

17) L'Antithéâtre II

- Comme le montre l'exemple de Ionesco et de Beckett,
 - le thème de l'absurde acquiert la plénitude de sa puissance dramatique grâce à son double pouvoir de libération et de dérision du langage :
 - il devient dès lors capable d'ouvrir des horizons aussi divers que cet *inconnu du langage* ainsi dévoilé.
- Aussi le théâtre contemporain tend-il à devenir une sorte de ***laboratoire d'expériences dramatiques***
 - qui, certes, se réfèrent à une conception de l'homme et du monde proche de ce que symbolise le thème de l'absurde,
 - mais avec des *variantes* débordant la formule alors un peu étroite de « théâtre de l'absurde ».

- **Le théâtre de l'absurde**, terme formulé par l'écrivain et critique Martin **Esslin** en 1962, est un type de théâtre apparu dans les années 1950, se caractérisant par
 - une rupture totale par rapport aux genres plus classiques, tels que le drame ou la comédie.
 - Il s'agit d'un genre traitant fréquemment de l'absurdité de l'homme et de la vie en général, celle-ci menant à la mort.
 - L'origine de cette pensée étant sans conteste le traumatisme, la chute de l'humanisme à la sortie de la deuxième guerre mondiale.
 - **Ionesco**, **Adamov**, **Beckett**, **Genet**, voire **Pinter** sont parmi les auteurs de ces œuvres qui ont bouleversé les conventions du genre.
- C'est un dépaysement que nous proposent Adamov et Ionesco dans des œuvres de rupture, qui poussent tout au symbole, et semblent n'avoir retenu de ce siècle qu'une mythologie absurde, que la conquête du monde par le Néant.
- La saison 1950-1951 vit jouer les premières pièces d'Arthur Adamov : ***l'Invasion*** et ***la Grande et la Petite Manœuvre***.

Antithéâtre métaphysique

Arthur ADAMOV

- Né en 1908 à Kislovotsk (Caucase), l'Arménien Arthur ADAMOV séjourne en France depuis l'âge de seize ans. Études à Mayence, puis à Paris.
- Ses débuts au théâtre datent de 1950:
 - *l'Invasion*, Studio des Champs-Élysées, mise en scène de Jean Vilar).
 - *la Grande et la Petite Manœuvre* (Noctambules, mise en scène de L.-M. Serreau, 1950),
 - *la Parodie* (Théâtre Lancry, mise en scène de Roger Blin, 1952),
 - *le Professeur Taranne*,
 - *le Sens de la Marche* (Comédie de Lyon, mise en scène de R. Planchon, 1953), *Tous contre tous* (L'Œuvre, mise en scène de J.-M. Serreau, 1953),
 - *Le Ping-pong* (Noctambules, mise en scène de J. Mauclair, 1955),
 - *Paoli-Paolo* (Comédie de Lyon, mise en scène de R. Planchon, 1957),
 - *Printemps 71, la Politique des Restes* (Théâtre Gérard Philipe, Aubervilliers, mise en scène de Q. Martin, 1963).

- **L'originalité d'Adamov** — compte tenu de tout ce qu'il doit à l'expressionnisme allemand — est de nous proposer un théâtre dépouillé à l'extrême ;
 - l'attitude, les gestes, le comportement physique de ses personnages suffisent à les libérer des conventions du langage.
 - Toute intervention de la rhétorique, toute « mise en scène » se trouvent donc exclues.
 - En se privant volontairement des ressources du dialogue ou de l'intrigue, Adamov prétend rendre à l'œuvre dramatique sa probité.
 - Il oppose donc aux plus vieilles traditions de notre art (qui a toujours emprunté son efficacité au prestige de l'action, du verbe, de l'invention scénique) un théâtre réduit à sa seule signification métaphysique.

- ***La Grande et la Petite Manœuvre*** (1950) reprend un procédé du Grand Guignol :
 - au lever du rideau, un personnage possède ses quatre membres ;
 - après le premier tableau, il a deux bras en moins ;
 - après le deuxième, il s'est défait d'une jambe ;
 - au suivant, il revient dans une voiture de cul-de-jatte.
 - Mais ce n'est pas tout : chaque fois, la perte d'un membre est le signe d'une mutilation morale.
- L'attrait ou la répulsion que cette pièce suscite chez le spectateur est au premier chef physique.
- Le théâtre remplit ici la mission que lui assignait Antonin **Artaud** d'être « une fête de destruction ».
- Le langage lui-même participe à ce jeu.
- « Il n'a plus la transparence un peu triste de celui de l'Invasion ; plus simple et plus dénudé il porte mieux et plus loin, survolté en quelque sorte d'une ironie parfois féroce» (1).



- Parce qu'il a profondément ressenti cette **insécurité** qui étreint les hommes dès qu'ils ne font plus confiance à leur verbe, Adamov pose l'anxiété et la terreur au début de ses pièces.
- *« Il renverse ainsi l'ordre suivi par les autres dramaturges : au lieu de découvrir la folie ou la bouffonnerie au terme de l'expérience banale, Adamov tient que les hommes connaissent déjà cette détresse qu'il affirme sans la désigner. Ainsi constituée, la situation est donnée pour que les personnages viennent se détruire et se mutiler les uns les autres. Personne n'a d'oreille pour personne dans ce théâtre parce que l'auteur a déjà arraché aux hommes la possibilité de s'entendre, fût-ce sur un malen-tendu. Ainsi incarnent-ils tous une sorte de lyrisme de la névrose ».*

- Au théâtre descriptif (le Boulevard), rhétorique (Montherlant) ou lyrique (de Claudel à Pichette), Adamov en oppose un autre, fondé sur **la litote et le symbole**.
 - « Figure par laquelle on atténue la pensée que par calcul, afin d'en laisser entendre davantage. On dit le moins pour le plus. » ([Morier](#), *Dictionnaire de poésie et de rhétorique*, PUF, 1975)
- **Jean Vilar** n'hésitait pas à poser la question : « Adamov ou Claudel ? » et à répondre : « Adamov ! »
- Pourtant, il avait aussi monté Nuclêa ; et le théâtre de Pichette, si révolutionnaire soit-il, reste fondé sur la rhétorique, donc aux antipodes de celui d'Adamov.
- L'originalité de ce dernier réside
 - dans sa contestation du langage ;
 - un décor volontairement pauvre,
 - une situation volontairement simple lui suffisent pour démonétiser la banalité quotidienne.
 - Adamov choisit des héros ordinaires
 - mais il les mine de l'intérieur,
 - il rend leur comportement dérisoire.
 - Il y a toujours une action mais
 - celle-ci change de rôle et finit par « détruire et les héros et leur univers ».
 - A partir de Ping-Pong (1955), cette parodie s'attaque à l'histoire et prend une signification politique.

Arthur, l'un des deux héros, essaie une fois de plus de convaincre le Vieux, riche directeur du Consortium, des mérites de l'appareil à sous qu'il a imaginé. Mais ce dernier s'intéresse davantage à la jeune manucure Annette, amie d'Arthur.

Rien de bon, rien de grand ne sort jamais du monologue

- **Le Vieux.** — Ne vous échauffez pas comme ça, jeune homme. Quoi? Vous ne voulez pas que je vous réponde? Mais c'est un dialogue qu'il nous faut. Rien de bon, rien de grand ne sort jamais du monologue.
- **Arthur.** — Eh bien l'essentiel, pour moi, est finalement dans les trous... Il y a dans les trous toutes les possibilités imaginables. Il faut considérer les trous, d'un bout à l'autre de la partie, comme une chance de gagner et un danger de perdre. Il faut, à la fois, en avoir très peur et tout espérer d'eux. On les vise, on les rate, c'est peut-être une chance. On les vise, on les atteint, c'est peut-être encore une chance. On ne peut pas savoir. (*Pause.*) Mais la plus grande chance, la seule indiscutable, c'est ce que j'appelle en anglais, puisqu'il faut parler anglais, le « return-ball. »
Pourquoi ce nom? Parce que la bille tombée dans ce trou-là revient au joueur par la voie souterraine; c'est désormais une bille gagnée, une bille heureuse.
- **Le Vieux.** — Eh oui, rien de tel que de recommencer !
Il rit, renouvelle une tentative auprès d'Annette qui, cette fois, se lève.
- **Arthur, agressif.** — Attention! Il n'y a pas un trou dont on pourra dire *a priori* : « C'est le " return-ball ". » Ce sera tantôt l'un, tantôt l'autre... et parfois, il n'y en aura pas, de « return-ball »; car si l'on sait d'avance où est la possibilité, c'est de nouveau... le plaisir médiocre, le petit travail.
- **Le Vieux, dans un gros rire.** — Ah! ces sacrées billes, des coquines, hein! Elles n'ont pas fini d'étonner leur monde. Elles s'enfoncent dans leur trou, on les croit disparues, enterrées, et puis hop ! les voilà qui se remettent en branle... Et ça court, et ça saute, et ça y va! Car les petites, entre temps, elles ont repris du souffle ! Pas folles !

- **Arthur**, *ivre de rage*. — Bien entendu, le « return-ball », à supposer qu'il existe, ne vaudra que pour une bille sur cinq. Il ne s'agit pas, non plus, d'éterniser la partie.
- **Le Vieux**. — Mais si la partie est plus longue, quelle importance? On la fait payer plus cher, et voilà... Et tout le monde sera d'accord. (*Dans un gros rire qui ne le quittera plus.*) Tout le monde sait bien que plus c'est long, plus c'est bon, ou plutôt, meilleur c'est, pardon! Ça coûte dix francs, eh bien, ça en coûtera cinquante! Le tout, c'est que la bonne grosse pièce passe dans la fente. Trop petite, la fente? Qu'à cela ne tienne, on l'agrandira! Cinquante francs, et les trois petites sœurs^[1] s'allument! (*Pause ; Il halète.*) On en a, de ces pièces-là, dans la poche, alors profitons-en, profitons-en...

Le Vieux rampe sur son lit pour essayer d'attraper Annette, et apparaît en longue chemise blanche. Annette recule, épouvantée. Les instruments de manucure tombent. Arthur et M. Roger^[2] restent figés.

- *Le Vieux, haletant et retombant sur son lit. — Roger!*
- *M. Roger se précipite et reçoit dans ses bras le Vieux expirant*

Arthur Adamov, *Le Ping-Pong*, Paris, Gallimard, 1955.

- ^[1] Figures qui décorent l'appareil à sous.
- ^[2] Secrétaire du Vieux.

- On retrouvera au dernier tableau Arthur et son ami. Victor, devenus des vieillards, toujours prisonniers de leur obsession de l'argent et déçus par elle, jouant au ping-pong, tels des pantins cassés, avec la même ardeur et la même acrimonie que du temps où ils jouaient à l'appareil à sous.
- Deux efforts parallèles : le but dérisoire d'Arthur et, en contrepoint pénible, le but obscène du Vieux. Obstination têtue du héros : répétitions et minutie de la monomanie. Lourdeur appuyée des réponses à double sens du Vieux. Atrocité sordide de l'agonie finale.
- Drame naturaliste et tragédie d'avant-garde?

« Il fallait, d'un point de départ absolument réaliste, arriver logiquement à une certaine folie; mais là encore le danger pouvait surgir : le lyrisme échevelé, ou plutôt, dans mon cas, l'élucubration schizophrénique sur l'Appareil Centre du Monde. Je suis parvenu à éviter ce danger, et à faire qu'en dépit de la folie grandissante, ou à cause d'elle l'appareil reste un objet produit par une société précise : la nôtre, et dans un but précis : gagner argent et prestige. » (Adamov.)

L'œuvre délibérément provocante de Jean Genêt (1910 - 1986)

- [écrivain](#), [poète](#), et auteur dramatique.
- Par une écriture raffinée et riche, Jean Genet exalte la perversion, le mal et l'[érotisme](#) à travers la célébration de personnages ambivalents au sein de mondes interlopes.
- Jean Genet, dans sa jeunesse, a été profondément inspiré par *Les nourritures terrestres* de [Gide](#), il a d'ailleurs cherché à rencontrer l'écrivain.
 - C'est en partant de ce modèle qu'il a créé certains de ses personnages.
- La vie de Jean Genet - et sa mise en scène - telle que décrite notamment dans *Le Journal du Voleur*, où il se présente sous les traits d'un vagabond anti-social et mystique, a servi d'inspiration aux auteurs de la [Beat Generation](#).
 - On le trouve cité dans l'œuvre de l'écrivain, proche du mouvement Beat, [Charles Bukowski](#).

- plus proche finalement de la tradition issue du marquis de Sade (revue par Jean-Paul Sartre) que de l'absurde au sens où Camus entendait ce mot.
- Certes, un personnage des *Nègres* (1958) déclare bien : « *Nous sommes ce qu'on veut que nous soyons... et nous le serons jusqu'au bout, absurdement* », mais il reste que cet « absurde » naît d'une rupture totale entre deux systèmes de valeurs également absolus :
 - le système de la *Société* et
 - le système inverse du *Mal* (*Haute Surveillance*).
- Genêt, en effet, élabore en dramaturgie son expérience personnelle de cette provocation qu'est la délinquance face à l'ordre social,
- ce qui explique aussi que son **engagement antisocial** aille bien au-delà de la simple satire, et débouche sur une véritable *métaphysique du Mal* :
 - le personnage est, par définition, un *proscrit*, et il réagit à cette proscription par le refus non seulement de l'ordre social mais aussi du monde réel ;
 - pour opérer *l'inversion de la réalité* qui doit fonder son existence, il a recours, comme Genêt lui-même, au théâtre.

- Voici donc que réapparaît, dans cette œuvre révoltée, la technique du **théâtre dans le théâtre**,
 - ce qui a conduit J.-P. Sartre à donner (par allusion au *Saint Genest* de Rotrou) un titre-jeu de mots à son étude sur J. Genêt : *Saint Genêt comédien et martyr* (1952).
- Dans ***Les Bonnes*** (1947), les deux héroïnes se jouent à elles-mêmes *ce jeu* où s'accomplit l'illusion de leur rêve (ou de leur cauchemar);
- mieux encore les personnages du ***Balcon*** (1956) habitent un véritable palais des illusions, avec un système de miroirs qui transforme les personnages en reflets, jusqu'à ce qu'eux-mêmes tentent de substituer, dans leur conscience, leur propre reflet à leur condition.
 - Ici l'itinéraire qui conduit de la révolte à l'illusion se poursuit jusqu'au mythe,
 - et le drame qui en est issu débouche sur un tragique lié à la fascination du Mal, finalement très proche du «**théâtre de la cruauté**» d'Antonin **Artaud**.

COMMENT JOUER « LES BONNES »

- Furtif. C'est le mot qui s'impose d'abord. Le jeu théâtral des deux actrices figurant les deux bonnes doit être furtif. Ce n'est pas que des fenêtres ouvertes ou des cloisons trop minces laisseraient les voisins entendre des mots qu'on ne prononce que dans une alcôve, ce n'est pas non plus ce qu'il y a d'inavouable dans leurs propos qui exige ce jeu, révélant une psychologie perturbée : le jeu sera furtif afin qu'une phraséologie trop pesante s'allège et passe la rampe. Les actrices retiendront donc leurs gestes, chacun étant comme suspendu, ou cassé. Chaque geste suspendra les actrices. Il serait bien qu'à certains moments elles marchent sur la pointe des pieds, après avoir enlevé un ou les deux souliers qu'elles porteront à la main, avec pré-caution, qu'elles le posent sur un meuble sans rien cogner — non pour ne pas être entendues des voisins d'en dessous, mais parce que ce geste est dans le ton. Quelquefois, les voix aussi seront comme suspendues et cassées.
- Ces deux bonnes ne sont pas des garces : elles ont vieilli, elles ont maigri dans la douceur de Madame. Il ne faut pas qu'elles soient jolies, que leur beauté soit donnée aux spectateurs dès le lever du rideau, mais il faut que tout au long de la soirée on les voie embellir jusqu'à la dernière seconde. Leur visage, au début, est donc marqué de rides aussi subtiles que les gestes ou qu'un de leurs cheveux. Elles n'ont ni cul ni seins provocants : elles pourraient enseigner la piété dans une institution chrétienne. Leur œil est pur, très pur, puisque tous les soirs elles se masturbent et déchargent en vrac, l'une dans l'autre, leur haine de Madame. Elles toucheront aux objets du décor comme on feint de croire qu'une jeune fille cueille une branche fleurie.
- Leur teint est pâle, plein de charme. Elles sont donc fanées, mais avec élégance ! Elles n'ont pas pourri.
- Pourtant, il faudra bien que la pourriture apparaisse : moins quand elles crachent leur rage que dans leurs accès de tendresse.
- Les actrices ne doivent pas monter sur la scène avec leur érotisme naturel, imiter les dames de cinéma. L'érotisme individuel, au théâtre, ravale la représentation. Les actrices sont donc priées, comme disent les Grecs, de ne pas poser leur con sur la table
- Je n'ai pas besoin d'insister sur les passages «joués» et les passages sincères : on saura les repérer, au besoin les inventer.
- Quant aux passages soi-disant «poétiques », ils seront dits comme une évidence, comme lorsqu'un chauffeur de taxi parisien invente sur-le-champ une métaphore argotique: elle va de soi. Elle s'énonce comme le résultat d'une opération mathématique : sans chaleur parti-culière. La dire même un peu plus froidement que le reste.
- L'unité du récit naîtra non de la monotonie du jeu, mais d'une harmonie entre les parties très diverses, très diversement jouées. Peut-être le metteur en scène devra-t-il laisser apparaître ce qui était en moi alors que j'écrivais la pièce, ou qui me manquait si fort: une cer-taine bonhomie, car il s'agit d'un conte.
- «Madame», il ne faut pas l'outrer dans la caricature. Elle ne sait pas jusqu'à quel point elle est bête, à quel point elle joue un rôle, mais quelle actrice le sait davantage, même quand elle se torche le cul?

- Ces dames — les Bonnes et Madame — déçoignent ? Comme moi chaque matin devant la glace quand je me rase, ou la nuit quand je m'emmerde, ou dans un bois quand je me crois seul: c'est un conte, c'est-à-dire une forme de récit allégorique qui avait peut-être pour premier but, quand je l'écrivais, de me dégoûter de moi-même en indiquant et en refusant d'indiquer qui j'étais, le but second d'établir une espèce de malaise dans la salle... Un conte... Il faut à la fois y croire et refuser d'y croire, mais afin qu'on y puisse croire il faut que les actrices ne jouent pas selon un mode réaliste.
- Sacrées ou non, ces bonnes sont des monstres, comme nous-mêmes quand nous nous rêvons ceci ou cela. Sans pouvoir dire au juste ce qu'est le théâtre, je sais ce que je lui refuse d'être: la description de gestes quotidiens vus de l'extérieur : je vais au théâtre afin de me voir, sur la scène (restitué en un seul personnage ou à l'aide d'un per-sonnage multiple et sous forme de conte), tel que je ne saurais — ou n'oserais — me voir ou me rêver, et tel pourtant que je me sais être. Les comédiens ont donc pour fonction d'endosser des gestes et des accoutrements qui leur permettront de me montrer à moi-même, et de me montrer nu, dans la solitude et son allégresse.
- Une chose doit être écrite: il ne s'agit pas d'un plaidoyer sur le sort des domestiques. Je suppose qu'il existe un syndicat des gens de maison — cela ne nous regarde pas.
- Lors de la création de cette pièce, un critique théâtral faisait la remarque que les bonnes véritables ne parlent pas comme celles de ma pièce: qu'en savez-vous ? Je prétends le contraire, car si j'étais bonne je parlerais comme elles. Certains soirs.
- Car les bonnes ne parlent ainsi que certains soirs : il faut les sur-prendre, soit dans leur solitude, soit dans celle de chacun de nous.
- Le décor des Bonnes. Il s'agit, simplement, de la chambre à coucher d'une dame un peu cocotte et un peu bourgeoise*. Si la pièce est représentée en France, le lit sera capitonné — elle a tout de même des domestiques — mais discrètement. Si la pièce est jouée en Espagne, en Scandinavie, en Russie, la chambre doit varier. Les robes, pourtant, seront extravagantes, ne relevant d'aucune mode, d'aucune époque. Il est possible que les deux bonnes déforment, monstrueusement, pour leur jeu, les robes de Madame, en ajoutant de fausses traînes, de faux jabots ; les fleurs seront des fleurs réelles, le lit un vrai lit. Le metteur en scène doit comprendre, car je ne peux tout de même pas tout expliquer, pourquoi la chambre doit être la copie à peu près exacte d'une chambre féminine, les fleurs vraies, mais les robes monstrueuses et le jeu des actrices un peu titubant.
- Et si l'on veut représenter cette pièce à Épidaure ? Il suffirait qu'avant le début de la pièce les trois actrices viennent sur la scène et se mettent d'accord, sous les yeux des Spectateurs, sur les recoins aux-quels elles donneront les noms de: lit, fenêtre, penderie, porte, coiffeuse, etc. Puis qu'elles disparaissent, pour réapparaître ensuite selon l'ordre assigné par l'auteur.
- La chambre de Madame. Meubles Louis XV. Au fond, une fenêtre ouverte sur la façade de l'immeuble en face. À droite, le lit. À gauche, une porte et une commode. Des fleurs à profusion. C'est le soir. L'actrice qui joue Solange est vêtue d'une petite robe noire de domestique. Sur une chaise, une autre petite robe noire, des bas de fil noirs, une paire de souliers noirs à talons plats.