



HAL
open science

Le Nouveau Théâtre des écrivains et des metteurs en scène : le défi d'une succession

Sophie Catherine, Clémence Gaillard

► To cite this version:

Sophie Catherine, Clémence Gaillard. Le Nouveau Théâtre des écrivains et des metteurs en scène : le défi d'une succession. Jeanyves Guérin (dir.), Le Nouveau Théâtre (1946-2017), Honoré Champion, 2019. hal-03140617

HAL Id: hal-03140617

<https://hal.science/hal-03140617>

Submitted on 13 Feb 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Sophie Gaillard, « Le Nouveau Théâtre des écrivains et des metteurs en scène : le défi d'une succession », in Jeanyves Guérin (dir.), *Le Nouveau Théâtre (1946-2017)*, Paris, Honoré Champion, 2019, p. 217-239.

p. 217
« L'histoire du théâtre s'écrit souvent grâce à des rencontres fécondes entre un metteur en scène (ou un acteur) et un auteur »¹, celle du Nouveau Théâtre, en particulier. L'attachement d'un écrivain à une troupe, encouragé par le Vieux-Colombier et les membres du Cartel continue de définir, aux lendemains de la guerre, l'objectif de toute entreprise théâtrale :

« J'estime qu'une compagnie n'est prospère que lorsqu'elle a un auteur attaché à sa vie, comme j'ai eu Claudel, comme la compagnie des Quinze a eu André Obey, comme Jovet a eu Giraudoux, comme Dullin, à un moment donné, a eu Salacrou et Jules Romains » écrit Barrault².

La production théâtrale des années cinquante et soixante ne peut être pensée indépendamment des compagnonnages de créateurs. En tissant des liens entre des écrivains isolés et résolument indépendants³, en constituant le répertoire de leur troupe, en développant corollairement celui du théâtre d'avant-garde – qu'ils enrichissent par des commandes et entretiennent par des reprises –, les metteurs en scène ont contribué à donner sa chance et sa cohérence au « Nouveau Théâtre »⁴.

218
Or, l'œuvre d'avant-garde ne cesse d'être associée, le plus souvent, aux noms seuls des écrivains. L'université tend à envisager le Nouveau Théâtre dans une perspective exclusivement littéraire et considère l'apport des metteurs en scène négligeable dans le

1 Marie-Claude Hubert, *Le Nouveau Théâtre, 1950-1968*, Honoré Champion, « Dictionnaires & références », 2008, p. 12.

2 Jean-Louis Barrault et Guy Dumur, *Une vie sur scène : entretiens inédits avec Guy Dumur*, Flammarion, 2010, p. 135.

3 Les metteurs en scène agrègent autour d'eux les écrivains : Blin et Serreau montent les œuvres de Genet, de Beckett et d'Adamov ; Vitaly et Reybaz celles d'Audiberti et de Vauthier. Ils portent à la connaissance de ces derniers les pièces de leurs confrères. Beckett et Adamov ne fréquentent pas Genet mais assistent à la représentation des *Nègres* de leur metteur en scène commun, Roger Blin. C'est par l'intermédiaire de Reybaz que Ghelderode devient familier de l'œuvre d'Audiberti.

4 Construction théorique, instrument d'investigation, ce regroupement aux contours indécis permet d'interroger les points de convergence et de divergence entre des dramaturgies fort éloignées : celles des précurseurs, Audiberti, Ghelderode, celles des représentants majeurs, Beckett, Ionesco, le premier Adamov, Vauthier, Genet, Schehadé, celles des éclectiques, Dubillard, Weingarten, Tardieu, Vian, Obaldia, Pichette, Billetdoux, Arrabal, et celles des continuateurs, Sarraute, Pinget, Duras, Vinaver, Yacine, Césaire... Malgré de nombreuses différences sur le plan thématique et sur le plan formel, toutes se distinguent de « l'ancien » théâtre, toutes rejettent les préceptes aristotéliens en matière d'intrigue, de personnage et de conception du langage. À la faveur de nouvelles parutions (Marie-Claude Hubert, *Le Nouveau Théâtre, 1950-1968*, *op. cit.*, Jacques Lemarchand *Le Nouveau Théâtre : 1947-1968*, Gallimard, 2009), le concept en vient aujourd'hui à caractériser une période précise, des lendemains de la guerre au début des années soixante-dix, des balbutiements au couronnement (et à l'achèvement) du théâtre d'avant-garde. Cette approche historique nous convient davantage : elle n'opère aucune réduction esthétique, inclut la création spectaculaire des œuvres et met en lumière l'inscription de la production dramatique dans le contexte carteliste qui domine le champ théâtral parisien jusqu'en 1968.

219

domaine de l'écriture⁵. Le cloisonnement des disciplines, la préférence accordée par la critique scénocentrique aux animateurs brechtiens ont restreint le champ d'étude du théâtre d'après-guerre. Certaines réserves théoriques renforcent, à bon droit, une telle délimitation. Nées d'un travail collégial des écrivains et des metteurs en scène, l'œuvre littéraire et l'œuvre spectaculaire ne participent pas nécessairement d'un même ensemble : elles ne sont ni faites de la même étoffe ni tissées de la même façon. L'époque considère, cependant, de manière extrêmement solidaire la composition du drame et la construction de sa représentation⁶. Le Nouveau Théâtre ne peut se saisir hors de ce principe essentiel⁷, hors du cadre de pensées dans lequel il naît⁸. Constamment reliée à la notion « d'avant-garde », de « modernité esthétique », l'appellation « Nouveau Théâtre » continue de frapper d'ostracisme les artisans de la scène, *héritiers* déclarés du Cartel. Au nom d'un legs, Ionesco tend à attribuer aux écrivains l'unique mérite de la réforme théâtrale :

« Le théâtre au début des années cinquante était tout à fait différent de ce qu'il est aujourd'hui. Il était malgré tout réaliste et suivait un ordre rationnel ; c'était encore le théâtre de Dullin, Jouvet, Pitoëff, Baty... Aussi pour faire aborder le fantastique à des metteurs en scène comme Serreau ou Mauclair, il fallait quand même faire un certain effort. [...] C'est nous [Beckett, Audibert, Genet et Ionesco] qui avons les inventions et qui essayons de les transmettre aux metteurs en scène. [...] C'est ainsi qu'un nouveau théâtre a pu naître⁹. »

Discutable¹⁰, le propos soulève, au demeurant, une question majeure : il appelle à interroger la valeur de l'héritage carteliste, sa possible transformation sous l'égide des

⁵ En consacrant un chapitre aux metteurs en scène, les études pionnières de Michel Corvin (*Théâtre nouveau*, PUF, 1963) et de Geneviève Serreau (*Histoire du nouveau théâtre*, Gallimard, 1966) se distinguent des autres ouvrages (L.C Pronko, *Théâtre d'avant-garde*, Denoël, 1963 et Emmanuel Jacquart, *Théâtre de dérision*, Gallimard, 1974 notamment). Ces sections ne comptent néanmoins que quelques pages, en fin d'ouvrage. L'éclairant travail de Michel Vaïs (*L'Écrivain scénique*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, 1978) examine le rôle des metteurs en scène dans la conversion des littérateurs dramatiques en écrivains scéniques mais ne considère que le versant littéraire du Nouveau Théâtre. Aucune synthèse ne traite, pour l'heure, de l'apport des metteurs en scène dans la fabrique du théâtre d'avant-garde.

⁶ « Créer par le verbe une œuvre dramatique et la mettre matériellement sur la scène par le moyen de l'acteur ne sont que les deux aspects d'une seule et même opération de l'esprit ». Jacques Copeau, « La Mise en scène », in Lucien Febvre, Pierre Abraham (dir.) *Encyclopédie française. Arts et littérature dans la société contemporaine*, 1935.

⁷ C'est lui qui justifie l'appel à la cumulation de Copeau, lui qui encourage, en l'absence d'un créateur unique, la collaboration des écrivains et des metteurs en scène, lui qui motive l'interaction constante entre les deux domaines d'activité.

⁸ Aussi prenons-nous le parti de regrouper sous ce paradigme une histoire des textes et des représentations.

⁹ Entretien de Ionesco rapporté par Barthélémy et Élisabeth Auclair-Tamaroff, *Jean-Marie Serreau découvreur de théâtres*, Thémery, À l'Arbre verdoyant, 1986, p. 69.

¹⁰ Les correspondances d'Eugène Ionesco avec Jean-Marie Serreau et Sylvain Dhomme corroborent le témoignage de l'auteur qui éprouve les plus grandes difficultés à faire régner l'insolite sur scène. Néanmoins, l'écrivain lui-même rend hommage à ses metteurs en scène. « Serreau, dit-il, m'a donné en quelque sorte cette permission, cette liberté, et c'est ce qui fait que tant de mes pièces sont très imaginatives ». Propos rapporté par Michel Vaïs, *L'Écrivain scénique*, *op.cit.*, p. 75. Le jugement sévère de Ionesco à l'égard du Cartel réduit celui-ci à un style scénique. Les esthétiques de Baty, Dullin, Jouvet et Pitoëff sont extrêmement différentes. Plus qu'un programme esthétique, l'« école du Cartel » formule, en outre, une éthique de travail.

légataires et sa fonction dans l'édification du Nouveau Théâtre (normative, émancipatrice). Loin d'être en rupture radicale avec la scène de l'entre-deux-guerres, la production théâtrale des années cinquante et soixante est, en effet, intimement liée à l'école du Vieux-Colombier, autrement nommée « l'école du Cartel ». Excédant la simple association du « Cartel des Quatre »¹¹, celle-ci réunit les compagnons de Copeau (Dullin, Jovet, les Copiaus) et leurs disciples (Blin, Barrault, Serreau, Herrand, Meyer, Gignoux, Jacquemont, Grenier, Hussenot, Barsacq, Vilar, Mauclair, Dhomme, *et alii*). Les écoles de comédiens (du Vieux-Colombier, de Pernand-Vergelesse, de l'Atelier, et de la classe de Jovet au Conservatoire) prolongent les écrits des maîtres et forment une génération d'acteurs et de metteurs en scène. La réforme engagée n'est pas seulement scénique, elle se veut aussi morale et littéraire. Discours sur le théâtre et pratique du théâtre, le legs du Cartel accorde aux animateurs un rôle essentiel dans l'orientation littéraire et spectaculaire du fait théâtral. C'est dans ce contexte de création, extrêmement rôdé, que les écrivains scéniques font leur entrée.

Comment les collaborations d'écrivains et de metteurs en scène héritiers du Cartel ont-elles pu féconder un « Nouveau Théâtre » ?

Mettre en lumière, au plus près des archives, le travail de quelques représentants majeurs du théâtre d'avant-garde, Beckett, Ionesco, Schehadé, avec trois figures d'héritiers¹², Blin, Barrault, Serreau, permet d'observer les possibles déclinaisons d'un legs et son rôle dans la fabrique théâtrale. Soucieux de ne pas négliger l'ensemble au profit du détail, il convient de ne pas limiter l'étude à ces seuls noms. Nullement exhaustif, conscient de la fragilité de la démarche génétique et de la méthode inductive, ce travail ne peut formuler que des hypothèses, il s'efforcera de mettre en lumière certains faisceaux de convergence sans négliger les contre-exemples.

¹¹ À l'inverse de Dullin et Jovet, Pitoëff et Baty ne partagent pas les valeurs du Vieux-Colombier. Pour plus de détails, nous nous permettons de renvoyer le lecteur à notre thèse : Sophie Gaillard, *Écrivains et metteurs en scène à l'école du Cartel : l'épreuve de la collaboration*, Jeanyves Guérin (dir.), Université de Paris III Sorbonne-Nouvelle, 2016, 1^{ère} partie, Chapitre II, 1. 2. 1. Afin d'éviter toute confusion entre l'« école du Cartel » et l'association de Baty, Pitoëff, Dullin, Jovet (temporairement Rocher), nous réserverons exclusivement la formule « Cartel des Quatre » à l'organisme théâtral en vigueur de 1927 à 1940.

¹² Comédiens appartenant à la même génération, Roger Blin (1907-1984), Jean-Louis Barrault (1909-1994) et Jean-Marie Serreau (1915-1973) ont fréquenté l'Atelier de Dullin, ils partagent les valeurs du maître et forment un solide réseau. Voir notre thèse, partie I, chapitre II, conclusion. L'éclectisme de Barrault (dont le répertoire est composé à 46% de pièces d'écrivains contemporains contre 90% chez Jean-Marie Serreau et 92% chez Roger Blin) lui vaut vraisemblablement d'être écarté de l'*Histoire du nouveau théâtre*. Plus institutionnalisé que les deux autres, il est aussi celui qui, par le principe d'alternance, par sa fidélité à la troupe et par la production d'une revue demeure le plus proche de Dullin. Défenseur de l'œuvre de Brecht, Serreau se détache davantage de l'enseignement du Cartel. Sa conception de l'œuvre littéraire comme d'un écrit éphémère, sa volonté, à la fin des années soixante, de travailler à un ensemble témoignent d'un refus obstiné des systèmes. Blin présente, dans l'échiquier, une position médiane. Sans prôner, à l'instar des brechtiens, un théâtre idéologique, il propose, comme Serreau, un répertoire poétique et politique porté par une troupe internationale. À l'instar de Barrault, il est proche d'Artaud, mais ne remet jamais en question l'école carteliste.

Il revient d'observer, à la table puis dans la salle, les dialectiques créatrices du « Nouveau » Théâtre et de l' « Ancien » théâtre du Cartel. Dans quelle mesure les metteurs en scène issus de l'Atelier ont-ils pris part au renouvellement de la production dramatique ? Comment une scène héritée a-t-elle pu devenir celle d'un nouveau théâtre ?

221

Interroger le rôle des héritiers du Cartel dans la rénovation dramatique demande d'observer, au préalable, la transformation des processus de création dans le cabinet d'écriture. Sans se substituer aux écrivains, les chefs de troupe doivent, selon Copeau, aider les littérateurs à répondre aux exigences de l'art dramatique : « Il faut apporter ce que nous avons de plus précieux pour combler l'abîme qui s'est creusé entre l'auteur dramatique et le théâtre, entre l'œuvre dramatique et ses interprètes »¹³. Au regard des archives, les animateurs de l'entre-deux-guerres interviennent plus fortement qu'ils ne le concèdent dans l'écrit de la page. Les dramaturges se montrent, le plus souvent, disposés à toutes les concessions pour être joués sur les prestigieux plateaux de l'Athénée et de l'Atelier¹⁴. Conservée au Département des Arts du Spectacle de la B.N.F, la correspondance d'André Obey est particulièrement éloquente. L'auteur retravaille, sous le regard de Copeau, les manuscrits de *L'Homme de cendres* et de *La Bataille de la Marne* lors de l'été 1937. Comme en 1933 pour l'adaptation de *Richard III*, l'écrivain invite Dullin à travailler chez lui en mai 1938 et révisé avec ce dernier le manuscrit de *Revenu de l'étoile* en juillet 1940. L'auteur revoit avec Jovet *Trio* entre 1927 et 1928. En décembre 1935, il fait appel simultanément au directeur de l'Athénée et à Michel Saint-Denis pour mener à bien son adaptation de *Don Quichotte*. Dans leur majorité, les écrivains du Nouveau Théâtre réduisent considérablement la fonction rhapsodique du metteur en scène. C'est là un fait communément admis. Quand ils ne sont pas congédiés¹⁵, les chefs de troupe tendent à intervenir, au terme de la campagne d'écriture, en qualité de simple conseiller¹⁶. La rencontre des créateurs s'effectue dans des conditions

¹³ Jacques Copeau, *Appels*, Gallimard, « Pratique du théâtre », 1974, p. 168.

¹⁴ D'après Olivier Rony, la collaboration de Jovet et de Romains fait exception. L'écrivain ne retravaillerait pas en présence de l'animateur de l'Athénée la facture de ses pièces. Olivier Rony « Jovet, metteur en scène de Jules Romains », colloque « Louis Jovet, artisan de la scène, penseur du théâtre » (23-25 mars 2015). Actes à paraître.

¹⁵ Les exemples sont nombreux. Citons-en deux : Ionesco rejette les modifications que Vilar souhaite apporter à *Tueur sans gages*. Le même refuse de retravailler le dénouement du *Piéton de l'air* et s'oppose à Barrault. Voir notre thèse : partie III, chapitre I, 1. 1.

¹⁶ C'est à ce titre, par exemple, qu'Adamov sollicite Blin pour *Parodie* en 1946 et *Le Désordre* en 1949. Voir les lettres d'Adamov à Blin datées du 17 mai 1946 et du 3 décembre 1949. Fonds Roger Blin. Département des Arts du Spectacle de la B.N.F : 4-COL-174 (156).

radicalement différentes que durant l'entre-deux-guerres. À l'inverse de leurs aînés¹⁷, la plupart des auteurs ne s'éveillent pas au théâtre au contact des metteurs en scène¹⁸. Les disparitions successives de Copeau, de Dullin et de Jouvet obligent les écrivains à confier leur œuvre à une nouvelle génération d'animateurs en marge du champ théâtral. Fin des années quarante, début des années cinquante, Blin, Serreau, Mauclair, Reybaz, Vitaly sont d'humbles comédiens, néophytes en termes de direction scénique. Metteur en scène dès 1935, plébiscité par le succès du *Soulier de satin* en 1943, Barrault fait figure d'exception. L'exercice d'un « esprit clinique » le rapproche du travail de son maître¹⁹, Dullin²⁰. Sa notoriété lui vaut de travailler en étroite collaboration avec les plus grands (Gide, Claudel, Camus) et de faire réviser, sans difficulté, le manuscrit de *Haute surveillance* à Genet en 1946. L'empreinte du metteur en scène est particulièrement saillante dans l'œuvre de Schehadé. Le poète libanais observe toutes les recommandations de l'animateur du Récamier²¹. Le discours de la doxa, qui évacue *in extenso* la figure du metteur en scène de la composition dramatique du Nouveau Théâtre, se doit d'être nuancé. Opposés à l'ingérence des metteurs en scène dans les campagnes d'écriture, les écrivains scéniques continuent de porter une oreille attentive aux observations des chefs de troupe. Tous semblent reconnaître, à demi-mot, le bien-fondé de l'expertise du metteur en scène dans l'établissement de la version jouée. La seconde publication des *Bonnes*, qui révisé la version représentée à l'Athénée et qui rend ostensible le désaccord de Genet avec Jouvet, est négligée, à terme, par l'auteur. En 1954, l'écrivain l'estime trop « bavarde »²². Admettant, comme le Cartel, les contraintes supposées de la scène, Ionesco autorise les nombreuses coupes de Serreau lors des représentations de *La Soif*

¹⁷ Giraudoux rencontre Jouvet en 1927 alors qu'il n'a pas encore commencé sa carrière dramatique. Salacrou la débute aux côtés de Dullin, lorsqu'il devient son secrétaire en 1925.

¹⁸ Audiberti a déjà vu trois de ses pièces publiées, *L'Ampélour*, *La Bête noire*, *Quoat-Quoat* lorsque Reybaz porte son œuvre pour la première fois à la scène. Beckett compte à son actif *Eleutheria* et *En attendant Godot* quand il fait la connaissance de Blin. Ionesco patiente deux ans pour assister à la création spectaculaire de *La Cantatrice chauve*.

¹⁹ « La plupart de nos auteurs ne connaissent pas toutes les ressources de la scène et tout ce qu'on peut tirer des possibilités des acteurs. [...] Aussi est-ce avec un esprit "clinique" que nous nous livrons à ces recherches dans l'espoir d'éclairer, avec un peu de chance, la voie des jeunes auteurs et de les aider avec nos propres moyens dans la création de leurs œuvres. » Jean-Louis Barrault, *Nouvelles Réflexions sur le théâtre*, Flammarion, « Bibliothèque d'esthétique », 1959, p. 23.

²⁰ À quelques occasions, Blin et Serreau sont intervenus dans la campagne d'écriture des pièces. Le premier révisé avec Genet, lors d'un séjour en Italie à l'été 1957, le manuscrit, aujourd'hui introuvable, des *Nègres*. Le second fait retravailler *Le Printemps des bonnets rouges* de Paul Keineg. Voir notre thèse : partie III, chapitre I, 1. 3.

²¹ Voir Sophie Gaillard, « Georges Schehadé au contact avec Jean-Louis Barrault », in Yannick Hoffert (dir.), *Langages poétiques de G. Schehadé, à la page, à la scène, à l'écran*, Classiques Garnier, LiCARC, n°3, 2015, p. 185-202.

²² Jean Genet, « Lettre à Jean-Jacques Pauvert », *Théâtre complet*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, p. 815.

*et la faim*²³. La publication de 1967 tient lieu de réparation : l'auteur restaure l'intégralité du texte. Est-ce là accorder une importance « secondaire et passagère » aux versions jouées²⁴? Sans doute. C'est aussi concevoir le temps des représentations comme un lieu de mise en tension du texte, de découvertes et de tâtonnements féconds. Si les versions jouées sont « passagères », c'est autant en vertu de leur caractère éphémère qu'en raison de leur fonction : assurer les passages du texte à la scène et du texte à la page. Agrémenté de notes de bas de page qui localisent certaines coupures, le livre de *La Soif et la faim* rejoue les négociations de Ionesco et de Serreau. Cette mise en scène participe de la construction d'un *ethos* autorial – le dramaturge aimant à se figurer au combat avec ses metteurs en scène. Néanmoins, manifester son opposition au régisseur ne signifie pas refuser le concours de ce dernier. L'écrivain publie, en 1972, la version raccourcie par Mauclair de *Tueur sans gages*. La première édition de 1957 n'est plus celle aujourd'hui qui fait autorité. Un auteur aussi rigide que Beckett attend les répétitions de Serreau pour publier la version définitive de *Comédie* en 1964²⁵. Les écrivains concèdent, malgré tout, le rôle légitime de l'animateur dans l'établissement de la version représentée. En circonscrivant la fonction rhapsodique du metteur en scène au domaine du spectacle, les écrivains du Nouveau Théâtre limitent le rôle de l'animateur : ce dernier n'intercède plus, comme naguère, dans la construction de la structure dramatique. Néanmoins, le chef de troupe conserve un rôle de relecteur. Il intervient en qualité de metteur en scène, estime ce qu'il juge apte à passer l'épreuve de la rampe. Les créateurs ont su tirer profit de la pratique du Cartel. Les modifications des processus de création à la table ne relèvent pas d'un revirement majeur mais d'une orientation nouvelle offerte à la continuité. La partielle disparition de l'animateur dans le cabinet d'écriture révèle ce que tente d'instaurer le Cartel : un état de transition, une réforme plus qu'une révolution. Ce chemin vers la modernité est aussi un retour vers la tradition : celle de l'écrivain unique. Contre le théâtre des librettistes qui multiplie au siècle précédent les collaborations, les créateurs du Cartel se tiennent éloignés des explorations de Piscator et de Brecht, dont la responsabilité littéraire incombe à tous les membres de l'Ensemble²⁶.

²³ Serreau choisit de ne pas représenter le nouvel épisode, « Le Pied du mur », et pratique soixante-sept coupes dans la pièce (de longueur variable, du segment phrastique à un ensemble de dix répliques).

²⁴ Brett Dawson, « Théorie du langage dramatique et problèmes de mise en scène chez Giraudoux », *Cahiers Jean Giraudoux*, 1981, p. 20.

²⁵ « J'ai commencé les répétitions de *Comédie* à Paris avec Serreau avant mon départ. À la lumière de celles-ci et de mon travail sur *Play*, les didascalies du manuscrit original ne sont plus valables. » Lettre à Siegfried Unseld le 19 Mars 1964. Samuel Beckett, *The Letters of Samuel Beckett 1957-1965*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, p. 598. Nous traduisons.

²⁶ En 1972, lors de la campagne d'écriture du *Printemps des bonnets rouges*, Serreau monte un collectif de travail qui réunit le scénographe, Michel Raffaëlli, l'auteur, Paol Keineg, et lui-même. Néanmoins, il n'a jamais été question que les trois hommes signent le texte.

La restriction du champ d'action du metteur en scène permet à la production dramatique de se renouveler. Certes, dans le domaine dramaturgique, l'animateur a su être un « grand inspirateur »²⁷. L'attention de Ionesco à la lumière doit incontestablement à son travail auprès des metteurs en scène. Sa première pièce, *La Cantatrice chauve*, n'en fait mention qu'au dénouement. *Tueur sans gages* témoigne, en revanche, d'une attention sans précédent. La présence d'un seul « décor de lumière » lors de l'ouverture de la pièce²⁸, les changements de lieux²⁹ figurés par des changements d'éclairage s'inspirent de l'esthétique de Copeau³⁰. La création d'une lumière-état d'âme, capable de rendre visible les angoisses de Bérenger³¹, se rapproche des explorations de Baty. L'alternance d'un éclairage réaliste (le bouton électrique actionné par Bérenger³²) et d'un autre incongru (« L'éclairage ne vient pas [du soleil représenté en fond de scène] »³³) se joue du naturalisme d'Antoine : il n'est plus l'heure de diffuser la lumière à partir de sources vraisemblables. La présence des metteurs en scène favorise l'efflorescence d'une littérature spectaculaire, leur absence dans le cabinet de travail motive semblablement celle de l'écriture dramatique. Credo carteliste, l'idée d'une spécificité du texte théâtral encourage le dogme de la « pièce bien faite ». « Une œuvre dramatique bien faite, écrit Copeau, n'a pas besoin qu'on l'adapte à la scène. Il ne faut la forcer en rien pour qu'elle l'épouse³⁴. » L'examen des correspondances et des manuscrits, l'étude de la « matière noire » du texte permet d'en déterminer quelques critères³⁵ : consolidation et clarification de l'intrigue, renforcement de l'épaisseur psychologique des personnages³⁶, resserrement des dialogues, triomphe du visuel sur le suggestif. Fondés sur une conception aristotélicienne du drame, ceux-là sont incompatibles avec les recherches de

225

²⁷ Jean Giraudoux, *Visitations*, Grasset, 1952, p. 23.

²⁸ Eugène Ionesco, *Tueur sans gages*, *Théâtre complet*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 471.

²⁹ *Ibid.* p. 490.

³⁰ Copeau suggère « les différents lieux de l'action quelques fois par un simple changement d'éclairage ». Conférence d'André Barsacq prononcée à New York le 20 novembre 1937. Fonds André Barsacq. Département des Arts du Spectacle de la B.N.F : 4°COL-30-51.

³¹ Eugène Ionesco, *Tueur sans gages*, *op. cit.*, p. 525, p. 528, etc.

³² *Ibid.*, p. 503.

³³ *Ibid.*, p. 518.

³⁴ Jacques Copeau, *Appels*, *op. cit.*, p. 179.

³⁵ Formule heureuse pour désigner le substrat textuel qui ne passe pas la rampe. Jean-Loup Rivière, « La matière noire. Génétique et théâtralité », Nathalie Léger et Almuth Grésillon (dir.), *Théâtre. Genesis*, Jean-Michel Place, 2006, p. 11-16.

³⁶ Parmi d'autres exemples, la lettre de Louis Jouvet à Romain Gary au sujet de *Tulipe* (1946) témoigne des vues du directeur de l'Athénée en matière d'écriture dramatique : « [...] la fin de la pièce n'est pas heureuse : le personnage s'efface peu à peu et perd sa vie personnelle par toutes les abstractions qu'il supporte. [...] Il me semble, si vous croyez que mon jugement ait quelque valeur, qu'il y aurait intérêt à chercher une intrigue plus rigoureuse, en réduisant aussi les dimensions de la pièce » Myriam Anissimov, *Romain Gary, le caméléon*, Julliard, 2004, p. 214.

l'avant-garde. Certains écrivains scéniques se prêtent néanmoins aux recommandations des disciples du Cartel :

« Quant au second et dernier acte, j'ai tenu compte, écrit Audiberti à Vitaly, de vos impressions et je suis, je crois, parvenu à conserver la fantaisie de l'ensemble, en l'appuyant, néanmoins, sur des situations qui, même au sein de la perpétuelle métamorphose, sont claires³⁷. »

Schehadé prend acte des recommandations de Barrault, il dramatise davantage ses pièces, charge le plateau de montrer et non plus le verbe de figurer. Lui-même le regrette en 1982 :

« En vérité, ceux qui m'ont fait le plus de tort, confie le poète à Albert Dichy, ce sont les metteurs en scène – les bons metteurs en scène plus que les mauvais. [...] Barrault me parlait de la structure de la pièce, il s'attachait à l'histoire, aux ficelles, à tout ce qui dans son esprit devait rendre la pièce accessible, attrayante, à ce qui devait assurer son succès. [...] Et petit à petit, je me suis assagi, j'ai construit organisé, j'ai fabriqué des histoires, je suis même devenu habile³⁸. »

Plus qu'une volonté de pouvoir, la lutte de Ionesco avec ses metteurs en scène manifeste son désir de réformer l'art dramatique. Le billet adressé à Sylvain Dhomme en 1962, publié dans *Notes et contre-notes* quatre ans plus tard, tient lieu de manifeste :

« [L]es 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 [...] »³⁹.

226 En poussant la représentation théâtrale dans ses retranchements, la dissolution du dialogue bat en brèche l'optimisme humaniste du théâtre aristotélicien qui postule la capacité des personnages à penser et s'exprimer avec clarté. Le maintien des répliques creuses ou digressives sert un programme esthétique autant qu'il nourrit une réflexion philosophique. La conception d'une « pièce bien faite » est rendue obsolète. La formule du Cartel tient lieu désormais de contre-modèle. Comme tel, elle favorise le renouvellement de la littérature théâtrale.

La rencontre des metteurs en scène cartelistes et des écrivains scéniques ne transforme pas seulement l'écriture dramatique et dramaturgique, elle modifie et bouleverse la perception

³⁷ Fonds Georges Vitaly. Association de la Régie Théâtrale, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris.

³⁸ Albert Dichy, « Georges Schehadé, portrait de profil », Yannick Hoffert (dir.), *Langages poétiques de G. Schehadé, à la page, à la scène, à l'écran, op.cit.*, p. 57-58.

³⁹ Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes, op.cit.*, p. 260.

de l'imprimé de théâtre. La collection « Mise en scène » des Éditions du Seuil, à laquelle le Patron du Vieux-Colombier et les membres du « Cartel des Quatre » ont largement contribué⁴⁰, l'élaboration par Barrault des « livres spectaculaires » du *Soulier de satin*, de *L'État de siège* et du *Procès*, qui accordent aux composantes de la représentation un rôle premier, affirment avec force les valeurs du Cartel. Augmenté d'un métatexte spectaculaire qui donnerait à l'œuvre littéraire son existence pleine et entière, le livret dramaturgique reconnaît l'apport de la mise en scène sans cesser de placer l'écrit au centre de la synthèse théâtrale. S'ils n'entendent plus laisser aux animateurs le soin de concevoir ce type d'ouvrage⁴¹, les écrivains scéniques demeurent sensibles à la mise en forme de leurs pièces. Ionesco rapproche les versions publiées des « livres dramaturgiques » : il cite, en bas de page, les jeux de scène imaginés par Nicolas Bataille dans *La Cantatrice Chauve* et procède de la même façon pour *La Leçon*, *Les Chaises*, *Victimes du devoir* et *La Soif et la faim*. Dans la mouture modifiée et rééditée des *Nègres* chez l'Arbalète en 1960, Genet demande de reproduire trente-trois clichés d'Ernest Scheidegger saisis lors des répétitions de 1959 : « [a]ucune édition, précise l'auteur, ne devant paraître sans les photos prises lors des représentations au théâtre de Lutèce (mise en scène de Blin) »⁴². Ces notes de régie, chargées de porter la mémoire du plateau, rendent hommage aux travaux des animateurs. Elles tendent néanmoins à reconnaître une mise en scène « originale », celle *autorisée* par l'écrivain, conforme aux « intentions » de l'auteur. « [C]ela ne sape pas l'autorité scénique du dramaturge mais la renforce. Les éléments exogènes sont en effet "didascalisés" sur l'ordre exprès de l'auteur » rappelle Benoît Barut⁴³. L'écriture scénique du meneur de jeu est désormais subsumée au drame. Privées de référence spécifique, les notes de régie sont parfois indiscernables des didascalies et attribuables – juridiquement et esthétiquement – au seul signataire : l'auteur dramatique. Le livre demeure l'auctorialité d'un seul : l'écrivain. Au-delà des rapports de forces entre les créateurs, l'incursion du travail des régisseurs dans l'écrit de la page témoigne d'une reconsidération profonde du livre de théâtre. Loin d'être un *texte ajouté*, enrichi des données de la scène – comme le souhaitaient Pierre-Aimé Touchard et Jean-Louis Barrault –, le « livre-spectacle » des écrivains du Nouveau Théâtre s'apparente à

277

⁴⁰ Dullin annoté *L'Avare* en 1946 et *Cinna* en 1948, Copeau *Les Fourberies de Scapin* en 1950, Baty *Les Caprices de Marianne* en 1952.

⁴¹ Genet a néanmoins proposé à Blin de reporter sa mise en scène des *Nègres* sur son texte. Jean Genet, *Théâtre complet*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, p. 1216. Ni Blin ni Serreau ne s'engagent dans la voie de Barrault.

⁴² Jean Genet, *Le Funambule Le Secret de Rembrandt L'Atelier d'Alberto Giacometti Les Nègres Les Paravents L'Enfant criminel*, Gallimard, « Œuvres complètes / Jean Genet », 1979, p. 78.

⁴³ Benoît Barut, « Didascalies », Marie-Claude Hubert, *Dictionnaire Jean Genet*, Champion, « « Dictionnaires & références » », 2014, p. 193.

un *texte diminué*, un ouvrage *post-spectaculaire* auquel l'auteur aurait pris soin de retirer la « matière noire », non plus du texte, mais de la scène. L'exemplaire de théâtre apparaît toujours solidaire de la scène, mais il l'est désormais dans sa « différance » avec le plateau⁴⁴. Les notes de régie des écrivains déconstruisent plus qu'elles ne reconstruisent le spectacle. Le livre ne fait qu'évoquer, avec d'autres signes, et épuiser, à force de mots, les « reflets » du spectacle : il est le lieu ultime où la mimesis chez Genet se brise. Toute lecture indiciaire sur les traces de la représentation est d'emblée minée : les indications de la scène confrontent le lecteur à l'éphémère théâtral. L'éloge funèbre de la représentation relève du chant d'amour. Loin de donner congé à la scène, l'écrit en attise le désir. L'imprimé se joue de l'œuvre théâtrale perdue, offre plus particulièrement chez Genet, une poétique de l'œuvre perdue. Tombeau actif, « crématoire où l'on cuit, nuit et jour, des cadavres »⁴⁵, il obligerait le lecteur à se confronter au « mystère » du fait théâtral⁴⁶, il lui révélerait la nature profonde de la représentation, celle d'être une performance unique. Plus que des « livres dramaturgiques », les auteurs du Nouveau Théâtre offrent des « palimpsestes scéniques » qui ont pour horizon le vide de la représentation. Échappant aux écueils des volumes du Cartel, ils accusent la spécificité du texte dramatique en lui rendant son inachèvement.

En excluant parfois, en limitant le plus souvent l'intervention du metteur en scène, les écrivains ont permis à la littérature théâtrale de se renouveler. La refonte des pratiques n'infléchit pas pour autant le discours du Cartel – le « grand poète » rêvé par le Vieux-Colombier est né –, elle transforme le bien légué et lui permet de demeurer en activité.

Le regard sur le Nouveau Théâtre varie qu'on le considère à la lumière de l'histoire littéraire ou qu'on le juge à l'aune de l'histoire des représentations. La critique universitaire tend à désavouer la scène des années cinquante et soixante. Le jugement de Michel Corvin est sans appel : « Le théâtre nouveau n'a pas provoqué la naissance d'un espace nouveau, ni d'un nouveau type de comédien, ni même d'un nouveau style de mise en scène⁴⁷. » On reproche à la scène d'après-guerre de n'avoir pas tiré profit des leçons de Craig, Reinhardt, Meyerhold et Taïrov, de ne pas avoir joué le jeu de Brecht et Artaud⁴⁸, d'être restée fidèle, en somme, à

⁴⁴ Derrida invite à concevoir l'écriture comme écriture de la « trace », production de différences à partir d'un texte antérieur. Voir Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, Éditions du Seuil, « Points », 1979.

⁴⁵ Jean Genet, "L'Étrange Mot d'...", *Théâtre complet, op. cit.*, p. 885.

⁴⁶ *Idem*.

⁴⁷ Michel Corvin, *Le Théâtre Nouveau en France*, P.U.F., « Que sais-je? », 1963.

⁴⁸ Geneviève Serreau incrimine « l'intellectualisme », « la rigueur parfois stérilisante de Jacques Copeau », les langages scéniques trop définis, le « style Jouvet », le « style Vilar », le « style Barrault » qui empêchent, dit-elle, un « esprit de liberté et de recherche ». La critique épargne Dullin, « poète curieux des formes neuves », Serreau et Blin, plus aptes à participer à la « rénovation de la vision scénique » en raison de leurs affinités

l'école du Cartel⁴⁹. Le blâme sans ambages d'un héritage ne doit pas écarter l'analyse des difficultés à renouveler la scène ni masquer les efforts des créateurs pour s'y employer.

229 Dans la salle, le travail théâtral a incontestablement évolué. La figure du « grand poète » est celle d'un « homme de génie » qui impose le respect aux répétitions⁵⁰ : « Un vrai poète, un grand poète, écrit Copeau en 1930, domine la gent cabotine. On n'ose même pas, en sa présence, élever la voix⁵¹. » Cette « autorité par le charisme »⁵² s'inspire de la théorie positiviste et romantique des « grands hommes » et se double d'une « autorité par le passé » : l'écrivain doit, selon Copeau, retrouver la souveraineté dont jouissaient, avant lui, Eschyle, Shakespeare et Molière. Le « pacte de création », ce « contrat auquel [l'] intelligence [du metteur en scène] l'autorise et son honnêteté le lie »⁵³, stabilise encore davantage la domination de l'écrivain : il fait régner l'auteur dramatique dans la salle et gouverner le metteur en scène en son absence. « Le maître du théâtre, c'est l'auteur, rappelle Dullin. Tous les autres rouages ne sont là qu'en fonction de cette force créatrice⁵⁴. » Relevant d'un idéal, l'autorité de l'écrivain ne s'ancre dans aucune pratique. En l'absence du « grand poète », l'antienne qui accorde à l'auteur dramatique les pleins pouvoirs tend, au contraire, à conforter l'autorité du metteur en scène. La discrétion des écrivains dans la salle – que l'on pense à Giraudoux, Lenormand ou encore Sarment⁵⁵ – achève d'entériner la domination de celui-ci. Forts des enseignements du Cartel, les poètes du Nouveau Théâtre entendent, pour la

respectives avec Brecht et (comme Barrault) avec Artaud. Admiratrice du Berliner Ensemble, sans participer aux coteries brechtiennes, Geneviève Serreau porte un regard assurément orienté sur l'histoire théâtrale. Comment pourrait-il en être autrement ? Geneviève Serreau, *Histoire du nouveau théâtre*, op. cit., p. 175-176.

⁴⁹ L'éloignement entre le Cartel, Artaud et Brecht est relatif. L'auteur du *Théâtre et son double* est un disciple de Dullin qui retient nombre d'enseignements du maître sur la question du masque, de l'improvisation et du nô japonais. S'ils s'éloignent du discours scénocentrique d'Artaud, Barrault et Blin n'en demeurent pas moins attentifs, comme lui, au déploiement du langage scénique, au rôle central de la parole et à celui du corps. Des liens entre le Nouveau Théâtre et le style scénique de Brecht existent également : le réalisme sélectif, le jeu distancé, le recours à la diction atone sont autant de points communs qui montrent, en dépit des querelles, les circulations possibles entre les univers scéniques.

⁵⁰ Jacques Copeau, *Appels*, op. cit., p. 267.

⁵¹ *Ibid.*, p. 174.

⁵² Dans son ouvrage *Économie et société*, paru en 1921, Max Weber définit l'autorité dans le sens restreint que lui donne la philosophie politique : une domination légitimée par un système de croyances. Le sociologue allemand dégage trois types d'autorité : une légitimité par le passé (celle des coutumes et de la tradition), une autre par le charisme (celle d'un individu à la personnalité hors du commun ou rendu exceptionnel par les circonstances) et une autorité « légale rationnelle » (impersonnelle comme l'administration). Ces types idéaux de domination peuvent apparaître discutables (combinables, lacunaires, voire nébuleux). Se reporter à Alain Eraly, *Autorité et légitimité. Le sens du collectif*, Toulouse, érès, 2015, p. 20. Concept heuristique, la taxinomie offre néanmoins un éclairage commode pour penser les rapports de forces entre les créateurs.

⁵³ Jacques Copeau, *Appels*, op. cit., p. 195.

⁵⁴ Charles Dullin, *Ce sont les dieux qu'il nous faut*, Gallimard, « Pratique du théâtre », 1969, p. 39.

⁵⁵ Il est toujours des contre-exemples. Obey se montre très soucieux de la reprise de *La Nuits des rois* en 1940 et fait part de ses vues à Copeau dans une lettre du 19 décembre 1940. Fonds Jacques Copeau. Département des Arts du Spectacle de la B.N.F : F°-COL-1/508. Gantillon est particulièrement attentif à la mise en scène de *Maya* en 1924. Voir notamment la lettre du 10 mars 1924. Fonds Gaston Baty. Département des Arts du Spectacle de la B.N.F : 4°COL-255 (420).

plupart⁵⁶, veiller à l'existence spectaculaire de leurs pièces ; ils doivent désormais faire reconnaître leur légitimité. Parmi les plus actifs, figurent Ionesco, Beckett, Adamov, ou encore Vauthier⁵⁷. L'évolution du premier est exemplaire. Mécontent de la musique de scène de *Comment s'en débarrasser*, de la taille du corps d'Amédée, de l'interprétation de Lucien Raimbourg, l'auteur menace Serreau de retirer sa pièce du théâtre Babylone. Il lui arrive de brandir l'arme juridique pour se faire entendre⁵⁸, ou de prétexter un usage de faux, une lettre antidatée, pour se libérer de toute obligation à laquelle le contrat de représentation l'engage⁵⁹. La force comminatoire des lettres de Ionesco lui permet de placer son théâtre sous surveillance. L'autorité, qui s'impose par le respect et non la contrainte⁶⁰, s'est muée en autoritarisme. Soulignant l'inexpérience de l'écrivain dans le domaine scénique⁶¹, Serreau ne reconnaît à Ionesco aucune légitimité. Au contact de Barrault, vingt ans plus tard, l'auteur du *Piéton de l'air*, plus familier des planches, jouit désormais d'une autorité « par le savoir »⁶². L'écrivain n'assume pas toutefois la *responsabilité* du spectacle : il revient au metteur en scène d'approuver ou non les suggestions du dramaturge. Malgré une participation plus forte des auteurs dramatiques et l'acquisition de compétences scéniques, la pratique du Cartel demeure. Les disciples ont choisi leur legs, un *modus operandi* plus qu'un *modus loquendi*. En présence de deux regards légitimes sur le spectacle, les processus de création tendent, en outre, à infléchir le discours carteliste. Caduque sur le plan théorique, la notion de « fidélité » ne cesse de définir la ligne de travail des créateurs et permet au metteur en scène de

⁵⁶ La participation à l'élaboration spectaculaire peut varier d'un individu à l'autre, ou d'une circonstance à l'autre. Schehadé assiste à quelques répétitions de *La Soirée des proverbes*, suit de près la préparation du spectacle de *Histoire de Vasco* mais, retenu au Liban, n'assiste pas à celle du *Voyage*. D'après sa correspondance avec Vitaly, Audiberti ne cherche pas à s'immiscer dans le travail du metteur en scène : « [...] [J]e ne me permettrais jamais, même de loin, d'intervenir dans l'élaboration des spectacles, j'ai compris que la bonne entente était à ce prix ». Lettre non-datée d'Audiberti à Georges Vitaly. Association de la Régie Théâtrale. Bibliothèque Historique de la Ville de Paris. L'auteur entend néanmoins jouir de son droit de distribution et dessine pour la plantation du décor de *La Mégère apprivoisée* un croquis. L'investissement de Genet est ponctuel : il se tient à l'écart des plateaux mais assiste Blin à Essen pour la reprise des *Paravent* en 1967, ou encore Bourseiller pour les répétitions du *Balcon* en 1975.

⁵⁷ « J'ai monté *La Grande et La Petite Manœuvre*, se rappelle Jean-Marie Serreau. Adamov était une véritable locomotive, il aidait le metteur en scène à tirer la charrette avec une ardeur folle, aucun auteur peut-être n'a vécu comme lui dans sa peau le montage de ses pièces. » Eugène Ionesco, *Théâtre complet, op. cit.*, p. 1767. Les archives conservées à la B.N.F et à l'A.R.T n'offrent pas suffisamment de matière pour mener plus avant l'étude. La collaboration de Vauthier avec ses metteurs en scène mériterait, quant à elle, de faire l'objet d'une analyse génétique.

⁵⁸ Voir notre thèse : partie II, chapitre I, 1. 2.

⁵⁹ Lettre d'Eugène Ionesco à Jean-Marie Serreau datée du 28 juin 1954. Département des Arts du Spectacle de la B.N.F : 4-COL-166.

⁶⁰ Hannah Arendt, *La Crise de la culture*, Gallimard, « Folio Essais », 1972, p. 123.

⁶¹ « J'ai l'impression que vous vous alarmez parce que vous ne voyez que les éléments épars d'une réalisation qui ne peut exister que dans les dernières répétitions (avec décors, costumes, musique, éclairage). [...] [E]lles [vos suggestions] sont très souvent contradictoires [...] » Lettre de Jean-Marie Serreau à Eugène Ionesco datée du 12 mars 1954. Fonds Eugène Ionesco. Département des Arts du Spectacle de la B.N.F : 4-COL-166 (14).

⁶² Voir notre thèse : partie II, chapitre I, 1. 3.

231 s'émanciper de la tutelle de l'écrivain. Lors des répétitions de *La Dernière Bande* en 1960, Blin maintient, contre l'avis de Beckett, la diction lyrique de R.-J. Chauffard. L'engagement affectif de Krapp lors des temps de réminiscence, le déploiement musical et l'imagerie poétique de certaines envolées encouragent le metteur en scène à refuser la présence continue d'une voix blanche⁶³. Le raisonnement de Blin est subjectif, son argumentation relève de la sophistique. Néanmoins, la « théâtralité » du texte⁶⁴, cette prescription spectaculaire supposément contenue dans la lettre⁶⁵, fournit une preuve matérielle au metteur en scène, assigne à l'œuvre littéraire une autorité « légale-rationnelle ». L'attention à la « partition » ne signifie plus la mise en application du texte mais la mise en valeur du rôle de l'interprète. Au nom de la « fidélité », les disciples du Cartel ont porté à sa perfection et à sa limite le discours de leurs aînés. La reconnaissance de l'interprétation met à mal l'idée d'une partition unique, désolidarise l'écrit de l'écrivain et tend⁶⁶, en présence du maître des signes, à remettre en question l'indivisibilité auctoriale, la disposition d'un seul à garantir le sens. Loin de la doxa, une proximité des usages entre les pôles opposés du Cartel et du « Continent Brecht » semble exister⁶⁷. Les processus de création tendent, plus encore, à mettre en échec le modèle hiérarchique de Copeau. « L'autorité de l'œuvre » limite « l'autorité sur l'œuvre ». Chaque créateur peut, tour à tour, alléguer la « Raison du texte ». C'est au nom du respect des indications scéniques qu'Eugène Ionesco obtient de Serreau de ne pas mettre de musique à la fin de *La Soif et la faim*⁶⁸. La conception carteliste et autoritaire des relations entre les écrivains et les metteurs en scène se révèle insatisfaisante pour appréhender le travail théâtral. Les rapports entre les créateurs ne peuvent plus être exclusivement pensés en termes de domination. Le pouvoir de chacun s'exerce en « vertu d'une configuration d'intérêts » – la résonance de l'œuvre littéraire, le succès du spectacle – et non plus « en vertu d'une [seule] autorité »⁶⁹. En s'efforçant de préserver un héritage, les créateurs l'ont incontestablement renouvelé. Ils semblent ouvrir la voie au modèle suivant : la prise de décision à égal des

232

⁶³ *Ibid.* : partie II, chapitre II, 2. 2. 2.

⁶⁴ « [...] [I]l existe une mise en scène nécessaire, et une seule, celle qui est inscrite dans le texte de l'auteur, comme les notes sur une portée musicale ». Jacques Copeau, *Appels, op. cit.*, p. 269.

⁶⁵ Nous souscrivons sans réserve à la thèse de Benoît Barut : le transcodage d'éléments linguistiques en signes scéniques demeure impossible. Benoît Barut, *Un spectacle dans un fauteuil. Pratiques et poétiques didascaliques d'Axël à Zucco*, Paris III, Sorbonne-Nouvelle, 2014, p. 524-534 et p. 879.

⁶⁶ On rencontre souvent cet amalgame sous la plume des membres du Cartel : « [...] l'œuvre est souveraine, la scène appartient au seul poète. » Citation de Louis Jouvet extraite de l'ouvrage *Louis Jouvet*, Ève Mascarau (dir.), Arles, Actes Sud, « Mettre en scène », 2013, p. 8.

⁶⁷ L'expression est de Giorgio Strehler. Elle est citée par Jacques Téphany *Jean Vilar*, Éditions de l'Herne, « L'Herne », 1995, p. 203.

⁶⁸ Lettre de Ionesco à Serreau datée du 5 février 1966. Département des Arts du Spectacle de la B.N.F : 4-COL-166 (14).

⁶⁹ Introduction d'Yves Sintomer à Max Weber, *La Domination*, Éditions La Découverte, 2013, p. 45.

créations collectives. En dépit de leurs mutations, les dynamiques de travail, encore dirigées par la « fidélité », ne conduisent pas à de notables transformations dans l'ordonnance des spectacles.

Si elle s'efforce de concevoir un plateau capable de recevoir les écritures du Nouveau Théâtre, la relève du Cartel entend le faire dans les « limites » imposées par le texte. En subordonnant la scène à la brochure – si tant est qu'il puisse le faire –, le plateau écope du théâtre qu'il mérite. À l'exception de la dramaturgie de Genet⁷⁰, les écritures du théâtre d'avant-garde n'engagent pas de réforme particulière de l'architecture théâtrale, abandonnent, en la matière, les audaces de Jouvet et de Copeau. Les contraintes financières des directeurs obligent les écrivains, lors des premiers temps, à s'adapter aux scènes à l'italienne ; ces derniers continuent, une fois leur succès établi, d'écrire pour de tels dispositifs⁷¹. Les dramaturges s'accommodent bien de la scène classique, Vauthier en particulier. S'il représente, au premier acte, une architecture de théâtre antique, le décor de *Capitaine Bada* n'impose nullement de jouer en plein air. Bada évolue résolument dans un univers de carton-pâte. La version publiée de *La Nouvelle Mandragore* récuse le dispositif circulaire imaginé par Gérard Philipe en 1952 : la pièce « a été écrite en vue de représentations à l' "italienne", – c'est-à-dire dans la tradition scénique classique [...] »⁷². L'hyperthéâtralité qu'impose la piste de cirque déplaît à Vauthier⁷³. Son goût pour la scène à l'italienne semble offrir un argument suffisant. La didascalie liminaire du *Personnage combattant* révèle le rôle que l'auteur attribue à la cage de scène et au rideau d'avant-scène : « Le rideau lentement levé a délivré temps et distance ; la scène et la salle se mêlent comme regards amoureux. Sur trois dimensions, devant nous, s'ouvre une chambre d'hôtel [...] »⁷⁴. Préservant la distance spatio-temporelle entre le réel de la salle et la réalité transfigurée, le rideau créé une zone d'attrance et de déférence entre le public et le spectacle⁷⁵. Les agréments du théâtre à l'italienne

233

⁷⁰ Genet fustige le théâtre à l'italienne à qui il reproche d'éloigner le spectacle du public par la présence d'un écran, filtre du luxe bourgeois et des représentations mondaines. Le rêve d'une scène en plein air, qu'il partage avec Copeau, traduit la volonté de renouer avec un théâtre populaire dans l'espace duquel le spectateur serait libre de se mouvoir et de participer au rituel de la cérémonie. Sacrée, la réalité théâtrale est sauvegardée sans que la scène n'ait besoin de rompre avec la salle. Jean Genet, "Lettres à Roger Blin", *Théâtre complet, op. cit.*, p. 853-854.

⁷¹ À l'opposé des écrivains, Serreau (au Théâtre de la Tempête) et Barrault (au Théâtre de l'Élysée Montmartre et à la gare d'Orsay) repensent, à partir de la fin des années soixante, le dispositif théâtral. Blin ne dispose pas, quant à lui, de théâtre fixe.

⁷² Jean Vauthier, *Capitaine Bada suivi de La Nouvelle Mandragore*, L'Arche, 1953, p. 128.

⁷³ Yannick Hoffert, *Jean Vauthier, théâtre vibrant*, Pessac, Université Michel de Montaigne, « Eidolon », 2010, p. 105-106.

⁷⁴ Jean Vauthier, *Le Personnage combattant*, Gallimard, 1955, p. 23.

⁷⁵ Familier des analogies qui apparentent le rendez-vous théâtral à un rendez-vous spirituel et amoureux, Barrault pourrait être à l'origine de cette indication scénique. Dans la didascalie liminaire de la version scénique du *Soulier de satin*, le même se plaisait déjà à imaginer l' « [a]ttente impatiente [de la salle] d'un plaisir proche ».

demeurent, chez Vauthier, le plus sûr moyen de maintenir le spectateur en état de désir. En dépit de ses premières professions de foi⁷⁶, Ionesco ne cesse également de recourir à la scène classique. Le dispositif demi-circulaire des *Chaises* n'impose aucune modification architecturale et maintient le rapport frontal scène/salle⁷⁷. Lieu propice à l'illusion, la scène à l'italienne permet à l'écrivain de placer l'inouï au cœur d'un cadre pseudo-réaliste. L'auteur n'hésite pas à recourir à des trappes (*Jacques et la soumission*), aux coulisses (*Le Piéton de l'air*) et à l'éclairage (*Tueur sans gages*) pour faire apparaître et disparaître certains éléments de décor. Leitmotiv ionescien, l'encerclement des personnages offre à la cage de scène un rôle majeur. Dans sa mise en scène de *La Soif et la faim*, Serreau figure l'incapacité de Bérenger à évoluer dans l'univers qui lui est imposé. Les multiples déplacements de Tante Adélaïde témoignent, lors du premier épisode, de l'envahissement du protagoniste ; l'enserrement des gardiens lors du deuxième épisode, répété par les frères, au dernier épisode, achève d'apparenter le plateau de la salle Richelieu à un « étou »⁷⁸. Dans leur majorité, les écrivains scéniques n'ont pas cherché à inscrire leurs pièces dans une architecture nouvelle. L'intérêt porté à la scénographie n'est pas pour autant écarté. Certaines dramaturgies du théâtre d'avant-garde prennent, dans ce domaine, quelque distance avec les esthétiques du Cartel. Les toiles peintes, imposées par Ionesco lors des mises en scène du *Piéton de l'air* et du *Roi se meurt*, récusent l'univers construit et réaliste de Juvet-Bérard⁷⁹. Cet éloignement est déjà à l'œuvre chez Dullin. Par la présence de coloris fantaisistes, par les perspectives inquiétantes de mur en damier ou de sol dallé (*Volpone* (1928), *À chacun sa vérité* (1937)), par l'inscription d'« une construction avec des éléments réalistes » dans une « purée somptueuse et dans un clinquant barbare »⁸⁰ (*Médecin de son honneur* (1934)), l'animateur désamorce tout réalisme scénique. L'Athénée sert ici de repoussoir, l'Atelier de faire-valoir. Loin des couleurs chaudes des décors de Dullin, la monochromie du gris chez Beckett bat en brèche

Paul Claudel, *Le Soulier de satin (version pour la scène)*, *Théâtre II*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p. 1146.

⁷⁶ Ionesco reproche à la scène classique son manque de visibilité et son excès de conventions. Il ne remet pas en question néanmoins le lien frontal scène/salle. Voir Eugène Ionesco, "Contre le théâtre" (1934), *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 1395.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 151-152.

⁷⁸ « Il [Jean] fait signe aux gardiens de se rapprocher pour l'écouter ; ceux-ci se dirigent vers lui et ils se retrouvent au centre, enserrant Jean comme dans un étou. » Relevé de mise en scène de *La Soif et la faim*. Fonds de la Comédie-Française : RMS.LAS. 1966 (1), p. 444.

⁷⁹ Juvet n'attend pas Bérard pour travailler au réalisme de ses décors. La presse salue la scénographie du *Grand large*, loue « un décor réaliste, sans vain cubisme » qui permet de « donner l'impression de la vie la plus normale ». Jacques Heugel, *Le Ménestrel*, 7 janvier 1927. Les photographies des décors de *L'École des femmes* (1937), du *Corsaire* (1938), de *La Folle de Chaillot* (1945), des *Bonnes* (1947) ou encore de *Don Juan* (1947) témoignent des effets de réel voulus par Louis Juvet et Christian Bérard. L'usage de décor mobile et transformable (*L'École des femmes*, *Don Juan*) ne fait pas oublier cependant la convention théâtrale.

⁸⁰ Lettre de Charles Dullin à André Barsacq datée du 31 août 1934 citée par Marie-Françoise Christout, *André Barsacq. Cinquante ans de théâtre*, Bibliothèque Nationale de France, 1978, p. 12.

l'enchantement visuel des scènes du « Cartel des Quatre ». Le recours au plein-feu chez Genet, le rejet des « éclairages savants »⁸¹, met à mal le travail des maîtres en matière de graduation et de modulation de la lumière. Plus qu'un style scénique, Beckett et Genet condamnent ce que représente le théâtre de l'Athénée et de l'Atelier dans les années d'après-guerre : un théâtre spectaculaire pour un public bourgeois aimant à se divertir. L'esthétique du Cartel s'apparente à un point de référence autour duquel gravitent, à des distances variables, les écritures du Nouveau Théâtre.

Dans le domaine du jeu de l'acteur, les créateurs ont travaillé à l'advenue d'un « nouveau comédien ». La formation carteliste ne semble pas présenter d'obstacle majeur à l'interprétation des figures qu'imposent les théâtres de Beckett et de Ionesco⁸². Le refus de la psychologisation chez Beckett paraît s'accommoder du jeu distancé pratiqué chez Jovet⁸³. L'exigence de sincérité chez Ionesco⁸⁴, son rejet d'une trop grande identification au personnage et d'une totale désincarnation trouvent des résonances chez Dullin⁸⁵. Formé aux antipodes, à l'école du mélodrame et à celle d'Antoine, le directeur de l'Atelier développe un jeu oxymorique basé, d'une part, sur la construction psychologique, la justesse de la

⁸¹ Jean Genet, *Haute surveillance, Théâtre complet, op. cit.*, p. 6.

⁸² Il convient de ne pas surestimer les incidences des écoles de comédien : si elle influence un acteur, une formation ne détermine jamais l'interprétation d'un rôle. Il importe également de ne pas réduire l'école du Cartel aux qualificatifs que la presse porte à l'interprétation de ses animateurs, conquise par ce qu'elle tend parfois à rechercher, des accents de « vérité ». La critique salue, en effet, l'« art émouvant » de Dullin dans *Tout pour le mieux* et s'extasie devant « des réactions humaines, des cris venus du cœur et de ces gestes instinctifs qui sont des réflexes imprévus de la douleur ». Gérard Bauer, « Une pièce de M. Luigi Pirandello à l'Atelier », *Les Annales politiques et littéraires*, 25 avril 1926. Même de courte durée, les captations sonores de quelques représentations de l'Atelier témoignent de la variété du jeu de Dullin. L'acteur psalmodie les vers de *La Vie est un songe* et adopte une diction mimétique du réel dans *La Volupté de l'honneur*. Chaque enregistrement tend à révéler une forte disposition affective du comédien à l'énoncé. *Hommage à Charles Dullin*, B.N.F Collection, 2014.

⁸³ Jovet revient sur sa première manière et demande à Pierre Renoir lors des répétitions de *La Puissance et la Gloire* en 1951 d'adopter un jeu distancé. Odette Aslan, *L'Acteur au XXe siècle : éthique et technique*, Vic-la-Gardiolle, L'Entretemps, 2005, p. 191.

⁸⁴ À partir de 1957, le jeu burlesque du premier théâtre de Ionesco n'a plus sa place. Le personnage n'est plus chargé, par ses pitreries, de révéler, à l'instar des marionnettes du jardin du Luxembourg, « la grotesque et brutale vérité » du monde, il montre désormais la confrontation d'un individu à celle-ci (Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes, op. cit.*, p. 53). Ionesco défend, dès lors, Mauclair de toute interprétation forcée (Noëlle Giret, *Ionesco*, Bibliothèque nationale de France, Gallimard, 2009, p. 150), reproche à Barrault de caricaturer Bérenger : « [h]ier soir, j'ai été un peu déçu de croire m'être aperçu que vous avez triché avec le personnage, sans doute pour obtenir une adhésion plus facile au public. Bérenger n'est pas un personnage ridicule ou comique. Je dis bien : il n'est pas comique, il est joyeux. Il ne faut pas en faire un pitre. Je le vois bien plus sobre dans ce qu'il fait et dans ce qu'il dit. Lorsqu'il parle de l'envol, tout le texte est noyé dans une clownerie qui défigure et rend tout petit le personnage. Or, ce qu'il dit est grave, important. Pourquoi doit-il ouvrir la bouche, pourquoi doit-il devenir une marionnette ? Je dois dire que cela m'a presque blessé de voir que vous n'aviez plus confiance en lui. » Lettre d'Eugène Ionesco à Jean-Louis Barrault non-datée. Fonds Eugène Ionesco. Département des Arts du spectacle de la B.N.F : 4 COL 166 (20).

⁸⁵ « Lorsque je voyais les comédiens s'identifier totalement aux personnages dramatiques et pleurer, par exemple, sur scène, avec de vraies larmes, cela m'était insupportable, je trouvais que c'était proprement indécent. Lorsque, au contraire, je voyais le comédien trop maître de son personnage, hors de son personnage, le dominant, se séparant de lui, comme le voulaient Diderot ou Jovet, ou Piscator, ou après lui, Brecht, cela me déplaisait autant. » Eugène Ionesco, "Expérience du théâtre", *Notes et contre-notes, op. cit.*, p. 50.

composition et, d'autre part, sur l'expressivité, l'exhibition de la théâtralité⁸⁶. Les écritures du Nouveau Théâtre obligent toutefois les comédiens à réformer, çà et là, la formation de Dullin. Calquée sur l'école naturaliste russe⁸⁷, la « méthode de l'Atelier » postule une dramaturgie du personnage fort éloignée de celle de Beckett. Le refus de Blin de prononcer les répliques de Hamm d'une voix atone révèle les limites de l'interprétation carteliste :

« [...] je crois, explique-t-il, que je n'ai jamais triché avec le texte mais j'avais besoin de croire à l'histoire et de me mettre un peu à la place de mon personnage pour jouer⁸⁸. »

Amateur d'une dramaturgie dénuée d'intrigue, l'acteur a besoin d'une préalable affabulation. L'interprétation de Madeleine Renaud dans le rôle de Winnie prouve que les deux créateurs sont parvenus, au terme de négociations, à trouver une formule idéale, l'incarnation musicale⁸⁹, qui ne sacrifie ni à la nécessité de camper un personnage ni à la recherche d'une abstraction vocale. Inspiré notamment par l'école de jeu britannique qui aime à blanchir la voix, Beckett inspire Blin. Sensible aux influences extérieures, au jeu brechtien de Serreau, Ionesco a également participé à la réforme du jeu dramatique. La technique du contrepoint, issue de la collaboration de Nicolas Bataille avec le Théâtre Art et Action, propose à plusieurs générations de comédiens de ne plus penser, dans le sillage du Cartel, la mise en adéquation du texte et de la scène mais désormais sa mise en tension. Le jeu du Nouveau Théâtre résulte d'une dialectique créatrice entre l'école de Dullin et les apports de l'extérieur.

À l'exception de l'architecture théâtrale, la scénographie et le jeu d'acteur ont incontestablement évolué. La déception de Michel Corvin semble, au demeurant, justifiée. À la différence du laboratoire de Louise Lara et d'Édouard Autant sur lequel l'universitaire a fait porter sa thèse, l'école du Cartel n'a pas souhaité être l'embrasseur d'une révolution scénique. Elle a permis, en revanche, aux écrivains de s'accommoder formidablement de l'ancien. Volontiers désuet lors de ses premières manifestations, « très toile peinte, très théâtre

⁸⁶ Les artisans du mélodrame lui ont « ouvert les yeux sur de grosses ficelles » et lui « ont permis en tirant dessus d'amener au jour quelques notions essentielles. » Charles Dullin, *Souvenirs d'un acteur*, Odette Lieutier, 1946, p. 29.

⁸⁷ L'exigence d'une sincérité intérieure conduit Dullin, à l'instar de Stanislavski, à inventer la vie de ses personnages. Il leur écrit pour *Patchouli*. Monique Surel Tupin, « Armand Salacrou et Charles Dullin – une amitié exemplaire », in *Les Voies du Théâtre Contemporain*, Amiens, Corps puce, 1990.

⁸⁸ Roger Blin, « Conversations avec Lynda Peskine », in Pierre Chabert (dir.) *Beckett. Revue d'esthétique*, Toulouse, Privat, 1986, p. 165.

⁸⁹ Voir notre thèse : partie II, chapitre II, III.

à l'italienne »⁹⁰, très XIXème siècle et très « Cartel » – le Nouveau Théâtre semble se plaisir à faire rejouer le passé. L'univers scénique de Schehadé est désuet à souhait. Les figures de ses drames évoluent dans un monde dépassé où la poésie a encore ses chances : « Ils furent plusieurs qui assistèrent à cette soirée et qui maintenant sont morts ! Le temps a jeté leurs âges par la fenêtre » déclare une voix avant le lever du rideau⁹¹. Les décors « trop réels, trop construits » de Labisse semblent particulièrement propices à offrir ce cadre suranné à *La Soirée des proverbes*⁹². Dans la mise en scène d'*Histoire de Vasco* en 1961 par Barthold Halle à Oslo, le décor cubiste à dominante noire et blanche d'Arne Walentin offre un tout autre horizon. Avec sa toile de « style pompier », avec ses objets réalistes qui ravissent d'extase Winnie, *Oh les beaux jours* semble donner congé au premier théâtre de Beckett, au « vieux style » du Cartel. Beckett paraît, plus encore, se jouer de son théâtre comme de l'ancien. Si le zèle de ce dernier à verrouiller l'interprétation de ses pièces traduit le refus d'un auteur de voir son œuvre lui échapper, il révèle également ses possibles efforts pour pousser le théâtre dans ses derniers retranchements. En concevant la publication comme le lieu définitif de ses instructions⁹³, en veillant, par sa présence ou dans ses correspondances, au respect des didascalies, en établissant, à l'instar de Brecht, de véritables *modelbücher* de ses spectacles⁹⁴, en s'opposant aux initiatives scéniques qu'il estime trop audacieuses⁹⁵, en cédant les droits exclusifs de *Oh les beaux jours* à Madeleine Renaud, en conférant aux créations et aux reprises de ses pièces le soin de rejouer, en somme, ce qui a déjà été joué, Beckett poursuit, à la scène, ses explorations littéraires et cherche à enliser le phénomène théâtral. Le spectateur n'aura sensiblement « rien à voir » de nouveau⁹⁶. La clôture du texte par la représentation est aussi, chez Beckett, clôture de la représentation par le texte. L'écrivain mène à son paroxysme la pensée du Vieux-Colombier. La collaboration durable et exclusive des créateurs sert le

⁹⁰ C'est là proprement ce qui excédait André Acquart : « Quand je suis arrivé en France, ce qui m'exaspérait, c'était de voir que le théâtre était resté très toile peinte, très théâtre à l'italienne » Marie-Claude Hubert, "Acquart, André", *Dictionnaire Jean Genet, op. cit.*, p. 18.

⁹¹ Georges Schéhadé, *La Soirée des proverbes*, Gallimard, « Le manteau d'Arlequin », 1992, p. 8.

⁹² *L'Express*, 6 février 1954.

⁹³ Lui seul se permet de très légères modifications dans le texte lorsqu'ils portent ses pièces à la scène. En aucun cas, les corrections ne font l'objet d'une publication. Voir Dina Mantchéva, « Les carnets de mises en scène de Samuel Beckett et la cohérence de son écriture dramatique », *Revue d'histoire du théâtre*, n°249, 2011, p. 65-77.

⁹⁴ Voir le livre de régie des répétitions de *La Dernière Bande* au Schiller Theater en 1969. James Knowlson et Stanley E. Gontarski, *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, London, New York, Faber and Faber, Grove Press, 1999.

⁹⁵ JoAnne Akalaitis représente *Fin de partie*, en musique, dans un tunnel de métro avec des comédiens afro-américains en 1984. Beckett lui intente un procès. Gildas Bourdet est contraint de recouvrir de draps son décor pour représenter la même pièce à la Comédie-Française en 1988. Les couleurs infernales de Francis Bacon, rose « framboise écrasée » et rouge « sang de bœuf » et la présence également de la musique suscitent l'indignation de Beckett.

⁹⁶ Les rares changements – de distribution dans les reprises d'*En attendant Godot*, de costumes dans *La Dernière Bande* – témoignent d'une esthétique de la micro variation.

238

projet beckettien : l'attelage de l'écrivain avec Blin tend à enfermer l'œuvre dans un style scénique. Encore aujourd'hui, dans l'imaginaire collectif des spectateurs français, il existerait une façon de mettre en scène Beckett : à la manière – pourtant oubliée – de Blin. Les Éditions de Minuit associent l'œuvre littéraire à sa création spectaculaire en représentant, sur les pages de couverture, Roger Blin dans le rôle de Hamm et Madeleine Renaud dans celui de Winnie. Il est rare qu'un article de presse n'évoque pas la mise en scène originale avant de commenter un spectacle d'*En attendant Godot* ou de *Fin de partie*. Certains metteurs en scène, attachés à la notion de « fidélité », paraissent rejouer les pièces dans le style Beckett-Blin⁹⁷. Le même n'est jamais l'identique, fort heureusement. L'usure *idéale* de l'événement théâtral bat en brèche la définition du théâtre comme un art du présent et un art de l'éphémère : à l'opposé de Genet, la représentation se veut inlassable reproduction. « Qui ne veut pas prendre [le] risque [du renouvellement] condamne son œuvre à mourir avec lui » écrit l'éconduit Gildas Bourdet⁹⁸. L'épuisement actif de la représentation ne signifie pas son embaumement ; c'est à la faveur d'un essoufflement que tout s'anime chez Beckett : « fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir »⁹⁹. Les spectateurs de la Huchette ne constate-t-il pas un semblable enrayement depuis 1957 ? Les reprises sans interruption de la mise en scène de Nicolas Bataille de *La Cantatrice chauve* et de *La Leçon* de Marcel Cuvelier révèlent avec force la récursivité des dénouements. En interrogeant, de manière auto-réflexive, les bases de la représentation théâtrale, ces initiatives continuent d'affirmer la modernité du Nouveau Théâtre. Elles prennent le risque cependant d'affilier *La Cantatrice chauve* et *La Leçon* au « folkore » parisien¹⁰⁰. Travaillé par les explorations menées à l'Atelier, travaillant à les renouveler, le plateau des années cinquante et soixante est « post carteliste ». Il se joue des traces du théâtre d'art et s'amuse, parfois, de sa propre inscription dans l'histoire. Sans engager de révolution scénique, les disciples ont absorbé et réinventé leur héritage. En épuisant les esthétiques de leurs aînés, ils invitent à renverser les valeurs de l'ancien et du nouveau : la nouveauté se trouve peut-être dans l'exprès désuet.

⁹⁷ Les mises en scène d'Alain Françon de *Fin de partie* (2011), de *La Dernière Bande* (2012) et du *Dépeupleur* (2016) sont à cet égard exemplaires. Le metteur en scène se veut en tout point « fidèle » à la lettre et continue de concevoir le texte comme une « partition ». Alain Françon « Être dans les mots », entretien réalisé par Manuel Piolat Soleymat, *La Terrasse*, n°188, mai 2011.

⁹⁸ Gildas Bourdet, « L'accouplement monstrueux de deux couleurs » in Pierre Trincal, *L'Univers scénique de Samuel Beckett*, Paris, Centre national de documentation pédagogique, « Théâtre aujourd'hui », 1994.

⁹⁹ Samuel Beckett, *Fin de partie*, Les Éditions de Minuit, 1957, p. 15.

¹⁰⁰ Entretien de Nicolas Bataille avec François Levy Kuentz le 10 février 1992 pour France 3 Paris. Accessible en ligne : <http://www.ina.fr/video/CPC92001646>.

239 Relève du Cartel, le Nouveau Théâtre s'inscrit dans une histoire faite de coutures plus que de ruptures. Par la qualité et les modalités de ses interventions dans les campagnes d'écriture, Barrault s'est montré le plus disposé à perpétuer la tradition, Serreau le plus apte à réinventer l'héritage du Cartel tandis que Blin, sauf archives contraires, semble se distinguer, dans le cabinet de l'écrivain, par sa discrétion. Adoptant, dans la salle, la même attitude que leurs aînés, les trois « serviteurs » reformulent les leçons de Copeau sans jamais faire figure de « valets »¹⁰¹. À terme, la poursuite des pratiques remet en question le « pacte de création » du Vieux-Colombier. Ces collaborations à domaines spécialisés mais non-fermés ont permis de renouveler la littérature dramatique et de régénérer l'esthétique scénique des années trente. Les héritiers n'ont pas fait du Cartel un patrimoine à conserver mais un bien à réinventer.

¹⁰¹ On reprend la formule de Barrault à Malraux : « Serviteur, oui, valet, non ». *Le Figaro*, 24 mai 1968.