

# eugène ionesco :

## notes et contre-notes

Dans une nouvelle collection intitulée **Pratique du Théâtre** publiée chez Gallimard sous la direction d'André Veinstein, Eugène Ionesco vient de réunir divers textes, polémiques, articles, confé-

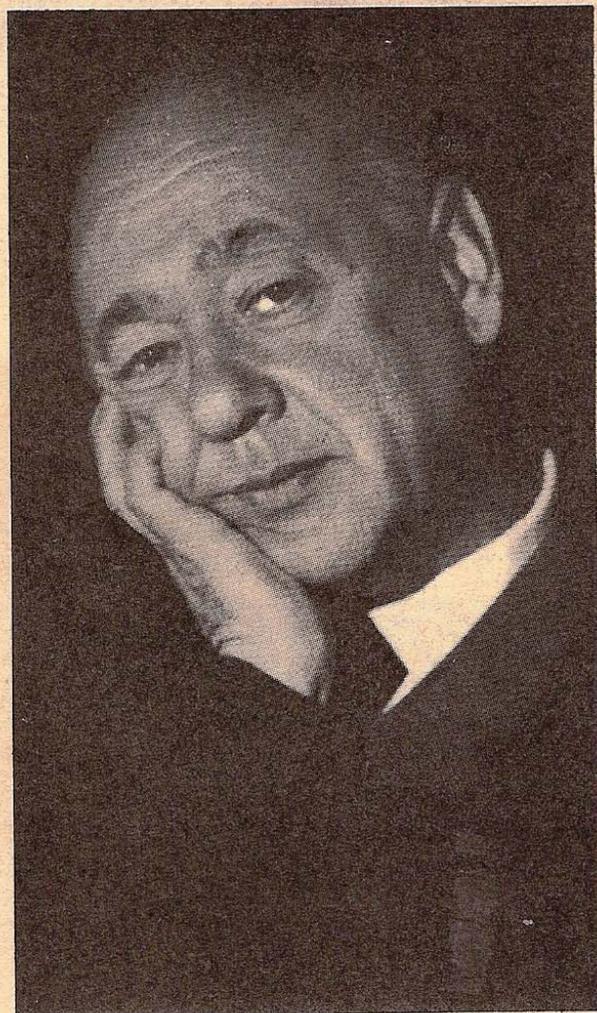
rences, etc., épars jusqu'ici. La courtoisie des Editions Gallimard nous permet de vous présenter la préface de ce livre, inédite, ainsi que quelques extraits significatifs.

### préface

Il y a beaucoup de répétitions dans ce livre. Ce n'est pas seulement ma faute; elle est aussi celle des journalistes, interviewers, spécialistes et politiciens du théâtre qui, depuis des années, en proie aux mêmes obsessions, me font les mêmes critiques de principe auxquelles j'essaye de répondre, à mon tour, par des arguments toujours les mêmes. En réalité, j'ai surtout combattu pour sauvegarder ma liberté, ma liberté d'esprit, ma liberté d'écrivain. Il est évident qu'il s'est agi, en grande partie, d'un dialogue de sourds car les murs n'ont pas d'oreilles et les gens sont devenus des murs les uns pour les autres : personne ne discute plus avec personne, chacun voulant de chacun faire son partisan ou l'écraser.

Je regrette un peu d'avoir essayé de donner des réponses, d'avoir fait des théories, d'avoir trop parlé alors que mon affaire était tout simplement d'« inventer », sans me soucier des camelots qui me tiraient par la manche. Je suis un peu tombé dans leurs pièges et j'ai souvent cédé aux sollicitations de la polémique. Non pas que l'on ne doive polémiquer. Mais l'œuvre d'art doit contenir en elle-même et cristalliser une plus grande complexité des débats dont elle est la réponse ou l'interrogation plus ample.

Tout en ayant l'air de me défendre, je me suis peut-être mal défendu. C'est-à-dire, j'ai perdu trop de temps à vouloir me défendre, mais il fallait bien essayer d'expliquer que les explications des autres étaient fausses car tendancieuses. J'ai peut-être aussi attaché trop d'importance à mes pièces de théâtre mais, là encore, j'ai une excuse puisque ce sont les autres qui ont attaché de l'importance à mon œuvre. De toute façon, ces **Notes et Contre-Notes** sont le reflet d'un combat mené au jour le jour, elles sont écrites au hasard de la bataille, elles pourront peut-être servir de documents, montrant ainsi ce qu'on pensait pouvoir demander ou reprocher à un auteur de notre époque et aussi ce que pouvait être le point de vue d'un auteur cerné qui, voulant répliquer de tous les côtés à la fois, s'est trouvé pris, parfois, dans



des contradictions que l'on remarquera, sans doute, et dont les lecteurs voudront bien m'excuser.

Pourtant, une bonne part de mes critiques sont devenues des amis au cours de ces dix ou douze années de confrontation, de cohabitation dans le même temps. Nous sommes liés les uns aux autres et maintenant, lorsque j'écris une pièce de théâtre, je ne puis m'empêcher de penser à tel ou tel d'entre eux, ils sont les images de mon vrai public et que je le veuille ou non, c'est bien à eux que je pense tout de même quand j'écris en me demandant ce qu'ils vont dire, quelle tête ils feront quand ils verront « cela ».

Je dois avouer que j'oublie vite les critiques favorables et que, par contre, les mauvaises me sautent aux yeux, ce sont elles que j'oublie le moins facilement. En tout cas, les pages de **Notes et Contre-Notes** qui sont consacrées aux critiques ne sont malgré tout pas l'expression de ma rancune ou elles le sont très peu. Elles tendent plutôt à illustrer la thèse de Jean Paulhan sur l'impossibilité de la critique, non plus d'une façon théorique mais, chez moi, plus simplement par des exemples vivants, des citations précises tâchant de mettre en évidence la difficulté de juger, l'absence de critères, l'illogisme déterminé par le côté passionnel, dans l'actualité, des affirmations et des négations qui s'enchevêtrent et se neutralisent. On parle beaucoup dans les pages qui suivent, comme on parle beaucoup autour de nous, d'incommunicabilité ou de crise de langage. Cette crise de langage est le plus souvent artificielle, volontaire. La propagande a bouleversé consciemment la signification des mots pour jeter le trouble dans les esprits. C'est une méthode de guerre moderne. Lorsqu'on dit que le blanc est noir et le noir est blanc, il est en effet bien difficile de s'y retrouver. Je constate parfois la destruction ou la déformation volontaire du langage et je le dénonce; je constate aussi son usure naturelle; je constate encore son automatiser qui fait que le langage se sépare de la vie; je conçois donc qu'il ne faut pas tellement le réinventer que le rétablir. Cela

revient peut-être au même, mais c'est évidemment la mauvaise foi qui est la chose la plus dangereuse. Et je me rends compte que, par exemple, j'ai été bien naïf de m'acharner à vouloir prouver qu'il y a des activités désintéressées alors que n'importe qui le sait qui a joué au football, aux cartes, aux échecs, au jeu de l'oie, etc. Seulement, les politiciens ne veulent pas que l'activité théâtrale soit désintéressée et gratuite; ils détestent qu'elle soit libre et qu'elle leur échappe. C'était donc une dépense considérable d'énergie de ma part de m'attarder si longtemps sur ces questions. Mais puisque, en fin de compte, tout est gratuité — et même la non-gratuité — mettons que cela fut de ma part encore une activité gratuite.

Peut-être que mes pièces de théâtre vont un peu plus loin que mes propres commentaires sur les pièces de théâtre; j'espère qu'elles en disent plus malgré moi car si elles devaient être épuisées par cette polémique, contenues en elle, tout entières, elles ne seraient pas grande chose.

Mais si la littérature est une chose importante, si elle est encore, de nos jours, et pour l'avenir une chose importante, c'est un autre problème angoissant. Le monde nouveau qui semble s'ouvrir à nous, les perspectives de mort ou, au contraire, de transformation totale de la vie et de la pensée, paraissent devoir conduire à une ère dans laquelle ce genre de manifestations sera totalement remis en question. Nous ne pouvons prévoir quelles formes prendra la poésie, la création, l'art. En tout cas, d'ores et déjà, la littérature est en-dessous de la vie, l'expression artistique est trop faible, l'imagination trop pauvre pour égaler l'atrocité et le miracle de cette vie, de la mort, trop insuffisante aussi pour pouvoir en rendre compte. J'ai fait ce que j'ai pu, en attendant, en attendant... J'ai passé mon temps. Mais il faut savoir se séparer de soi-même, des autres, regarder et rire, malgré tout, rire.

J'espère que mon théâtre a plus d'humour que mes polémiques. J'espère.

## expérience du théâtre

Quand on me pose la question : « Pourquoi écrivez-vous des pièces de théâtre ? » je me sens toujours très embarrassé, je ne sais quoi répondre. Il me semble parfois que je me suis mis à écrire du théâtre parce que je le détestais. Je lisais des œuvres littéraires, des essais, j'allais au cinéma avec plaisir. J'écoutais de temps à autre de la musique, je visitais les galeries d'art, mais je n'allais pour ainsi dire jamais au théâtre.

Lorsque, tout à fait par hasard, je m'y trouvais, c'était pour accompagner quelqu'un, ou parce que je n'avais pas pu refuser une invitation, parce que j'y étais obligé.

Je n'y goûtais aucun plaisir, je ne participais pas. Le jeu des comédiens me gênait : j'étais gêné pour eux. Les situations me paraissaient arbitraires. Il y avait quelque chose de faux, me semblait-il, dans tout cela.

La représentation théâtrale n'avait pas de magie pour moi. Tout me paraissait un peu ridicule, un peu pénible. Je ne comprenais pas comment l'on pouvait être comédien, par exemple. Il me semblait que le comédien faisait une chose inadmissible, réprobable. Il renonçait à soi-même, s'abandonnait, changeait de peau. Comment pouvait-il accepter d'être un autre? de jouer un personnage? C'était pour moi une sorte de tricherie grossière, cousue de fil blanc, inconcevable.

Le comédien ne devenait d'ailleurs pas quelqu'un d'autre, il faisait semblant, ce qui était pire, pensais-je.

Cela me paraissait pénible et, d'une certaine façon, malhonnête. « Comme il joue bien », disaient les spectateurs. D'après moi, il jouait mal, et c'était mal de jouer.

Aller au spectacle, c'était pour moi aller voir des gens, apparemment sérieux, se donner en spectacle. Pourtant, je ne suis pas un ennemi de l'imaginaire. J'ai même toujours pensé que la vérité de la fiction est plus profonde, plus chargée de signification que la réalité quotidienne. Le réalisme, socialiste ou pas, est en-deçà de la réalité. Il la rétrécit, l'atténue, la fausse, il ne tient pas compte de nos vérités et obsessions fondamentales : l'amour, la mort, l'étonnement. Il présente l'homme dans une perspective réduite, aliénée; notre vérité est dans nos rêves, dans l'imagination, tout, à chaque instant, confirme cette affirmation. La fiction a précédé la science. Tout ce que nous rêvons, c'est-à-dire tout ce que nous désirons, est vrai (le mythe d'Icare a précédé l'aviation, et si Ader et Blériot ont volé, c'est parce que tous les hommes avaient rêvé l'envol). Il n'y a de vrai que le mythe : l'histoire, tentant de le réaliser, le défigure, le rate à moitié: elle est imposture, mystification, quand elle prétend avoir « réussi ». Tout ce que nous rêvons est réalisable. La réalité n'a pas à être réalisable : elle n'est que ce qu'elle est. C'est le rêveur, ou le penseur, ou le savant, qui est le révolutionnaire, c'est lui qui tente de changer le monde. →

Les textes mêmes de théâtre que j'avais pu lire me déplaisaient. Pas tous ! Car je n'étais pas fermé à Sophocle ou à Eschyle, ni à Shakespeare, ni par la suite à certaines pièces de Kleist ou de Büchner. Pourquoi ? Parce que tous ces textes sont extraordinaires à la lecture pour des qualités littéraires qui ne sont peut-être pas spécifiquement théâtrales, pensais-je. En tout cas, depuis Shakespeare et Kleist, je ne crois pas avoir pris de plaisir à la lecture des pièces de théâtre. Strindberg me semblait insuffisant, maladroit. Molière lui-même m'ennuyait. Ces histoires d'avares, d'hypocrites, de cocus, ne m'intéressaient pas. Son esprit amétaphysique me déplaisait. Shakespeare mettait en cause la totalité de la condition et du destin de l'homme. Les problèmes moliéresques me semblaient, tout compte fait, relativement secondaires, parfois douloureux, certes, dramatiques même, jamais tragiques ; car pouvant être résolus. On ne peut trouver de solution à l'insoutenable, et seul ce qui est insoutenable est profondément tragique, profondément comique, essentiellement théâtre.

D'autre part, les pièces de Shakespeare, dans leur grandeur, me semblaient diminuées à la représentation. Aucun spectacle shakespearien ne me captivait autant que la lecture de *Hamlet*, d'*Othello*, de *Jules César*, etc. Peut-être, comme j'allais rarement au spectacle, n'ai-je pas vu les meilleures représentations du théâtre shakespearien ? En tout cas, la représentation me donnait l'impression de rendre soutenable l'insoutenable. C'était un apprivoisement de l'angoisse.

Je ne suis donc vraiment pas un amateur de théâtre, encore moins un homme de théâtre. Je détestais vraiment le théâtre. Il m'ennuyait. Et pourtant, non. Je me souviens encore que, dans mon enfance, ma mère ne pouvait m'arracher du guignol au jardin du Luxembourg. J'étais là, je pouvais rester là, envoûté, des journées entières. Je ne riais pas pourtant. Le spectacle du guignol me tenait là, comme stupéfait, par la vision de ces poupées qui parlaient, qui bougeaient, se matraquaient. C'était le spectacle même du monde, qui, insolite, invraisemblable, mais plus vrai que le vrai, se présentait à moi sous une forme infiniment simplifiée et caricaturale, comme pour en souligner la grotesque et brutale vérité.

Les thèmes que beaucoup d'auteurs choisissent ne relèvent que d'une certaine mode idéologique, ce qui est moins que l'époque. Ou alors ces thèmes expriment telle ou telle pensée politique très particulière, et les pièces qui les illustrent mourront avec cette idéologie dont ils sont tributaires, car les idéologies se périment. N'importe quel tombeau chrétien, n'importe quelle stèle grecque ou étrusque touchent davantage, en disent plus sur le destin de l'homme que tant de pièces laborieusement engagées, qui se font l'instrument de disciplines, de systèmes d'expression, de langages, autres que ceux qui leur sont propres.

Il est vrai que tous les auteurs ont voulu faire de la propagande. Les grands sont ceux qui ont échoué, qui, consciemment ou non, ont accédé à des réalités plus profondes, plus universelles. Rien de plus précaire que les œuvres théâtrales. Elles peuvent se soutenir un temps très court et vite s'épuisent, ne révélant plus que leurs ficelles.

Corneille, sincèrement, m'ennuie. Nous ne l'aimons peut-être (sans y croire) que par habitude. Nous y sommes forcés. Il nous a été imposé en classe. Schiller m'est insupportable. Les pièces de Marivaux m'ont paru longtemps des jeux futiles. Les comédies de Musset sont minces, celles de Vigny injouables. Les drames sanglants de Victor Hugo nous font rire aux éclats ; en revanche, quoi qu'on en dise, on a assez de mal à rire à la plupart des

pièces comiques de Labiche. Dumas fils, avec sa *Dame aux Camélias*, est d'une sentimentalité ridicule. Et les autres ! Oscar Wilde ? facile ; Ibsen ? lourd ; Strindberg ? maladroit. Un auteur contemporain dont la tombe est encore fraîche, Giraudoux, ne passe plus toujours la rampe ; autant que le théâtre de Cocteau, il nous paraît factice, superficiel. Son brillant s'est terni : procédés théâtraux trop évidents chez Cocteau ; procédés et ficelles de langage, ficelles distinguées, bien sûr, mais ficelles tout de même chez Giraudoux.

Pirandello lui-même est dépassé, son théâtre étant fondé sur des théories de la personnalité ou de la vérité aux faces multiples, théories qui, depuis la psychanalyse et les psychologies des profondeurs, semblent claires comme le jour. En confirmant la justesse des théories pirandelliennes, la psychologie moderne, allant nécessairement plus loin que Pirandello dans l'exploration de la psyché humaine, donne une valabilité certaine à Pirandello, mais en même temps rend Pirandello insuffisant et inutile : puisqu'elle dit mieux, plus scientifiquement que Pirandello, ce qui a été dit par Pirandello. La valeur du théâtre de celui-ci ne tient donc pas à son apport en psychologie, mais à sa qualité théâtrale, qui est nécessairement ailleurs : ce n'est plus, chez cet auteur, la découverte des antagonismes de la personnalité qui nous intéresse, mais ce qu'il en fait, dramatiquement. Son intérêt proprement théâtral est extra-scientifique, il est au-delà de son idéologie. Seule, reste chez Pirandello sa mécanique théâtrale, son jeu : preuve encore que le théâtre qui n'est bâti que sur une idéologie, une philosophie, et qui ne doit tout qu'à cette idéologie et à cette philosophie, est bâti sur du sable, s'effondre. C'est son langage théâtral, son instinct purement théâtral qui fait que Pirandello est aujourd'hui encore vivant.

De même, ce n'est pas la vérité psychologique des passions, chez Racine, qui maintient son théâtre ; mais bien ce que Racine a fait, en tant que poète et homme de théâtre, de ces vérités.

Doit-on renoncer au théâtre si l'on refuse de lui assigner un rôle de patronage, ou de l'asservir à d'autres formes des manifestations de l'esprit, à d'autres systèmes d'expression ? Peut-il avoir son autonomie comme la peinture ou la musique ?

Le théâtre est un des arts les plus anciens. Je pense tout de même que l'on ne peut s'en passer. On ne peut pas ne pas céder au désir de faire apparaître sur une scène des personnages vivants, à la fois réels et inventés. On ne peut pas résister à ce besoin de les faire parler, vivre devant nous. Incarner les phantasmes, donner la vie, c'est une aventure prodigieuse, irremplaçable, au point qu'il m'est arrivé à moi-même d'être ébloui, en voyant soudain se mouvoir sur le plateau des « Noctambules », à la répétition de ma première pièce, des personnages sortis de moi. J'en fus effrayé. De quel droit avais-je fait cela ? Était-ce permis ? Et Nicolas Bataille, mon interprète, comment pouvait-il devenir M. Martin ?... C'était presque diabolique. Ainsi ce n'est que lorsque j'ai écrit pour le théâtre, tout à fait par hasard et dans l'intention de le tourner en dérision, que je me suis mis à l'aimer, à le redécouvrir en moi, à le comprendre, à en être fasciné ; et j'ai compris ce que, moi, j'avais à faire.

Je me suis dit que les écrivains de théâtre trop intelligents ne l'étaient pas assez, que les penseurs ne pouvaient, au théâtre, trouver le langage du traité philosophique ; que, lorsqu'ils voulaient apporter au théâtre trop de subtilités et de nuances, c'était à la fois trop et pas assez ; que, si le théâtre n'était qu'un grossissement déplorable

des nuances, qui me gênait, c'est qu'il n'était qu'un grossissement insuffisant. Le trop gros n'était pas assez gros, le trop peu nuancé était trop nuancé.

Si donc la valeur du théâtre était dans le grossissement des effets, il fallait les grossir davantage encore, les souligner, les accentuer au maximum. Pousser le théâtre au-delà de cette zone intermédiaire qui n'est ni théâtre, ni littérature, c'est le restituer à son cadre propre, à ses limites naturelles. Il fallait non pas cacher les ficelles, mais les rendre plus visibles encore, délibérément évidentes, aller à fond dans le grotesque, la caricature, au-delà de la pâle ironie des spirituelles comédies de salon. Pas de comédies de salon, mais la farce, la charge parodique extrême. Humour, oui, mais avec les moyens du burlesque. Un comique dur, sans finesse, excessif. Pas de comédies dramatiques, non plus. Mais revenir à l'insoutenable. Pousser tout au paroxysme, là où sont les sources du tragique. Faire un théâtre de violence : violemment comique, violemment dramatique.

Quand on dit que le théâtre doit être uniquement social, ne s'agit-il pas, en réalité, d'un théâtre politique et, bien sûr, dans tel sens ou dans tel autre. Être social est une chose ; être « socialiste » ou « marxiste » ou « fasciste » est autre chose, c'est l'expression d'une prise de conscience insuffisante : plus je vois les pièces de Brecht, plus j'ai l'impression que le temps, et son temps, lui échappent : son homme a une dimension en moins, son époque

est falsifiée par son idéologie même qui rétrécit son champ ; c'est un défaut commun aux idéologues et aux gens diminués par leur fanatisme.

Le langage de la peinture, celui de la musique ont évolué et se sont toujours encadrés dans le style culturel de leur temps, mais sans jamais perdre leur caractère pictural ou musical. Et cette évolution de la peinture, par exemple, n'a jamais été que redécouverte de la peinture, de son langage, de son essence. La démarche de la peinture moderne nous le montre clairement. Depuis Klee, Kandinsky, Mondrian, Braque, Picasso, la peinture n'a fait qu'essayer de se libérer de ce qui n'était pas peinture : littérature, anecdote, histoire, photographie ; les peintres tentent de redécouvrir les schèmes fondamentaux de la peinture, les formes pures, la couleur en soi. Là non plus, il ne s'agit pas d'esthétisme ni de ce qu'on appelle aujourd'hui, un peu improprement, le formalisme, mais bien de la réalité qui s'exprime picturalement, dans un langage aussi révélateur que celui de la parole ou des sons. Si l'on a pu croire d'abord qu'il s'agissait d'une certaine désagrégation du langage pictural, il ne s'agissait, dans le fond, que d'une ascèse, d'une purification, du rejet d'un langage parasitaire. De même, c'est après avoir désarticulé des personnages et des caractères théâtraux, après avoir rejeté un faux langage de théâtre, qu'il faut tenter, comme on l'a fait pour la peinture, de le réarticuler, purifié, essentialisé.

## entretien avec Edith Mora

— Alors, parlez-moi de ce qui s'est passé hier ! Comment êtes-vous devenu auteur... disons : comique ?

— Bon ! Allons-y pour la grande histoire ! A dix-sept ans, j'ai écrit des poèmes, mélange bizarre de Maeterlinck et de Francis Jammes, avec quelques notes surréalistes...

— Le surréalisme vous a ébloui ? libéré ?

— Oui, peut-être, mais je me suis bien rendu compte qu'on ne se libère qu'à condition de prendre conscience de ce qui est ainsi révélé, et de diriger ces révélations du monde extraconscient. Je crois que chez un écrivain, et même un auteur de théâtre, il faut qu'il y ait un mélange de spontanéité, d'inconscience et de lucidité ; une lucidité qui n'ait pas peur de ce que la spontanéité imaginative peut donner. Si on établit qu'il faut être lucide a priori, c'est comme si on fermait les vannes. Il faut

laisser s'épancher le flot, mais, après on trie, on dirige, on comprend, on saisit. Mais, je le répète, cette lucidité, je ne l'ai pas au départ. Ce que je pense de mon théâtre n'est pas un programme, mais le résultat d'une expérience de travail.

— Excusez-moi si je reviens au surréalisme, mais vous êtes, je crois, considéré par les grands surréalistes survivants comme la meilleure réussite du surréalisme — Philippe Soupault me le disait récemment.

— Quand, en 1952-53, lui, Breton et Benjamin Péret ont vu mes pièces, ils m'ont dit en effet : « Voilà ce que nous voulions faire ! » Mais je n'ai jamais fait partie de leur groupe, ni des néo-surréalistes, bien que le mouvement m'ait intéressé.

## sur les "chaises" lettre au premier metteur en scène

Cher ami, je me suis aperçu après votre départ, que nous avons fait fausse route, c'est-à-dire que je me suis laissé entraîner par vous à faire fausse route et que nous sommes passés à côté de la pièce. Je vous ai suivi et je me suis éloigné avec vous, je me suis perdu de vue. Non, décidément, vous ne m'avez pas tout à fait compris dans **Les Chaises** : ce qui reste à comprendre est justement l'essentiel. Vous avez voulu tout naturellement tirer la pièce à vous alors que vous deviez vous y abandonner ; le metteur en scène doit se laisser faire. Il ne doit pas vouloir quelque chose de la pièce, il doit s'annuler, il doit être un parfait réceptacle. Un metteur en scène vaniteux, voulant imposer « sa personnalité », n'a pas la vocation d'un metteur en scène. Tandis que le métier d'auteur au contraire, demande que celui-ci soit vaniteux,

imperméable aux autres, avec un ego hypertrophié. Il peut y avoir crise du théâtre parce qu'il y a des metteurs en scène orgueilleux qui écrivent, eux, la pièce. Ce n'est pas parce qu'ils écrivent une pièce qu'il y a crise du théâtre, mais parce qu'ils écrivent tout le temps la même pièce, qui n'est pas celle de leur auteur.

Il y a aussi le cas du metteur en scène qui trouve dans une certaine pièce des germes de qualité qu'il faut développer ; des intentions qu'il faut préciser et mettre en valeur ; des débuts de promesse qu'il faut réaliser ; c'est, de la part du metteur en scène le comble de la générosité... ou de l'orgueil, s'il s'imagine que toutes les pièces qu'on lui présente lui sont inférieures.

Cela n'est pas le cas pour vous, ni pour moi, à propos des **Chaises**. Soumettez-vous, je vous en supplie, à cette

pièce. Ne diminuez pas ses effets, ni le grand nombre de chaises, ni le grand nombre des sonneries qui annoncent l'arrivée des invités invisibles, ni les lamentations de la vieille qui doit être comme une pleureuse de Corse ou de Jérusalem, tout doit être outré, excessif, caricatural, pénible, enfantin, sans finesse. La faute la plus grave serait de modeler la pièce comme de modeler le jeu de l'acteur. Pour celui-ci, il faut appuyer sur un bouton pour le faire démarrer : dites-lui tout le temps de ne pas s'arrêter en chemin, d'aller jusqu'au bout, à l'extrême de lui-même. De la grande tragédie, il faut, et de grands sarcasmes. Laissez-vous, pour un temps, modeler par la pièce.

D'autre part, lorsqu'un passage quelconque vous étonne, vous encombre, lorsqu'il vous paraît « pas à sa place », ou « superflu », ne cédez surtout pas à votre première impulsion qui est de supprimer le passage encombrant ; tâchez, au contraire, de lui trouver sa place, de l'intégrer dans le rythme de l'univers dramatique de la pièce car ce passage y a, le plus souvent, sa place, il a un sens que vous n'avez peut-être pas encore saisi parce que votre respiration n'est peut-être pas encore celle de l'œuvre, parce que votre rythme n'est pas celui de l'auteur. Beaucoup plus souvent qu'on ne le croit, les coupures exigées par les metteurs en scène, aussi bien que les textes qu'ils demandent qu'on surajoute, dénotent une incompréhension, vont à contresens de l'œuvre ou plutôt sont l'expression de la juxtaposition de deux

volontés ou de deux visions qui s'annulent. Il est plus naturel qu'un metteur en scène se soumette. Dans cette soumission, réside le véritable orgueil ; tandis que le « je connais mon métier mieux que vous », du metteur en scène n'est que l'expression d'une vanité qui va à l'encontre de la vocation même du metteur en scène qui est de « prendre en charge » ce qui signifie que son orgueil se situe à un second et plus subtil degré.

Il arrive parfois que l'auteur ne s'explique pas clairement. Pourtant, il se comprend mieux que le metteur en scène, son instinct est presque toujours plus sûr, s'il est vraiment homme de théâtre. Un authentique auteur de théâtre porte le théâtre en lui, le théâtre est son système spontané d'expression (son langage).

Les coupures que vous vouliez me faire faire concernent les passages qui justement servent, d'une part, à exprimer le non-sens, l'arbitraire, une vacuité de la réalité, du langage, de la pensée humaine et d'autre part (surtout) à encombrer le plateau de plus en plus avec ce vide, à envelopper sans cesse, comme de vêtements de paroles, les absences de personnes, les trous de la réalité, car il ne faut jamais laisser parler les vieux en dehors de « la présence de cette absence », à laquelle ils doivent se référer constamment, qu'ils doivent constamment entretenir, embrasser, faute de quoi l'irréalisme ne pourrait être suggéré (car il ne peut être créé que par opposition permanente de ce qui est visible) et votre mise en scène serait un échec, **Les Chaises** ne seraient pas **Les Chaises**.

## notes sur le théâtre

J'ai été étonné de voir qu'il y avait une grande ressemblance entre Feydeau et moi... pas dans les thèmes, pas dans les sujets ; mais dans le rythme et la structure des pièces. Dans l'ordonnement d'une pièce comme **La Puce à l'oreille**, par exemple, il y a une sorte d'accélération vertigineuse dans le mouvement, une progression dans la folie ; je crois y voir mon obsession de la prolifération. Le comique est peut-être là, dans cette progression déséquilibrée, désordonnée du mouvement. Il y a une progression dans le drame, dans la tragédie, une sorte d'accumulation des effets. Dans le drame, la progression

est plus lente, mieux freinée, mieux dirigée. Dans la comédie, le mouvement a l'air d'échapper à l'auteur. Il ne mène plus la machinerie, il est mené par elle. Peut-être c'est là que réside la différence. Le comique et le tragique.

Prenez une tragédie, précipitez le mouvement, vous aurez une pièce comique : videz les personnages de tout contenu psychologique, vous aurez encore une pièce comique ; faites de vos personnages des gens uniquement sociaux, pris dans la « vérité » et la machinerie sociales, vous aurez de nouveau une pièce comique... **tragi-comique**.

## autres pages de journal

Certains des petits-intellectuels possédés par la **libido dominandi** se mêlent aussi de théâtre. Ils prônent un théâtre **didactique**, bien entendu, excellent moyen d'agir sur les autres, d'exercer une influence. Mais ces stalinien ou ces calvinistes, n'écrivent pas eux-mêmes des pièces de théâtre : ils ne constituent qu'un groupe restreint de jeunes docteurs et cuistres — avec leur revue, leur cercle, leurs débats, leurs entrées dans quelques autres publications. Ils n'aiment pas tellement une chose ou l'autre ; ils détestent, surtout, le « petit-bourgeois », bien entendu.

Ils ont défendu, pour les gagner à eux, et ont gagné à eux deux ou trois auteurs. Qui sont les « petits-bourgeois » ? Vous, moi, tous ceux qui, comme moi, ont refusé de se laisser faire et de faire leur jeu, malgré de pressantes propositions, et qui sont aussi les rivaux littéraires de ces deux ou trois auteurs. Sous le couvert d'une « noble idéologie » (qu'ils ont assimilée mais qui ne leur doit rien), il ne s'agit, dans le fond, que d'une mesquine rivalité littéraire chez ces auteurs qui peuvent se permettre de répudier tous les autres au nom de leur religion, à laquelle ils viennent, d'ailleurs, seulement de se convertir ; et, chez ces docteurs, de cette volonté de

puissance dont nous avons parlé. Ces mêmes docteurs avaient également, au départ, pris ma défense, avec flamme : puis, comme je n'ai pas voulu me soumettre tout à fait et les suivre dans leurs ambitions éducatives, ils sont, brusquement, devenus mes ennemis acharnés. Il est vrai aussi que je les attaque. Ils s'imaginent alors que si je les répudie, eux, les petits-intellectuels, ce sont **les intellectuels** que je conteste, car il ne peut y avoir, évidemment, d'autres incarnations qu'eux-mêmes de l'intellectualité, ils me traitent, publiquement, de « poujadiste », d'après le nom, je crois, d'un autre docteur dont les dogmes seraient différents des leurs.

Ah ! si ces gens-là avaient le pouvoir, une fois dans leur vie : quels ravages, quel débordement de puissance, quels autodafés ! Le théâtre d'éducation s'épanouirait officiellement... et qui dit éducation dit aussi « rééducation » pour ceux qui refusent d'être éduqués... la surveillance... le baigne.

Rien à faire, quoi qu'il puisse arriver, je ne peux avoir l'immodestie de prétendre **éduquer** mes contemporains. Je n'enseigne pas, je témoigne ; je n'explique pas, je tâche de m'expliquer.

© by Editions Gallimard