

## VIII) LE THÉÂTRE DE 1919 à 1939

<b>VIII) LE THÉÂTRE DE 1919 A 1939 .....</b>	<b>1</b>
<i>Jacques Copeau et le Théâtre du « Vieux-Colombier ».....</i>	<i>2</i>
<i>Le « Cartel des quatre » .....</i>	<i>2</i>
<b>LA TRADITION .....</b>	<b>3</b>
<i>La tradition du comique boulevardier .....</i>	<i>3</i>
<i>La tradition de la farce.....</i>	<i>3</i>
<i>La tradition de la comédie satirique.....</i>	<i>3</i>
<i>La tradition du théâtre psychologique.....</i>	<i>4</i>
<i>La tradition de la tragédie.....</i>	<i>5</i>
<b>L'INVENTION .....</b>	<b>5</b>
<i>Les précurseurs.....</i>	<i>5</i>
<i>Dada et le théâtre .....</i>	<i>6</i>
<i>Le surréalisme et le théâtre .....</i>	<i>7</i>
<i>Théâtre et écriture automatique.....</i>	<i>8</i>
<i>Théâtre et rêve.....</i>	<i>8</i>
<i>Théâtre et inconscient.....</i>	<i>8</i>
<i>Roger Vitrac (1899-1952).....</i>	<i>8</i>
<i>Antonin Artaud (1896-1948).....</i>	<i>9</i>
<i>Le théâtre de la cruauté.....</i>	<i>9</i>
<i>Renouveau des techniques.....</i>	<i>10</i>
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>10</b>

La coupure des deux guerres mondiales est particulièrement sensible pour la production théâtrale qui, plus que tout autre secteur de la création littéraire, est tributaire de l'événement : fermeture des salles de spectacle en 1914, censure sous l'occupation allemande des années 40. Le retour de la paix, en revanche, semble coïncider avec une renaissance du théâtre à laquelle, à l'avance, le Directeur de la troupe nous invite à assister — tout autant qu'à la pièce — dans le Prologue qu'écrivit Apollinaire pour *Les mamelles de Tirésias* :

Me voici donc revenu parmi vous  
J'ai retrouvé ma troupe ardente...

Fallait-il recommencer comme avant ? C'est avec douleur qu'APOLLINAIRE retrouvait « L'art théâtral sans grandeur sans vertu / Qui tuait les longs soirs d'avant-guerre ». Dans ce nouveau débat entre la « tradition » et l'« invention », l'« ordre » et l'« aventure »<sup>1</sup>, les écrivains n'avaient pas seuls leur mot à dire. Essentiel devait être le rôle des animateurs.

Regrettant d'avoir fait sa pièce pour une « scène ancienne », Apollinaire, dans le même Prologue, en vient à rêver d'un théâtre nouveau :

Un théâtre rond à deux scènes  
Une au centre l'autre formant comme un anneau  
Autour des spectateurs et qui permettra  
Le grand déploiement de notre art moderne  
Mariant souvent sans lien apparent comme dans la vie  
Les sons les gestes les couleurs les cris les bruits  
La musique la danse l'acrobatie la poésie la peinture  
Les chœurs les actions et les décors multiples.

Sans aller jusqu'à des changements aussi radicaux, les metteurs en scène ont, dans l'entre-deux-guerres, contribué à transformer les conditions du spectacle.

<sup>1</sup> Apollinaire, « La jolie rousse », dans *Calligrammes*.

## Jacques Copeau et le Théâtre du « Vieux-Colombier »

ANTOINE<sup>2</sup> et LUGNE-POE avaient déjà travaillé en ce sens, chacun à sa manière. Bientôt à leurs noms s'était joint celui de Jacques COPEAU<sup>3</sup> (1879-1949), l'un des fondateurs de La Nouvelle Revue Française en 1909. En 1913 il avait renoncé à la direction de la revue pour se consacrer à une expérience nouvelle, au Théâtre du Vieux-Colombier : « élever un théâtre nouveau sur des fondations intactes et débarrasser la scène de ce qui l'opprime et la souille ». Après l'interruption de la guerre, la salle redevient le sanctuaire du théâtre. Copeau se retire en 1924 ; mais ses disciples, les « Copiaux » ou « Compagnie des Quinze », continuent l'expérience.

Proscrivant les « vedettes », les « monstres sacrés » qui avaient fait les beaux soirs du théâtre d'avant-guerre, COPEAU impose à la troupe une discipline stricte pour obtenir une représentation plus homogène et une interprétation plus transparente, plus « sincère », du texte. Un jeu sobre, une mise en scène dépouillée, réduite à des éléments stylisés, mais où l'éclairage fait tout, doivent permettre d'atteindre à une vérité théâtrale qui n'a rien à voir avec ce que Copeau appelle le « vrai vital » — le fourmillement du réel.

Dépoussiérant le répertoire classique (en particulier Molière), introduisant le répertoire étranger, Copeau a également tenu à servir les auteurs ses contemporains : Claudel (*L'échange*), Gide (*Saül*), Schlumberger, Vildrac, Ghéon<sup>4</sup>, et son ami Roger Martin du Gard.

## Le « Cartel des quatre »

Après Copeau, quatre metteurs en scène se groupèrent en 1926 pour une commune défense de leur art, tout en poursuivant séparément une tentative originale. De 1936 à 1940, ils contribuèrent à la rénovation de la Comédie Française qu'administrait alors le dramaturge Edouard Bourdet.

L'aîné, Georges PITOËFF (1884-1939), admirablement secondé et servi par sa femme, la grande actrice Ludmilla Pitoëff, a tantôt à la tête de sa propre compagnie, tantôt dans divers théâtres, défendu les œuvres étrangères, en particulier celles des Russes. Il n'a pas négligé pour autant le théâtre français de son temps (Gide, Lenormand, Stève Passeur). Son désir essentiel est de « remonter jusqu'à l'inspiration première de l'auteur, de pénétrer son dessein, ses intentions ». Il compte, pour atteindre ce but, sur un long travail d'imprégnation, sur une mise en scène dépouillée où les objets prennent valeur de symboles, sur une interprétation d'autant plus émouvante qu'elle est exempte de cabotinage.

Charles DULLIN (1885-1949), lancé comme acteur par Copeau, fonda en 1922 le **Théâtre de l'Atelier** où il entreprit des réformes hardies. Plus heureux sur ce plateau rond, exigü que dans la salle plus vaste où il se transporta par la suite (le Théâtre Sarah-Bernhardt devenu Théâtre de la Cité)<sup>5</sup>, il a servi les classiques et les modernes, contribuant en particulier à imposer le nom d'Armand Salacrou. Considérant le spectacle comme un spectacle total où interviennent la danse, la musique et la pantomime, il cherche à créer une émotion poétique qui lui importe plus que la stricte expression de la réalité. « Il faut », disait-il, « partir de l'intérieur et obtenir des comédiens qu'ils restent des êtres humains, pour mieux servir et mettre en valeur les éléments dramatiques du spectacle. »

Gaston BATY (1885-1952) découvrit, à la lecture des romantiques allemands, que « la vie est



Trois membres du « cartel » : en haut, à gauche . Louis Jouvet, l'incomparable interprète de Jean Giraudoux. En haut, à droite, Georges Pitoëff. En bas, Charles Dullin joue le rôle d'Harpagon, dans *L'Avare* de Molière . une création inoubliable.

<sup>2</sup> ANTOINE (André) (Limoges, 1858 - Le Pouliguen, 1943), acteur, metteur en scène, fondateur du **Théâtre-Libre** (1887) et cinéaste.

<sup>3</sup> COPEAU (Jacques) (Paris, 1879 - Beaune, 1949), écrivain, acteur et directeur de théâtre français. En 1913, il créa le théâtre du **Vieux-Colombier**.

<sup>4</sup> Henri GHEON (1875-1944), converti au catholicisme, a tenté de reprendre les traditions du théâtre religieux du Moyen Age dans des mystères comme *Le pauvre sous l'escalier* (1920) ou *Le martyr de saint Valérien* (1922).

<sup>5</sup> Aujourd'hui Théâtre de la Ville.

faite pour être rêvée ». Successivement directeur du Studio des Champs-Élysées (1924) et du Théâtre Montparnasse (1930), qu'il inaugura avec *L'opéra de quat'sous* de Brecht, il fut un admirable metteur en scène pour les pièces de Musset. Derrière le texte, il voulait découvrir la présence d'une autre zone, « une zone de mystère, de silence », « cette marge que les mots seuls ne peuvent pas rendre ». Pour cela, il compte sur la magie des couleurs, sur le jeu des ombres et des lumières, sur la présence de la musique. Il donne du *Simoun*, de Lenormand, une représentation exemplaire.

Louis JOUVET (1887-1951) fut, comme Pitoëff et Dullin, un grand acteur, l'interprète idéal de Giraudoux, mais aussi de *Knock* ou de *Jean de la lune*. Issu du Vieux-Colombier, il dirigea la Comédie des Champs-Élysées et, à partir de 1934, l'Athénée. Technicien du théâtre, il a eu la passion du travail figolé et lucide. Contrairement à Baty, il considère que « le grand théâtre, c'est d'abord le beau langage » et que le respect du texte permet d'atteindre au maximum d'efficacité. C'est dire qu'il se range du côté de la tradition.

## **La TRADITION**

Parmi les auteurs nouveaux, le plus grand nombre suit les directions traditionnelles en s'efforçant parfois de rajeunir les anciennes formules.

### **La tradition du comique boulevardier**

La vogue du théâtre de Boulevard n'a pas disparu. Un public élargi augmente le champ des complaisances. Sacha GUITRY (1885-1957) a cru échapper à la vulgarité en brochant, à partir d'une « très petite idée », un dialogue où fusent les mots d'esprit. Aujourd'hui sa faconde, qui n'eut d'égale que sa fécondité, nous semble bien lassante, et l'on s'étonne qu'il ait été l'auteur le plus adulé de son temps. Jacques DEVAL (né en 1895) a peut-être eu le tort d'emprunter la voie de la facilité, - celle de Sacha Guitry - au lieu de suivre la pente naturelle de son talent satirique. On s'explique ainsi qu'il ait délaissé la caricature du monde bourgeois (*Etienne*, 1930; *Mademoiselle* 1932) au profit des princes russes exilés devenus domestiques d'un politicien parvenu (*Tovaritch*, 1934).

### **La tradition de la farce**

La farce est une vogue plus récente, qu'explique peut-être le besoin de détente éprouvé par le public après la guerre. Ni CLAUDEL avec les deux versions de *Protée* (1913, 1926), et les scènes burlesques du *Soulier de satin*, ni MARTIN DU GARD avec ses farces paysannes<sup>6</sup> n'ont dédaigné de s'y essayer. Au moment où COPEAU se plaît à ressusciter les cocus de Molière, Fernand CROMMELYNCK (1888-1970) amène son *Cocu magnifique* (1921) à offrir sa femme pour échapper au doute qui le ronge. On peut opposer à l'épaisseur flamande de cette œuvre les farces poétiques de Marcel ACHARD (né en 1899) première manière qui, dans *Jean de la lune* (1929), habille à la moderne les personnages de la comédie italienne, et les fait vivre entre ciel et terre dans un univers funambulesque.

### **La tradition de la comédie satirique**

Copeau a félicité Jules ROMAINS d'avoir « revigoré sur notre scène le rameau d'une comédie claire, directe, de tradition toute latine et française, inspirée par l'esprit du temps, ses caractères, ses ridicules, sa vie sociale et ses mœurs politiques ». Romains fait moins la caricature de la réalité qu'il ne montre comment la caricature devient réalité : la mystification du docteur Knock réussit si bien qu'il finit par en être dupe (*Knock*, 1923), et la ville imaginée par l'éminent géographe Le Trouhadec surgit du désert, permettant à l'imposteur de voir s'ouvrir devant lui les portes de l'Institut (*Dono-goo*, 1930).

Après avoir fustigé les profiteurs de guerre dans *Les marchands de gloire* (1925; pièce écrite en

<sup>6</sup> *Le testament du père Leleu* (1913), *La gonfle* (1924). Martin du Gard est également l'auteur d'un drame, *Un taciturne*, qui fut joué en 1931 à la Comédie des Champs-Élysées par Louis Jouvet.

collaboration avec Paul Nivoix), Marcel PAGNOL (né en 1895) montre dans *Topaze* (1928) que les affairistes véreux sont plus respectés qu'au temps de Lesage ou même d'Henry Becque.

Dans *Les temps difficiles* (1934) d'Edouard Bourdet (1887-1945), la satire de la grande bourgeoisie se fait plus âpre. Le mariage d'argent n'est plus seulement risible, comme dans *Le sexe faible* (1929), il est odieux : les Antonin-Faure, pour sauver leurs usines, marient leur fille cadette à un idiot congénital, héritier d'une immense fortune.

Armand SALACROU (né en 1899), qui fut quelque temps inscrit au Parti communiste avant de faire fortune dans une entreprise de publicité, n'a pas voulu faire un théâtre commercial, mais un théâtre de combat. Il se plaît à dénoncer les grands bourgeois de sa Normandie natale, comme les distillateurs de *L'archipel Lenoir* où le dieu de la comédie parvient pourtant à égarer la balle de révolver et à éviter un sombre dénouement : signe d'indulgence involontaire, peut-être, de la part d'un auteur au talent trop divers pour ne pas être hésitant.

### **La tradition du théâtre psychologique**

En accordant la primauté au caractère sur le rôle, le théâtre psychologique de l'entre-deux guerres reste dans la ligne d'une tradition. Les efforts de renouvellement sont pourtant sensibles avec le théâtre intimiste et le théâtre violent.

#### **Le théâtre intimiste.**

S'efforçant de renoncer aux artifices et aux excès du théâtre déclamatoire, il veut être « l'école de l'inexprimé » ou « du silence ». Pour cela, il se contentera de personnages ordinaires, d'actions simples. Il préférera la suggestion à l'explication et substituera à la « scène à faire » la « scène à taire ».

La formule a été illustrée en particulier par Charles VILDRAC (1882-1971) qui puise dans « cette inépuisable réserve de valeur humaine » : le peuple. Aux oisifs de la Belle Époque succèdent les deux ouvriers typographes du *Paquebot Tenacity* (1920), Bastien et Segard, épris de la même servante d'auberge. La situation se réduit à une crise simple qui permet d'aller au fond des âmes : *La brouille* (1930), l'autre grand succès de Vildrac, en serait la meilleure illustration.

Paul GERALDY (né en 1885) met en scène l'amour après l'avoir chanté, sans toujours éviter la mièvrerie ou le pathos. Denys AMIEL (né en 1884) a voulu montrer que le bavardage pouvait être un silence angoissant. Jean-Jacques BERNARD (1888-1972) - le fils de Tristan - écarte le « dialogue entendu » pour faire apparaître le « dialogue sous-jacent ». Des phrases insignifiantes, ou suspendues, pleines de mille réticences, disent mieux que de longs discours les souffrances de *Martine* (1922), la « petite paysanne qui aime et qui souffre, mais ne peut confier à personne son amour ni sa souffrance ». La formule était limitée. On ne peut dire non plus qu'elle était neuve : Marivaux, plus près de nous Maeterlinck et Tchekhov (qu'au même moment Pitoëff révélait au public français) ont su - pour reprendre une expression de Giraudoux - faire « affleure[r] » les propos « de la zone des silences ».

#### **Le théâtre violent**

De même, le genre brutal était déjà apparu sur scène avec le théâtre naturaliste. L'œuvre du dramaturge suédois STRINDBERG en constituait sans doute l'exemple le plus haut.

Henri-René LENORMAND (1882-1951) a été trop facilement pris pour un nouveau Strindberg. Il a voulu, explique-t-il lui-même, « en finir avec l'homme des périodes classiques, l'archétype de la dramaturgie nationale » et le « livrer aux puissances dissolvantes qui émanent de son inconscient » (le désir incestueux qui pousse Laurency vers sa fille Clotilde dans *Le simoun*, 1920). Exploitant d'une manière assez systématique les données de la psychanalyse freudienne (en particulier dans *Le mangeur de rêves*), il a ajouté aux fatalités internes les fatalités extérieures qui pèsent sur l'homme, « les mystères du temps et de l'espace ». Ses drames, morcelés en tableaux multiples, doivent leur unité à un sentiment d'angoisse qui croît au fur et à mesure que l'engrenage terrible happe les êtres. On peut leur reprocher une complaisance excessive pour la névrose, que l'auteur a tenté de justifier par une catharsis personnelle et un didactisme assez maladroit.

Chez Stève PASSEUR (1899-1966), la brutalité du langage, les revirements inattendus dans la conduite des personnages, le caractère paradoxal des situations paraissent d'une outrance souvent

gratuite *L'acheteuse* (1930), Elisabeth Fontanelle, « se paye un mari comme elle se payerait une auto » et se plaît ensuite à torturer longuement cet être veule et passif, comme tous les protagonistes masculins du théâtre de Passeur.

La violence de Paul RAYNAL (1885-1971) se traduit surtout par un déluge verbal qui recouvre des situations simples, resserrées autour d'une crise. Si Lenormand et Stève Passeur nous rappellent bien souvent la tradition du théâtre passionnel d'avant 1914, M. Raynal a l'ambition de remonter à une tradition plus ancienne et plus haute celle de la tragédie classique. C'est pourquoi il choisit généralement des sujets historiques (*Napoléon unique*, 1936) même s'ils sont le plus souvent rattachés à l'histoire encore récente de la Première Guerre mondiale (*Le tombeau sous l'Arc de Triomphe*, *La Francerie*, *Le matériel humain*). C'est pourquoi aussi il s'astreint à respecter la règle des trois unités.

### La tradition de la tragédie

Cette ambition d'un retour à la tragédie, Raynal la partage avec d'autres écrivains de son temps, et non des moindres. Il semble que, dans l'entre-deux-guerres, le vent souffle à l'antique. C'est en 1931 que Gide donne son *Œdipe* comme dans ses pièces antérieures. *Saül* (1896), *Le roi Candaule* (1901), il cherche à exprimer, sous le couvert de la table, l'essentiel de sa pensée, telle cette double affirmation de l'humanisme et de l'expérience individuelle qu'il prête au héros vainqueur du Sphinx :

ŒDIPE - [...] J'ai compris, moi seul ai compris que le seul mot de passe, pour n'être pas dévoré par le sphinx, c'est l'Homme. Sans doute fallait-il un peu de courage pour le dire, ce mot. Mais je le tenais prêt dès avant d'avoir entendu l'énigme, et ma force est que je n'admettais pas d'autre réponse, à quelle que pût être la question.

Car, comprenez bien mes petits, que chacun de nous, adolescent, rencontre, au début de sa course, un monstre qui dresse devant lui telle énigme qui nous puisse empêcher d'avancer. Et, bien qu'à chacun de nous mes enfants, ce sphinx particulier pose une question différente, persuadez-vous qu'à chacune de ses questions la réponse reste pareille oui, qu'il n'y a qu'une seule et même réponse à de si diverses questions, et que cette réponse unique, pour chacun de nous, c'est Soi.

Entre tant de tentatives diverses, la plus durable, chez Jean COCTEAU, fut sans doute l'adaptation des mythes grecs *Antigone* (1922) *Orphée* (1926), *La machine infernale* (1934), *Œdipe-Roi* (1937). Pour les réinventer « au rythme de notre époque » il resserre l'action ou au contraire il invente des prolongements nouveaux (Œdipe aveugle est conduit par le fantôme de Jocaste). En rappelant la toute-puissance du destin, « une des plus parfaites machines construites par les dieux infernaux pour l'anéantissement mathématique d'un mortel », Cocteau semble lancer une plainte contre les dieux « qui sont le diable » et ne proposer comme issue qu'une région abstraite où les choses de la terre n'ont plus d'importance. Il a eu le mérite de proposer une formule nouvelle pour un théâtre poétique, non point de « la poésie au théâtre », « dentelle délicate impossible à voir de loin », mais de « la poésie de théâtre » « une grosse dentelle, une dentelle en cordage, un navire sur la mer ».



Le dieu-chacal Anubis dans *La Machine infernale* de Jean Cocteau  
Le Sphinx, las d'égorger les humains est devenu une simple jeune fille.

## L'INVENTION

L'esprit nouveau se manifeste d'une manière sporadique et à l'occasion de représentations qui tiennent parfois plus du chahut que du spectacle organisé. Mais c'est ainsi peut-être que resurgit la vente du théâtre, si du moins il peut exister une vérité en ce domaine.

### Les précurseurs

Raymond ROUSSEL (1877-1933) avait des 1911 porté à la scène ses *Impressions d'Afrique*. La

quête de la gloire, dont il a eu la révélation éblouissante à l'âge de dix-neuf ans l'amène à renouveler l'expérience. Mais en 1922, l'adaptation de son roman *Locus Solus*, qu'il a confiée à Pierre Frondaie, n'a pas le succès souhaité. Roussel décide donc d'écrire des pièces originales, *L'étoile au front* (1924), *La poussière des soleils* (1926) où l'on retrouve les caractéristiques majeures de son art si étrange un univers magique la construction minutieuse d'une mécanique précise, mais gratuite, qui semble fonctionner à vide, « un langage doublant et dédouble avec le matin dans sa pure origine » dont l'absence essentielle est symbolisée par le soleil, toujours là et toujours en défaut.<sup>7</sup>

Pierre AIBERT-BIROT (1876-1967), le fondateur de la revue *Sic*, veut, en octobre 1916 fonder le « théâtre nunique »<sup>8</sup> qui doit être « un grand tout simultané, contenant tous les moyens et toutes les émotions capables de communiquer une vie intense et enivrante aux spectateurs ». Le « polydrame » *Larountala* (1917-1918) en est la première illustration une multiplicité d'intrigues secondaires sans véritable intrigue principale, un grand nombre d'acteurs évoluant simultanément sur deux scènes dont l'une contient l'autre. L'ensemble a quelque chose d'un peu inquiétant et Albert-Birot semble avoir été lui-même comme effrayé de son audace *Matoum et Tevibar* (1919), « histoire édifiante et récréative du vrai et du faux poète », *Le bon dieu* (1920) ou, sous la conduite d'un Dieu ennuyé par sa propre création, on s'emploie à tout casser, sont des œuvres plus oubliables. Et dans la Préface des *Femmes pliantes* (1921), l'auteur semble se renier lui-même. Le nouveau théâtre dont APOLLINAIRE se fait le propagandiste dans le Prologue des *Mamelles de Tiresias* doit beaucoup à Albert-Birot, qui l'avait d'ailleurs incité à écrire ce « drame surréaliste ». La première, qui eut lieu le 24 juin 1917, avait été organisée par la revue *Sic* et déclencha un beau tumulte. Fallait-il prendre au sérieux la grave invitation lancée par l'auteur à faire des enfants pour repeupler la France en imitant la prodigieuse fécondité du mari de Thérèse devenu femme<sup>9</sup>. L'essentiel, à n'en pas douter, était ailleurs dans l'esthétique de la surprise, dans l'appel à la participation du public, dans l'effort pour retrouver, par le mythe de Tiresias, la zone de l'inconscient collectif.

Comme Apollinaire, Ivan GOLL (1891-1950) a été le pionnier d'un surréalisme qui n'a rien à voir avec celui dont Breton présentera bientôt le manifeste. Il rejoint bien plutôt le symbolisme dans son désir de faire apparaître la réalité sous le masque de l'apparence. Son drame satirique *Mathusalem ou l'éternel bourgeois*, écrit en 1919, publié en 1923 et joué en 1927 cherche en tout cas à mettre à nu les instincts de l'homme. Mathusalem, roi de la chaussure, veut marier sa fille à l'héritier d'un autre magnat. Mais elle s'est éprise d'un étudiant révolutionnaire. Alertée, la famille tue l'étudiant qui ressuscite et tue Mathusalem, lequel ressuscite à son tour et s'empresse de lancer une nouvelle marque de souliers. Réduite à ce canevas, l'intrigue n'est pas sans analogie avec *Les temps difficiles*, d'Edouard Bourdet. Mais la mise en œuvre où l'alogique a un rôle essentiel à jouer est entièrement différente.

## Dada et le théâtre

Il peut sembler étonnant de parler de « théâtre dadaïste », puisque dans la vaste destruction dont Dada est le mot d'ordre<sup>9</sup>, l'œuvre littéraire est l'une des premières victimes. Pourtant dada vient du spectacle. Qu'on songe aux fameuses soirées qui firent scandale à Zürich en 1916, et à Paris à partir de 1919 c'est bien de théâtre qu'il s'agit, avec un décor déconcertant, la succession de déclamations syncopées, et un public que l'on cherche à mettre hors de lui pour l'inviter à participer à son tour.

Bien plus, la première « œuvre » née de dada a été conçue pour le théâtre. C'est *La première aventure céleste de M. Antipyrine* (1916), représentée le 27 mars 1920. Suivant son auteur, Tristan TZARA, « la pensée se fait dans la bouche ». De fait, les mots semblent ici jaillir librement, sans souci ni de la logique ni de la syntaxe. Cette même volonté de spontanéité préside à *La deuxième aventure céleste de M. Antipyrine* et au *Cœur à gaz* dont une représentation, en 1923, fut le signal de la déclaration de guerre entre dadaïstes et surréalistes. Cette dernière œuvre, que Tzara lui-même

<sup>7</sup> Michel Foucault, *Raymond Roussel*, Gallimard, 1963, pp. 204, 208

<sup>8</sup> « νυν » nun, en grec, signifie « maintenant ».

<sup>9</sup> Comme le fait remarquer Henri Behar, dans son *Etude sur le théâtre dada et surréaliste* (Gallimard, 1967) dont nous tirons ici l'essentiel de notre information.

appela « la plus grande escroquerie du siècle », fait dialoguer des personnages qui représentent les différentes parties du corps humain. Mais l'œuvre majeure de Tzara au théâtre est certainement *Mouchoir de nuages* (1924), « tragédie ironique » ou « farce tragique en 15 actes courts, séparés par 15 commentaires ». Si l'intrigue est volontairement conventionnelle, la technique fait briller mainte trouvaille : l'utilisation des procédés du cinéma et une pratique du « collage » qui est l'un des modèles du genre.

Les éditions « Au Sans pareil » publiaient en 1921, comme numéro 1 de la collection « Dada », *L'empereur de Chine*, une pièce que Georges RIBEMONT-DESSAIGNES (né en 1882) avait composée en réalité avant de connaître dada, pendant la guerre. Écrite en vers libres, l'œuvre, foisonnante, est pourtant remarquablement construite. Au premier acte, le gouverneur de la Chine, Espher, se tue alors qu'il accède au trône impérial. L'acte II suit la quête d'Onane, la fille d'Espher, partie à la recherche de son père-époux. Au troisième, les barbares envahissent l'empire, sous la conduite du mercenaire Verdict qui égorge Onane et semble vouloir tout anéantir :

Destruction de ce qui est bon et pur  
Car le beau, le bon et le pur sont pourris.

*Le serin muet*, du même Ribemont-Dessaignes, fut joué au cours d'une manifestation dada, le 27 mars 1920, avec Breton et Soupault dans les rôles masculins. Les deux époux, Riquet et Barate, sont prisonniers de leur univers imaginaire : l'un, perché sur une échelle (le seul élément du décor), rêve de dominer le monde; l'autre, de prodiguer ses charmes de Messaline. Survient le nègre Ocre, qui se prend pour Gounod et a appris toutes ses belles compositions à un serin muet qui les chante à merveille sans toutefois émettre un son. Il suit Barate dans un buisson. Riquet, les prenant pour des panthères, les abat d'un coup de fusil.

Dans *Le bourreau du Pérou* (1926) M. VICTOR, que ses tueries ne parviennent pas à rassasier, se tue lui-même. Il est vrai que son secrétaire, Amour, va s'empresse de le remplacer. Comme dans la plupart de ses œuvres de cette période, Ribemont-Dessaignes semble se demander où conduit le pouvoir d'un hystérique conscient de son hystérie. Ses personnages font tout pour assouvir leur désir au risque de tout anéantir, y compris eux-mêmes. Telles seront les dernières paroles de son *Faust* (1931) :

Tu voulais l'absolu  
Nous l'avons  
Il n'y a qu'un seul démon, c'est celui qui nous conduit par la main jusqu'au  
néant de la mort.

## Le surréalisme et le théâtre

L'apport du surréalisme au théâtre n'est pas moins paradoxal que celui de dada. En effet, au point de départ, il existe seulement des « textes » surréalistes, sans distinction de genres. Bien plus, Breton condamne le théâtre, comme il a condamné le roman. « O Théâtre éternel », s'écrit-il dans *Point du jour*, « tu exiges que non seulement pour jouer le rôle d'un autre, mais encore pour dicter ce rôle, nous nous masquions à sa ressemblance, que la glace devant laquelle nous posons nous renvoie de nous une image étrangère. L'imagination a tous les pouvoirs, sauf celui de nous identifier en dépit de notre apparence à un personnage autre que nous-même. » On sait qu'il exclura du groupe Antonin Artaud et Roger Vitrac.

Pourtant Breton lui-même a participé aux spectacles dada ; il apprécie le geste surréaliste ; il reconnaît même, dans le *Premier manifeste*, que c'est encore au dialogue que les formes du langage surréaliste s'adaptent le mieux, à condition toutefois qu'il soit « rétabli [...] dans sa vérité absolue, [...] en dégageant les deux interlocuteurs des obligations de la politesse ». On comprend qu'il ait fini par reconnaître, après la Seconde Guerre mondiale, l'existence d'un théâtre surréaliste, celui de Julien Gracq et de Georges Schéhadé. En tout cas, « l'usage surréaliste » du langage qu'il avait préconisé était un singulier ferment pour le théâtre et une chance sérieuse de renouvellement.

## **Théâtre et écriture automatique**

A ses débuts, BRETON a collaboré à des pièces, des sketches plutôt, écrits en collaboration avec SOUPAULT (*S'il vous plaît, Vous m'oubliez*, 1920) ou avec DESNOS et PERET (*Comme il fait beau*, 1923). Il s'agit là de textes présurréalistes qu'il est assez difficile de distinguer de l'expérience dada. Ils illustrent assez bien les incertitudes de l'écriture automatique dont ils sont censés procéder, mais dont une volonté concertée semble bien souvent limiter les effets, jusque dans le parti pris trop évident d'incohérence. Le dialogue y apparaît la plupart du temps comme la poursuite parallèle de soliloques, « les mots, les images ne s'offr[ant] que comme tremplins à l'esprit de celui qui écoute » (Breton). Le langage bafoue la raison, mais respecte la syntaxe, et se charge d'images en liberté. Comme le constate l'araignée dans *Comme il fait beau*, « il souffle sous ces arbres un vent de poésie absolument irrespirable ».

## **Théâtre et rêve**

Le rêve se trouve introduit sur scène pour lui-même, en raison de la force émotive dont il est chargé. Si Georges Neveux, dans *Juliette ou la clé des songes* (représenté en 1930), croit devoir expliquer, dans un troisième acte, le rêve dont il a rempli les deux premiers (la recherche par un jeune homme, dans un pays inconnu, d'un visage entrevu jadis), Roger Vitrac, dans *Entrée libre*, se contente de représenter symboliquement, pour chaque tableau, le visage du dormeur dont il reproduit le rêve. Non sans quelque inquiétude, d'ailleurs, sur la nécessité du théâtre : car « pourquoi tirer un drame de RÊVE authentique [...] ? Pour montrer que la vie et le théâtre sont deux ? N'allez pas au spectacle. Couchez-vous ».

## **Théâtre et inconscient**

D'une manière plus large, c'est l'inconscient que veut révéler le théâtre surréaliste. Artaud le proclame nettement dans son « Manifeste pour un théâtre avorté » :

Tout ce qui appartient à l'illisibilité et à la fascination magnétique des rêves, tout cela, ces couches sombres de la conscience qui sont tout ce qui nous préoccupe dans l'esprit, nous voulons le voir rayonner et triompher sur une scène, quitte à nous perdre nous-mêmes et à nous exposer au ridicule d'un colossal échec.

Les acteurs du Théâtre Alfred-Jarry, qu'il fonda avec Vitrac et Robert Aron (Max Robur) en 1926, devaient par un jeu serré, attentif aux lapsus et aux actes manqués, procéder à une véritable psychanalyse du personnage, qu'il s'agît d'un texte de Strindberg (*Le songe*), de Claudel (un acte de *Partage de midi* joué sans l'aveu de l'auteur) ou de Vitrac lui-même.

## **Roger Vitrac (1899-1952)**

Roger VITRAC a probablement donné au théâtre surréaliste son œuvre la plus représentative avec *Victor ou les enfants au pouvoir* qui fut, en 1928, le quatrième et dernier spectacle du Théâtre Alfred-Jarry. Ce drame bourgeois en trois actes met en scène des enfants géants, Victor et son amie Esther, qui assistent à l'abêtissement de leur entourage. La mère d'Esther est la maîtresse du père de Victor. Et Victor lui-même est initié par une amie de la famille, M<sup>me</sup> Ida Mortemart, qui est affligée de pétomanie. Tout s'achève dans une hécatombe. Victor, terrassé par d'atroces coliques, meurt en fait de la sottise et de l'abjection du monde des adultes. C'est au langage des adultes que s'en prend aussi Vitrac, quand il en répète, pour les dénoncer, les expressions vides de sens. Mais les monologues délirants de Victor sont de véritables morceaux de poésie surréaliste qui arrachent l'œuvre au vaudeville.

Artaud avait déjà senti pourtant que Vitrac n'était pas tout à fait insensible à la tentation du Boulevard. Après 1930, on a l'impression que cette tentation s'empare de celui en qui Breton avait vu l'un des surréalistes les plus doués. Son amitié et sa collaboration avec Anouilh indiquent suffisamment qu'il a changé de camp.



## **Antonin Artaud (1896-1948)**

On a tendance aujourd'hui à ne voir en Artaud qu'un théoricien du théâtre. Et il est vrai que son influence a été décisive sur l'orientation des recherches dramaturgiques les plus immédiatement contemporaines. Acteur, metteur en scène, auteur, il a surtout été, comme l'a dit Jean-Louis BARRAULT, un « homme-théâtre » et son « théâtre de la cruauté » est inséparable de ce qu'il a lui-même appelé son « destin cruel ».

### **Un destin cruel**

En effet, chez Antonin Artaud, tout commence et tout finit par la souffrance. Il meurt d'un cancer. Dès l'enfance, il souffrait de troubles d'origine nerveuse qui lui causaient d'effroyables douleurs. Très tôt, il a été obligé de prendre de l'opium sur prescription médicale jusqu'au moment où, l'opium ne suffisant plus, il est parti pour le Mexique, en 1936 chez les Indiens Tarahumaras, à la recherche du peyotl<sup>10</sup>, « en désespéré qui veut enlever de soi encore un dernier lambeau d'espérance, détacher la dernière petite fibre rouge de l'espérance spirituelle de la chair ».

Car cette souffrance du corps est inséparable de la souffrance de l'âme (Artaud d'ailleurs se refusera à maintenir cette dualité). Dès 1923-1924 il l'exprime d'une manière bouleversante dans ses *Lettres à Jacques Rivière*<sup>11</sup> :

Je souffre d'une effroyable maladie de l'esprit. Ma pensée m'abandonne à tous les degrés. Depuis le simple fait de la pensée jusqu'au fait extérieur de sa matérialisation dans les mots. Mots, formes de phrases, directions intérieures de la pensée, réactions simples de l'esprit, je suis à la poursuite constante de mon être intellectuel.

C'est l'attitude d'un spectateur qui, comme il le dit lui-même, « [s']assiste, assiste à Antonin Artaud »<sup>12</sup>. L'attitude du créateur n'est pas foncièrement différente, qui consiste à montrer « le rétrécissement intime de [s]on être et le châtrage insensé de [s]a vie »<sup>13</sup>.

Ce conflit intérieur permanent, il veut à la fois le montrer et le surmonter. Poussé par un furieux besoin de communiquer, mais aussi par le désir de trouver sa propre unité dans la réconciliation de la pensée et du corps, il a tenté de ranimer « la vieille tradition mythique du théâtre, où le théâtre est pris comme une thérapeutique, un moyen [de] guérison comparable à celui de certaines danses [des] Indiens mexicains »<sup>14</sup>.

### **Le théâtre de la cruauté.**

Cette tentative est celle du « théâtre de la cruauté » dont les essais réunis en 1939 sous le titre *Le théâtre et son double* donnent la plus complète description.

Il faut entendre par là non point nécessairement un théâtre du « sang versé », de la « chair martyre », de l'« ennemi crucifié » (la confusion était d'autant plus tentante que les mythes repris par Artaud *Les Cenci*<sup>15</sup> ou *Héliogabale*<sup>16</sup> sont des mythes sanglants), mais plutôt **l'écrasement de l'homme sous son destin**. « Il ne s'agit dans cette cruauté ni de sadisme ni de sang, du moins pas de façon exclusive », précisait-il à Jean Paulhan : « je ne cultive pas systématiquement l'horreur. Ce mot de cruauté doit être pris dans un sens large, et non dans le sens matériel et rapace qui lui est prêté

<sup>10</sup> Plante du Mexique (Cactées) scientifiquement appelée *echinocactus Williamsii*. Le peyotl contient un alcaloïde, la mescaline, qui a la propriété de provoquer des hallucinations.

<sup>11</sup> Artaud avait adressé des poèmes à Rivière, alors directeur de la *N.R.F.*, qui dut les refuser. Artaud tenta, dans une série de lettres, d'expliquer pourquoi il « proposait malgré tout ces poèmes à l'existence ». La lettre que nous citons est la première, datée du 5 juin 1923.

<sup>12</sup> *Le pèse-nerfs* (1925).

<sup>13</sup> *L'ombilic des limbes* (1925).

<sup>14</sup> Brouillon d'une lettre de 1935; citée dans Alain Virmaux, *Antonin Artaud et le théâtre*, p. 25.

<sup>15</sup> Adaptation d'après Shelley et Stendhal, représentée pour la première fois le 6 mai 1935 au Théâtre des Folies-Wagram.

<sup>16</sup> *Héliogabale ou l'anarchiste couronné* (1934).

habituellement »<sup>17</sup>.

Il s'agit plutôt d'une sorte de « curation cruelle » où, comme l'explique Alain VIRMAUX<sup>18</sup>, l'acteur joue sa vie tandis que le spectateur doit y avoir les nerfs broyés. C'est dire qu'Artaud rompt à la fois avec le théâtre-divertissement et avec le théâtre psychologique pour retrouver « un théâtre qui nous réveille : nerfs et cœur » et « cette action immédiate et violente » qu'il doit posséder :

Tout ce qui agit est une cruauté. C'est sur cette idée d'action poussée à bout, et extrême, que le théâtre doit se renouveler<sup>19</sup>.

### Renouveau des techniques.

Ce spectacle total, ce spectacle de masses, Artaud le conçoit comme « une véritable opération de magie », et il s'efforce donc de « permettre aux moyens magiques de l'art et de la parole de s'exercer organiquement et dans leur entier, comme des exorcismes renouvelés »<sup>20</sup>.

Le langage théâtral ne se confond pas avec les mots. Il faut « rompre l'assujettissement du théâtre au texte » en faisant intervenir, à côté du « langage auditif » des sons, le « langage visuel » des signes, notés minutieusement par un système de hiéroglyphes.

De ce langage même il faut faire un usage « oriental ». Artaud a été fasciné par les danseurs balinais, et il veut retrouver le magnétisme de leurs rythmes et de leurs rites. L'acteur doit tendre vers l'état de transe, mais de transe contrôlée qui impose une leçon de spiritualité. Car, « arrach[é] à son piétinement psychologique et humain », ce théâtre tentera de « créer une métaphysique de la parole, du geste, de l'expression ».

Si l'on discerne des constantes dans les exigences d'Artaud (l'exploitation du thème de l'inceste, par exemple, ou le recours aux mannequins géants), il est juste de faire observer que sur d'autres points il n'est pas toujours en accord avec lui-même (l'usage des machines, l'organisation de la mise en scène, la transformation de la salle, l'intervention du hasard), et que ni lui ni ses successeurs n'ont vraiment été fidèles à ses théories.

Mais il convient de dépasser le point de vue du technicien. L'échec d'Artaud prouve que le théâtre de la cruauté était un théâtre impossible. C'est pourquoi, au lieu de le faire hors de lui, il l'a fait finalement en lui (sa folie). Ce qui reste, comme le note Jacques Derrida, c'est « l'idée d'Artaud sur le théâtre ». Si « elle ne nous aide pas à régler la pratique théâtrale », elle « nous permet peut-être d'en penser l'origine, la veille et la limite, de penser le théâtre aujourd'hui à partir de l'ouverture de son histoire et dans l'horizon de sa mort »<sup>21</sup>.

### BIBLIOGRAPHIE

- Éditions :
  - Dans la coll. « Folio », *Knock* de Jules Romains (n° 60);
  - en Livre de Poche, *Topaze* de Marcel Pagnol (n° 294); *Saul* de Gide (n° 2586); *La machine infernale* de Jean Cocteau (n° 854).
  - En « Idées NRF », *Le théâtre et son double* d'Antonin Artaud
  - Œuvres de Raymond Roussel aux éd. J.-J. Pauvert,
  - de G. Ribemont-Dessaignes et d'Antonin Artaud aux éd. Gallimard.
- Études :
  - Paul Surer, *Le théâtre français contemporain*, S.E.D E.S., 1964 (pour la « tradition »)

<sup>17</sup> « Première lettre sur la cruauté » (13 septembre 1932) dans *Le théâtre et son double*.

<sup>18</sup> Op. cit.

<sup>19</sup> « Le théâtre et la cruauté », *ibid.*

<sup>20</sup> « Le théâtre de la cruauté », premier manifeste, *ibid.*

<sup>21</sup> 1. "Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation » dans *Critique* n° 230, juillet 1966.

- Henri Béhar, *Étude sur le théâtre dada et surréaliste*, Gallimard, 1967 (travail remarquable qui nous a révélé un « théâtre » inconnu et ses problèmes) ; Roger Vitrac, *un réprouvé du surréalisme*, Nizet, 1966
- Alain Virmaux, *Antonin Artaud et le théâtre*, Seghers, 1971 (étude riche, un peu morcelée, qui s'étend à l'influence d'Artaud sur le théâtre contemporain).