaient inspirer à des spectateurs de tous rangs.

La décentralisation théâtrale et la création des centres dramatiques ont accentué la diffusion du théâtre en province et familiarisé de public avec tous les acteurs (metteurs en scène et comédiens, décorateurs, musiciens, techniciens) de la représentation.

Ces innovations dramatiques ont pour but de mieux insérer le théâtre au cœur de la cité. Elles ont aussi pour effet de transformer, dans l'esprit des auteurs, des acteurs et des spectateurs, la conception de la création théâtrale.

Références

- 1- **LIOURE** Michel, *Lire le Théâtre moderne de Claudel à Ionesco*, Paris, Dunod, 1998.
- 2- **BRISSON** P., *Le Théâtre des années folles*, Genève, Edition du Milieu du Monde, 1943.
- 3- **BEIGBEDER** M., *Le Théâtre en France depuis la Libération*, Paris, Bordas, 1959.
- 4- **DEJEAN** J.-L., *Le Théâtre français depuis 1945*, Paris, Nathan, 1987.
- 5- **PRONKO** L., *Le Théâtre d'avant-garde*, Paris, Denoël, 1963.
- 6- **SERREAU** G., *Histoire du « nouveau théâtre »*, Paris, Gallimard, coll. « idées », 1966.
- 7- **JACQUART** E., *Le Théâtre de dérision*, Paris, Gallimard, coll. « idées », 1974.
- 8- **SIMON** P.-H., *Théâtre et Destin. La signification de la renaissance dramatique en France au XXe siècle*, Paris, Armand Colin, 1959.
- 9- **DOMENACH** J.-M., *Le Retour du tragique*, Paris, Le Seuil, 1967.

10- **SANDIER G.**, *Théâtre et Combat. Regards sur le théâtre actuel*, Paris, Stock, 1970.

11- **DORT B.**, *Théâtre public*, Paris, Le Seuil, 1967.