



Vive le PCF (mlm) !

# **Le théâtre contemporain ou le monde comme théâtre**

## **Le théâtre, du reflet au subjectivisme**

Le théâtre est une forme représentative et, de la même manière que la peinture contemporaine n'est plus en mesure de représenter quelque chose, il est paralysé, il ne sait plus vers quoi se tourner. Tout comme la poésie, il pratique la fuite en avant dans la « modernité » ; tout comme le roman « moderne », ses personnages n'en sont plus.

Le phénomène est général ; il est propre à l'affirmation du « moi » individualisé du mode de production capitaliste. Il a toutefois frappé au théâtre, car contrairement à une œuvre d'art contemporain qu'on peut éviter, un roman « moderne » qu'on ne lit pas ou une poésie « moderne » fugace qu'on ne saisit pas, le théâtre est une représentation qu'on doit endurer et qui est censée avoir une valeur puisqu'elle est représentée.

La dimension élitiste du théâtre a permis une vaste reconnaissance au théâtre contemporain, après un premier choc très brutal pour les spectateurs. En effet, une pièce de théâtre est censée représenter le réel ou du moins quelque chose de vraisemblable ; en présentant des êtres en chair et en os, il faut bien que quelque chose parle aux spectateurs.

Le renversement n'en a été que plus spectaculaire, avec un théâtre contemporain supprimant les notions de temps et de lieux, où les personnages sont devenus des figures fantomatiques errants dans les questionnements existentiels à travers des situations loufoques ou sordides. Cela pouvait apparaître comme surprenant ou « avant-gardiste » à l'initial ; c'est devenu la norme.

Tant Ionesco que Beckett représentent ici véritablement des drapeaux du subjectivisme bourgeois. Le mode de production capitaliste s'est approprié le théâtre. Ce qu'on a appelé pompeusement le « théâtre de l'absurde » n'a été que l'expression du subjectivisme individualisé au niveau des acteurs d'une pièce, ce qui par contrecoup fait s'effondrer la notion même de théâtre, tout comme les « installations » de l'art contemporain ont dynamité le cadre artistique en général.

Le théâtre du vingtième siècle a ainsi reflété une évolution fondamentale dans la vision du monde de la bourgeoisie. De la peinture psychologique des caractères et des passions du XVIIe siècle, on était passé au XVIIIe siècle à la comédie des Lumières, puis au drame bourgeois. Ce dernier était déjà une expression profondément marquée par le caractère devenu réactionnaire de la bourgeoisie,

mais il s'inscrivait dans le travail de liquidation des restes de féodalité présents en partie jusqu'à 1848.

Après 1848, on a alors le triomphe complet de la bourgeoisie sur la féodalité, du moins dans la plupart des traits fondamentaux de la société ; dans la seconde partie du XIXe siècle, le théâtre acquière sa nouvelle substance.

Mais de quelle substance parle-t-on ? Car si l'on regarde après 1848, on n'a plus de théâtre au sens strict. On a de la comédie de boulevard, du nom du boulevard du Temple à Paris, avec ses innombrables institutions du divertissement bourgeois superficiel, tous aux noms pittoresques : le théâtre des Pygmées, le Petit-Lazari, les Funambules, les Délassements-Comiques, le Cirque-Olympique, les Folies-Dramatiques, le Théâtre-Lyrique, à quoi s'ajoutent de nombreux cafés-concerts, cabarets, etc.

Ce boulevard du Temple est alors surnommé le boulevard du crime de par la fascination pour le crime comme thème par les théâtres, en conformité avec le goût bourgeois décadent pour le difforme et le malsain.

De fait, la bourgeoisie est alors en perdition et strictement incapable de produire de la culture ; elle ne cherche qu'un élitisme raffiné à prétention spirituelle ou une superficialité divertissante et exotique. C'est ce théâtre qui caractérise la « belle-époque » de la bourgeoisie et qui se maintient à travers la crise générale du capitalisme suivant 1917.

Il faudra attendre une relance générale du capitalisme, après 1945, sous impulsion américaine, pour que ce théâtre bourgeois devienne le théâtre du vingtième siècle, qu'on définira comme le théâtre de l'absurde, l'anti-théâtre, etc.

La période de la décadence du théâtre, avec le théâtre de boulevard, apparaît alors comme un long moment de transition avant que le théâtre « moderne », « contemporain », ne surgisse. Le théâtre de boulevard se maintiendra, mais comme divertissement conformément à sa nature initiale et il ne sera plus sur le devant de la scène. Il suffit de regarder les dates des œuvres des « auteurs majeurs » du théâtre considéré en général pour le constater, comme ici par exemple :

1637 Corneille, *Le Cid*

1669 Molière, *Le Tartuffe ou l'Imposteur*

1670 Racine, *Bérénice*

1730 Marivaux, *Le Jeu de l'amour et du hasard*

1781 Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*

1830 Hugo, *Hernani*

1834 Musset, *Lorenzaccio*

...

1950 Ionesco, *La cantatrice chauve*

1952 Beckett, *En attendant Godot*

En fait, on peut dire qu'à partir de 1848, apogée de la vague révolutionnaire bourgeoise, le théâtre porté par la bourgeoisie en tant que force historique a disparu. Il aurait dû au contraire acquérir une importance capitale si l'on prend les prétentions bourgeoises à représenter la civilisation.

Cependant, le théâtre n'a de sens et de signification qu'au XVII<sup>e</sup> siècle, il a du sens au XVIII<sup>e</sup> et au XIX il est passé déjà dans un subjectivisme avec des restes anti-féodaux, pour s'effondrer immédiatement dans la foulée.

Dans les faits, la bourgeoisie a bien multiplié les théâtres et les pièces, mais simplement pour se divertir, avec un goût certain pour le sordide, le malsain, le difforme, etc. La bourgeoisie a été incapable de produire de grands auteurs, de prolonger le théâtre. Le théâtre, en triomphant en apparence comme forme artistique, est devenu une simple caisse de résonance du mode de vie bourgeois.

C'est ce qui explique la mise en valeur de manière systématique par la bourgeoisie d'une œuvre aussi niaise, aussi infantile et grotesque que *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand, qui date de... 1897. La Tour Eiffel était déjà alors construite.

En fait, soixante-dix ans après la « bataille d'Hernani » où Victor Hugo a été le fer de lance du démantèlement du théâtre classique, conformément au libéralisme relativiste, la bourgeoisie ne peut proposer que *Cyrano de Bergerac* et un théâtre de boulevard superficiel et tapageur jouant sur les tromperies au sein du couple bourgeois.

Le « vaudeville », l'infantilisme et les loufoqueries sont les seules choses que la bourgeoisie peut produire. On a là une preuve du déclin de cette classe, qui est alors incapable de produire une culture en tant que telle.

Comment expliquer alors l'émergence du théâtre du 20<sup>e</sup> siècle en France, c'est-à-dire du théâtre de l'absurde et de son prolongement ?

Cela tient à la relance du capitalisme après 1945, le capitalisme français adoptant les méthodes américaines et parvenant alors à un certain niveau des forces productives. Le théâtre du vingtième siècle est alors un équivalent de l'art contemporain, il est un accompagnement idéologique de la progression du capitalisme, de son élargissement.

La France est le détonateur du théâtre contemporain de par ses multiples scènes parisiennes, pétries de loufoqueries et du sordide du théâtre de boulevard, avec une grande histoire théâtrale à l'arrière-plan, qui est ici littéralement détournée pour une véritable industrie.

Le théâtre du vingtième siècle se présente comme un anti-théâtre, ses pièces comme des anti-pièces, tout comme l'art contemporain affirme remettre en cause la notion de supports artistiques, au profit de prétendues installations. Il se situe cependant dans le prolongement du théâtre de boulevard et de

sa dimension tapageuse, avec des acteurs et des metteurs en scène visant le sensationnel, le pittoresque, le grotesque.

## **Le chemin « avant-gardiste » au nihilisme du théâtre contemporain**

Il existe à partir de 1848 tout un processus de démantèlement des formes artistiques ayant prévalu jusque-là. Le mode de production capitaliste est en effet obligé de les déformer afin de pouvoir les insérer dans sa propre existence.

En poésie, c'est Arthur Rimbaud qui est le fer de lance de cette entreprise de destruction ; au théâtre, c'est Victor Hugo, avec la fameuse « bataille d'Hernani ». Ce qui suit cette bataille, c'est le néant théâtral, à part pour les comédies de boulevard, comme avec Eugène Labiche, George Sand, Georges Feydeau, Sacha Guitry... et les loufoqueries.

Ces loufoqueries, se prétendant « avant-gardistes », sont désormais très valorisées dans l'histoire du théâtre, car la bourgeoisie les a largement valorisées depuis, alors qu'à l'époque elles étaient totalement marginales, pour ne pas dire anecdotiques. On a ainsi :

- *Ubu Roi*, d'Alfred Jarry en 1896 ;
- *Les Mamelles de Tirésias* (« Drame surréaliste »), d'Apollinaire en 1917 ;
- *La Machine infernale*, de Jean Cocteau en 1934 ;
- *Électre*, de Jean Giraudoux en 1937 ;
- *Antigone*, de Jean Anouilh en 1944.

Toutes ces œuvres se fondent sur l'antiquité, à part *Ubu Roi* (même si en pratique c'est un « tyran ») ; toutes cherchent à développer un langage délirant, totalement en décalage avec le sens réel des mots. Ces œuvres ont en commun d'être intentionnellement incohérentes dans leur dynamique, extrêmement difficiles à suivre, de par une suite de mots balancés en vrac, d'un faux lyrisme qui est une fin en soi, d'une intrigue qui ne tient pas debout.

*Ubu Roi* est une œuvre où un roi fictif massacre les nobles pour leur voler leur argent, dans un univers loufoque :

PÈRE UBU Messieurs, nous établirons un impôt de dix pour cent sur la propriété, un autre sur le commerce et l'industrie, et un troisième sur les mariages et un quatrième sur les décès, de quinze francs chacun.

PREMIER FINANCIER Mais c'est idiot, Père Ubu.

DEUXIÈME FINANCIER C'est absurde.

TROISIÈME FINANCIER Ça n'a ni queue ni tête.

PÈRE UBU Vous vous fichez de moi ! Dans la trappe les financiers ! *On enfourne les financiers.*

MÈRE UBU Mais enfin, Père Ubu, quel roi tu fais, tu massacres tout le monde.

PÈRE UBU Eh merdre !

Dans *Les Mamelles de Tirésias*, une femme devient un homme et son mari devient une femme qui donne naissance subitement à plus de 40 000 enfants en une journée :

« *Le mari*

Eh oui c'est simple comme un périscope

Plus j'aurai d'enfants

Plus je serai riche et mieux je pourrai me nourrir

Nous disons que la morue produit assez d'œufs en un jour

Pour qu'éclos ils suffisent à nourrir de brandade et d'aïoli

Le monde entier pendant une année entière

N'est-ce pas que c'est épatant d'avoir une nombreuse famille

Quels sont donc ces économistes imbéciles

Qui nous ont fait croire que l'enfant

C'était la pauvreté

Tandis que c'est tout le contraire

Est-ce qu'on a jamais entendu parler de morue morte dans la misère

Aussi vais-je continuer à faire des enfants

Faisons d'abord un journaliste

Comme ça je saurai tout

Je devinerai le surplus

Et j'inventerai le reste »

*La Machine infernale* est une réécriture d'*Oedipe Roi* de Sophocle, avec une modification bien entendu du mythe (le sphinx, qui est une femme chez les Grecs, devient amoureuse d'Oedipe), des dialogues à la fois délirants et hermétiques qu'on ne peut pas suivre, etc. :

EDIPE : Je résisterai ! (*Il ferme les yeux, détourne la tête.*)

LE SPHINX : Inutile de fermer les yeux, de détourner la tête. Car ce n'est ni par le chant, ni par le regard que j'opère. Mais, plus adroit qu'un aveugle, plus rapide que le filet des gladiateurs, plus subtil que la foudre, plus raide qu'un cocher, plus lourd qu'une vache, plus sage qu'un élève tirant la langue sur des chiffres, plus gréé, plus voilé, plus ancré, plus bercé qu'un navire, plus incorruptible qu'un juge, plus vorace que les insectes, plus sanguinaire que les oiseaux, plus nocturne que l'œuf, plus ingénieux que les bourreaux d'Asie, plus fourbe que le cœur, plus désinvolte qu'une main qui triche, plus fatal que les astres, plus attentif que le serpent qui humecte sa proie de salive ; je secrète, je tire de moi, je lâche, je dévide, je déroule, j'enroule de telle sorte qu'il me suffira de vouloir ces nœuds pour les faire et d'y penser pour les tendre ou pour les détendre ; si mince qu'il t'échappe, si souple que tu t'imagineras être victime de

quelque poison, si dur qu'une maladresse de ma part t'amputerait, si tendu qu'un archet obtiendrait entre nous une plainte céleste ; bouclé comme la mer, la colonne, la rose, musclé comme la pieuvre, machiné comme les décors du rêve, invisible surtout, invisible et majestueux comme la circulation du sang des statues, un fil qui te ligote avec la volubilité des arabesques folles du miel qui tombe sur du miel.

ŒDIPE : Lâchez-moi !

*Électre* est une réécriture du mythe grec, pareillement de manière cryptique, hermétique, délirante :

ÉGISTHE. – Cela va, jardinier.

LE JARDINIER. – Je sais, je sais que cela va. Et mes mains sont sales. Regardez. Voilà des mains sales ! Des mains que j'ai justement lavées après avoir retiré les morilles et les oignons pendus, pour que rien n'entête la nuit d'Électre... Moi je coucherai dans le hangar, Électre, d'où je surveillerai toute menace à votre sommeil, qu'elle vienne du hibou en fraude, de l'écluse ouverte, ou du renard qui fourrage la haie, sa tête grossie d'une poule. J'ai dit...

ÉLECTRE. – Merci, jardinier.

CLYTEMNESTRE. – Et ainsi vivra Électre, fille de Clytemnestre et du roi des rois, à voir dans les plates-bandes son époux circuler deux seaux aux mains, centre d'un cercle de barrique !

ÉGISTHE. – Et elle y pleurera les morts tout à son aise. Prépare dès demain tes semis d'immortelles.

Antigone reprend pareillement le mythe, mais dans la pièce jouée durant l'Occupation (et ayant passée la censure nazie), Antigone représente en fait la Résistance idéaliste, cherchant la justice mais incapable d'assumer ses responsabilités, alors que Créon représente Pétain qui sacrifie son image afin d'assumer de diriger le pays

Antigone

Pourquoi veux-tu me faire taire ? Parce que tu sais que j'ai raison ? Tu crois que je ne lis pas dans les yeux que tu le sais ? Tu sais que j'ai raison, mais tu ne l'avoueras jamais parce que tu es en train de défendre ton bonheur en ce moment comme un os.

Créon

Le tien et le mien, oui, imbécile !

Antigone

Vous me dégoûtez tous avec votre bonheur ! Avec votre vie qu'il faut aimer coûte que coûte. On dirait des chiens qui lèchent tout ce qu'ils trouvent. Et cette petite chance pour tous les jours, si on n'est pas trop exigeant. Moi, je veux tout, tout de suite, – et que ce soit entier – ou alors je refuse ! Je ne veux pas être modeste, moi, et me contenter d'un petit morceau si j'ai été bien sage. Je veux être sûre de tout aujourd'hui et que cela soit aussi beau que quand j'étais petite – ou mourir.

Ces œuvres n'ont, bien évidemment, jamais été des succès de masse et même la bourgeoisie les a considérés comme des expérimentations marginales. Seuls les milieux littéraires, voire franchement « avant-gardistes », y ont porté leur attention.

Elles correspondent, dans le cadre du développement inégal, au succès du théâtre stupide relevant du divertissement pseudo-comique. Plus ce succès devenait patent dans la production théâtrale, plus il y avait inversement une tendance à l'avant-garde, dans une démarche cryptique, hermétique, avec des œuvres fermées sur elles-mêmes, tendant à être incompréhensibles, relevant d'une tentative de loufoquerie petite-bourgeoise pour attirer l'attention et contribuer au relativisme général, le tout étant maquillé derrière un prétendu jeu artistique avec les formes.

Il y avait là des éléments sans intérêt donc sur le plan culturel, mais formant des références internes aux milieux littéraires qui allaient grandement aider à l'émergence du théâtre du vingtième siècle en France.

## **Le théâtre contemporain comme idéologie du jeu scénique**

Pourquoi des pièces marginales, se prétendant « avant-gardistes », tel *Ubu Roi*, *La Machine infernale*, *Antigone*... sont-elles devenues exemplaires de ce qui allait devenir le théâtre du XXe siècle ?

Pourquoi les spectateurs ont-ils accepté la valorisation d'œuvres qu'ils ne comprenaient clairement pas ou qui les rebutaient même franchement ?

Les spectateurs ont en fait suivi le mouvement par libéralisme et relativisme, la bourgeoisie parvenant à pousser leur subjectivisme en ce sens. Il fallait toutefois un levier efficace et ce fut la mise en valeur du metteur en scène.

Le théâtre contemporain doit ainsi avant tout être défini idéologie du jeu scénique qui a été reconnue par la bourgeoisie comme l'expression du subjectivisme au théâtre, et qui est accepté par le spectateur précisément car sa propre vie est à l'image de ce subjectivisme.

Avec le théâtre « moderne », le metteur en scène devient aussi important que l'auteur, et le spectateur autant que le metteur en scène, car c'est un consommateur. La pièce de théâtre se transforme en spectacle, qui est réalisé subjectivement par des acteurs, qui est régi subjectivement par un metteur en scène, avec une appréciation subjective du spectateur. Le cadre social-historique a été dynamité.

Ce triomphe du subjectivisme implique une valorisation de type individuel-empirique. Assister à une pièce de théâtre deviendrait une expérience immédiate entièrement individuelle.

C'est dans des cercles ultra-subjectivistes marginaux que cette conception s'est initialement développée dans les années 1920-1930, avant de devenir l'idéologie même du théâtre contemporain par la suite. Le représentant le plus représentatif de cette approche, et à ce titre valorisé par la bourgeoisie par la suite, est Antonin Artaud (1896-1948). Cet artiste bohème touche à tout et à moitié fou a théorisé sa conception dans *Le théâtre et son double*, publié en 1938.

Dans la préface de cet écrit théorique à dimension poétique, il pose que le théâtre est une sorte d'opération magique – mystique qui « renouvelerait » la vie elle-même, en utilisant plus que les mots. La créativité suinterait du jeu d'acteurs et d'un dépassement du langage, comme lors d'une cérémonie à prétention religieuse.

Notre idée pétrifiée du théâtre rejoint notre idée pétrifiée d'une culture sans ombres, et où de quelque côté qu'il se retourne notre esprit ne rencontre plus que le vide, alors que l'espace est plein.

Mais le vrai théâtre parce qu'il bouge et parce qu'il se sert d'instruments vivants, continue à agiter des ombres où n'a cessé de trébucher la vie. L'acteur qui ne refait pas deux fois le même geste, mais qui fait des gestes, bouge, et certes il brutalise des formes, mais derrière ces formes et, par leur destruction, il rejoint ce qui survit aux formes et produit leur continuation.

Le théâtre qui n'est dans rien mais se sert de tous les langages : gestes, sons, paroles, jeu, cris, se retrouvent exactement au point où l'esprit a besoin d'un langage pour produire ses manifestations.

Et la fixation du théâtre dans un langage : paroles écrites, musique, lumières, bruits indique à bref délai sa perte, le choix d'un langage prouvant le goût que l'on a pour les facilités de ce langage : et le dessèchement du langage accompagne sa limitation.

Pour le théâtre comme pour la culture, la question reste de nommer et de diriger des ombres : et le théâtre, qui ne se fixe pas dans le langage et dans les formes, détruit par le fait les fausses ombres, mais prépare la voie à une autre naissance d'ombres autour desquelles s'agrège le vrai spectacle de la vie.

Briser le langage pour toucher la vie, c'est faire ou refaire le théâtre ; et l'important est de ne pas croire que cet acte doive demeurer sacré, c'est-à-dire réservé. Mais l'important est de croire que n'importe qui ne peut pas le faire, et qu'il y faut une préparation.

Ceci amène à rejeter les limitations habituelles de l'homme et des pouvoirs de l'homme, et à rendre infinies les frontières de ce qu'on appelle la réalité.

Il faut croire à un sens de la vie renouvelé par le théâtre, et où l'homme impavide se rend le maître de ce qui n'est pas encore, et le fait naître. Et tout ce qui n'est pas né peut encore naître pourvu que nous ne nous contentions pas de demeurer de simples organes d'enregistrement.

Antonin Artaud dit alors dans l'écrit lui-même que le théâtre dépasse le dialogue, que la scène est un espace avec des propriétés particulières, portant concrètement la même puissance qu'un autel religieux : c'est le lieu d'une expérience qui « dépasse » celui qui y assiste ou plus exactement celui qui la vit, car il y a une idée de communion.

Comment se fait-il qu'au théâtre, au théâtre du moins tel que nous le connaissons en Europe, ou mieux en Occident, tout ce qui est spécifiquement théâtral, c'est-à-dire tout



ce qui n'obéit pas à l'expression par la parole, par les mots, ou si l'on veut tout ce qui n'est pas contenu dans le dialogue (et le dialogue lui-même considéré en fonction de ses possibilités de sonorisation sur la scène, et des exigences de cette sonorisation) soit laissé à l'arrière-plan ?

Comment se fait-il d'ailleurs que le théâtre Occidental (je dis Occidental car il y en a heureusement d'autres, comme le théâtre Oriental, qui ont su conserver intacte l'idée de théâtre, tandis qu'en Occident cette idée s'est, — comme tout le reste, — prostituée), comment se fait-il que le théâtre Occidental ne voie pas le théâtre sous un autre aspect que celui du théâtre dialogué ?

Le dialogue — chose écrite et parlée — n'appartient pas spécifiquement à la scène, il appartient au livre ; et la preuve, c'est que l'on réserve dans les manuels d'histoire littéraire une place au théâtre considéré comme une branche accessoire de l'histoire du langage articulé.

Je dis que la scène est un lieu physique et concret qui demande qu'on le remplisse, et qu'on lui fasse parler son langage concret.

Je dis que ce langage concret, destiné aux sens et indépendant de la parole, doit satisfaire d'abord les sens, qu'il y a une poésie pour les sens comme il y en a une pour le langage, et que ce langage physique et concret auquel je fais allusion n'est vraiment théâtral que dans la mesure où les pensées qu'il exprime échappent au langage articulé.

On me demandera quelles sont ces pensées que la parole ne peut exprimer et qui pourraient beaucoup mieux que par la parole trouver leur expression idéale dans le langage concret et physique du plateau ?

Cette vision du théâtre « vivant » d'Antonin Artaud aboutit à l'appel à un « théâtre de la cruauté », dont le premier « manifeste » dit qu'il faut avoir comme objectif de bousculer physiquement, dans un sens « créatif », afin d'amener à la métaphysique. C'est la même conception que la corrida, le sado-masochisme, etc. où par le corps on arrive à l'esprit, donnant ainsi un sens à l'existence par le dépassement, l'affrontement avec les forces de la vie et de la mort, etc.

Il s'agit donc, pour le théâtre, de créer une métaphysique de la parole, du geste, de l'expression, en vue de l'arracher à son piétinement psychologique et humain. Mais tout ceci ne peut servir s'il n'y a derrière un tel effort une sorte de tentation métaphysique réelle, un appel à certaines idées inhabituelles, dont le destin est justement de ne pouvoir être limitées ni même formellement dessinées.

Ces idées qui touchent à la Création, au Devenir, au Chaos, et sont toutes d'ordre cosmique fournissent une première notion d'un domaine dont le théâtre s'est totalement déshabitué. Elles peuvent créer une sorte d'équation passionnante entre l'Homme, la Société, la Nature et les Objets.

La question d'ailleurs ne se pose pas de faire venir sur la scène et directement des idées métaphysiques, mais de créer des sortes de tentations, d'appels d'air autour de ces idées (...).

Ce langage objectif et concret du théâtre sert à coincer, à enserrer des organes. Il court dans la sensibilité. Abandonnant les utilisations occidentales de la parole, il fait des mots des incantations. Il pousse la voix. Il utilise des vibrations et des qualités de voix. Il fait piétiner éperdument des rythmes.

Il pilonne des sons. Il vise à exalter, à engourdir, à charmer, à arrêter la sensibilité. Il dégage le sens d'un lyrisme nouveau du geste, qui, par sa précipitation ou son amplitude dans l'air, finit par dépasser le lyrisme des mots. Il rompt enfin l'assujettissement intellectuel du langage, en donnant le sens d'une intellectualité nouvelle et plus profonde qui se cache sous les gestes et sous les signes élevés à la dignité d'exorcismes particuliers.

Car tout ce magnétisme, et toute cette poésie, et ces moyens de charme directs ne seraient rien, s'ils ne devaient mettre physiquement l'esprit sur la voie de quelque chose, si le vrai théâtre ne pouvait nous donner le sens d'une création dont nous ne possédons qu'une face, mais dont l'achèvement est sur d'autres plans (...).

La Cruauté : Sans un élément de cruauté à la base de tout spectacle, le théâtre n'est pas possible. Dans l'état de dégénérescence où nous sommes, c'est par la peau qu'on fera rentrer la métaphysique dans les esprits.

Au sens strict, le théâtre contemporain est incompréhensible sans une compréhension de cette conception de « l'expérience » qui unifie dans un même élan le spectateur, l'acteur, le metteur en scène, avec la prétention d'autant de multiplicité d'expérience que d'individualités.

## **Le théâtre contemporain comme expérience transcendantale**

Les productions théâtrales « modernes », tout à fait en phase avec la conception du théâtre d'Antonin Artaud mais de fait de toutes les « avant-gardes », qui convergent vers le nihilisme, considèrent les choses d'un point de vue individualiste. Il y a le spectateur pris isolément, qui fait face à un langage utilisé par un acteur.

Qu'il y ait plusieurs spectateurs, plusieurs acteurs... ne changent ici rien à l'affaire. Tout est perçu de manière uniquement individuelle et, à ce titre, forcément, chacun fait sa propre expérience. C'est pour cela qu'on trouve autant d'interprétations diverses et variées au sujet du théâtre contemporain, sans que jamais leurs auteurs ne donnent leur avis.

*En attendant Godot* est ici emblématique : deux personnes habillées en clochard attendent Godot et il y a eu une multitude d'interprétations sur ce que cela signifie et si Godot est Dieu, ce qui n'a cependant aucun sens, car le théâtre contemporain se veut :

- un regard momentané de l'auteur, le sens pouvant lui échapper entre-temps ;
- un regard ayant comme dimension la condition humaine, touchant ainsi tout le monde, mais de manière individuelle, donc à chaque fois différente.

On a donc un théâtre de nulle part, sans communication, sans aucun sens ; forcément, on tourne en rond, tout se répète, ce qui se répète se répète, et ainsi de suite.

Estragon : Qu'est-ce que tu as ?

Vladimir : Je n'ai rien.

Estragon : Moi je m'en vais.

Vladimir : Moi aussi.

*Silence.*

Estragon : Il y avait longtemps que je dormais ?

Vladimir : Je ne sais pas.

*Silence.*

Estragon : Où irons-nous ?

Vladimir : Pas loin.

Estragon : Si si, allons-nous-en loin d'ici !

Vladimir : On ne peut pas.

Estragon : Pourquoi ?

Vladimir : Il faut revenir demain.

Estragon : Pour quoi faire ?

Vladimir : Attendre Godot.

Estragon : C'est vrai. (*Un temps.*) Il n'est pas venu ?

Vladimir : Non.

Estragon : Et maintenant il est trop tard.

Vladimir : Oui, c'est la nuit. »

Face à une telle pièce, le spectateur est censé constater un subjectivisme face à l'absurde, et lui aussi est censé être un subjectivisme face à l'absurde ; le théâtre serait un miroir de la condition humaine. Le rapport est censé être immédiat, dans une sorte de reconnaissance. C'est cela qui fournirait une dimension transcendante : on apprécierait de voir quelqu'un comme soi mais qui n'est pas soi, c'est une expérience.

Le bourgeois admirant dans le film « Intouchables » un tableau blanc avec des tâches rouges et expliquant à un prolétaire que ce type d'art est « la seule preuve d'un passage sur terre » ne dit pas autre chose.

Eugène Ionesco a systématiquement insisté sur cette dimension anti-intellectuelle anti-historique d'un théâtre « moderne » qui vise à être une expérience en soi, équivalente aux drogues d'ailleurs si l'on suit son propos, tel un « trip » :

« Le théâtre est dans l'exagération extrême des sentiments, exagération qui disloque la plate réalité quotidienne.

Dislocation aussi, désarticulation du langage. (...) Pour s'arracher au quotidien, à l'habitude, à la paresse mentale qui nous cache l'étrangeté du monde, il faut recevoir comme un véritable coup de matraque.

Sans une virginité nouvelle de l'esprit, sans une nouvelle conscience, purifiée, de la réalité existentielle, il n'y a pas de théâtre, il n'y a pas d'art non plus ; il faut réaliser une sorte de dislocation du réel, qui doit précéder sa réintégration. »

Le monde est étrange pour une conscience individualisée et le théâtre « jouant » avec le monde la rassure, tout comme l'étalement du subjectivisme dans l'art contemporain l'amène à se dire que tout est séparé, isolé, purement subjectif.

## **Le théâtre contemporain : isolement et posture identitaire-communautaire**

Le théâtre contemporain exprime le subjectivisme de la conscience « individuelle », cependant la société existe encore. Le consommateur capitaliste est coincé entre son isolement social défini par une pseudo-conscience « libre » et sa participation « voulue » à certains aspects de la société.

On est dans tous les cas dans quelque chose d'individuel-partiel, de subjectif-limitatif. Le théâtre contemporain oscille par conséquent toujours entre souligner l'atomisation sociale et représenter une communauté de destin aux contours identitaires. On est qui on veut, là où on l'a voulu, comme on l'a voulu.

Eugène Ionesco, dans *Rhinocéros*, décrit une épidémie de « rhinocérite », c'est-à-dire de collectivisme : tout le monde commence à se ressembler et vouloir la même chose. C'est une vision du monde totalement anti-communiste, qui culmine à la fin bien entendu par un éloge du « moi » individualiste, radicalement différent des autres, qui est parvenu malgré tout à résister, à ne pas faire « comme tout le monde » :

Comme j'ai mauvaise conscience, j'aurais dû les suivre à temps. Trop tard maintenant ! Hélas, je suis un monstre, je suis un monstre. Hélas, jamais je ne deviendrai rhinocéros, jamais, jamais ! Je ne peux plus changer. Je voudrais bien, je voudrais tellement, mais je ne peux pas. Je ne peux plus me voir. J'ai trop honte ! (Il tourne le dos à la glace.)

Comme je suis laid ! Malheur à celui qui veut conserver son originalité ! (Il a un brusque sursaut.) Eh bien tant pis ! Je me défendrai contre tout le monde ! Ma carabine, ma carabine ! (Il se retourne face au mur du fond où sont fixées les têtes des rhinocéros, tout en criant:) Contre tout le monde, je me défendrai ! Je suis le dernier homme, je le resterai jusqu'au bout ! Je ne capitule pas !

RIDEAU

Ce que Rhinocéros expose de manière nette, on le trouve dans tout le théâtre contemporain, avec l'individu cherchant à se définir tout en rejetant toute définition, ce qui est impossible et est la base même de la dynamique des pièces contemporaines.

Jean-Paul Sartre, prix Nobel de littérature en 1964 (qu'il a refusé), avait tenté d'aller dans cette direction, sans la « folie » du théâtre contemporain, avec sa pièce *Huis-Clos*, de 1944.

Trois personnes sont en enfer, mais il n'y a nul tourment à part leur présence permanente, faisant qu'ils s'entre-déchirent : « l'enfer, c'est les autres ».

GARCIN

Il ne fera donc jamais nuit ?

INÈS

Jamais.

GARCIN

Tu me verras toujours ?

INÈS

Toujours

*GARCIN abandonne Estelle et fait quelques pas dans la pièce. Il s'approche du bronze.*

GARCIN

Le bronze .. . (Il le caresse.) Eh bien, voici le moment. Le bronze est là, je le contemple et je comprends que je suis en enfer. Je vous dis que tout était prévu. Ils avaient prévu que je me tiendrais devant cette cheminée, pressant ma main sur ce bronze, avec tous ces regards sur moi . Tous ces regards qui me mangent .. . (Il se retourne brusquement.) Ha ! vous n'êtes que deux ? Je vous croyais beaucoup plus nombreuses. (Il rit.) Alors, c'est ça l'enfer. Je n'aurais jamais cru ... Vous vous rappelez : le soufre, le bûcher, le gril... Ah ! quelle plaisanterie. Pas besoin de gril : l'enfer, c'est les Autres.

On a ici toute l'incohérence du « moi » bourgeois qui est entièrement replié sur lui-même, mais vit en société ce qui perturbe toutes ses propres définitions subjectivistes. On a ainsi dans le théâtre contemporain systématiquement une dynamique individualiste-identitaire et une communauté sociale partielle, floue, d'autant plus abstraite que par définition le subjectivisme ne peut pas reconnaître la société.

Pour répondre à ce conflit, le théâtre contemporain trouve une voie en portant sur le malsain, le difforme, le monstrueux, l'angoisse ; il y a une valorisation extrême des marges et des marginaux,

non pas pour leur rupture avec les normes, mais pour la dimension métaphysique qu'atteindraient leur existence en vivant réellement « au-delà » du bien et du mal, là où les gens normaux seraient faux et inauthentiques.

C'est le seul moyen de résoudre le conflit entre un moi individualisé et une société encore existante. Le marginal abolissant la société et se réalisant dans cette abolition devient la figure idéale pour le théâtre contemporain.

Chez Albert Camus, dans *Le malentendu*, un jeune homme devenu riche est tué par sa famille pauvre qu'il avait quittée et avec qui il voulait renouer sans avoir eu le temps de se faire reconnaître ; dans *Caligula*, un empereur fou cherche le sens de la vie pour s'y placer mais meurt de sa folie.

Chez Jean Genet, *Le balcon* se déroule dans un bordel où des individus travestis (en évêque, en juge, en général) attendent le résultat d'une révolution à l'extérieur ; dans *Les nègres* on a pareillement du théâtre dans le théâtre avec des noirs déguisés en blanc jugeant le meurtre d'une blanche par un noir, la consigne est que pour la cour « chaque acteur sera un Noir masqué dont le masque est un visage de Blanc posé de telle façon qu'on voit une large bande autour, et même les cheveux crépus ».

Dans *Les paravents*, on a des colonisés arabes se révoltant mais sans parvenir à construire une identité autre, alors que les morts de la pièce restent sur scène à l'écart tout en causant avec ceux encore vivants.

Dans *Combat de nègres et de chiens* de Bernard-Marie Koltès, on a un noir venant en Afrique réclamer le corps de son frère mort à un blanc dirigeant un chantier, avec une histoire d'amour où une femme blanche se scarifie pour ressembler à l'homme noir qu'elle aime ; dans *Roberto Zucco* du même auteur, un tueur en série est en quête d'identité.

Dans *Juste la fin du monde* de Jean-Luc Lagarce, un homme vient annoncer à sa famille perdue de vue qu'il va bientôt mourir, mais il n'y parvient pas ; dans *Incendies* de Wajdi Mouawad, un frère et une sœur découvrent qu'ils sont les enfants de leur frère ayant violé leur mère, etc.

On a à chaque fois des flux incessants de mots associés à un mélange incompréhensible des genres, des propos, des événements, etc., avec des tourments identitaires d'êtres isolés, séparés les uns des autres, sans jamais ne parvenir à aucune solution, alors que le monde apparaît comme fluide, insaisissable, sans contenu.

Il y a systématiquement des renversements d'identité, des répétitions et des élans à prétention poétiques, avec en toile de fond le fait que la vie ne serait qu'un vaste théâtre où la conscience individuelle, entièrement différente, ne fait qu'endosser un rôle. Le monde serait un théâtre et le théâtre n'est qu'une partie du monde, où toutes les consciences joueraient à qui elles veulent être.

Dans une telle démarche, c'est l'ordure qui est vraie, car elle-seule s'arrache à ce qui est stable, par un choix témoignant du libre-arbitre, car il est criminel ou marginal, ou auto-destructeur, preuve de liberté, transcendance des valeurs. Dans la présentation de sa vision du monde, Wajdi Mouawad fournit le texte suivant pour qu'on saisisse son approche, tout à fait représentative de l'artiste à la marge vivant de la marge :

« Le scarabée est un insecte qui se nourrit des excréments d'animaux autrement plus gros que lui. Les intestins de ces animaux ont cru tirer tout ce qu'il y avait à tirer de la nourriture ingurgitée par l'animal.

Pourtant, le scarabée trouve, à l'intérieur de ce qui a été rejeté, la nourriture nécessaire à sa survie grâce à un système intestinal dont la précision, la finesse et une incroyable sensibilité surpassent celles de n'importe quel mammifère.

De ces excréments dont il se nourrit, le scarabée tire la substance appropriée à la production de cette carapace si magnifique qu'on lui connaît et qui émeut notre regard : le vert jade du scarabée de Chine, le rouge pourpre du scarabée d'Afrique, le noir de jais du scarabée d'Europe et le trésor du scarabée d'or, mythique entre tous, introuvable, mystère des mystères.

Un artiste est un scarabée qui trouve, dans les excréments mêmes de la société, les aliments nécessaires pour produire les œuvres qui fascinent et bouleversent ses semblables. L'artiste, tel un scarabée, se nourrit de la merde du monde pour lequel il œuvre, et de cette nourriture abjecte il parvient, parfois, à faire jaillir la beauté. »

Cette fascination pour l'ordure est le véritable drapeau du théâtre contemporain, sa seule esthétique, seule forme en phase avec un moi tout puissant combiné à une société partielle et toujours trop partielle pour qui veut être « libre ».

## **Le succès international du théâtre contemporain comme « spectacle vivant »**

En quelques années, le théâtre contemporain, a été valorisé par toute la bourgeoisie, y compris celle du social-impérialisme soviétique et de ses alliés. Il est connu que c'est le « théâtre de l'absurde » qui a servi de détonateur, avec le thème de la « condition humaine » qui est alors devenu le mot d'ordre d'une bourgeoisie faisant de « l'angoisse » individuelle l'alpha et l'oméga de l'existence.

L'expression « théâtre de l'absurde » a été développée par le Juif hongrois Martin Esslin, qui a fui aux États-Unis en 1938. Dans son article de 1960 sur *Le théâtre de l'absurde*, il constate dans les premières lignes que :

« Les pièces de Samuel Beckett, Arthur Adamov, et Eugène Ionesco ont été jouées avec des succès surprenants en France, en Allemagne, en Scandinavie et dans les pays anglophones.

Cette réception est d'autant plus déroutante si l'on considère que les publics concernés ont été amusés par ces pièces qu'ils ont applaudies, tout en étant pleinement conscients qu'ils ne pouvaient pas comprendre ce qu'elles signifiaient ou ce que leurs auteurs visaient. »

Cette incapacité du spectateur à la synthèse est également celle du metteur en scène bien entendu, mais également de l'auteur lui-même. Ni Ionesco, ni Beckett, ni Adamov, pas plus que Camus, n'ont ainsi considéré que leur théâtre relevait de l'absurde. Leur démarche est entièrement individualisée.

Samuel Beckett assume entièrement cela dans une lettre (à Michel Polac), en janvier 1952, au sujet d'*En attendant Godot*, une pièce où deux personnages attendent Godot, dont on ne sait pas ce qu'il est, ni s'il viendra voire même s'il existe. Il reconnaît qu'il n'a pas d'avis sur le théâtre, qu'il n'y va pas et qu'il n'a pas d'avis sur sa propre pièce :

« Vous me demandez mes idées sur *En attendant Godot*, dont vous me faites l'honneur de donner des extraits au Club d'essai, et en même temps mes idées sur le théâtre.

Je n'ai pas d'idées sur le théâtre. Je n'y connais rien. Je n'y vais pas. C'est admissible.

Ce qui l'est sans doute moins, c'est d'abord, dans ces conditions, d'écrire une pièce, et ensuite, l'ayant fait, de ne pas avoir d'idées sur elle non plus.

C'est malheureusement mon cas.

Il n'est pas donné à tous de pouvoir passer du monde qui s'ouvre sous la page à celui des profits et pertes, et retour, imperturbable, comme entre le turbin et le Café du Commerce.

Je ne sais pas plus sur cette pièce que celui qui arrive à la lire avec attention. Je ne sais pas dans quel esprit je l'ai écrite. Je ne sais pas plus sur les personnages que ce qu'ils disent, ce qu'ils font et ce qui leur arrive. De leur aspect j'ai dû indiquer le peu que j'ai pu entrevoir. Les chapeaux melon par exemple.

Je ne sais pas qui est Godot. Je ne sais même pas, surtout pas, s'il existe. Et je ne sais pas s'ils y croient ou non, les deux qui l'attendent. Les deux autres qui passent vers la fin de chacun des deux actes, ça doit être pour rompre la monotonie. Tout ce que j'ai pu savoir, je l'ai montré. Ce n'est pas beaucoup. Mais ça me suffit, et largement. Je dirai même que je me serais contenté de moins.

Quant à vouloir trouver à tout cela un sens plus large et plus élevé, à emporter après le spectacle, avec le programme et les esquimaux, je suis incapable d'en voir l'intérêt. Mais ce doit être possible.

Je n'y suis plus et je n'y serai plus jamais. Estragon, Vladimir, Pozzo, Lucky, leur temps et leur espace, je n'ai pu les connaître un peu que très loin du besoin de comprendre. Ils vous doivent des comptes peut-être. Qu'ils se débrouillent. Sans moi. Eux et moi nous sommes quittes. »

Et, pourtant, malgré ce refus assumé d'être autre chose qu'un individu balançant son subjectivisme, avec *En attendant Godot* datant de 1952, Samuel Beckett reçoit le Prix Nobel dès 1969. La pièce reste emblématique du théâtre de « l'absurde » et l'une des plus jouées au monde.



Il en va de même avec Eugène Ionesco, qui commence en mai 1950 sa carrière avec *La Cantatrice Chauve*. Au début des années 1960 il est déjà connu de manière internationale chez les intellectuels bourgeois ; il intègre l'Académie française dès 1970, où son discours de réception est une valorisation du subjectivisme :

« Les théories de la littérature sont insuffisamment ou pas du tout scientifiques, malgré les efforts de quelques critiques d'aujourd'hui qui répètent, dans un autre langage, les erreurs de Taine ou de Brunetière. Tout n'est, en fait, que subjectivité. »

La valorisation sera similaire progressivement dans le bloc sous le contrôle du social-impérialisme soviétique. Le théâtre de l'absurde est valorisé dans les années 1960 comme l'expression d'une situation nouvelle, celle d'une humanité en « paix » sous l'égide des deux blocs, mais livrée à elle-même et à ce titre sans orientation pour l'avenir. Son existence est comme congelée.

C'est le théâtre d'un monde sous la coupe des superpuissances américaine et soviétique, où toute politique, toute idée, toute conception doit s'effacer devant leur bataille pour l'hégémonie, se réduire à une lecture individualisée, si possible dans le cadre d'une consommation élargie.

Le théâtre de l'absurde est à ce titre aurolé de toute une gloire intellectuelle et il va servir de marche-pied à un théâtre contemporain se généralisant d'autant plus que le mode de production capitaliste élargit ses champs d'activité, que les théâtres se multiplient, que la consommation de « culture » devient plus large. Les théâtres et plus globalement le « spectacle vivant » forme un espace toujours plus grand de subjectivisme directement lié à la consommation capitaliste.

Au sens strict, on peut dire que le théâtre, avec le théâtre contemporain, s'est dissous dans ce principe du « spectacle vivant ».

## **L'émergence cosmopolite et anti-sociale du théâtre de l'absurde**

Le théâtre du vingtième siècle apparaît en France avec deux auteurs étrangers, ce qui est un fait notable. Présents en France, ils ont considéré faire partie d'une élite intellectuelle et spirituelle ; vivant de manière coupée de l'histoire française, ils n'ont pas hésité à lever le drapeau de la « condition humaine » dans le rejet de la politique et de la démocratie en général.

C'est cela qui a permis leur affirmation de type cosmopolite par une bourgeoisie se reconnaissant à l'international un relativisme commun. Les auteurs français étaient obligés de s'impliquer dans la réalité française, d'une manière ou d'une autre, ne serait-ce qu'en tant qu'intellectuel. Ce n'est nullement le cas d'Eugène Ionesco et de Samuel Beckett, formant littéralement des mythes, sur une base totalement cosmopolite valable de la même manière dans tous les pays où la bourgeoisie domine.

Ce qu'on appelle « l'américanisation » de la culture est en réalité un stade général de relativisme et de nihilisme propre au capitalisme développé ; les artistes, réels ou fictifs, sont ici totalement individualisés, séparés de la société, de l'Histoire.

Eugène Ionesco (1909-1994), d'origine roumaine, avait passé son enfance en France et le Français était en fait sa langue maternelle. Plus tard, il est resté en France après la défaite de la Roumanie fasciste alliée à l'Allemagne nazie ; il était, à partir de 1942, attaché de presse à l'ambassade de Roumanie auprès du régime de Vichy.

Samuel Beckett (1906-1989), d'origine irlandaise, est issu de la bourgeoisie ; étudiant, il est proche de l'écrivain « moderniste » James Joyce. Il devient un intellectuel, écrit sur Marcel Proust, s'installe en France (où il soutient à petit niveau et de manière individuelle un réseau de Résistance pendant l'Occupation).

Tant le Roumain Eugène Ionesco que l'Irlandais Samuel Beckett vivront en marge de la société française, tout en étant comblés des honneurs par la bourgeoisie ; ils passeront à côté, sur le plan de l'engagement et de l'assimilation personnelle, de tous les événements politiques, sociaux et culturels en France. Leur activité est entièrement individualiste, coupée de toute la réalité de la société française ; tout glisse sur eux, leurs approches sont strictement parallèles et assimilables.

Dans les faits, leurs pièces relèvent de la même mise en place. Dans un endroit inconnu, dans une période inconnue, on a des personnages ne parvenant pas à communiquer réellement entre eux, errant sans but et agissant de manière incohérente, tenant des propos relevant de l'inquiétude religieuse quant à la condition humaine.

Eugène Ionesco présente ainsi reçoit ainsi *La Cantatrice Chauve* :

« La Cantatrice chauve : Théâtre abstrait. Drame pur. Anti-thématique, anti-idéologique, anti-réaliste-socialiste, anti-philosophique, anti-psychologique de boulevard, anti-bourgeois, redécouverte d'un nouveau théâtre libre. C'est-à-dire libéré.

Personnages sans caractères. Fantoques. Êtres sans visage. Intrigues et actions dénuées d'intérêt. Mots sans suite et dénués de sens. Burlesque poussé à son extrême limite. Là, un léger coup de pouce, un glissement imperceptible et l'on se retrouve dans le tragique. C'est un tour de prestidigitation. »

La méthode, c'est le relativisme le plus général ; le contenu, c'est l'obsession pour les questions psychologiques ultra-individualistes. Eugène Ionesco le résume très bien lorsqu'il exprime sa conception :

« Ce qui personnellement, m'obsède, ce qui m'intéresse profondément, ce qui m'engage c'est le problème de la condition humaine, dans son ensemble, social ou extra-social. L'extra-social : c'est là où l'homme est profondément seul. Devant la mort, par exemple. Là, il n'y a plus de société. »

Eugène Ionesco et Samuel Beckett reflètent ici une démarche intellectualiste, fondée sur une conception ultra-individualiste aboutissant aux tourments mystiques sur le sens de l'existence. Leur discours, à la marge de la société française, a été utilisé par la bourgeoisie directement au niveau international afin d'affirmer son idéologie relativiste et nihiliste, pour lever le drapeau de sa domination complète sur tous les états d'esprit – c'est littéralement sa réponse à la Grande Révolution Culturelle Prolétarienne en Chine populaire.

## Le théâtre contemporain comme piège et surenchère

Le théâtre contemporain, tout comme ses équivalents en poésie, en musique, pour les romans, la peinture, etc. est un piège, qui feint d'approfondir le sens de l'humanité, de développer sa sensibilité, pour en réalité faire se replier tout un chacun sur son moi. Sans cette déviation, une œuvre du théâtre contemporain ne serait qu'un idéalisme complet, incapable d'avoir un certain ressort.

Dans *Antigone* de Jean Anouilh, on trouve ainsi ce passage typique d'une prétention à la sensibilité qui se retourne en repli sur le moi, sur la posture.

Il y a un silence, Ismène demande soudain :

ISMÈNE

Tu n'as donc pas envie de vivre, toi?

ANTIGONE, murmure.

Pas envie de vivre... (Et plus doucement encore, si c'est possible.) Qui se levait la première, le matin, rien que pour sentir l'air froid sur sa peau nue? Qui se couchait la dernière, seulement quand elle n'en pouvait plus de fatigue, pour vivre encore un peu plus la nuit? Qui pleurait déjà toute petite, en pensant qu'il y avait tant de petites bêtes, tant de brins d'herbe dans le près et qu'on ne pouvait pas tous les prendre?

ISMÈNE, *a un élan soudain vers elle.*

Ma petite soeur ...

ANTIGONE, *se redresse et crie.*

Ah, non! Laisse-moi! Ne me caresse pas! Ne nous mettons pas à pleurnicher ensemble, maintenant. Tu as bien réfléchi, tu dis? Tu penses que toute la ville hurlante contre toi, tu penses que la douleur et la peur de mourir c'est assez?

ISMÈNE, baisse la tête.

Oui

ANTIGONE

Sers-toi de ces prétextes.

ISMÈNE, *se jette contre elle.*

Antigone! Je t'en supplie! C'est bon pour les hommes de croire aux idées et de mourir pour elles. Toi, tu es une fille.

ANTIGONE, *les dents serrées.*

Une fille, oui. Ai-je assez pleuré d'être une fille!

Le théâtre contemporain est ainsi un piège, car il part d'une sensibilité réelle – du spectateur, de l'auteur, du metteur en scène, de l'acteur – pour la faire aller dans une expression poétique-magique individualisée, au lieu d'en voir la portée universelle, fondée sur la matière prise comme tout.

Le théâtre contemporain divise toute initiative le plus possible, afin d'obtenir toujours plus d'éléments isolés par la fragmentation. C'est la raison pour la fuite en avant dans les mises en scène utilisant la nudité, le grotesque, les couleurs, les lumières, les danses, etc. : en apparence, on a une complexification et donc une avancée dans le développement humain, en réalité on a une régression visant simplement à frapper l'imagination le plus possible et à former des fétiches de tel ou tel moment.

Grâce à cela, n'importe qui trouvera toujours son compte, d'une manière ou d'une autre ; il s'agit de piocher comme bon semble à la conscience individualisée, surtout pas d'arriver à une synthèse. Le théâtre contemporain est anti-synthétique et à ce titre il préfigure déjà, dès les années 1960, le triomphe des séries du début du XXI<sup>e</sup> siècle.

Tout est en roue libre, d'où le besoin de surcharge pour parvenir à l'émotion : surcharge d'accessoires, surcharge de décors, surcharge dans le jeu des acteurs, surcharge dans les sons, surcharge dans les éclairages, surcharge dans les paroles, bref : surenchère.

Cette surenchère permet de compenser les doutes, en ajoutant toujours plus pour essayer de satisfaire et d'occuper les esprits. Cette alliance du piège et de la surenchère est la dynamique elle-même du théâtre contemporain comme expression du subjectivisme où pour la conscience individualisée tout est « choix », le monde étant comme une scène où réaliser ceux-ci.