

## Théâtre et société: la famille en question

Le présent numéro de *Théâtres du Monde* est consacré, en très grande partie, à un examen des rapports entre théâtre et société - et, notamment, à une interrogation sur la famille telle qu'elle est, de manières variées, présentée ou représentée au théâtre, voire mise ou remise en question.

Dans une "Première Partie", qui explore certains domaines privilégiés du théâtre classique, quelques études spécifiques tentent, à partir de la structure familiale de base, de définir les limites, de souligner les crises de déstructuration, voire de désintégration, de la cellule familiale, de désigner la marge même; et n'oublions pas que cette marge peut - au-delà strictement des limites de la "société familiale" - se situer en frontière avec la "normalité" sociale pure et simple, marge que remplit alors à peu près totalement la folie.

Théa Picquet, dans son article sur le théâtre du *Cinquecento*, illustré par la pièce de Donato Giannotti, *Le Vieillard amoureux*, évoque les conflits intérieurs qui déchirent ces familles - et en premier lieu souligne la remise en question du mariage, la "solitude affective" à laquelle sont condamnées les épouses, la "tension permanente" qui caractérise de telles unions. Autre source de conflits: les relations entre père et fils. Pour autant, amour sincère et amitié fidèle ont tout de même leur place dans cette comédie, "comédie d'amitié" en définitive - et l'on constate qu'à elle seule [l'amitié] "rachète la décadence de toutes les autres valeurs", Donato Giannotti lui donnant "la primauté sur les liens de parenté".

Christian André examine, dans la *comedia* de Lope de Vega, le thème de la folie - cette extrême limite que la société refoule dans ses marges ou parfois tente de réintégrer dans le cadre d'une institution "normalisante" et que le théâtre refocalise, et parfois de manière centrale. C'est ainsi que nous est rappelé ici que la folie, "fait de société [...] donnant lieu à des interprétations différentes fonction des mentalités "concernées", est l'occasion pour Lope de Vega de se livrer à un véritable "discours médical" n'omettant ni l'examen des causes, ni l'état appelé "frénésie", ni le relevé des symptômes de la folie", ni le constat d'"états de rémission".

Maurice Abiteboul, dans son étude sur *La Comédie des méprises* de Shakespeare, examine ce que l'on a pu appeler, certes, "les retrouvailles d'une famille disloquée". Il met ainsi l'accent sur cette forme de "quête initiatique" qui consiste alors à "rechercher l'unité primordiale perdue", comme si l'exil hors des frontières de l'amour pouvait constituer déjà le point de départ d'une démarche en vue de la "réintégration (ou réunification) familiale". Mais la question "du mariage et de ses obligations" est aussi un centre d'intérêt non négligeable de cette comédie où Shakespeare souligne "l'impérieuse nécessité qu'éprouvent les couples à se former ou à préserver leur cohésion". Surtout est mis en évidence le questionnement sur "l'identité du moi, la complexité des relations familiales et la nécessité de la cohésion sociale".

Jean-Luc Bouisson, quant à lui, montre comment, dans *Roméo et Juliette*, le duel devient "l'image emblématique de la désintégration familiale", comment, "moteurs dramatiques, [les duels] déterminent le rythme de la querelle familiale" et "donnent également sa tonalité à la pièce dont ils représentent les temps forts". Car le duel, "par une sorte de translation destructrice, transforme l'amour en mort", *eros* en *thanatos* et, à travers ses différentes manifestations, "structure la pièce en construisant des triangles relationnels

autour desquels s'articule la querelle entre familles". Mais, au-delà de l'issue tragique que préfigure chacun des duels qui jalonnent la pièce, Shakespeare ne manque pas, de manière plus générale, de "se livrer à la satire [- et à la condamnation, n'en doutons pas -] de ce recours excessif au duel dans sa propre société": le duel, en effet - devenu manquement à la paix civile et sociale -, est bien le signe d'une déchirure, déchirure, ici, du tissu social et familial.

René Agostini, évoquant *Le Tribunal de minuit* du poète irlandais Brian Merriman, montre comment, dans ce texte gaélique du XVIII<sup>ème</sup> siècle - contemporain de ceux de Schiller, de Voltaire et de Rousseau - le discours traditionnel est en même temps "éminemment moderne": par la voix du vieillard, qui met en question les valeurs dominantes, Brian Merriman "fait l'éloge du bâtard", "déboulonnant la sacro-sainte institution du mariage en tant que système de classes, et en tant que coutume où la sainte nature est éclipsée, jugulée, étouffée, par tout ce qui est social". Pourquoi cet éloge du bâtard ? Parce qu'il est le "symbole d'un être qui n'est pas pris dans un réseau familial corrompu ou pourri", un symbole de liberté débarrassé du carcan des lois et règles familiales, "dégagé des enchevêtrements, obscurs et néfastes", de l'institution et, peut-être aussi, "une autre vision du parricide primordial".

Aline Le Berre, dans son étude des *Brigands*, pièce de jeunesse de Schiller, souligne le double thème de la "révolte contre le père" et de la "contestation politique". Elle montre comment est dépeinte, dans cette pièce qui s'inscrit dans le mouvement du *Sturm und Drang*, "une famille éclatée, une famille noeud de vipères" en même temps qu'est ainsi fortement marqué, dans un premier temps, le rejet absolu des traditions. Certes, le conflit familial qui occupe le centre de ce drame est sans doute le reflet d'un "problème personnel" et alors, peut-on dire, "cette haine du père apparaît sous forme cryptée, [...] comme si Schiller en avait honte et la refoulait". Mais ne peut-on aussi se demander "si tout ce drame ne tend pas à démontrer que la révolte contre le père est une folie pernicieuse, une erreur tragique" ? Le jeune Schiller, en effet, en abjurant finalement son idéal du *Sturm und Drang*, et en associant à son protagoniste l'image du "Fils Prodigue", met l'accent sur la nécessité - après la révolte contre le père et la remise en cause de la tutelle familiale - d'affirmer "les limites de la violence, de la révolte et des droits de l'individu".

Dans une "Deuxième Partie", plusieurs articles sont consacrés au thème de "la famille en question" dans le théâtre contemporain.

Michel Arouimi, dans son article sur "Le Pain dur et le questionnement poétique de Paul Claudel", et notamment dans son étude, "le double sur tous les plans", souligne "la puissance contradictoire" qui rend compte, par exemple, dans cette pièce, de la relation ambiguë qui existe entre Turelure et Louis: "L'affrontement du père et de son fils, et le parricide ambigu que l'on sait, ne prennent tout leur sens que par les liens d'identification, discrets ou voyants, qui associent les deux personnages". Mais, par ailleurs, l'on peut voir, nous dit-on, que dans la pièce, "l'exil volontaire, cette violence faite à soi-même, paraissent bien viser l'éthique morale - et poétique - de Rimbaud, qui fut aussi un peu celle du premier Claudel". *Le Pain dur* témoignerait donc aussi de "la tentation spirituelle de Claudel" répondant à "une nécessité intérieure qui engage les aspects les plus novateurs de son éthique poétique". Alors, donc, Claudel "parricide et fils de Rimbaud" ?

Monique Pinthon, étudiant "l'image de la famille selon Marguerite Duras", montre comment cette dernière "impose au théâtre la figure mythique de la mère". C'est certes

l'enfance - et donc l'autobiographie - qui lui fournit "quelques images fondatrices": celle de l'amour pour le petit frère, celle de la mère et de son "amour absolu, exclusif pour le fils aîné". Le frère aîné est, en effet, le centre de la pièce *Des Journées entières dans les arbres* où s'illustre "la complicité privilégiée" entre mère et fils aîné, une complicité "faite de désespoir" et de "révolte". La mère est la figure centrale de *L'Eden-cinéma*. "Sa propre histoire lui échappe", si bien que l'essentiel de cette histoire passe par "la parole du frère et de la soeur, investis du rôle de récitants", témoignant de "la fascination des enfants pour le personnage maternel" ainsi que de leur "haine-amour". En définitive, "le lieu théâtral" apparaît, pour Marguerite Duras, "comme un lieu mental, le lieu des origines".

Emmanuel Njike s'interroge, quant à lui, sur les "comédies de famille" d'André Roussin. Il montre, notamment, que pour le dramaturge, la famille est "un lieu clos, fermé à toute intrusion extérieure". Après avoir examiné la répartition des rôles familiaux et montré que "ces familles sont tout le contraire de la famille nucléaire", il dresse un tableau socioprofessionnel qui souligne leur appartenance majoritaire à la bourgeoisie. Surtout, ce qui apparaît de manière insistante dans ce théâtre, c'est que "la profession et le choix du conjoint sont clairement indexés comme facteurs de mésentente au sein des familles": ainsi l'éducation apparaît comme un facteur destiné à renforcer la notion de "famille comme lieu clos", si bien que toute tentative pour s'en évader apparaît comme une marque de révolte contre la famille, devenue ainsi "un lieu malsain", où se développe "une lutte hypocrite et avilissante" et où préjugés, intérêts égoïstes, mauvaise conscience se donnent libre cours. Pour autant, André Roussin, nous dit-on, considère que la famille, contre vents et marées, conserve une force "qui assure sa pérennité".

Richard Dedominici, pour sa part, établit le constat de "l'effondrement de la famille et [l'] exaltation de la liberté individuelle dans le théâtre de Gabriele d'Annunzio". Il montre comment le héros dannunzien - en tant qu'il est "en quête de la surhumanité" - est conduit à "rejeter lois, tabous familiaux, interdits sexuels, sentiments du devoir" et donc à refuser "toute structure sociale et familiale traditionnelle", la destruction de la famille advenant "en quelque sorte par épiphénomène", comme conséquence de la quête. C'est donc par "passion pure" que ce héros fait table rase de tout ce qui risque d'entraver sa liberté: société, famille notamment. C'est ainsi que, dans *La Gioconda* aussi bien que dans *La Fille de Iorio*, "les bases affectives, traditionnelles, sociales et éthiques de la famille sont directement mises en question", mais il ne faut pas oublier que "le théâtre de d'Annunzio reflète [alors] fidèlement une situation de crise, d'angoisse qui était celle de la société européenne à la veille de la Grande Guerre". D'où, assurément, la nécessité pour le héros dannunzien, de tenter de trouver des solutions neuves, "d'inventer chaque jour un don nouveau pour chaque jour l'offrir à ses semblables".

Edoardo Esposito, dans une étude consacrée au théâtre de Luigi Pirandello, note que, généralement, "le couple célèbre systématiquement une condition de communication impossible ou de bonheur inconciliable avec les lois de la raison et des conventions sociales". Il observe aussi que, dans ce théâtre, "des hommes et des femmes [...] se croisent, vivent tant bien que mal ensemble dans le cadre du lien du mariage, acceptent les mensonges et les conformismes [...] et soudainement entrent en crise et voient leur personnalité ainsi que leur condition sociale basculer vers des dérives inattendues". A titre d'illustration est examinée la pièce *Gare à toi, Giacomino!* où le statut et la notion même de famille sont remis en question et où, en tout cas, "le contrat qu'est le lien conjugal", même s'il existe, requiert que l'on trouve "le moyen de composer" avec la cellule familiale. Sans doute

"l'impasse de la vie familiale et conjugale de l'auteur" éclaire-t-elle la représentation théâtralisée de la vie familiale dans certaines des pièces de Pirandello, mais suffirait-elle, sans le génie de l'auteur - et sans sa théorie esthétique de l'humour -, à expliquer son "optique de la vie comme mascarade inévitable" ?

Brigitte Urbani consacre aussi son étude à Luigi Pirandello et, particulièrement, examine le thème de "la famille censurée" dans *Six Personnages en quête d'auteur*. Elle rappelle que, pour ce dramaturge, "au sein de la famille, comme au sein de la société, aucune communication n'est possible" et qu'"il est impossible de trouver un sens à la vie", soulignant aussi que Pirandello a voulu écrire "une parabole de l'existence humaine". Puis elle attire notre attention sur le fait que "les six personnages [...] forment une famille, et leur drame est un drame familial". Ce qui est dénoncé en filigrane, c'est "la mentalité de la famille bourgeoise [...], mentalité conformiste, soucieuse des apparences". Cette famille, en effet, apparaît comme "une prison à l'intérieur de laquelle on ne communique pas et on se déchire". Il est clair, en outre, que "le drame de cette famille est un drame à scandale" et que "chacun a sa vérité". Sans doute l'auteur fictif s'est-il "auto-censuré" en ne menant pas à terme le drame familial qu'il a conçu, manière pour Pirandello de manifester, comme il est dit dans la pièce, que, "*par découragement ou par mépris pour le théâtre tel que le public le voit et le veut d'ordinaire*", cette censure pouvait être signifiante. Ainsi est donc généralement censurée "la famille et ses problèmes, la famille carcérale, la famille et ses déviances honteuses", Pirandello ayant quant à lui le mérite de montrer "des fragments de spectacle interdit" auxquels "le public présent/absent assiste".

Claude Vilars, observant "l'hérédité à l'oeuvre dans *les familles de Sam Shepard*", constate que "la famille dans le théâtre de Shepard s'inscrit d'abord dans un "lieu de vie" qui accueille selon le cas des concentrations minimales ou élargies de plusieurs générations". Par-dessus tout, c'est la figure paternelle qui semble s'imposer, mais "paradoxalement" la présence physique du père ne témoigne pas de sa présence morale ou participative à la vie familiale". Par leur absence morale, de tels personnages se comportent comme "des morts-vivants" qui, toutefois, marquent de leur empreinte "une mémoire [...] qui hante les esprits de ceux qui restent, et qui complète le modèle paternel". Pour autant, le personnage féminin, d'abord falot, devient, dans les pièces plus récentes, moins stéréotypé et prend une consistance de plus en plus grande, se diversifiant de manière convaincante en rôles de mères, d'épouses, de filles. Au total, cependant, ces pièces, nous dit-on, "dramatisent la destruction du lien familial par la violence qui résulte elle-même de l'indifférence et de l'égoïsme" essentiellement. Finalement, "le refuge que pourrait être la famille se transforme en lieu d'exil dans ce théâtre où les personnages se retirent en eux-mêmes ou d'eux-mêmes", la violence n'étant, en effet, le plus souvent que l'épiphénomène de la souffrance.

La "Troisième Partie", plus que jamais concernée par les rapports entre "théâtre et société", - dépassant ainsi les problèmes de la famille en crise, de ses conflits et de ses déchirures - élargit la problématique jusqu'à la mise à l'épreuve d'un théâtre engagé. Quatre articles tentent de cerner les formes et d'évaluer les forces d'un tel théâtre, qu'il soit ancré dans une société passionnée par des programmes de promotion culturelle, qu'il soit l'expression d'une problématique d'intégration sociale et politique, ou encore qu'il témoigne d'un engagement protestataire ou contestataire.

Ouriel Zohar, dans un premier article, étudie "Bimate-Ha-Kibbutz", le théâtre d'une société collective. Il rappelle l'historique de ce théâtre, depuis sa création en 1937, la

fondation du festival de folklore israélien en 1958, l'engagement politique et social qui présida aux premières représentations, son ouverture "à toutes les minorités, islamique, druze et autres". Il évoque aussi plusieurs pièces importantes au répertoire, leurs thèmes, les conditions de leur création. Puis il se livre à une analyse détaillée des divers ateliers dont est constitué l'Atelier du kibboutz, théâtre d'amateur qui n'hésite pas à accueillir des "théâtres d'improvisation", tels celui de Peter Fraye ou de Joseph Nettsler notamment. Suit une présentation fouillée du "théâtre dans la collectivité", des "questions politiques et idéologiques" auxquelles il peut donner lieu, ainsi que du "théâtre des comédiens" et du "théâtre de Gordon" qui luttent avec vigueur contre "une culture d'oisiveté, une culture d'éparpillement, une culture qui laisse l'homme passif".

Ouriel Zohar se livre ensuite, dans une seconde étude, à une double comparaison: 1) entre ce "Bimate-Ha-Kibbutz", théâtre de l'Atelier du kibboutz, et, d'autre part, le théâtre "Habima", Théâtre National Israélien; 2) entre ce même théâtre "Habima" et la Comédie Française. Pour chacune de ces deux études, des tableaux détaillés nous précisent les conditions spécifiques de travail, les lieux de représentation, le choix des pièces, les salaires, les types de représentation, etc... Une des conclusions auxquelles conduit ce travail est notamment que "malgré les racines collectives et religieuses du théâtre, celles-ci ont tendance à disparaître": d'où la question de savoir "comment revenir à l'origine collective du théâtre par d'autres moyens que la révolution et les moments de crise" ?

Emmanuel Njike, dans une étude consacrée à la pièce *Les Mouches* de Jean-Paul Sartre, s'interroge sur les possibilités d'intégration familiale, sociale et politique d'Oreste qui, loin d'être un visiteur ordinaire, est en réalité "un visiteur dangereux" qui risque de rompre "le fragile équilibre sur lequel repose la vie de cette Cité d'Argos". Lors de la cérémonie et de l'invocation des morts, par exemple, Oreste joue les trouble-fête alors qu'Electre s'efforce - en vain - de faire "sortir ses concitoyens de leur torpeur": comment Oreste pourrait-il, en effet, "s'intégrer à une telle société, sans chercher à y apporter des changements" ? En outre, Oreste éprouve aussi "du mal à se faire admettre par les membres de sa propre famille" au point d'être rejeté, de demeurer étranger parmi les siens sans toutefois pouvoir "se résoudre à un nouvel exil". Son intégration politique n'est pas, non plus, sans poser problème puisque, "nouveau régicide, il se veut justicier et libérateur, non usurpateur" et aussi "un roi sans terre et sans sujets". La pièce, finalement, ne serait-elle pas "l'histoire d'une intégration manquée" en même temps que "le récit d'une succession ratée" ?

Brahima Camissogo, pour sa part, définit et explore les "formes de l'engagement politique dans le théâtre britannique des années 70". Il propose ainsi de "mettre en perspective certains aspects fondamentaux de la forme de ce théâtre à travers des pièces de David Hare, Howard Brenton et Trevor Griffiths", lesquels "s'ingénient à perpétuer [...] un théâtre socialiste et populaire". Portés par un "projet esthétique et idéologique", ces dramaturges, en effet, témoignent d'une "révolte contre les normes [...] qui ne va pas sans une remise en cause de la culture officielle, du concept de théâtre comme art pur". D'où une "violence excessive du style [qui] dégénère en une agressivité nihiliste"; d'où une "violence théâtrale [...], métaphore de la violence du monde d'aujourd'hui". Tout le côté "réalisme post-68" illustre "un engagement politique" authentique, mettant à jour "le caractère nouveau d'une dramaturgie engagée". Force est de constater, en effet, que l'un des grands mérites de ces dramaturges est d'avoir réalisé "l'intrusion et la pénétration spectaculaires d'un théâtre de contestation dans un théâtre bourgeois conventionnel".

Dans une "Quatrième Partie" intitulée "Varia: propos et réflexions sur le théâtre", nous présentons trois textes qui se proposent de faire le point sur la fonction théâtrale, la pensée tragique et l'esthétique de la représentation.

Lino Fonnssagrives nous livre, avec un texte qui se veut "regard" sur la représentation, la mise en scène et la fonction théâtrale, ses commentaires sur deux Grands du théâtre: Constantin Stanislavski et Antonin Artaud, et sur deux textes importants: *La Formation de l'acteur*, du premier, et *Le Théâtre et son double* du second. Elle souligne certains points de la pensée de Stanislavski qui peuvent parfois susciter le désaccord, et formule quelques interrogations: trop d'importance accordée au subconscient de l'acteur ? Et aussi: peut-on "confondre imagination artistique [...] et expérience immédiate de la beauté" ? Et encore: "pourquoi congédier la raison au profit de la spontanéité créatrice, ou le contraire ?" Elle note aussi, chez Artaud, la méditation sur "le langage et le théâtre", rappelant que "Artaud admet la parole [...] dans la mesure où elle s'intègre à une magie, devient elle-même magique et non plus intellectuelle" et évoquant avec émotion son "angoisse noble et dangereuse". Pour finir, la grande interrogation, celle que la ferveur et la volonté de lucidité nous poussent à nous poser: "Et maintenant, en quoi le théâtre peut-il nous aider à vivre ?"

Olivier Abiteboul, dans une étude sur "le paradoxe dans la pensée tragique de Nietzsche", constate que "la conception nietzschéenne du tragique va à l'encontre de la signification courante des concepts de tragédie et de tragique". Pour Nietzsche, en effet, "le tragique ne réside pas dans l'angoisse, le dégoût ou la nostalgie de l'unité"; bien au contraire, pour lui, "la joie du multiple, la joie plurielle, voilà l'essence du tragique". Il faut donc, toujours selon lui, "dégager le tragique de la peur et de la pitié". Ainsi donc, "la pensée tragique s'oppose au nihilisme [qui] est négation de la vie, dépréciation de l'existence, ressentiment, mauvaise conscience" car la pensée tragique est, tout au contraire, "une puissance d'oeuvre, une exigence de création"; elle est "puissance, liberté, passion créatrice". Bien plus, "la pensée tragique, c'est [...] aussi l'idée que l'art est une protection de la vie contre la vérité" et c'est pourquoi "il faut procéder, pour Nietzsche, à une réhabilitation de l'apparence en faveur de la vie, contre le savoir", car enfin, "le tragique ne signifie pas la douleur mais le plaisir pris à la vérité douloureuse".

Olivier Abiteboul, dans une autre étude, consacrée à une comparaison entre théâtre et cinéma, nous donne un "exemple d'une dialectique dans l'esthétique de la représentation". Il examine d'abord "le théâtre comme articulation d'un corps avec un langage et le cinéma comme production d'images en mouvement" (définissant le "statut de l'image au théâtre et au cinéma"). Puis il analyse "le théâtre et le cinéma comme arts du spectacle", soulignant successivement le "caractère artistique" et la "spectacularité" de l'un et de l'autre, pour conclure à une définition de la société contemporaine comme "société du spectacle". Il finit par une mise en parallèle du "théâtre filmé et de la pièce comme film", d'une part, et du "cinéma théâtralisé" et du "film comme pièce", d'autre part, observant qu'il s'agit de "deux formes d'art bien distinctes donc, mais qui peuvent s'adapter l'une à l'autre, se fondre dans une symbiose dynamique".

Bernard Urbani, enfin, nous présente le compte rendu du dernier livre d'Alain Couprié, *Le Théâtre (Texte, Dramaturgie, Histoire)*

Ce numéro 6 de *Théâtres du Monde*, par l'abondance exceptionnelle - et la qualité, osons-nous espérer - des articles et textes présentés, témoigne à l'évidence de l'intérêt majeur

qu'aura suscité chez nos collaborateurs - et que suscitera chez nos lecteurs ? - le thème proposé. Certes, les rapports du théâtre et de la société, son ancrage, ses origines, son influence, ses exigences et ses aspirations, d'une part, l'impérieux besoin, dont ont toujours fait preuve toutes les sociétés, de cette forme d'expression, d'autre part, ne pouvaient manquer d'être relevés dans les théâtres de cultures diverses, appartenant à des aires linguistiques variées - et ce depuis l'âge classique. L'insistance sur l'impact de la thématique familiale devenait, de son côté, inévitable assurément. De la micro-société familiale, avec parfois ses exclusions, ses exils intérieurs, ses zones de marge même, jusqu'à la mesure élargie de la macro-société, avec ses forces contradictoires, ses conflits et ses crises, ses engagements politiques et polémiques, c'est toujours le théâtre (entre autres formes d'expression) qui reflète la conscience d'une société, qui témoigne de ses crises, de ses révoltes ou de ses repentirs, qui fait écho à ses angoisses ou à ses aspirations.

Pour autant, la parole du poète, du visionnaire ou du philosophe peut permettre d'apporter une conclusion (toujours provisoire) à la problématique qui constituait notre propos...

Maurice ABITEBOUL  
*Directeur de la publication*

N. B. Nous consacrerons nos prochains numéros de *Théâtres du Monde* aux thèmes suivants:

- \* "Théâtre(s) engagé(s) ?"
- \* "Dérive, déviance et marge au théâtre"
- \* "Ellipse et redondance au théâtre"
- \* Etc. . .