LA CULTURE EN QUESTION A TRAVERS LE THEATRE DES ANNEES CINQUANTE

Emilia MUNTEANU
Université de Bacău

Résumé : *Si l'on tentait d'esquisser un portrait robot de l'homme moderne à travers le théâtre des années cinquante, on pourrait dire que le trop d'homo sapiens (Le Professeur de La Leçon) doublant l'homo faber (Tueur sans gages) engendre la déraison/dérision et une nouvelle espèce sans identité précise, une sorte de sapiens-demens (Rhinocéros).*

Paradoxalement, l'excès de culture, de civilisation a pour conséquences d'une part la mécanisation, l'éloignement de la nature primitive, mais d'autre part un comportement compulsif de l'humain séduit par le zoomorphisme. A plus forte raison, la fragilisation de la nature humaine et les mutations de l'être engendrent la démesure : la boulimie objectale, la prolifération du concret, la progression de la matière, la déferlante verbale ne parvenant pas à compenser le vide de la logique, l'indigence de la pensée, les ratés de la communication.

La scène peuplée de comparses n'a plus de place pour la Grande Culture remplacée par des séquences prolongées de pantomime ou des numéros de cirque. Ce à quoi on y assiste ce n'est pas un « acte de culture », ce n'est pas un dialogue savant mais à un spectacle dérisoire de condamnés à vivre, à proroger leur parodie d'existence humaine.

Mots-clés : ***culture, identité, nature humaine.***

Si ce qui est inné dans l'être humain figurant sur les planches du nouveau théâtre, ses limites physiques et psychiques nous en donnent une image décevante, dysphorisante, on s'attendrait à ce que cette dévalorisation soit compensée par ce qui est acquis dans l'homme : sa culture. Eh bien, le théâtre des années cinquante se donne du mal pour démolir les concepts de la Grande Culture aplanissant ainsi le chemin du postmodernisme.

Contrairement donc à la distinction classique nature/culture, nous assistons plutôt à une continuité des deux concepts, les auteurs des années cinquante se situant dans la lignée de Jung et d'Edgar Morin, le dernier étant persuadé que « l'homme est un être culturel par nature parce qu'il est un être naturel par culture. » (MORIN, 2003 :100) Tandis que, selon le chercheur suisse, si les archétypes sont de l'esprit et en même temps des instincts, la nature contient de l'esprit et elle n'est pas entièrement opposée à la culture. (JUNG, 1994: 39)

L'archétype jungien de *persona*, dont l'étymologie latine renvoie au masque, entendu comme un fragment du psychique collectif superposé au psychique individuel, sous-tend toute la création de l'un des représentants du nouveau théâtre, Jean Genet. Le masque, indissociable du théâtre depuis ses débuts jusqu'au XVIe siècle, apparaît comme tangente à la nature humaine et à la culture. Mais dans l'espace carnavalesque du *Balcon*, la trajectoire de la personne cherchant à s'ériger en personnalité à l'aide du travesti est vouée à l'échec.

Un autre archétype, l'*ombre*, est défini par Jung comme la partie négative de la personnalité humaine : les contenus de l'inconscient personnel, les fonctions psychiques inférieures, non développées, les traits cachés, désavantageux. On pourrait affirmer sans crainte que la scène des pièces du nouveau théâtre est peuplée d'ombres et non d'êtres vivants eu égard à la précarité ou au dysfonctionnement de leurs traits essentiels définissant le vivant. N'ayant plus de biographie ou n'acceptant pas une biographie

BDD-A5744 © 2009 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.159 (2026-01-07 20:50:59 UTC)

imposée, sans passé (ou bien le récusant) ni avenir, ces personnages nous astreignent à focaliser notre intérêt sur l'ici-maintenant de l'aire de jeu, ce à quoi nous conduit également la brièveté des pièces. Dépourvus de dimension psycho-sociale évidente, incapables de se définir eux-mêmes, ils ne sauraient se forger un avenir, par conséquent, les pièces donnent l'impression de découpage au hasard, d'instantanés égaux à mille autres, de segmentations de cet univers kafkaïen où les gens meurent absurdement. Dans *Qui est là?* de Jean Tardieu, le Père est étranglé par un inconnu au moment où il ouvre la porte, ailleurs, un Acheteur est fusillé par un *Meuble*, un Client s'écroule pour s'être heurté contre une porte fermée (*La Serrure* du même auteur), un autre pour avoir voulu se renseigner sur son avenir auprès d'un inflexible Préposé.

En outre, les humains, se convertissant au règne animal (*Rhinocéros*), s'avèrent incapables d'individuation et, lors de la *nigredo*, (terme emprunté à l'alchimie, où il désigne le stade de noircissement des éléments, et équivalant en psychanalyse à la confrontation avec l'ombre), ils se laissent dominer par le côté obscur de leur personnalité.

Le discours de l'Orateur de *Les Chaises* de Ionesco eût-il réussi, ce serait au triomphe du culturel, en termes alchimiques *la pierre*, qu'on assisterait, le langage étant le véhicule des savoirs et des savoir-faire des humains. Mais son échec (« He, Mme, mm, mm. / Ju, gou, hou, hou./ Heu, heu, gu, gou, gueue ») nous ramène à l'origine de l'être humain, « à l'idée première d'une réalité qui est ce qu'elle est de par sa simple spontanéité : un jaillissement originel. » (Selon son étymologie latine, nasci signifie naître). (*Alpha encyclopédie* , 1971 : 4178) La célèbre fin de *La cantatrice chauve* n'est autre chose que l'expression de l'échec de la communication, ce qui nous oblige à revenir en arrière, aux commencements balbutiants de l'humanité encore proche de l'animalité.

Dans son *Anthropologie Structurale 2*, Claude Lévi-Strauss conçoit l'anthropologie comme la discipline qui pense la relation entre la nature et la culture. Une fois posée la dichotomie nature / culture, son étude nous conduit à envisager deux possibilités. L'une qui octroie à la culture le pouvoir de donner un sens à la nature (la culture impose sa signification à la nature). L'autre qui identifie dans la nature le facteur déterminant des rapports sociaux (la nature imprime forme à la culture). Si leurs méthodes les distinguent au point de les empêcher de constituer une école, les auteurs dramatiques des années cinquante (Ionesco, Beckett, Genet, Adamov, Tardieu) sont d'accord pour nier le rôle rédempteur de l'art. Chez Ionesco, par exemple, l'activité culturelle ne parvient pas à enrayer la progression de cette mutation naturelle qu'est le cadavre envahissant l'appartement occupé par le couple d'Amédée et de Madeleine. Suite à cette étrange cohabitation, Amédée s'avère incapable, depuis quinze ans, de mener à bien son projet d'écriture d'une pièce de théâtre : « Une pièce à thèse contre le nihilisme, pour un nouvel humanisme, plus éclairé que l'ancien. » (*Amédée ou Comment s'en débarrasser* de Ionesco). D'ailleurs, l'autodérision nie la fonction sotériologique de la culture : « …il faut que je m'y mette…drôle de boulot (Avec un grand mépris) Écrivain… ». Qui plus est, le vivant finit par accepter cette présence encombrante et se laisse même gagner par le non vivant qui paraît dévitaliser le premier. Amédée : « Il est toujours beau, pourtant. C'est bizarre, je m'étais, malgré tout, habitué à lui. » Par contre, son épouse saisit l'anormalité de la situation et l'exprime de façon crisique: « Tu ne te rends donc pas compte que ce n'est plus humain, non ce n'est plus humain, ce n'est vraiment plus humain ! »

La société moderne, représentée par la famille petite-bourgeoise, oublieuse ou plutôt dédaigneuse des rites de passage propres à *l'arkhe-culture*, n'en conserve que

BDD-A5744 © 2009 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.159 (2026-01-07 20:50:59 UTC)

l'idée de contrôle de l'entrée de l'adolescent dans l'univers adulte. Aux épreuves et tortures à la suite desquelles le récipiendaire devenait adulte après avoir été rebaptisé se substitue une formule réduisant le rite d'initiation à une tradition culinaire : « J'adore les pommes de terre au lard. » (Ionesco, *Jacques ou la soumission*) Cette nouvelle nucléation fondée sur l'alimentaire, créée par cette nouvelle espèce qu'est le petit bourgeois, annule « la nucléation noologique, liée au surgissement du mythe et de la magie chez *sapiens* ». (MORIN, 1973 : 180) Ionesco procède à une opération de transvalorisation en parodiant tout un système social à travers le programme familial d'intégration de Jacques dans la société sans aucun égard aux liens entre l'univers anthropologique et l'univers écosystémique. Par ailleurs, dans ce monde, l'ipséité écrase toute tentative d'individuation, l'identité du groupe familial l'emportant sur l'identité individuelle. Si la société de l'arkhe-culture pose les bases d'une onomastique qui « établit à la fois la différence et l'appartenance » (MORIN, 1973 : 183), le théâtre des années cinquante s'ingénie à oblitérer la différence. Il suffit pour s'en convaincre de procéder à un parcours paratextuel, celui de la liste des personnages : Jacques ; Jacqueline, sa sœur ; Jacques, père ; Jacques, mère ; Jacques, grand-père ; Jacques, grand-mère.

Ce qui distingue le théâtre des années cinquante du drame philosophique de l'entre-deux-guerres, par exemple, c'est qu'il s'interroge sur la nature même du théâtre faisant de l'autoréférentialité un thème privilégié. Toutefois, en prêtant la partition du nouveau théâtre à Nicolas d'Eu, Ionesco l'enveloppe d'un nuage ironique. Nicolas, au policier : « Je rêve d'un théâtre irrationaliste. » Le policier, à Nicolas : « Un théâtre non aristotélicien. » (Ionesco, *Victimes du devoir*)

En outre, *Les Bonnes* de Jean Genet nous introduisent au cœur même du débat sur la nature du théâtre remettant en question son principe fondateur : la mimèsis aristotélicienne. Claire et Solange tentent d'annihiler le référent pour se libérer de la tyrannie du modèle à imiter. La séduction exercée par le jeu et le mécanisme de déroulement de la conquête de l'indépendance (face au modèle) passent par les fourches caudines de la tentation du double. La maîtresse joue le rôle du double valorisant du soi qui reste inaccessible aux imitatrices. Dans ce jeu il n'y a pas de solution de compromis : soit on tue soit on se laisse tuer. Par ailleurs, il y a toujours un risque pour celui qui se laisse séduire par le jeu de l'incarnation de l'autre. La récurrence de ce topos ne passe pas inobservée, le spectateur étant de cette manière invité à rester sur ses gardes pour ne pas céder au charme de la fiction et participer à la praxis dramatique. Son confort de consommateur passif commence à être ébranlé à partir de la simple interrogation sur le jeu des acteurs afin de préparer l'avènement du spectacle interactif contemporain. Nous sommes pris à témoins de la remise en question du théâtre par le théâtre lui-même d'où l'appellation de méta - théâtre qu'on a collée surtout aux créations de Tardieu ou de Genet.

On reconnaît une volonté de réfutation des entités noétiques alourdissant le discours des personnages, une tendance à rendre « l'insoutenable légèreté de l'être » dénué des références intellectuelles, culturelles et morales pour réaliser un « degré zéro scénique » à travers la transparence du langage, le « jeu pur » des acteurs et les images concrètes du non-sens ontologique.

On trouve même une allusion à l'ambiguïté de l'œuvre d'art doublement contrainte comme objet de marchandages entre le créateur et l'acheteur et comme objet esthétique qui a besoin d'un récepteur pour exister. Ainsi, dans le *Tableau*, Ionesco met en scène un peintre qui, après avoir demandé cinq mille francs au client, est amené à le

BDD-A5744 © 2009 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.159 (2026-01-07 20:50:59 UTC)

supplier d'accepter sa toile à titre gratuit, l'existence de sa création l'emportant sur sa propre subsistance.

« Cette étrange figure qu'on appelle l'homme » (FOUCAULT, 2003 : 16), sacré roi du fait de sa cérébralité, exhibe enfin sa fragilité et surtout la précarité de sa toute-puissance cogitante. *La Leçon* ionescienne s'applique magistralement à démolir l'édifice de la doxa occidentale dont la parémiologie nous offre un échantillon : *Le livre fait vivre*. Avec ce Professeur nous sommes à mille lieues de la maïeutique socratique quoiqu'un début timide semble le rapprocher de la modestie du philosophe grec. Au fur et à mesure qu'il exécute sa sarabande cognitive, la gaieté, la vivacité et l'enthousiasme de l'élève disparaissent, le bien-être s'évanouit faisant place au mal-être, affaiblissant le corps et l'esprit incapables de suivre le rythme imposé par le maître. Le parenchyme culturel s'avère incapable d'assurer le bon fonctionnement de l'organe apprenant, par contre, il débilite le « tissu conjonctif » de soutien jusqu'à l'anéantissement de l'humain.

Paradoxalement, l'excès de culture, de civilisation a pour conséquences d'une part la mécanisation, l'éloignement de la nature primitive, mais d'autre part un comportement compulsif de l'humain séduit par le zoomorphisme. A plus forte raison, la fragilisation de la nature humaine et les mutations de l'être engendrent la démesure : la boulimie objectale, la prolifération du concret, la progression de la matière, la déferlante verbale ne parvenant pas à compenser le vide de la logique, l'indigence de la pensée, les ratés de la communication.

Passé l'époque des héros classiques, des porte-parole des grands idéaux de l'humanité, bienvenue à l'âge des anonymes, des êtres obscurs et faibles, des clowns, des estropiés, des mort-vivants. Par conséquent, la scène peuplée de comparses n'a plus de place pour la Grande Culture, remplacée par des séquences prolongées de pantomime ou des numéros de cirque. « On se croirait au spectacle », constate Vladimir dans *En attendant Godot* de Beckett; « Au cirque », précise Estragon ; « Au music-hall » propose Vladimir, « Au cirque », s'obstine Estragon. Ce à quoi on assiste ce n'est pas un acte de culture, ce n'est pas un dialogue savant mais un spectacle dérisoire de condamnés à vivre, à proroger leur parodie d'existence humaine : Clov commence *Fin de partie* en annonçant « Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir.» Ces débris humains ne sont pas occupés à accomplir on ne sait quels exploits, ils tuent simplement le temps consciemment (Estragon : « Qu'est-ce qu'on fait maintenant ? Vladimir : On attend »), ils sont en train de se regarder jouer : Hamm « A – (bâillements) – à moi. (Un temps) De jouer. »

Ce n'est que divertissement, au sens pascalien du terme (« Le divertissement nous amuse et nous fait arriver sensiblement à la mort ») , s'étirant d'un néant à l'autre ramolli par une tendresse grotesque (Nell et Nagg), taquiné par une rébellion morose.
Paradoxalement, « l'unité de l'homme a été préservée » en dépit de la différenciation, de la « multipersonnalité interne et potentielle de chaque être humain » (MORIN, 1973 : 222-223) et la scène des années cinquante s'ingénie à nous la montrer. Nicolas d'Eu, après avoir tué le Policier, continue le travail commencé par celui-ci, le finale de la pièce transformant tous les personnages en *Victimes du devoir* : « *Nicolas*, avec la voix du Policier Pas d'histoire ! Avale ! Mastique ! Avale ! Mastique ! *Choubert*, la bouche pleine : Moi aussi, je suis une victime du devoir ! *Nicolas* : Moi aussi ! *Madeleine* : Nous sommes tous des victimes du devoir ! (A Choubert :) Avale ! Mastique ! »

Tentant d'esquisser un portrait robot de l'homme contemporain, on dirait que dans la société moderne, le trop d'*homo sapiens* (Le Professeur de *La Leçon*) doublant l'*homo faber* (*Tueur sans gages*) engendre la déraison/dérision et une nouvelle espèce :

BDD-A5744 © 2009 Universitatea din Piteşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.159 (2026-01-07 20:50:59 UTC)

sapiens-demens (*Rhinocéros*). La « maison d'illusions », régie admirablement par Irma de son *Balcon*, offre à tous ceux qui cachent « un bordel secret », grâce aux accessoires et costumes mis à leur disposition, la possibilité de s'accomplir en s'épanouissant. Sans doute le monde est-il une scène sur laquelle nous jouons chacun notre (nos) rôle(s) quotidien(s). Alors pourquoi a-t-on besoin de théâtre ? Dans une réplique à caractère suiréférentiel, Irma nous en fournit une raison pertinente : « Ici la Comédie, l'Apparence se gardent pures, la Fête intacte ». C'est grâce à ou à cause de la « différenciation socioculturelle » (MORIN, 1973 : 222-223) que « les visiteurs » du célèbre Grand Balcon quittent leur peau et endossent une autre à leur guise. Ainsi la scène de Genet incarne-t-elle admirablement la thèse de Morin pour qui « l'homme est un être culturel par nature parce qu'il est un être naturel par culture ». Mais tout cela eût été impossible si l'être humain n'était pas à la fois homo ludens.

A l'époque moderne, les mots perdent leur pouvoir souverain de faire « connaître les choses et leur ordre » (FOUCAULT, 2003 :322) ayant subi un processus d'opacification. A l'âge classique, ce qui rendait possible l'acte cognitif c'était le lien du « Je pense » et du « Je suis » à l'aide du langage. Par ailleurs, dans la farce tragique ionescienne des *Chaises*, ce qui devait être le climax, l'aboutissement des deux existences, le fameux message en vue duquel on a été préparés dès le commencement, n'est qu'un piètre fiasco anéantissant et « la représentation et l'être » (FOUCAULT, 2003 :322). Il faut par conséquent reconnaître que cette scène qui nous donne le vertige par la profusion d'éléments proxémiques et ostensibles fait preuve de suiréférentialité : l'échec du discours de l'Orateur communique le rejet d'un théâtre discursif, fût-il classique ou moderne (celui d'un Sartre ou d'un Camus), celui des années cinquante préférant renouer avec son étymologie (theatron) puisque le plus fort message qu'il nous livre est celui de la vacuité des chaises. Le visuel l'emporte ici sur le discursif.

L'idée maîtresse du modernisme, celle qui insiste sur l'unicité de l'œuvre d'art et de sa qualité de dépositaire des valeurs et de la sagesse humaines (selon Benjamin, in Cărtărescu, 1999 : 25), se voit détrônée par les auteurs des années cinquante. *Le Meuble*, un fourre-tout dont l'Inventeur (mis en scène par Jean Tardieu) vante les qualités exceptionnelles, s'embrouille dans tant de sagesse et de savoir. On en infère qu'assurer à l'art le rôle de panacée sociale (en tant qu'art engagé, par exemple) ou morale (la catharsis) fragilise inévitablement sa santé et les auteurs des années cinquante ne font que prévenir constamment le spectateur du danger de s'autoillusionner, confiné comme il est dans ces préconceptions pernicieuses.

Dans la coalescence des traits foisonnants et protéiformes du postmodernisme, Ihab Hassan tente de mettre de l'ordre, encore qu'il n'échappe pas à la tentation de créer un mot-valise, objet fractal du postmodernisme lui-même: "indetermanence", né de la contraction de "indeterminacy" et de "immanence". Voilà la synthèse qu'il nous offre: "In this pattern I discern: indeterminacy and immanence; ubiquitous simulacra, pseudo-events; a conscious lack of mastery; lightness and evanescence everywhere; a new temporality, or rather intemporality; a polychronic sense of history; a patchwork or ludic, transgressive or deconstructive approch to knowledge and authority; an ironic, parodic, reflexive, fantastic awareness of the moment; a linguistic turn, semiotic imperative in culture; and in society generally, the violence of local desires diffused into a technology both of seduction and force." (CARTARESCU, 1999 : 118)

L'indétermination pourrait être repérée sur les planches des années cinquante même là où l'apparence nous en détourne. Suivons le parcours d'une pièce de Tardieu qui nous pose la question, depuis le titre lui-même: *Comment parler sculpture*? L'obstination univoquisante de la monitrice entend traiter sans hésitation de chef-

BDD-A5744 © 2009 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.159 (2026-01-07 20:50:59 UTC)

d'œuvre un objet a priori artistique. A supposer que celui-ci appartienne au postmodernisme, le discours de Mademoiselle est entièrement inadéquat bien que prévu pour coller à n'importe quel produit d'art "soustrait". On sait que le quiproquo apparaît comme la figure qui rend compte de la critique littéraire entendue comme "politics of literary misunderstanding" (Hassan in CARTARESCU, 1999 : 92). Selon l'écrivain roumain, la critique doit assumer le paradoxe, la contradiction, l'imperfection, l'hésitation, traits qui caractérisent la pensée actuelle. Rien de tout cela chez notre monitrice, pas l'ombre d'une hésitation. Aucune inquiétude n'effleure la conviction de cette réceptrice du métier: „Voici une œuvre qui doit tout de suite retenir notre attention. Elle est très caractéristique, très représentative de la manière du Maître!" Sa démarche critique repose sur le concept traditionnel de la perfection manifestée à travers le chef-d'œuvre: elle invite d'emblée à contempler "une des œuvres maîtresses de la sculpture contemporaine". Elle n'a pas la sensibilité ni le flair nécessaires à la perception de l'art de notre temps, art de l'oscillation, de l'instabilité, caractérisé par dépaysement, oscillations, shock (Vattimo in CARTARESCU, 1999 : 95). Tardieu semble anticiper le discours du théoricien italien qui place la source de l'indétermination de l'œuvre d'art postmoderne dans sa massification et sa transformation, par la reproduction, en objet de consommation. Cet auteur dramatique efface les frontières qui séparent l'objet d'art de l'objet usuel si bien que la monitrice confond le second en le prenant pour une œuvre d'art que nous qualifierons de postmoderniste. Ce sont les timides tentatives d'approche esthétique entreprises par les amateurs qui induisent cette hypothèse. Madame Gouffre „Oh! quelle drôle de chose! Dadais Est-ce que c'est une …Forme? Monsieur Quidonc Ma foi, je ne vois rien là qu'un peu de ferraille! Le Charmant Petit Ménage, étourdiment: C'est gentil ici, il y a de la lumière!"

Thomas d'Aquin, avec sa triade: integritas, claritas, consonans, est bien loin. De toute façon, l'indétermination a bien du mal à se faire "claire". L'absence de clarté et l'indétermination sont responsables non seulement du quiproquo déroutant *la Société Apollon*, elles frappent également les autres compartiments de l'art: la peinture ou bien la musique. (comme dans *La sonate et les trois messieurs, La Galerie* de Jean Tardieu). L'espace de la *Galerie*, par exemple, abrite un dialogue agonistique entre un jeune Client et le Directeur au sujet d'une série de toiles qui se dérobent à toute tentative de les faire circonscrire à un sens univoque. L'indétermination ou non-finito, terme utilisé par Compagnon pour résumer les caractéristiques de la modernité dans la vision baudelairienne, baigne le paratexte tardivien. Avant qu'on n'ait pris contact avec la pièce, l'énonciateur-Présentateur ou Récitant brouille les pistes tout en nous donnant l'impression de nous éclaircir. Mais sous une apparence facétieuse, il nous invite à ne pas nous fier au premier sens ou plutôt à un seul sens. S'il remonte loin dans le passé auréolé par le prestige socratique, il y emprunte également une tonalité célèbre: l'ironie. "Si nous décidons ensemble que le cri du chien sera nommé hennissement et aboiement celui du cheval, demain nous entendrons tous les chiens hennir et tous les chevaux aboyer." (*Un mot pour un autre*) Mais au-delà de ses propos effleurant le métalangage de la science de la communication et de la linguistique, son ironie tournant à la parodie pince un autre passé, plus récent. Il s'agit de celui que le vaudeville avait figé dans le paradigme du triangle de l'adultère avec tout son environnement: la déchéance du Salon dans toute sa splendeur.

Par ailleurs, avec le théâtre des années cinquante nous sommes loin des siècles où la séparation des genres constituait l'une des lois fondamentales de la littérature. Quant aux postmodernistes, eux, ils vont plus loin que tous les révolutionnaires dans cette direction qu'on pourrait qualifier de voie de l'impurification, de l'hybridation, du

BDD-A5744 © 2009 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.159 (2026-01-07 20:50:59 UTC)

mendélisme. Les hybrides dramatiques créés par Tardieu, par exemple, réunissent poésie, musique, peinture, danse et il les nomme oratorio, sonate, partition, concerto, conversation-sinfonietta, conférence. Il ne craint même pas d'écrire une trilogie moderne intitulée *La triple mort du Client* qui détrône la tragédie grecque de son piédestal de "grand art" pour la souiller en la transférant dans un bordel, dans un bureau de renseignements ou bien chez un bonimenteur.

Il va de la vie du texte de théâtre d'être repensé, revisité, remanié, interrogé en fonction des publics auxquels il s'adresse et de leurs horizons d'attente. À travers le théâtre des années cinquante, on trouve une invitation intrinsèque à la participation du spectateur à la représentation: "Que vaut-il mieux pour des acteurs: jouer de façon enfantine un texte sérieux ou bien interpréter avec sérieux un texte naïf? À vous de juger."(*La mort et le médecin*) Ionesco proposait, lui aussi, un choix: "Sur un texte burlesque, un jeu dramatique. Sur un texte dramatique, un jeu burlesque". (IONESCO, 1995 : 162)

Le théâtre nouveau marque, avec les œuvres se proclamant postmodernistes, la fin du "grand art" comme paradigme fondateur de l'humanité, en le soumettant à un processus de démythification qui concerne d'ailleurs tout: mythe du progrès, de la famille et surtout de l'art comme rédempteur de l'homme. C'est ce dernier que *L'Épouvantail*tardivien, appelé malgré lui, incarne ou plutôt symbolise. Il prend son courage à deux mains et abandonne sa tâche sans suivre par son acte d'insoumission l'exemplarité biblique d'un Moïse: „Je m'arrache à cette terre / que j'étais chargé de défendre / et qui ne m'a jamais récompensé." Par ce choix, il manifeste sa préférence pour la liberté à l'encontre de toute restriction, son départ suggérant également une sorte d'abandon de la fiction destinée à l'élite: „Et qu'est-ce qui fait le plus peur à tout le monde / l'aboiement d'un chien / ou l'ombre d'un homme?"

Ce qui "s'est épuisé", ce qui "agonise" vraiment ce n'est pas l'art, mais sa dimension moderniste, ésotérique et totalitaire, le monisme et l'autoritarisme culturels modernes auxquels le postmodernisme substitue le perspectivisme et le dialogue. (Vattimo in CARTARESCU, 1999 : 68-69) Ainsi, le "monisme" de la monitrice qui n'accepte pour rien au monde d'autres discours que celui glorifiant l'œuvre d'art sera bafoué par le jeune étudiant, adepte plutôt du perspectivisme: „Alphonse, tendrement. Le plus beau cours d'esthétique, c'est vous qui me le donner, Nanine!…Vous avez une jolie robe!" (*La Société Apollon*) Au bout de la leçon, Mademoiselle sera réduite à quia, tandis que la catégorie trancendante dont elle était la servante déclarée tombe en désuétude.

Les trois aspects de la mort de l'art, du grand art, signalés par le même chercheur italien comme discours sur l'utopie, le kitsch et le silence, sont eux aussi présents sous une forme ou l'autre dans le théâtre de Tardieu. Le dernier peut apparaître comme une propension aux limbes, au vide, dont les fameux "paysages sauvages" (*Une soirée en Provence*) témoignent particulièrement. Par ailleurs, le kitsch est indissociable d'une création telle que le Meuble. Ce "personnage" en est vicime autant à titre de contenant, de produit d'ébénisterie, que de contenu entropique. L'Inventeur „Hein, n'est-ce pas que c'est ahurissant?…Voyons, qu'est-ce que vous allez lui demander, à mon Meuble?…Une douzaine d'huîtres, un morceau de musique, la solution d'un problème d'algèbre, une vue stéréoscopique, un jet de parfum, un conseil juridique, que sais-je, moi!…" En outre, „le petit amour en bronze surmonté du chapeau de Napoléon" qui orne le Meuble rappelle ces pastiches bon marché du genre des bronzes de Barbedienne qui ont comblé les salons bourgeois du siècle précédent. (COMPAGNON, 1998 : 80)

BDD-A5744 © 2009 Universitatea din Piteşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.159 (2026-01-07 20:50:59 UTC)

On constate qu'une nouvelle esthétique s'est forgée, bientôt mise en question par une autre. Révisant ses concepts obsolètes, inadéquats à la phénoménologie artistique contemporaine, elle supplée le concept d' « *œuvre d'art* » par celui de « *pièce* ». À la question légitime concernant la responsabilité du verdict touchant le sort d'un objet, promu à l'honneur d'œuvre d'art ou rejeté dans l'utile, on répondra que cela incombe à l'artiste lui-même. C'est l'index qu'on lui attache qui abat "la chose" de la *Société Apollon* dans les "arts ménagers" en tant que "moulinette à capsules interchangeables" ou la rehausse dans le temple des arts comme "œuvre maîtresse de la sculpture". La monitrice est un hybride, un étrange critique dont le discours mélange une vision esthétique traditionnelle reposant sur le concept de beauté et un métalangage bourré de termes abstraits qu'elle n'a pas appréhendés. Par ailleurs, les sédiments d'une pratique esthétique traditionnelle lui dictent de se fier à une pratique perceptive comme véhicule d'appréhension de l'objet soumis à la réception. En l'absence du Maître, la pertinence de la terminologie établie par Mademoiselle n'est pas du tout mise en cause. Voilà pourquoi la taxinomie proposée par Binkley semble être plus appropriée à un contexte aussi mouvementé que celui de la contemporanéité où une œuvre d'art n'est plus tellement le fruit d'un labeur créateur. Les "affres" de la création ne constituent pas non plus un critère d'évaluation d'un produit artistique, car ce qui préside à l'acte créateur c'est la conception de l'objet, de la pièce. "L'acception plus large du terme « pièce », comparé au terme « œuvre », reflète cette libération" (BINKLEY, no. 79/1989: 371) qu'a connue le monde des arts. Le même chercheur définit de la sorte le terme mis en circulation: "Le terme « pièce » suggère un item indexé dans le cadre d'une pratique". Tardieu nous laisse entendre que les "pièces" constituant l'item de l'art abstrait se prêtent à une indexation variable, fonction du récepteur. Ainsi s'explique la variabilité qui régit l'acte de classement des toiles de *La Galerie*: „Arsène Alors, je reprends à la bataille de Waterloo? Le Directeur,distrait. Oui,oui…c'est cela. Comment? – Ah oui, c'est cela! (Se reprenant, au client:) Excusez-le, il a sa manière bien à lui de reconnaître les tableaux." À mesure que les toiles défilent devant lui, Le Client se forge à son tour un catalogue personnel tandis que le spectateur est lui aussi invité à réfléchir au destin de la scène, des arts en général. Le théâtre repose sur un paradoxe: d'une part, en tant qu'art interrogatif qui regarde tout comme étant provisoire, il exclut le repos, la quiétude des certitudes, d'autre part, la conscience de la perfectibilité du tout le guérit de la poursuite d'une perfection inaccessible, interdite.

BIBLIOGRAPHIE

Alpha encyclopédie, Tome11, Grange Batelière, Paris, 1971
Binkley, Timothy, *"Pièce":contre l'esthétique* in *Poétique*, no.79/1989, pp.363-382
Cărtărescu, M., *Postmodernismul românesc*, Humanitas, Bucarest,1999
Compagnon, A., *Cele cinci paradoxuri ale modernității*, Echinox, Cluj, 1998
Foucault, M., *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris, 2003
Huizinga, J., *Homo ludens*, Humanitas, Bucarest, 1998
Jung, C.G., *In lumea arhetipurilor*, Editions Jurnalul literar, Bucarest,1994
Morin, Edgar, *Le paradigme perdu : la nature humaine*, Editions du Seuil, Paris, 2003
Ricœur, P., *Temps et récit*, Éditions du Seuil, Paris, 1983
Russ, J., *Savoir et Pouvoir*, Hatier, Paris, 1990
Serreau, G., *Histoire du "nouveau théâtre"*, Gallimard, Paris, 1981
Ubersfeld, A., *Lire le théâtre*, Belin, Paris, 2001

BDD-A5744 © 2009 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.159 (2026-01-07 20:50:59 UTC)