

TRADITION ET MODERNITE AU THÉÂTRE (n° 14, 2004, 320 pages)

A chaque effondrement des preuves le poète répond par une salve d'avenir
René Char

Dans le progrès, dans l'innovation, si tranchants soient-ils, le passé est présent
George Steiner, *Maîtres et disciples*

Chaque époque se nourrit de traditions, assoit sa permanence sur des rites, respecte peu ou prou les us et coutumes auxquels l'a formée une longue habitude, observe règles et conventions, au nom d'un passé et d'une mémoire qui fondent son présent. Et en même temps, tournée vers un avenir forcément incertain, s'ouvrant sur des horizons inconnus, elle est soumise à de nécessaires mutations, subit des métamorphoses inouïes et aspire à connaître des changements, connaît parfois des bouleversements, qui la feront entrer de plain-pied dans la modernité. C'est l'ère des transformations radicales et des ruptures brutales, souvent des révoltes et des contestations, quelquefois des révolutions.

Quand il est question de littérature, et particulièrement de littérature théâtrale, les rapports entre tradition et modernité s'avèrent encore plus complexes. Il peut y avoir en effet opposition absolue entre les tenants d'une tradition confirmée et ceux d'un mouvement qui a pour objet de s'affranchir d'un passé qu'il juge suranné et sclérosant : combien de « querelles des Anciens et des Modernes » ont, au cours des âges, mis en présence les partisans de l'un et l'autre camps ? Il peut y avoir aussi, dans l'accomplissement même d'un hypertexte, la reconnaissance implicite de la dette contractée à l'égard d'un hypotexte, toujours vivant – quoique modifié et adapté – et dont la vigueur s'affirme dans la violence rebelle de son rejeton : c'est la question des sources et de l'inspiration qui est ici posée – et l'on peut à bon droit s'interroger : « Que reste-t-il de l'hypotexte dans l'hypertexte ? ». Loin de l'opposition si évidente qui semble naître de la comparaison entre tradition et modernité, on peut encore observer parfois une continuité latente entre ces deux tendances, une forme de passage de témoin entre deux moments : le temps de la tradition – qui s'enfonce insensiblement dans un passé qui peu à peu l'absorbe – alors que s'installe discrètement, presque modestement, en oubliant lentement certaines des leçons reçues naguère – pour donner toutes ses chances à une *vita nuova* –, le temps de la modernité. Y aura-t-il – sera-t-il même possible qu'il y ait –, en fin de compte, victoire totale de la modernité et défaite absolue de la tradition ? Y aura-t-il ouverture sur une modernité lucide et honnête, capable de signer sa *reconnaissance de dette* envers une tradition dont elle ne s'émancipe qu'avec gratitude ? Y aura-t-il plutôt renouvellement par adaptation progressive, par **glissement**, sans heurt ni bouleversement, vers une modernité prête dès sa naissance à devenir elle-même tradition, parce que c'est dans l'ordre des choses ? Les quelques études qui suivent vont tenter de répondre, diversement, à ces questions qui montrent bien, dès l'abord, toute la modernité de la tradition.

Théa Picquet consacre son étude, dans le cadre du théâtre du *Cinquecento*, à la comédie de l'Arétin, *La Courtisane*, datant de 1534. Elle rappelle que « la comédie du *Cinquecento* puise ses thèmes et ses techniques aux sources des comédies latines de Plaute et de Térence, qu'elle enrichit de sujets et de procédés empruntés à la riche tradition de la nouvelle ». Son propos est de montrer comment, dans *La Courtisane*, « la tradition est malmenée pour un effet de modernité et même de polémique ». Pour commencer, « les normes de la comédie sont codifiées » (le décor aussi bien que la typologie des personnages), « quant aux procédés comiques, ils sont largement repris des Anciens » (comique d'action avec déguisements et quiproquos, comique de gestes avec grimaces et coups de bâton), « la thématique comique, quant à elle, étant plutôt restreinte ». S'il y a modernité, c'est par la brèche du langage qu'elle s'engouffre car « c'est par le langage que la création trouve une certaine liberté ». Ainsi *La Courtisane* s'inscrit bien dans la tradition, aussi bien par son décor (« l'espace urbain est bien identifiable ») que par ses personnages typiques (l'entremetteuse, l'amoureux transi, le mari trompé, l'homme d'Eglise, le pédant, etc.). On n'est jamais très loin, en fait, de l'imitation des Anciens. Mais, par certains côtés, *La Courtisane* s'éloigne quelque peu de la tradition, l'auteur manifestant assez souvent « son intention de bouleverser les habitudes littéraires et de contrevenir aux normes » (l'originalité de l'Arétin réside notamment dans le recours à une double intrigue et dans la place importante réservée « au petit peuple, aux artisans, aux marchands ambulants et aux domestiques »). Surtout, « c'est la présence du personnage de Pasquino – porte-parole des récriminations populaires – [d'où cette forme de raillerie bouffonne ou de facétie satirique appelée "pasquinade"] qui souligne la rébellion de l'auteur ». On a certes là affaire à « la forme la plus osée, à l'avant-garde en quelque sorte, de toute littérature démystificatrice » car « le but premier de l'Arétin semble sa volonté de choquer le public en ne respectant ni la tradition littéraire ni les conventions sociales » (sur l'honnêteté des

femmes, sur les mœurs, bonnes ou mauvaises, sur les dogmes de la religion, sur l'hérésie et les blasphèmes). En définitive, par sa façon de « bouleverser les traditions littéraires du *Cinquecento*, d'intégrer et de dénoncer l'actualité de son temps », l'Arétin se révèle être un auteur qui sut faire la part belle à la modernité.

Véronique Bouisson, se plaçant dans la perspective de la relation entre tradition et modernité, examine « l'évolution de l'épée au cours des âges » et, particulièrement, « son rôle dans le théâtre de Shakespeare ». Dans une première partie, plus historique et plus technique, elle montre comment, « au cours des siècles, l'épée a subi de nombreuses transformations, d'importantes évolutions » et, décrivant « les étapes de la modernisation de l'épée », comment, peu à peu, l'on en arrive à « une désacralisation de la matière » en même temps qu'à « une sacralisation de l'objet », les armes devenant « plus performantes dans le cadre des combats et plus esthétiques dans leur rôle de cérémonie, d'apparat ou de rituels sacrés ». Parmi les grandes mutations survenues au cours des âges, elle mentionne principalement l'introduction de la rapière, « arme de la modernité », qui, « dans l'art de l'escrime, tend à remplacer l'épée ». C'est ainsi que « la technique du *duello* se propage et les combats rapièredague concurrencent la pratique nationale (calquée sur le modèle médiéval) de l'épée et du bouclier... et ainsi se perdit la tradition chevaleresque. Dans une seconde partie, consacrée plus spécifiquement au théâtre de Shakespeare, sont évoquées avec bonheur « les représentations de la guerre sur la scène shakespearienne » en rapport avec « l'expression de l'évolution de l'art de l'escrime ». On voit, par exemple, comment, en passant « de l'épée du chevalier à l'arme du scélérat », nous est offerte « la représentation de la fin d'une époque », comment, dans les drames historiques, et notamment dans la première tétralogie, (singulièrement dans *1 Henry VI*), « Shakespeare met en scène la mort d'une tradition, le passage d'un mode, d'un code de conduite à un autre », comment « l'éthique du preux chevalier est remplacée par la trahison, la scélébratesse ». On voit aussi, dans *Hamlet* aussi bien que dans *Othello*, *Macbeth* ou *Le Roi Lear*, que « le machiavel, à l'inverse du loyal combattant, opère toujours une dégradation du duel ». On voit même, dans des pièces comme *Les Joyeuses Commères de Windsor* ou *Roméo et Juliette*, comment, « par la satire du chevalier couard et ivrogne » (Falstaff dans un cas) ou celle du vieux Capulet ridiculisé (dans l'autre cas), la tradition, « quelque peu désuète », est mise à mal mais aussi comment la pratique moderne du *duello* peut se révéler meurtrière et condamnable (dans *Roméo...*, la façon dont se bat Tybalt). Une fois de plus, Shakespeare entre tradition et modernité !

Maurice Abiteboul pose d'emblée la double question qui doit définir le statut du grand dramaturge élisabéthain : « Shakespeare, chantre de la modernité ? Shakespeare, dramaturge imprégné d'une riche tradition ? » Il ne fait aucun doute que tout le théâtre élisabéthain, et pas seulement celui de Shakespeare, est tributaire d'une éthique traditionnelle « fondée sur la croyance en la pérennité des valeurs absolues, celle qu'a léguée le Moyen Age chrétien ». Valeurs au nombre desquelles il faut compter, bien entendu, « la notion d'ordre et de degré, ou hiérarchie » avec pour corollaire un idéal de fidélité, de respect et d'obéissance, d'observance de la loi, « la conscience du péché », survivance de traits « qui caractérisaient les représentations religieuses vernaculaires de la période médiévale », avec à l'horizon de sa spiritualité, l'espérance de la Justice (apportant à tout crime son châtiment) et la crainte de la damnation, aussi « la croyance en la Grâce et la Providence ». En fait, « c'est parce qu'elles sont bâties sur des bases morales solides que les tragédies de cette période surent toucher un public encore imprégné de la foi médiévale et nourri de traditions religieuses toujours vivaces ». D'où, par exemple, les nombreuses références ou allusions au combat éternel du Vice et de la Vertu, d'où la survivance des Sept Péchés Capitaux sous la forme de ces passions ou *libidos* qui animaient les héros du théâtre de Shakespeare et de ses contemporains. Shakespeare se trouve à la charnière entre deux inspirations, pris « entre l'attachement nostalgique à une tradition d'ordre et d'équilibre et la recherche d'une esthétique nouvelle, adaptée à une période de trouble et de mouvement ». C'est ce qui explique que, « au cœur de la modernité », il ait su exprimer les interrogations et les angoisses de toute une époque par « l'art du doute, des illusions et de l'instable » qui révèle des êtres soumis à des tensions extrêmes : d'où le recours à des procédés et des techniques mettant en œuvre l'art proprement baroque de la dissolution des contours, du clair-obscur, du jeu des lignes de fuite et des contours flous ; d'où une esthétique du masque – autre aspect de l'art de l'instable et de la surprise – ; d'où encore l'art du contrepoint et de l'aliénation, des éclairages indirects et des jeux d'échos et de miroirs ; d'où l'utilisation du paradoxe, de l'oblique et du porte-à-faux, du décalage et du déséquilibre ; d'où également l'art de l'outrance et de l'ostentation, de la dissociation, de la dissonance et des ruptures ; d'où enfin l'art de l'hiatus et du *saltus*, de la digression, des contrastes et de l'évocation, de la métaphore et de l'antithèse. Il est clair, en définitive, que « le théâtre de Shakespeare et de ses contemporains manifeste à la fois l'absolue reconnaissance de la pérennité de la tradition et l'exigence d'une esthétique moderne, tournée vers les formes dynamiques qui s'imposèrent à l'âge baroque », sa grande leçon étant que « par les voies détournées de la modernité, nous ne faisons jamais que rechercher cette sagesse et cette sérénité qu'a toujours semblé garantir la tradition ».

Jean-Luc Bouisson, dans une étude consacrée à une comédie de Shakespeare, *Beaucoup de bruit pour rien* (1598), montre avec quelle exemplarité cette pièce « illustre le mélange de tradition et de modernité avec ses

deux intrigues, l'une mettant en scène l'amour romanesque de Claudio et Héro, l'autre parodiant l'aspect conventionnel de cet amour, avec le couple Béatrice-Bénédict ». La première intrigue, qui « prend sa source dans la littérature romanesque », s'appuie sur une tradition éprouvée, celle qui remonte au *Roland furieux*, poème chevaleresque de l'Arioste, et à certaines *Novelle* italiennes, et s'inspire d'un épisode de *The Faerie Queene*, poème épique de Spenser. L'héroïne de la pièce, la bien nommée Héro, représente « la femme idéale, que le chevalier-courtois essaie de conquérir » et il est clair que « cette idéalisation fait partie du schéma conventionnel de l'amour courtois ». Dans la seconde intrigue, en revanche, qui met en scène le couple Béatrice-Bénédict, on observe que « leur façon de vouloir se détacher du code, leurs efforts afin de ne pas subir le poids de la tradition et afin d'éviter les conventions du mariage proposent une vision moderne des rapports humains entre l'homme et la femme ». Ce couple, en effet, illustre tout à fait « la peur d'un code régissant leur vie et les privant d'une certaine liberté et indépendance » – expression on ne peut plus saisissante de la modernité. De manière générale, à « l'idéalisme romanesque de Claudio » s'oppose « le réalisme obscène de Bénédict ». En outre la tradition est battue en brèche par « une parodie du code du mariage », véritable « objection aux privilèges masculins et à la soumission féminine ». Qui plus est, certaines scènes de violence dans la pièce contribuent à « désintégrer le romanesque au cœur de la comédie », ce qui constitue « une des clés de la modernité shakespearienne ». Mais, dans la comédie, l'harmonie se doit de triompher et « on en revient à la tradition comme le font les Modernes de la pièce ».

Christian Andrès examine, dans son étude, « les rapports de l'ancien et du nouveau » dans l'*Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, poème datant de 1609 dans lequel Lope de Vega s'avère être « le Réformateur par excellence du Théâtre espagnol, le créateur d'une formule théâtrale nationale (qui va durer plus d'un siècle) appelée *comedia nueva* ». Il faut bien constater cependant que « toute "nouveau" – fût-elle un manifeste dramatique aussi fracassant, aussi "révolutionnaire" en son temps que fut celui de Lope – n'abolit pas instantanément pour autant [...] une certaine part de la Tradition ». C'est ainsi que Lope de Vega semble avoir voulu à la fois « justifier son propre théâtre, l'école dramatique qu'il venait de créer, et ne pas heurter de front les partisans de l'ancienne école, ceux qui s'en tenaient indéfectiblement aux règles de l' "Art" », c'est-à-dire qui respectaient les préceptes de la tradition, ceux d'Aristote et d'Horace particulièrement. Comment être à la fois novateur, le pionnier d'une modernité éclatante et éviter de passer pour le responsable de « la rupture que les "barbares" espagnols introduisaient dans le moule classique des genres » ? Car, s'il fallait certes que la *comedia* s'adapte au public espagnol, il n'était pas question non plus « de continuer à écrire des drames qui n'intéressent personne sous prétexte qu'ils respectent les préceptes néo-aristotéliens ». D'où la position de Lope concernant la règle des trois unités ou sa conception de la *comedia nueva* tripartite. D'où à la fois sa rupture avec les préceptes néo-aristotéliens « au nom d'une nouvelle et actuelle esthétique du goût », mais, dans le même temps, sa fidélité à « une importante théorie néo-platonicienne qui met la Nature au-dessus de l'Art ». Tout le mérite de Lope de Vega, dans ces conditions, est d' « avoir su, en son temps, dépasser les "règles" classiques, rompre avec elles en les intégrant, en quelque sorte, dans une formule originale, "moderne" et propre au goût de tout un peuple ».

Aline Le Berre, qui explore « la figure paternelle » dans *Intrigue et amour* de Schiller (1784), montre comment dans cette pièce, entre tradition et modernité, « l'esprit d'autorité, qui met l'accent sur les devoirs dus aux parents, cède progressivement la place à l'esprit d'équité qui anime les "nouveaux pères" » (selon la formule de Maurice Daumas). Il y a dans cette pièce, d'un côté, « le père bourgeois [...] qui incarne les nouveaux pères à la mode rationaliste » et, de l'autre, « le père aristocrate [...] qui apparaît comme une survivance du passé, le chef de famille despotique d'antan ». Paradoxalement, le premier, « plutôt conservateur, défend la morale traditionnelle, la vertu et même l'immobilisme social », n'étant un "père moderne" que « dans la mesure où il est dépouillé de l'attribut essentiel du père traditionnel : l'autorité » ; mais sa fille « tient des propos plus révolutionnaires et évoque l'avènement d'une société sans classe ». Le père aristocrate, en revanche, « incarne les pères d'autrefois et est associé à la terreur ». Despotique, autoritaire, il ne tolère ni discussion ni contradiction. En ce qui concerne la femme, on observe dans la pièce que les préjugés anti-féminins ne sont guère gommés. En effet, « le conservatisme de Schiller apparaît surtout dans la place qu'il réserve à la femme », qu'il s'agisse de « la mère bornée et gênante » ou de « la femme mise sous tutelle », « être immature et malléable [qui] adopte une attitude plutôt timorée et très respectueuse de l'ordre établi ». Plus encore, « Schiller dénie à la femme le droit à l'opposition politique et à l'émancipation au nom d'une certaine conception archaïque de la féminité ». Décrivant volontiers « un monde d'hommes », Schiller « laisse affleurer un a priori misogynne ». Il semble en effet que, tout en s'avérant moderne « dans la mesure où il s'inscrit dans la continuité des *Lumières* » et en dénonçant l'absolutisme, Schiller « reste prisonnier d'une vision conservatrice et inégalitaire des rapports homme / femme », sa modernité résidant peut-être plutôt dans « la façon dont il dévoile le rôle joué par l'inconscient [...] anticipant même certaines analyses freudiennes ».

Richard Dedominici nous présente le dernier ouvrage lyrique écrit par Rossini, *Le Voyage à Reims*, créé en 1825, qu'il considère à la fois comme « apothéose de la tradition lyrique et innovation dramaturgique ». Il souligne que tout, dans cet ouvrage, de « la *vocalità* de la voix, traditionnelle certes mais si brillante [...] jusqu'à l'audacieuse et presque révolutionnaire dramaturgie », témoigne d'une originalité sans pareille. Avec *Le Voyage*, Rossini, qui se livre « à un véritable feu d'artifice lyrique et belcantiste » nous offre le *bel canto*, « chant italien de tradition certes, mais d'une tradition magnifiée », libérée de toutes contraintes et de toutes exigences. Sur le plan dramaturgique, en revanche, « l'innovation est totale ». Il ne s'agit plus d'évoquer une allégorie mythologique, dans le style du XVIII^{ème} siècle, mais de présenter « un grand nombre de personnes de notre temps, en juin 1825 donc, venues de toute l'Europe pour assister à Reims au sacre du nouveau roi de France ». Par un jeu habile où tout l'opéra semble n'être qu'une parodie immense de l'Opéra, où toutes les conventions, jusqu'aux moins acceptables pour des auditeurs "modernes", sont revendiquées et utilisées comme un élément comique supplémentaire, Rossini semble dénoncer ouvertement « tous les travers d'un genre apparemment mort ou mort-né (l'opéra de circonstance ou l'opéra tout court ?), en démontrant, ce faisant, toute l'actuelle vitalité ». Il faut en outre souligner que Rossini fut bel et bien « l'initiateur d'une métaphore politique » (montrer un peuple opprimé qui se libère) et qu'il parvint à créer « entre traditions musicales, vocales et rénovation scénique, entre réaction politique et aspiration à la liberté, un ouvrage foncièrement novateur, parfaitement original et équilibré ».

Richard Dedominici, toujours dans le cadre de notre étude sur les rapports de la tradition et de la modernité, nous présente également le compte rendu d'un spectacle vu récemment à Baden-Baden, *L'anneau du Nibelung* de Richard Wagner. Il déplore, dans ce spectacle mis en scène par Julia Pevzner, « un *Ring* volontairement archaïque et barbare », « une direction d'acteurs quasi inexistante et une direction d'orchestre profondément décevante ». Et même s'il y a effort de modernité à certains égards, avec « tout un dispositif scénique tournant autour d'immenses idoles de pierre de formes vaguement humanoïdes », et si, pour ce qui est des costumes, « d'un syncrétisme volontairement bigarré et incongru, [...] on passe avec aisance de l'Égypte antique aux civilisations précolombiennes », tout cela, en définitive, « n'apporte aucune réponse à nos interrogations ». Pour autant, il reconnaît une certaine originalité à cette production où, par exemple, Gergiev, le chef d'orchestre, « dispose de deux ou trois chanteurs pour le même rôle » (mais qu'en est-il alors de l'unité de la *Tétralogie* dans son ensemble ?). Le verdict est sévère – mais sans doute juste – faisant valoir que « les chefs-d'œuvre du passé », dans le droit fil d'une tradition esthétique reconnue, ne doivent pas être forcément « des pistes d'essais libres », au nom d'une modernité plus ou moins douteuse.

Eric Lecler, observant que Villiers de l'Isle-Adam « porte à ses ultimes conséquences la libération du théâtre romantique des contraintes de la scène », part du principe que « son œuvre est le moment de perméabilité accomplie des genres ». Et c'est ainsi qu'il considère que si l'on peut « prouver que l'illusion a un régime propre irréductible [et] affirmer cette suprématie du théâtre, au-delà des genres », c'est bel et bien... dans un roman, datant de 1871, *L'Eve future*, que cet objectif est réalisé. Le personnage central, Hadaly, « figure à la fois dramatique et mythique [...] condense en sa personne une série interminable de mythes féminins ». Véritable réminiscence traditionnelle, « elle est Hélène ramenée du passé, résurrection de Marguerite, synthèse du paganisme et du christianisme [...] elle réfléchit à l'infini le mythe de l'éternel féminin, étant l'Eve antique et future ». Mais – et toute sa modernité réside probablement en cela – « elle renvoie moins à des archétypes mythiques et religieux qu'à une intertextualité littéraire : essentiellement au *Faust* de Goethe, à *Arria Marcella* de Gautier, à la *Walkyrie* de Wagner – et aussi à *Parsifal* ». Il est clair que, l'œuvre de Villiers « reprenant le cœur de la thématique des opéras de Wagner, le drame de l'Incarnation », « l'hypotexte est essentiellement opératique » : les références, en effet, abondent à Wagner certes, mais « aussi à Saint-Saëns, Mozart, Weber, Bellini et Berlioz ». Si la tradition n'est jamais bien loin derrière le texte de Villiers, il n'en demeure pas moins que – signe de modernité – *L'Eve future* est « une parodie de l'opéra wagnérien au sens premier d'un chanter faux, une transposition déformante d'où naît l'humour ».

Marie-Françoise Hamard analyse la *Scène pour festival* de Rainer Maria Rilke, texte de 1902 où l'auteur « développe un échange destiné à la scène » entre *L'Etranger* et *l'Artiste*. « Faire-valoir de l'œuvre maeterlinckienne, l'écrit de Rilke acquiert un statut hybride, dramatique et esthétique [qui témoigne que] son auteur cherchait de nouveaux chemins de création ». Il semble vouloir aller « plus loin encore que son prédécesseur, qu'il considérerait comme un précurseur », réalisant « une innovation théâtrale, dans ses traces, mais bien conforme à ses préoccupations personnelles ». Entre tradition et modernité, la tentative scénique de Rilke « s'annonce bien comme l'héritière des influences maeterlinckiennes » – et, en tout premier lieu, en toute fidélité à Maeterlinck, par « le respect d'une forme dramatique », celle qui consisterait à « faire advenir un théâtre d'"âme" ». Une exigence fondamentale fonde ce théâtre qui respire la modernité : « loin des traditionnelles préoccupations liées aux exigences de l'action dramatique, au rebours des attentes convenues d'un public qu'il s'agit maintenant d'éduquer, d'initier au sens véritable de la vie, [...] la beauté seule de la scène suffit à

transmettre l'intensité de la vie ». Finalement, ce théâtre, « sous ses faux airs symbolistes, aux limites parfois de l'hermétisme », affiche l'ambition et la hardiesse de son projet : « défier les principes conventionnels de l'action dramatique et provoquer la rupture des attentes ». Il propose en échange « l'exigence vitale d'une conversion » : amener ses « invités attentifs, recueillis », en les faisant renoncer à leurs distractions, à « trouver, grâce à l'art, un sens à leur vie [...], à devenir les acteurs de leurs propres vies ».

Michel Arouimi, qui propose une analyse approfondie d'une réplique de Louis Laine, au début de *L'Echange* (1901), étudie « le Verbe démembré de Claudel », révélant, à travers le travail poétique mis en œuvre, les rapports mystérieux qui relient la tradition à une certaine forme de modernité. Pour éclairer cet aspect de la relation, nous citerons ici longuement l'auteur de l'article concerné : « Dans l'imagination de Claudel, l'association surréaliste de la Bourse et d'une active scie, dans une réplique de *L'Echange* (première version), peut se voir comme une expression critique de la "modernité". Mais ce mariage alchimique de l'ancien et du nouveau, de la nature et de la culture, est lui-même hanté par une grande figure mythique de la tradition égyptienne qui, si elle n'est pas nommée dans cette réplique, est associée par le Claudel théoricien à ses recherches graphiques de poète, adaptées au mariage des contraires qui caractérise son esthétique. Ainsi la figure d'Osiris évoquée par Claudel à propos des enjambements si remarquables de ses vers, se voit-elle liée, dans cette réplique, à l'univers boursier et à celui des usines, entre lesquels une « active scie » est un moyen-terme provocateur : car d'Osiris à la Bourse, Claudel ne fait que mesurer l'avenir culturel du Nombre, déchu de l'aura matérielle qu'il reçut dans l'Egypte antique, pour se dégrader dans l'activité boursière ». Cette étude conduit notamment à la conclusion que l'espace graphique, tout autant que le vocabulaire et l'énonciation des personnages, contribue à « une résurgence des valeurs symboliques sur lesquelles s'appuient les grandes traditions ». Mais, faut-il ajouter, « c'est pour les rendre à la violence du conflit gémellaire [qui oppose Thomas et Louis] ». Autant dire, pour nous plonger dans une des constantes de la modernité.

Emmanuel Njike, qui examine *Jean-Baptiste le mal-aimé*, comédie d'André Roussin datant de 1944, nous montre un « Molière ressuscité par un auteur de boulevard », laissant ainsi apparaître clairement ce qu'un de nos Modernes les plus appréciés du grand public doit à un de nos Anciens les plus prestigieux. Comment mieux souligner l'indissoluble lien qui unit notre modernité à la tradition la plus respectable ? Dans sa comédie, André Roussin voit en Molière, dont « l'expérience lui semble particulièrement édifiante », « un comédien complet au sens où ce terme désigne à la fois un auteur, un acteur, un metteur en scène, un directeur de troupe ». Mais surtout, il va s'attacher à démontrer à quel point le « théâtre de boulevard » – dont il est lui-même un des meilleurs représentants – porte témoignage de ce qu'il a reçu de Molière en héritage. Il n'oublie pas que, dès le début de sa carrière, il avait déjà parodié *Le Misanthrope* dans *Les Fureurs d'Alceste*. Et, dans *Jean-Baptiste le mal-aimé*, « en décidant de se fondre dans un personnage de théâtre de la trempe de Molière [...], Roussin se situe d'emblée parmi ses admirateurs, voire ses héritiers ». Comme Molière, Roussin considère le théâtre comique comme un genre privilégié (« Il faut qu'on vienne rire au théâtre sans arrière-pensée »). Pour ce qui est des personnages, il considère qu'il faut leur accorder un traitement "moderne" (« Ce sont les personnages qui doivent être originaux »), alors qu'« il n'hésite pas à reprendre des sujets déjà exploités par d'autres auteurs » de la grande tradition théâtrale (« Qu'importe le sujet ? »). En définitive, Roussin a pu donner l'impression, dans ses premières pièces, d'« ancrer son théâtre dans une sorte d'archaïsme servile », mais en réalité, comme le montre la pièce examinée, c'est le choix de la modernité qui l'a emporté dans son théâtre.

Josée Nuyts-Giornal voit dans ces deux notions, tradition et modernité, des « échos d'un humanisme militant ». C'est ainsi que, aussi bien dans le théâtre de Shakespeare que dans celui d'Edward Bond, dans les années 70, on peut découvrir des éléments démontrant la vigueur et la force « d'un théâtre en quête de vérité ». D'ailleurs le lien que Bond lui-même établit avec le théâtre shakespearien « permet une comparaison intéressante avec ce que l'on peut appeler à certains égards une tradition d'humanisme militant aux multiples convergences thématiques et méthodologiques dont le texte shakespearien porte la trace ». On observe ainsi que le théâtre de Bond, « conçu comme un acte social, se veut l'écho » de cet autre théâtre anglais de la Renaissance que nourrissaient alors « les questionnements humanistes ». L'esthétique même de son théâtre, avec le recours à l'image et à la métaphore, porte bien témoignage que « le dramaturge semble marcher dans les pas de ses précurseurs humanistes ». En fin de compte, la conception bondienne d'un théâtre « témoin et acteur de la nécessité d'évolution morale de l'homme à travers le temps » confirme cette idée que « c'est bien de ce choc entre le patrimoine culturel dont nous héritons et la conscience critique [que nourrit la modernité] qu'émane la possibilité d'une continuité ».

Maurice Abiteboul, examinant *Hamlet-machine* de Heiner Müller (1977) comme hypertexte à partir de l'hypertexte traditionnel, le *Hamlet* de Shakespeare (1600), et constatant dès l'abord « les atteintes ravageuses d'une modernité à tout crin sur un des monuments de la tradition théâtrale », observe que s'il y a fracture entre les deux pièces, elle est due essentiellement à « l'intrusion brutale de la modernité », en quelque sorte "dans le

dos des ruines de l'Europe" : la tragédie familiale élisabéthaine, en effet, « prend une dimension universelle, qui concerne non plus seulement un clan, ni même un peuple, mais une culture et une civilisation multiséculaires ». On assiste, en fait, « à la naissance de la modernité arrachée au forceps du sein nourricier de la tradition ». Nous est ainsi présentée, avec une violence et un réalisme puissants, « la vision d'une Allemagne dépecée à la fin des années quarante », tandis qu'est évoquée, dans une agonie douloureuse, la fin de l'histoire de la vieille Europe. On peut dire que Müller « **universalise** et dynamise » les angoisses et les conflits que le *Hamlet* de la tradition explorait surtout sur un plan **personnel**. C'est ainsi que Polonius et même Horatio, l'ami compatissant, deviennent respectivement « le complice de l'intérieur, le collaborateur, et, d'autre part, le complice de l'extérieur, le collaborateur *objectif* », incapables de porter aide à un Hamlet « broyé dans un univers concentrationnaire et totalitaire qui étouffe toute liberté » – à l'instar de ce « Danemark [qui était] une prison ». Ophélie, quant à elle, est devenue « une Eve nouvelle, femme de la modernité, libre et ardente, bouillante, le sang à fleur de peau, faite désormais pour "l'Europe de la femme" ». Autres allusions à la modernité : l'insurrection de Budapest en 1956, révolte et répression, terreur et dictature et puis normalisation... Alors « pour en finir avec la souffrance et le malheur – et puisqu'il y a "pétrification d'une espérance", il faut désormais ne plus être que mécanisme, ne plus être que **machine** ». La modernité du *Hamlet-machine*, « confronté aux conflits et aux tensions d'une époque troublée par les totalitarismes », se paie au prix fort car elle implique le sacrifice de toute la complexité du *Hamlet* de la tradition. Mais en même temps, la confrontation des deux pièces témoigne, on pouvait s'y attendre, de « la modernité de la tradition ».

Brigitte Urbani, pour sa part, a choisi de « parcourir l'histoire théâtrale des "Marie Stuart" italiennes », examinant, de la Contre-Réforme au féminisme, plusieurs pièces qui permettent de démontrer « comment, d'une part, l'histoire de la souveraine d'Ecosse a passionné en son temps l'Europe entière et s'est avérée d'entrée tout à fait "moderne", puis comment, devenue un "classique", elle a prouvé, par des résurrections ponctuelles, qu'elle pouvait offrir une problématique étonnamment "moderne" ». La première écriture du thème, celle de Federico della Valle, date de 1591 et traite des derniers jours de la reine d'Ecosse (exécutée en 1587) – « un sujet tout à fait d'actualité alors » – et sa modernité consiste dans « l'interprétation contre-réformiste de l'histoire », en relation, donc, avec les préoccupations immédiates de l'Italie catholique de l'époque. La *Marie Stuart* de Vittorio Alfieri (1789) offre, à sa manière, un gage de modernité, dans la mesure où elle est imprégnée du « préromantisme de l'époque qui nourrit un goût pour les grandes passions ». Quant à l'opéra de Donizetti (composé en 1834), sur un livret – auquel il collabora très probablement – de Callisto Bassi, s'inspirant très fortement du drame de Schiller (1801), il tient sa modernité de son intrigue, purement sentimentale, « tout à fait dans la ligne des opéras d'alors ». La *Marie Stuart* de Dacia Maraini enfin, éditée en 1981, elle aussi « librement inspirée » de celle de Schiller, est « une pièce de femmes [qui présente] l'affrontement de deux femmes au pouvoir, le heurt entre pouvoir et féminité, le choc entre fonction politique et statut de la femme ». Dans cette pièce, la fin tragique de Marie montre cette dernière « victime d'une démocratie commode et de la raison d'Etat, et pour avoir voulu à la fois être femme et reine ». On voit ainsi comment, chez Dacia Maraini, « l'histoire n'est relue et assimilée qu'en fonction du présent concret ». Tous ces exemples témoignent, à travers les siècles, de « la remarquable modernité littéraire » d'un sujet appartenant depuis longtemps au domaine de la tradition.

Emmanuelle Garnier, à son tour, propose dans son étude de *Como si fuera esta noche* de Gracia Morales, « une lecture circulaire où le temps se trouve aboli, pour ainsi dire, en une sublime synthèse qui réunit en un tout la thèse d'un théâtre traditionnel et l'antithèse d'un théâtre de la modernité ». Ce qui s'installe, en effet, avec cette pièce, « c'est une temporalité psychique qui va coexister avec la temporalité scénique et celle de l'action représentée ». Coexistent ainsi la période de Mercedes, la mère – période des années quatre-vingt, celle de « la consolidation de la démocratie espagnole » –, et celle de Clara, la fille – période qui se situe « dans une Espagne exactement contemporaine de l'écriture de la pièce (février 2002) ». Il apparaît alors clairement que « dans cette optique, l'ancrage socio-historique, qui aurait pu mettre en scène un conflit de générations, avec son choc violent opposant les éléments issus de la tradition (les valeurs, les opinions, les choix de la mère) et ceux de la modernité (incarnez par la fille rebelle à ces valeurs traditionnelles), tend à s'effacer ». Toute l'habileté de la construction dramatique consiste en effet à présenter deux personnages féminins « correspondant à deux temporalités décalées de vingt ans du point de vue de l'action, mais présents *en même temps* du point de vue de la représentation ». Et cependant, malgré « le principe d'incommunicabilité » entre les deux espaces-temps, un dialogue parvient à s'instaurer entre les deux femmes car « c'est l'éternelle condition de la femme qui est ici associée au tragique de la permanence » avec le rite de la violence et du pardon, d'une part, le rite de l'amour et de la tendresse, d'autre part, qui « imposent un rythme immuable ». On observe ainsi que « par son traitement particulier du temps [...] Gracia Morales fait acte de modernité, tout en délivrant un message idéologique universel et, partant, traditionnel ».

Ouriel Zohar propose, en examinant « le passage du théâtre de la fête au kibboutz vers un théâtre moderne », de montrer comment, par exemple, la fête de Pourim, fête de carnaval, avec à la fois des « bases

traditionnelles » et une « pratique laïque » relevant proprement de la modernité, allie à un texte fondé sur l'histoire biblique d'Esther un traitement qui, par le rôle joué par le travestissement, témoigne d'une perception résolument moderne. Le caractère singulier de ces fêtes traditionnelles, en effet, ouvre un espace de liberté au sein de la tradition et permet une respiration qui « libère des contraintes des "mitzvot" » et des rites. C'est « le moment où se créent de nouvelles amitiés, où tombent les barrières qu'érigent les conventions humaines ». C'est, singulièrement, « une manière indirecte d'utiliser la tradition à des fins de modernité ». Le modèle des fêtes au kibboutz, en général, révèle, de manière tout à fait originale, « une société qui articule un système de vie profane, sans retour en arrière possible » à partir de célébrations rituelles, fondées sur la tradition. Et l'on voit, par exemple, que « les principes théâtraux découverts par Peter Brook dans son chapitre sur le théâtre immédiat sont les mêmes que ceux qui inspirèrent les premiers kibbutzim lors des fêtes » et notamment que « l'action en plein air se rapproche de la tradition des Hébreux ayant toujours vécu dans le désert ». Avec la réussite économique du kibboutz est née une conception nouvelle et, peu à peu, « parce qu'on a perdu de vue la tradition et les racines du kibboutz, il a fallu compenser par une technicité moderne », construire une vaste salle de théâtre par exemple, et, finalement, « introduire au kibboutz, la culture de la ville ». Pour les adeptes de la modernité, il devenait possible de penser que « dans cette société, le judaïsme pouvait exister, pas seulement comme un rituel mais comme une expérience ».

Jacques Coulardeau, à son tour, développe une problématique « qui se marque d'emblée comme un choix entre tradition rétrospective et transgression prospective ». Il aborde, pour commencer, un opéra biblique du 13^{ème} siècle, *Ludus Danielis*, œuvre dont la modernité est « inattendue et totalement surprenante pour cette époque », puisque les premiers opéras d'église ne datent que du 16^{ème} siècle. Il s'agit en fait d'une « forme nouvelle d'art liturgique [qui, pour autant,] s'appuie fortement sur des éléments traditionnels » et dont la modernité du texte concerne, notamment, « la liberté d'expression, sa remise en cause par Darius et son triomphe final » mais aussi « l'invention de la justice moderne, des droits à la défense et au contre-interrogatoire ». Si cette œuvre, qui appartient au patrimoine culturel traditionnel, fut innovante en son siècle, il apparaît aussi que « la reprendre aujourd'hui lui donne un sens accru et fort ». L'étude qui nous est ici proposée explore ensuite une série de films du réalisateur George Lucas, les fameux *Star Wars*, où sont examinés les rapports entre « modernité technique et tradition sémantique », les principales innovations de ces films étant « la présentation d'un nouveau système stéréophonique de bande-son, le THX, qui apporte l'illusion de tri-dimensionalité » et l'utilisation d'une technique révolutionnaire permettant « de créer des images et des êtres, des décors et des paysages absolument réalistes dans leur apparence et pourtant au-delà de toute réalité existante ». La réussite et l'originalité de Lucas sont patentes « quand il utilise la tradition et la nouveauté, non pas en les mettant côte à côte, mais en les fondant l'une dans l'autre en une entité unique ». Une analyse fort poussée de *Mulholland Drive* de David Lynch permet de montrer, ensuite, que « tout est conventionnel et traditionnel dans ce film » mais que « tout est régénération de ce conventionnel en un discours qui dépasse la réalité pour se perdre dans la virtualité », nouvel avatar de la modernité. La dernière partie de ce travail est consacrée à l'exploration du bon usage de la tradition et de la modernité dans quelques mises en scène de *Romeo and Juliet*, de *En attendant Godot* de Beckett et surtout de *Bérénice* de Racine, telle que la présenta Daniel Mesguich il y a quelques années, Mesguich qui parvint à « régénérer une œuvre on ne peut plus traditionnelle [...] en revenant à la matière brute du texte, en la purifiant par un retour à l'authenticité du 17^{ème} siècle ». Preuve supplémentaire, s'il en était besoin, que « l'on peut dépasser la tradition dans l'œuvre par une innovation artistique comme on peut dépasser la tradition dans la conscience du public par le retour à l'authenticité originelle ».

Louis Van Delft, dans une étude intitulée « *Theatrum Mundi* revisité », propose d'examiner « la décisive opposition qu'on constate, s'agissant de la notion de *theatrum mundi*, entre sa portée hier et celle qu'elle connaît aujourd'hui ». Il rappelle tout d'abord que, « dans l'Europe du XVI^{ème} siècle, et jusqu'au XVIII^{ème}, la composante spirituelle de la notion est infiniment plus présente que notre culture moderne ne nous prépare à le pressentir ». Comme dans la *Commedia* de Dante, cette « image du monde » est « organiquement solidaire de la scénographie cosmique du Moyen Age ». En fait, les "théâtres du monde" de l'âge classique « sont tout entiers placés sous le signe de la *miseria* et de la *dignitas* » au point qu'il vaut mieux sans doute « désigner cette conception spirituelle si prégnante [sous l'appellation] de "théâtre de l'univers" ». On peut remarquer, en revanche, qu'« il ne se trouve plus guère d'auteurs pour parler, au XXI^{ème} siècle, de "théâtre du monde". (Mais, sous des formes plus variées, on peint une "société du spectacle"...). Et le constat est sévère – mais lucide – quand on en vient à déclarer que « c'est d'atomisation, de désintégration qu'il convient de parler si l'on compare l'*imago mundi* de notre temps à celle de l'Antiquité ou de l'âge classique ». Il faut bien en effet admettre que « privé de son socle millénaire, le "théâtre du monde" s'est progressivement lézardé, [voire] n'est plus que décomposition », ayant établi ses quartiers « dans ce qui tient lieu à notre modernité de lanterne magique : la télévision ». En revanche, « à considérer les pièces les plus représentatives de notre époque, celles d'un Heiner Müller ou d'un Botho Strauss par exemple », il se construit sous nos yeux, « sans que nous en ayons une claire

conscience » un « *theatrum mundi* rénové » – ce qui nous évitera sans doute, « à l’instar de la bibliothèque, de parler d’un théâtre "en feu" ».

Olivier Abiteboul, examinant deux notions apparemment difficilement conciliables, souligne d’emblée qu’il y a « comme un paradoxe à vouloir faire comparaître la notion de modernité devant la pérennité de la métaphysique ». Et de fait, dans le cas de la métaphysique évoqué ici, il faut bien admettre que « soit la métaphysique est du ressort d’une interrogation éternelle, et alors il ne peut être question, à proprement parler, de modernité ; soit il existe une modernité de l’interrogation philosophique et dans ce cas cela signifie que des vérités éternelles changent, que certaines valent maintenant qui ne valaient pas avant ». (Et de même on pourrait s’interroger sur la validité de « la modernité de la tradition ».) Il montre comment Nietzsche « est comme le fauteur de trouble dont est né le trouble de la conscience métaphysique même et comme la figure indépassable de la figure de la modernité » en apportant le « diagnostic généalogique qui mène à la conclusion que le sujet du statut métaphysique est celui d’une fiction » et encore que « les considérations métaphysiques sont "inactuelles" car la fin de l’éternité (de l’interrogation métaphysique) est arrivée ». En fait, il faut bien admettre que « si la métaphysique n’est pas éternelle, au sens où le discours qu’elle formule resterait inchangé, du moins son questionnement participe-t-il d’une "modernité de toujours" ». Et ainsi « à l’inactualité d’une métaphysique non-éternelle selon Nietzsche s’opposerait la modernité de toujours d’une métaphysique éternelle ». Car il s’agit surtout de « retrouver les marges et limites de la métaphysique (par exemple par rapport à la critique kantienne) » tout en préservant aussi le projet de sa « réinsertion dans une tradition » indiscutable (pourrait-on alors parler de *metaphysica perennis* ?).

Cette réflexion sur « la pérennité et la modernité de la métaphysique », loin de nous éloigner de notre investigation dans l’univers du théâtre – qui demeure bien entendu notre objectif primordial – est une démarche qui nous éclaire, en fin de compte, sur le dialogue que nous avons tenté d’établir, tout au long de ce numéro consacré aux *théâtres du monde*, entre le rocher de la tradition et les vagues successives de la modernité qui tantôt le caressaient, et tantôt venaient se briser sur lui. Dialogue ou opposition irréductible ? Confrontation ou affrontement ? Mais surtout peut-on mettre en présence deux notions qui semblent devoir s’exclure mutuellement ? Car où il y a tradition comment peut-il y avoir modernité, dès lors que le nouveau a pour vocation d’effacer l’ancien ? Comment faire coexister deux mouvements qui paraissent ne pouvoir que s’annuler réciproquement ? Comment, dans un même temps, concevoir que la tradition puisse survivre à la modernité ou que la modernité puisse affirmer sa vigueur alors que la tradition continue, de façon pérenne, à exercer son influence ? La tradition peut-elle constituer un recours, un secours peut-être, une planche de salut, dans un monde bouleversé par une modernité débridée, envahi par un sentiment d’anarchie, plongé dans le désarroi que provoque inmanquablement toute absence de repère ? Peut-il y avoir ouverture sur une modernité **raisonnable**, « à visage humain », force d’émancipation et promesse de créativité constructive, tout en conservant une indispensable relation, « non-sclérosante », avec une tradition qui consente à se cantonner dans un rôle de transmission **généreuse** (et s’abstienne de prétendre à toute force léguer un héritage en définitive aliénant) ?

Toutes les études que nous avons présentées dans ce numéro ont tenté, de divers points de vue, et en explorant des domaines variés, de répondre à ces questions. On ne s’étonnera pas que, dans le champ spécifique d’investigation qu’offre la représentation théâtrale, on ait pu aboutir à des conclusions parfois concordantes, parfois au contraire divergentes, que la tradition et la modernité aient pu apparaître dans certains cas comme complémentaires et dans d’autres comme absolument inconciliables. Mais dans tous les cas, et sans abus de langage, on a pu constater que demeurait vivace et « toujours recommencée » la modernité de la tradition, le théâtre – comme toute autre institution culturelle d’ailleurs – ne pouvant certainement pas fonder sa modernité (même dans ses moments les plus nihilistes et les plus auto-destructeurs) autrement qu’en s’appuyant sur la tradition... quitte à la nier, quitte à vouloir l’effacer dans l’outrage et le blasphème, continuant aveuglément à lui rendre hommage dans le mouvement même qui tente de la tuer, continuant d’honorer sa mémoire alors même qu’il s’efforce de l’oublier.

Maurice ABITEBOUL
Directeur de la Publication