

Une collection d'ouvrages sur « Le théâtre en question »

Début 2003, une nouvelle collection a vu le jour aux éditions Complexe : « Le théâtre en question ». Le but de cette collection est de proposer « *de grands textes inédits ou aujourd'hui introuvables qui ont ouvert la voie au théâtre contemporain* » et, à la lumière de ceux-ci, de « *questionner le présent théâtral* ».

Déjà cinq volumes ont été publiés. Le premier : *Le Naturalisme au théâtre* d'Émile Zola, texte fondateur s'il en est, tombé injustement dans l'oubli, comme le relève la directrice de la collection, Chantal Meyer-Plantureux. Le second, *Le Théâtre du peuple* de Romain Rolland, est un appel passionné à la création d'un théâtre réellement populaire. Un troisième volume traite d'*Un siècle de critiques dramatiques* et reproduit des textes de grands critiques, de Francisque Sarcey à Bertrand Poirot-Delpech. Les derniers parus sont *Animateurs de théâtre* de Robert Brasillach et *Les Enfants de Shylock ou l'antisémitisme sur scène*.

Ces volumes n'excèdent pas 200 pages (le dernier paru en compte quand même 270), d'un joli format (12x21), et revêtus d'une couverture cartonnée attrayante illustrant, bien entendu, une scène d'une pièce de théâtre ; ils coûtent environ 20 €. Ils feront l'objet d'une présentation dans *Français 2000* : nous en échelonnerons la publication au fil des numéros à venir.

Émile Zola, *Le Naturalisme au théâtre*

On connaît bien le Zola romancier, père des Rougon-Macquart, le Zola pamphlétaire engagé à corps perdu dans la défense du capitaine Dreyfus ; déjà un peu moins bien le critique d'art, fin connaisseur de peinture, défenseur de Manet ; mais le Zola critique d'art dramatique est oublié. Et pourtant, notre auteur met, à appeler de ses vœux et à promouvoir un théâtre naturaliste, le même talent, la même passion, le même art de la polémique que dans ses autres écrits. Qu'il n'ait pas réussi immédiatement dans son entreprise, que le théâtre naturaliste français ait eu des concurrents bien plus doués avec Ibsen en Norvège ou Strindberg en Suède, sans parler de Tchekhov, importe peu. Zola fut un précurseur, comme l'explique dans une excellente préface Bernard Dort ; le Théâtre-Antoine créé en 1887 procède directement de lui et fera d'ailleurs connaître en France les grands dramaturges étrangers, en même temps qu'il adaptera des œuvres du maître ou de Maupassant par exemple. Grâce à une conception nouvelle de l'activité théâtrale, il créera la mise en scène moderne.

À partir de 1876 et durant quatre ans, Zola donnera régulièrement des textes intitulés *Revue dramatique* au journal *Le Bien public* d'abord, puis au *Voltaire*. Il a, à cette époque, déjà publié les six premiers tomes des Rougon-Macquart et s'est essayé – sans succès – au théâtre ; ses pièces ont été éreintées ! Cela ne l'empêche pas d'avoir sur le sujet des idées très claires ; il se veut le chantre d'un nouveau théâtre naturaliste. Ces articles hebdomadaires seront réunis par ses soins dans deux livres : *Le Naturalisme au théâtre* et *Nos auteurs dramatiques*.

Le théâtre, qui est, à la fin du 19^e siècle, le lieu par excellence de consécration d'un écrivain, échappe au mouvement naturaliste, alors que l'évolution naturaliste est partout, dans

les sciences bien entendu mais aussi dans le roman, la peinture, la poésie même, l'histoire également. Zola se propose donc de mener campagne pour un nouveau théâtre, de dénoncer le théâtre de son temps, plein de conventions, soumis au goût du public, hors de la vie ; des Dumas fils, Augier ou Sardou ne l'enthousiasment guère. L'avenir lui a donné raison !

Zola se refuse à être un critique ordinaire, écrivant dans la fièvre, soucieux d'informer, après une première, les lecteurs du journal : « critique-reporter » ? très peu pour lui ! Il préfère développer succinctement, mais avec un souci constant de convaincre et un grand sens pédagogique, ses théories sur l'art dramatique.

Le premier chapitre traite du *Naturel au théâtre* et contient un aperçu historique de l'évolution du théâtre – de l'Antiquité à la fin du 19^e siècle – des plus intéressants, écrit dans un langage simple, imagé, non exempt d'humour parfois. Lisez plutôt, au sujet de l'abandon du théâtre classique pour le théâtre romantique (en gros de Corneille à Hugo) : « *Il s'agissait de déchirer les péplums en l'honneur des pourpoints et que l'amante qui parlait à son amant, au lieu de l'appeler "Mon seigneur" l'appelât "Mon lion" »* (p. 32), ou pour déplorer l'absence, à son époque, de grand auteur dramatique : « *Auprès de ces créatures géantes et vraies (il parle de Grandet ou de César Birotteau), les héros grecs ou romains grelottent, les héros du Moyen Âge tombent sur le nez comme des soldats de plomb »* (p. 41).

Ainsi, à longueur de pages, Zola prêche pour la substitution « *de l'homme physiologique à l'homme métaphysique* ».

Autre chapitre : *La critique et le public*. Zola s'y montre tel qu'en lui-même, avec son franc-parler, ses exigences esthétiques et morales, son espoir absolu dans le progrès. Aucun souci de déplaire et pourtant ! « *L'indifférence absolue est un état où le critique arrive après quelques années de pontificat. D'abord, il s'est jeté dans la bataille, a mis ses idées en avant, a livré des combats... Puis, en voyant qu'il n'améliore rien, que la sottise demeure éternelle, il se calme et prend un bel égoïsme. Tout est bon, tout est mauvais, peu importe. Il suffit qu'on boive frais et qu'on ne se fasse pas d'ennemis* » (p. 65).

D'autres propos suivent sur l'éreintement, sur la fièvre du journalisme d'informations. Et encore : « *Il est très rare qu'un critique casse l'arrêt d'une salle qui applaudit* » (p. 67).

Que de travaux intéressants et motivants à faire en classe sur base de critiques théâtrales actuelles, ou alors rapprocher les propos de Zola de ceux de Balzac par exemple dans *Illusions perdues*, où Lucien de Rubempré apprend – et avec quel cynisme ! – le métier de journaliste...

Les subventions : Zola n'aime pas l'art lyrique et lui reproche de prendre la plus grosse part des aides ; laissons-lui la responsabilité de ses propos mais sa conclusion : « *Je suis persuadé que l'argent ne fera pas naître un homme de génie et ne l'aidera pas à se produire car le propre du génie est de s'affirmer au milieu des obstacles* » (p. 83)... Qui oserait écrire cela de nos jours ?

En bon naturaliste, Zola s'intéresse aussi au décor, car « *Les décors ont pris au théâtre l'importance que la description a prise dans nos romans* » (p. 98).

Sur *les comédiens*, Zola dénonce « *cet orchestre formidable de l'information à outrance* » (p. 138). La presse peuplée, avec son cortège de commérages et de billevesées, en prendrait pour son grade avec un tel homme !

Quel que soit le thème abordé, le talent de polémiste de Zola éclate, mais dans le chapitre *Polémiques*, nous en avons quelques exemples de haut vol. Zola ou l'art de donner d'abord raison à l'adversaire pour mieux l'enfoncer par la suite. Une belle étude à faire par exemple sur un article et son droit de réponse.

Un dernier mot : si vous voulez en savoir plus sur le Théâtre-Antoine, vous trouverez sur Internet une manne de renseignements sur André Antoine, employé de la Compagnie du gaz, devenu metteur en scène, créant en 1887 Le Théâtre libre, un laboratoire d'essai, révélant des auteurs étrangers, s'ouvrant à des écrivains célèbres écartés des théâtres comme les Goncourt, Zola ou Maupassant, bouleversant les conventions théâtrales, prônant un jeu naturel d'acteurs au service de l'œuvre, dans des décors réalistes. Le Théâtre-Antoine existe toujours sous le nom de Théâtre Antoine-Simone Berriau.

Anne Marie ABRAHAM

(article paru dans *Français 2000*, la revue de l'Association belge des professeurs de français, n° 196-197, mai 2005, p. 89-92)

Romain Rolland, *Le Théâtre du peuple*

Dans la préface à la première édition de son livre, en 1903, Romain Rolland écrit : « [le théâtre du peuple] est l'expression impérieuse d'une société nouvelle, sa voix et sa pensée ; et c'est par la force des choses, dans les heures de crise, sa machine de guerre contre une société caduque et vieillie.... Il s'agit de fonder un art nouveau pour un monde nouveau. » Tout est dit !

Il dédie son livre à Maurice Pottecher, qui, onze années avant, avait eu l'idée d'organiser dans une petite ville des Vosges, Bussang, une représentation du *Médecin malgré lui* traduit dans le patois de Haute-Moselle. Ce fut un succès ; trois ans plus tard, il inaugurerait avec une œuvre de sa composition son Théâtre du peuple et ainsi, chaque année, les gens de Bussang pouvaient participer à deux journées de théâtre*... Notons au passage qu'Antoine – dont nous avons parlé à propos de *Naturalisme au théâtre* de Zola – y vint donner, en 1901, une représentation de *Poil de carotte*. D'autres villes de France suivirent le mouvement ; le gouvernement – nous sommes sous la III^e République – s'en mêla, pressentant le danger de cette émancipation du monde ouvrier par le biais de l'art dramatique ; il réussit à récupérer le mouvement mais l'élan avait été donné et il continua avec plus ou moins de bonheur.

Dix ans plus tard, Rolland réédite ce livre, « *document historique, il reflète les idées artistiques et les espoirs d'une génération* » (Préface à la 2^e édition, janvier 1913). Voyons donc de plus près, ce « document », bel exemple d'engagement militant.

Romain Rolland étudie d'abord *Le théâtre du passé*. Si Molière trouve à peu près grâce à ses yeux (ses yeux de propagateur des idées nouvelles, s'entend), Racine est rejeté avec perte et fracas comme « *dilettante de génie* ». Chez Corneille, on se trouve en présence « ... d'un homme qui parle à l'homme, d'un grand courant d'action qui relie, d'une façon continue, le public à la scène » (p. 42) ; cependant, la langue est un obstacle et le ressort dramatique, peu accessible à un public que les sujets politiques traités n'intéressent pas. Éliminé aussi, Corneille. Le drame romantique conviendra-t-il ? Que non, « *il ne s'agit pas d'en faciliter l'accès au peuple, mais bien plutôt d'en préserver le peuple, si celui-ci avait tendance, comme je le crois, à se laisser séduire par lui... Il n'a ni vérité ni honnêteté... il bluffe avec maestria* » (p. 46). Et le théâtre bourgeois ? Déjà dépassé, démodé. Trouve-t-on mieux dans le répertoire étranger ? Peut-être, mais il y a des obstacles : époque, mœurs, langue...

En conclusion, il n'existe qu'un répertoire de « lectures populaires », mais pas de théâtre. Il est en effet souvent d'usage de faire des lectures abrégées et expliquées des grands textes, mais cette pratique n'est pas satisfaisante malgré une utilité transitoire, juge R. Rolland.

Reste à examiner « l'œuvre des trente ans de théâtre » créée en 1901 et organisant des représentations classiques pour le peuple. Rolland en conteste le prix des places (et tous ses accessoires : vestiaire, ouvreuse, etc.) et la durée, peu propice au travail du lendemain ; il nie d'ailleurs que ce soit le peuple qui y assiste : c'est plutôt un public bourgeois.

Il est donc indispensable de créer un théâtre vraiment populaire, sans renier en rien la qualité.

Voyons donc *Le théâtre nouveau*. Romain Rolland effleure dans cette seconde partie, l'influence des grands précurseurs Rousseau et Diderot. Les professeurs pourraient très heureusement approfondir le sujet avec leurs grands élèves, en choisissant et analysant par exemple une diatribe de Rousseau sur l'influence néfaste des spectacles.

Les Révolutionnaires de 1789 eurent l'idée d'un théâtre, moyen d'éducation publique ; également, de spectacles civiques. Cependant, aucune œuvre d'importance n'a subsisté.

Vint Michelet, ardent prosélyte d'un théâtre populaire, et nous en arrivons à l'expérience de Bussang relatée ci-dessus.

Rolland s'intéresse encore aux conditions matérielles et morales du théâtre nouveau. Le principe de l'abonnement pour fidéliser le public. Pour le fond, le théâtre doit être un délasserment, une source d'énergie, une lumière pour l'intelligence. « *La joie, la force et l'intelligence, voilà les conditions capitales d'un théâtre populaire* » (p. 98). Parmi les formes pouvant fleurir : le mélodrame, l'épopée historique, le drame social, le drame lyrique et même la pantomime.

La dernière partie du livre est consacrée aux *Fêtes du peuple*, prônées par Jean-Jacques et par la Révolution française. Nous ne sommes pas loin des mouvements de masse chers à tous les pouvoirs totalitaires !

Une série de documents complète heureusement le volume.

À noter qu'en 1936, à l'avènement du Front Populaire, on joua durant un mois une pièce de R. Rolland, *Le 14 juillet*. L'auteur était alors âgé de 70 ans et devait mourir en 1944.

Attendons avec patience la suite de l'histoire, un volume de la collection qui nous raconterait la création du premier Théâtre national populaire en France, en 1920, et les expériences de Jean Vilar, Roger Planchon, ainsi que les débuts du festival d'Avignon pour ne citer que les premiers noms qui nous viennent en tête.

* Actuellement il existe toujours un festival de théâtre à Bussang (ndlr).

Anne Marie ABRAHAM

(*ibid.*, n° 198, septembre 2005, p. 49-51)

Dans notre série consacrée à la collection « Le théâtre en question », voici deux petits volumes que lie le même thème : la critique dramatique. Nul doute que les professeurs de français qui mènent leurs élèves au théâtre trouveraient dans ces textes matière à exercices et débats.

Un siècle de critiques dramatiques, édition de Chantal Meyer-Plantureux, préface de Thomas Ferenczi

Ce livre est une anthologie de réflexions sur la critique théâtrale, publiées au cours de la période couvrant la fin du 19^e siècle jusqu'aux années 1990. Elles sont dues à des auteurs dramatiques (Mirbeau, Flers, Pagnol, Ionesco...), à des metteurs en scène et directeurs de théâtre (Vilar, Lassalle, Copeau...), et même à des critiques professionnels. Chaque texte est précédé d'une courte notice : présentation de l'auteur, de sa « carrière » théâtrale et des convictions qui l'animent.

Nous savons déjà (voir *Français 2000*, n° 196-197) que Zola distinguait nettement le critique-reporter et le critique-penseur ; ce dernier, à la fois pédagogue, théoricien et porte-drapeau, était son modèle, et il ne se faisait pas faute de ridiculiser et d'attaquer le prototype des critiques-reporters, Francisque Sarcey (1827-1899), représentant exemplaire de la bourgeoisie de l'époque. Romain Rolland, lui, était hostile à toute critique. Généreux mais intolérant, il contestait l'idée d'intermédiaire entre l'œuvre et le public. Le public doit penser, juger par lui-même ! La distinction entre les deux formes de critique va perdurer au 20^e siècle, mais les « penseurs » seront accueillis par des revues plutôt que par des journaux, réservés aux feuilletonistes.

C'est aux feuilletonistes que s'adressent des hommes comme Jacques Copeau (1879-1949), Jean Vilar (1912-1971) ou Jacques Lassalle (1936-) ; ils se plaignent de leur attitude mesquine, inamicale, jugeant, tranchant, condamnant souvent avec cruauté un spectacle, au mépris de son auteur et de son metteur en scène. Ainsi, Jacques Lassalle, directeur de la Comédie-Française, écrit, en 1994, une lettre ouverte aux critiques de théâtre qui ont mené contre lui une campagne virulente, et déclare qu'il ne fera plus de théâtre en France. « *On savait bien que vous aviez glissé imperceptiblement de la réflexion à l'information, de l'information à la communication promotionnelle...* » (p. 155). Dur à entendre ! Ces hommes de théâtre appellent de leurs vœux le critique (celui des revues) qui comprend, analyse et, à sa façon, participe au travail théâtral.

Parmi les textes, citons encore celui de Léon Blum (1872-1950), l'homme politique, dont on ignore souvent qu'il fut critique théâtral. Il admirait profondément André Antoine et son Théâtre-Libre. Marcel Pagnol (1895-1974), lui, commet un vigoureux pamphlet contre le critique qui n'est qu'un jaloux, un envieux... à un moment où ses œuvres sont accueillies plus froidement que par le passé. L'académicien Jean Dutourd (1920) raconte, dans *Le Paradoxe du critique*, son expérience à *France-Soir*. Avec humour et bon sens, cet esprit libre prend la défense du critique théâtral : « *Dès que je suis assis dans un fauteuil de théâtre, je ne connais plus ni morale, ni esthétique, ni opinion politique. Tout me plaît si j'y vois du talent...* » (p. 137), de quoi faire hurler les tenants d'une critique engagée, mais quel souffle d'air frais !

Thomas Ferenczi le constate, en conclusion de sa préface, « *entre la critique des journaux et celle des revues, les ponts ne sont pas coupés. [...] [Des journalistes] ne se contentent pas d'une critique d'humeur, ils s'efforcent aussi de pratiquer une critique de réflexion... À l'inverse, les nouvelles revues [...] tentent de s'adresser à un public allant au-delà de celui des seuls spécialistes. [...] ils [les journaux et revues] sont également conscients de défendre leur commune passion du théâtre [...]* » (p. 17).

Le Festival d'Avignon, dans sa version 2005, constitue un terrain de choix pour la poursuite de l'étude des critiques dramatiques. Certains spectacles, notamment ceux de notre compatriote Jan Fabre, artiste associé, ont été proprement éreintés dans une bonne part de la presse française. *Le Figaro*, par exemple, s'est montré d'une ironie féroce et même *Le Monde*, après s'être fait le chantre de la modernité, n'a pas manqué de critiquer vertement plusieurs pièces. Les spectateurs ont réagi à la débilité de certains textes, à la violence et la noirceur étalées complaisamment... Les organisateurs se sont expliqués sur leurs choix et de l'artiste associé et des spectacles (pour la plupart des créations). Le débat est loin d'être clos. La cuvée 2006, célébrant le soixantième anniversaire de la création du Festival, devra retenir l'attention.

Comme l'explique Olivier Py, directeur du Centre dramatique national d'Orléans, dans un article publié par le journal *Le Monde*, le théâtre est devenu, à Avignon, « *plus proche des arts plastiques que de l'écriture, plus visuel que littéraire* », suivant en cela, bien normalement, la tendance générale de la primauté de l'image ; comme le règne de l'image *est* un règne de violence, il ne faut pas s'étonner de l'agressivité des spectacles ! Olivier Py a cette formule : « *Avignon a, cette année, exilé la littérature.* » Est-ce un bien ? Est-ce un mal ? À chacun de répondre, mais espérons que dans ce vaste débat, loin des idées reçues et des polémiques, les tenants du Texte, de la Parole ne seront pas minoritaires.

Dans le cycle des spectacles auxquels les grands élèves du secondaire assisteront, il y aura certainement matière à argumenter sur le choix, la qualité (fond et forme) des pièces, et à tenter de passer du simple reportage à une étude en profondeur, en n'oubliant pas, comme le dit encore Olivier Py, que c'est le public, par son questionnement, qui fait la vitalité du théâtre !

Anne Marie ABRAHAM

(*ibid.*, n° 199-200, décembre 2005, p. 122-124)

Robert BRASILLACH, *Animateurs de théâtre*, préface de Chantal Meyer-Plantureux

Brasillach, écrivain sulfureux s'il en est, voit son essai sur les « animateurs de théâtre » – Baty, Copeau, Dullin, Jouvet, les Pitoëff – republié à la faveur de cette collection.

Rappelons que Brasillach (1909-1945), journaliste, critique d'art dramatique, helléniste, romancier, auteur de deux pièces de théâtre, fut condamné à mort pour collaboration, sentence exécutée malgré les démarches de plusieurs écrivains dont François Mauriac.

Bravant le « politiquement correct », Chantal Meyer-Plantureux a jugé nécessaire de republier des textes de grande valeur dont l'intérêt historique (témoignage sur de grands hommes de théâtre) et les qualités littéraires frapperont le lecteur. Ces textes permettent également de mieux cerner la personnalité complexe d'un écrivain qui ne se révélera antisémite et fasciste qu'aux alentours des années 1935-1936.

Nullement question donc d'une quelconque réhabilitation, mais un travail courageux et objectif dont une copieuse préface qui fait un bon tiers du livre. Précisons que *Animateurs de théâtre* fut publié pour la première fois aux éditions Corrêa, à Paris, en 1936.

Première rencontre de Brasillach avec le théâtre : les Pitoëff jouent Pirandello ; nous sommes en 1926 ; « *cet enthousiasme sacré* » qu'il a éprouvé ira croissant : le jeu des acteurs, la mise en scène, les thèmes des pièces d'Ibsen, de Pirandello, Tchekhov ou Shakespeare... « *Le théâtre est pour lui un lieu de communion, d'échange entre la scène et la salle, un lieu de questionnement du monde* » (p. 11). Surtout, c'est un art de l'éphémère « *borné comme notre vie même : borné par le temps, indivis d'avec le temps. Il ne dure qu'autant que dure notre mémoire. Aucun art ne s'inscrit davantage dans l'éphémère* » (p. 11).

Début des années trente et encore étudiant, Brasillach collabore à divers journaux. Il s'enthousiasme pour Jouvet ou Copeau, éreinte la Comédie-Française comme le théâtre de boulevard avec une férocité qui laisse pantois (« ... *à la Comédie-Française, une seule réforme : la dynamite* », p. 28-29), mais il épargne le plus souvent les acteurs. Il fait l'éloge de petites troupes d'amateurs et est à l'affût des nouveaux talents d'auteurs dramatiques ; enfin, il écrit un vibrant plaidoyer pour le théâtre d'avant-garde.

Brasillach apparaît jusque-là comme un esprit brillant, anticonformiste, rejetant tous les systèmes en place, mais, fin 1935, son engagement politique en faveur de l'Italie mussolinienne devient clair, son antisémitisme également, et le ton ainsi que le vocabulaire de ses articles changent et expriment dureté et violence. Il suivra quand même avec intérêt les réformes de la Comédie-Française entreprises par le Front populaire mais, non sans raison, il se plaira à souligner l'échec des productions voulues et orientées par le pouvoir.

En juin 1937, il devient rédacteur en chef de *Je suis partout* ; c'est le combat politique qui aura désormais la priorité et ses conceptions sur le théâtre s'en trouveront modifiées : seul le texte importe désormais ; mise en scène devient pour lui synonyme d'avalissement ! Il écrira en captivité, en 1940, une pièce, *Bérénice*, aux relents fortement antisémites, qui sera

publiée en 1944, alors qu'il revient à la critique théâtrale. Sa dernière critique sera pour *Huis-clos* de Sartre, qui lui procure un choc et qu'il qualifiera de « *monument bizarre d'un monde agonisant* ». Prémonitoire ?

Anne Marie ABRAHAM

(*ibid.*, p. 124-125)