

## LE THEATRE, JADIS ET NAGUERE ... ET AUJOURD'HUI

Pour ce troisième numéro de *Théâtres du Monde*, il nous a paru intéressant de jeter un regard rétrospectif sur notre vingtième siècle, parcouru des frissons, des espérances et des angoisses du temps. Mais nous avons voulu, quelques instants, nous tourner d'abord vers le temps jadis, celui où s'illustrèrent quelques uns des plus grands dramaturges de l'histoire du théâtre (...et qui sont toujours présents sur les scènes du monde entier).

Ce sont, en effet, avec les deux premiers articles, les théâtres anglais et espagnol de la Renaissance et du XVIIème siècle qui nous fournissent l'occasion d'évoquer la production dramatique de jadis.

Il s'agit d'abord de l'exploration d'un "type", le scélérat (ou le *villain*) dans le drame anglais de la Renaissance. Dans son étude, Maurice Abiteboul nous rappelle la genèse d'un personnage vite devenu conventionnel, et qui, né du "Vice" de la Moralité médiévale, s'apparente parfois au "tyran" sénéquéen, suit en les travestissant les enseignements supposés de Machiavel (pour se transformer, précisément, dès le début de la période élisabéthaine, en "machiavel"), adopte à l'occasion une conduite de "malcontent", dans la plus pure tradition satirique, et, se nourrissant de l'air du temps, devient bien souvent, pendant la période jacobéenne, un "mélancolique", avant de tourner, dernier avatar, en "traître" de mélodrame vers la fin de la période caroléenne.

Il est ensuite question d'un thème (l'impact du Nouveau Monde dans les pièces de Lope de Vega et celles de Tirso de Molina): dans cette seconde étude, Christian Andrès souligne quelques aspects du thème américain dans le théâtre espagnol du "Siècle d'Or", en particulier le traitement dramatique lopesque du "Découvreur", la "géographie de l'or", la vision espagnole de l'Indien chez Lope et Tirso, le mythe des Amazones. Il en ressort ainsi "une figure de Découvreur plutôt contradictoire, une image de la conquête espagnole non intégralement conformiste et une évocation de l'Amérique et des Indiens faite de mythes et de traits réalistes, de stéréotypes, d'enjeux économiques et religieux, voire personnels".

Mais l'essentiel de cette livraison reste encore, comme ce fut le cas des deux précédentes, consacré aux théâtres du vingtième siècle.

Ce numéro nous en offre un panorama, qui ne se présente pas comme exhaustif, naturellement, mais qui, en nous faisant voyager ici et là, nous permet une fois de plus de découvrir (ou de redécouvrir) les "théâtres du monde": théâtres de langue française (études sur des pièces de dramaturges français, québécois, marocain, sur les spectacles et loisirs dans l'Algérie de l'époque coloniale), théâtres de langue anglaise (théâtres anglais, gallois, écossais, irlandais, américain), mais aussi de langue allemande (études sur deux dramaturges, l'un allemand, l'autre d'origine hongroise), de langue espagnole (études sur les théâtres espagnol et argentin), théâtre italien.

Le théâtre naguère, c'est, pour commencer, celui d'avant la première guerre mondiale.

Et c'est tout d'abord, "au tournant du siècle vingtième", dans l'Algérie de 1895, l'un des "loisirs et spectacles d'une société coloniale avant les industries culturelles", pour reprendre l'intitulé de l'article de François Chevaldonné: au sein d'un "espace hiérarchisé", on y découvre notamment le "théâtre municipal ... vrai centre de référence, implanté au coeur de toute agglomération de quelque importance", mais aussi fleurissent les "théâtres des variétés" en même temps que se multiplient un peu partout attractions populaires, fêtes, spectacles forains, concerts et que naissent de nouvelles technologies (projections intégrées aux spectacles ou diapositives pédagogiques) touchant des publics nouveaux, moins fortunés ou même défavorisés.

C'est également les problèmes posés par une oeuvre inédite de J. M. Synge (*La Lune à son déclin*) et dont René Agostini souligne l'intérêt qu'elle peut susciter à la fois auprès de l'érudit et auprès de l'homme de théâtre: cette pièce nous révèle en effet la double nature de l'auteur, à la fois philosophe et poète, et en même temps elle est une "préfiguration des tendances du vingtième siècle bien après Synge". Véritable "creuset d'idées", elle demeure néanmoins avant toute chose le témoignage d'une "quête poétique et esthétique".

Le théâtre naguère, c'est aussi celui de l'entre-deux guerres.

Jean-Claude Crapoulet, dans une étude consacrée au théâtre écossais de 1918 à 1926, montre l'émergence, dans le contexte de l'immédiat après-guerre, d'un théâtre stigmatisé comme "le parent pauvre de la littérature écossaise" mais qui offre à la recherche un champ d'exploration où les nouvelles tendances, celles de la "Renaissance littéraire en Ecosse", sont plus facilement observables: même si, finalement, "aucune pièce écrite avant 1925 n'atteignait un niveau dramatique très élevé" il est remarquable cependant que, désormais, l'état d'esprit des auteurs, des producteurs, des troupes commençait réellement à être modifié.

Liliane Meffre montre comment la pièce de Carl Einstein, *La mauvaise nouvelle*, suscitait en 1921, sous la République de Weimar, les passions les plus vives au point d'entraîner "un procès pour blasphème", révélant ainsi "la cassure profonde qui partageait la société de l'époque et la mentalité malsaine qui y régnait". Cette étude tend à démontrer que "même si, sur le plan théâtral, la pièce n'est pas une parfaite réussite, elle n'en demeure pas moins un remarquable document qu'il convient d'interroger": c'est une pièce dont "la vision prophétique était intolérable dans le contexte politique" de l'époque et qui continue "d'interpeller le lecteur actuel et d'aiguïser sa vigilance".

Toujours dans les années vingt, la pièce de l'Irlandais Sean O'Casey, *L'Ombre d'un Franc-Tireur*, s'inscrit, comme le souligne René Agostini, "dans un contexte politique et social bien précis, dans une culture", évoquant à la fois "un peuple ballotté et animé d'élans vers une liberté sans cesse entravée" mais aussi "l'homme de la rue, la vie de quartier" et surtout peut-être "l'humain éternel qui peut intéresser aussi bien le philosophe que l'historien, ... le poète que le critique": il apparaît ainsi que si cette pièce est une "tragédie de la peur", elle est aussi "une tragédie de l'impuissance et de la culpabilité" et, bien sûr, une réflexion sur l'homme "pris dans les incertitudes, les contradictions de son milieu".

Aline Le Berre, quant à elle, étudie "l'art de la démystification" dans *Kasimir und*

*Karoline*, pièce de 1932 d'Ödön von Horváth qui "dresse un tableau sans fard de la réalité dans une Allemagne qui n'a pas encore basculé dans l'hitlérisme, mais se trouve au seuil d'un destin funeste": c'est une pièce dont la vision pessimiste, confinant au nihilisme, est peut-être le reflet d'une époque et de ses mentalités et dans laquelle Horváth "semble flirter avec l'obsession de l'absurde et du néant", peignant des personnages qui apparaissent comme "des créatures à la dérive, dérive sociale ou morale, ... tiraillées entre un matérialisme obsédant et un idéalisme confus, entre conscient et inconscient".

Le théâtre naguère, c'est enfin celui d'après la deuxième guerre mondiale.

Marielle Rigaud, en examinant *Mort d'un commis-voyageur*, d'Arthur Miller, montre comment cette pièce de 1949 "met en scène les contradictions internes d'une société en mutation et les conflits qui assaillent et déchirent l'individu", comment "elle explore la relation de l'homme au temps, au changement et au rêve", comment elle dévoile l'imposture de certains mythes et de certains idéaux, posant la question "de l'aliénation au monde (et à soi-même)". C'est une pièce qui, à travers certains thèmes, comme celui de la quête (ou de la fuite?), "dévoile des schémas d'exclusion terrifiants, qui enferment les protagonistes dans la solitude et l'isolement".

Avec *Don Juan*, de Leopoldo Marechal, pièce composée dans les années cinquante, Jean-François Podeur s'attache à montrer comment, par une transformation du mythe initial, véritable "subversion du mythe originel" en fait, le dramaturge argentin se livre à "une sacralisation de l'*eros* profane" et s'évertue, en fin de compte, à illustrer une allégorie du salut, plaçant "religion et métaphysique au centre de son oeuvre" dramatique: le drame de Marechal, en effet, "s'insère dans cette tradition romantique et chrétienne du mythe", comme l'atteste notamment la "féminisation" du mythe mais surtout aussi le fait que "le drame humain s'abolit dans le drame religieux".

La pièce radiophonique *Au bois lacté*, du poète gallois Dylan Thomas, fournit à Maurice Abiteboul l'occasion de s'interroger sur la surprenante fascination que peut exercer sur un public même prévenu ce spectacle rempli de mystère et de magie, générateur d'une force vitale peu commune et qui, dès 1952, évoquait, par son lyrisme doux-amer, les espérances et les inquiétudes d'une humanité qui ne se sentait plus désormais à l'abri d'aucune menace. Il s'agit, en effet, d'une pièce dont le pouvoir incantatoire s'exerce sans retenue sur un public venu assister à "une grande fête païenne à la gloire de la vie" mais qui jamais non plus ne pourra oublier que la tristesse et la mélancolie sont aussi "au rendez-vous des jours et des nuits qui, inlassablement, rythment le temps humain".

En présentant *L'art de la comédie* d'Eduardo de Filippo, pièce écrite en 1964, Edoardo Esposito s'attache à montrer comment le dramaturge napolitain "vise à démontrer la difficulté de la communication entre le domaine de la création artistique et le pouvoir en place": ainsi le texte nous révèle-t-il "deux conceptions opposées de la fonction des acteurs et, par là, du monde", le but recherché par le dramaturge étant ici "essentiellement pédagogique" et l'enseignement portant, en fin de compte, sur "le rapport entre vie et fiction théâtrale" et sur l'importance "pour tout pouvoir institutionnel à ne pas se couper de la vie réelle" et, pour l'individu, à se garder de toutes formes de "certitudes mentales et de stéréotypes".

Andrée Stephan montre que la pièce des deux auteurs québécois, F. Loranger et C. Levac, *Le Chemin du Roy*, de 1968-69, "assure d'abord la rencontre du théâtre et de l'événement" et qu'elle "recrée l'atmosphère du voyage de de Gaulle et les réactions qu'elle suscita, au Québec et à Ottawa, sous la forme d'une rétrospective fantaisiste et satirique": la pièce, en effet, "se place habilement à la croisée d'éléments antagonistes" et, "drame par son sujet et farce par sa forme", répond ainsi au projet des auteurs de "faire du théâtre une aventure collective", propre à faire naître, "au-delà d'une connivence amusée, l'engagement".

La dernière partie du présent numéro se propose de présenter certains aspects du théâtre "en cette fin de siècle", théâtre, bien souvent, de violence et de contestation.

C'est ainsi que Bernard Urbani nous fait entendre la voix de Tahar Ben Jelloun, dramaturge marocain de langue française: c'est "une voix, passionnée de vérité et de justice, de celles que l'on n'oublie pas"; sa pièce, *La Fiancée de l'eau*, de 1984, apparaissant comme "une prise de conscience collective, révolte et chant d'espoir" à la fois, témoigne d'un théâtre sincère, "généreux et engagé, d'inspiration mythique", véhément et courageux: "prise de conscience collective, révolte et chant d'espoir", elle réintroduit dans la littérature théâtrale les thèmes éternels "de la souffrance, du déracinement, des traditions et de l'identité perdue".

Michel Arouimi, poursuivant son exploration du théâtre de Joël Jouanneau, entreprise dans notre précédent numéro, analyse *Gauche Uppercut*, pièce de 1991, dont le texte participe à une "démonstration théâtrale et poétique, centrée sur la mystérieuse fatalité de la violence". Il est probable d'ailleurs que "dans ce portrait scénique de la violence mimétique, se voit désignée par Jouanneau la source originelle où puise l'imagination théâtrale". Analysant particulièrement "la violence au travail dans la langue", cet article montre comment "la violence gémellaire déployée dans l'action s'active librement dans le rythme saccadé qu'opèrent les parallélismes phonétiques et syntaxiques".

Anne Luyat, pour sa part, nous livre ses impressions sur la pièce de Philippe Minyana, *Chambres*, mise en scène par Jean-Vincent Brisa au dernier Festival d'Avignon, et nous dit comment cette pièce, "simple échange de confidences où les mots se bousculent pour échapper au silence", est placée sous le signe de "la haute tension du langage".

Ce numéro de *Théâtres du Monde* s'achève sur une double présentation de la pièce de Jean-Pierre Pelaez, *Le Barillet*, publiée en 1992 et qui sera portée à la scène en novembre 1993: Christian Imbart, d'une part, souligne que le dramaturge "s'empare de tout ce qui fait notre vécu quotidien et lui fait subir un traitement qui est de l'ordre de la radicalité", le mettant à l'épreuve du "contre-discours des choses et des mots". Le metteur en scène, Céline Garcia, pour sa part, ajoute: "C'est cela *Le Barillet* au-delà même du thème récurrent de la violence dans toute sa déclinaison: des mots pour tuer."

"Théâtres de jadis, de naguère ... et d'aujourd'hui": ce recueil d'articles nous aura ainsi présenté, après une double évocation du "Siècle d'Or" en Angleterre et en Espagne

(mais sans nostalgie ni passéisme), une traversée de ce vingtième siècle dont ni les promesses ni les angoisses n'auront, en définitive, trouvé de réponse autre que "le dur désir de durer" du théâtre, sa nécessité impérieuse de se renouveler tout en demeurant fidèle à lui-même, d'offrir sa diversité et sa multiplicité d'inspirations et d'expressions, tout en manifestant, partout et toujours, sa constante volonté — et comment pourrait-il en être autrement? — de traduire la présence, douloureuse ou joyeuse, désespérée ou courageuse, de l'homme au monde.

Maurice Abiteboul  
*Directeur de la publication*