

Tomasz KACZMAREK
Université de Łódź (Pologne)

A LA RECHERCHE DE L'EXPRESSIONNISME THÉÂTRAL EN FRANCE

Le cadre du présent article ne permettant pas de présenter d'une manière circonstanciée toutes les problématiques concernant l'expressionnisme en France, nous nous limitons à évoquer les grandes lignes des recherches que l'on mène à l'Université de Łódź.

Si l'on affirme en général que l'expressionnisme a été un mouvement allemand ou germanophone, on aurait tort de ne pas remarquer les tendances similaires qui se sont développées en France ou ailleurs. En fait, Kurt Pinthus déclare que l'expressionnisme a été en réalité un mouvement international⁵³. Ce critique est d'autant plus crédible qu'il a participé à la naissance et au déclin du mouvement.

Il est difficile de mesurer l'impact de l'expressionnisme allemand sur la littérature française compte tenu de la méconnaissance presque absolue de ce mouvement en France. Les revues les plus prestigieuses de l'époque, *La Revue des Deux Mondes* ou *La Nouvelle Revue Française* consacraient peu de place aux écrivains expressionnistes allemands. Les Français en général semblaient sous-estimer l'apport des idées nouvelles venant d'outre-Rhin. A l'en croire, Henri Albert du *Mercur de France*, qui a eu la chance de présider à l'apparition de l'expressionnisme, les dessins du *Sturm* paraissaient aux Français comme fort énigmatiques⁵⁴. Jugés souvent comme pathologiques, ils semblaient l'œuvre d'un psychisme aberrant et sadique. Pourtant, le refus en France des productions allemandes n'est pas dû tellement à leur « étrangeté » mais surtout à l'effet de l'impérialisme allemand, devenu très féroce à partir de 1905. L'anti-germanisme est renforcé par le débarquement de Guillaume II à Tanger, les guerres balkaniques de 1906-1908 et le coup d'Agadir en 1911. Les Français n'ont pas encore oublié la défaite de 1870 et craignent non sans raison la nouvelle confrontation avec le frère ennemi. En effet, la Grande Guerre empêche, pour la décennie suivante, au public français de se familiariser avec la civilisation allemande. Apollinaire en est la preuve : il ne veut pas collaborer à Dada parce qu'il redoute de passer pour un défenseur du germanisme. Camille Mauclair a bien noté que le Français ne distingue pas Sudermann de Hauptmann⁵⁵. Cette aversion commence à disparaître après 1925, date du Pacte de Locarno, mais à cette époque l'expressionnisme n'est plus en vogue en Allemagne.

⁵³ PINTHUS K. (1971), *Souvenirs des débuts de l'expressionnisme, L'Expressionnisme dans le théâtre européen*, Colloque organisé par le Centre d'Etudes Germaniques de l'Université de Strasbourg et l'Equipe de Recherches Théâtrales et Musicologiques du C.N.R.S. Strasbourg, 27 nov.-1^{er} déc. 1968. Editions du C.N.R.S., p. 28.

⁵⁴ Cf. RICHARD L. (1981), *L'expressionnisme allemand*, dans *Obliques* n° spécial.

⁵⁵ MAUCLAIRE C. (1920), *La Revue de Genève*, août.

Claudiel et Maeterlinck

Tandis que les Gaulois boudent les productions allemandes, les périodiques expressionnistes publient les poèmes ou les drames français. En ce qui concerne le théâtre, Gliksohn écrit que les expressionnistes ont ignoré l'œuvre de Jarry « telle qu'il [l']expose, dès 1896, dans son article *De l'inutilité du théâtre au théâtre*. Il y a, de toute évidence, des éléments pré-expressionnistes dans la schématisation, l'outrance, la violence de la geste d'Ubu »⁵⁶. Les Allemands s'intéressent plutôt au théâtre de Paul Claudel dont *L'Echange* connaît deux versions allemandes, celle de 1909 et celle de 1911. Claudel est considéré, surtout par Lothar Schreyer, comme un écrivain proche des expressionnistes. Certaines de ses pièces sont montées à la scène expérimentale de Hellerau qui a vu les « tours de force » de Kokoschka. Leo Spitzer suggère aussi que le style de l'auteur du *Soulier de satin* montre les ressemblances avec l'esthétique expressionniste⁵⁷. En 1913, on monte *L'Annonce faite à Marie* sous le titre *Die Verkündigung*. Garten ne tarde pas à souligner l'importance de cette contribution indubitable au drame expressionniste. En 1916, Jakob Hegner publie ses versions de *La Tête d'Or (Goldhaupt)* et *Le Repos du Septième Jour (Der Ruhetag)*. En 1913, Herwarth Walden invite l'auteur français à prononcer une conférence. La même année, Carl Einstein écrit un essai sur Claudel⁵⁸ dans lequel il note que « la poésie authentique se donne pour objet des images à la fois transcendantes et autonomes qui, comme telles, dépassent le monde anecdotique, accessible à la description, images qui, en tant que *sujets* constituent déjà une création ou un rêve »⁵⁹. Ses drames, fortement marqués par le symbolisme, introduisent le monde de rêves que Claudel emprunte à Mallarmé. *L'Annonce faite à Marie* est un mystère médiéval dans lequel Claudel partage avec les expressionnistes la même idée de la souffrance et des sacrifices de l'homme. Comme eux, il croit que la félicité de l'homme n'est pas dans les plaisirs terrestres, mais dans la volonté de se dévouer aux hommes⁶⁰.

Un autre dramaturge qui inspire les artistes expressionnistes est Maurice Maeterlinck dont les pièces ont depuis longtemps pris pied en Allemagne. *La Princesse Maleine*, *L'Intruse* et *Pelléas et Mélisande* sont traduites avant 1900. *Marie Madeleine*, parue en 1909, a été traduite en allemand en 1910 et *L'Oiseau bleu*, datant de 1910, en 1911. Serge Fauchereau se demande si l'œuvre de Maeterlinck n'a pas pu favoriser « une révolution iconoclaste »⁶¹. Cette réflexion est tout à fait justifiée compte tenu de la popularité de cette œuvre parmi les jeunes contestataires en Allemagne. Ce qu'on apprécie chez Maeterlinck, ce sont ses personnages mystérieux et abandonnés, « des âmes », écrit Kandinsky, « perdues

⁵⁶ GLIKSOHN J.-M. (1990), *L'Expressionnisme littéraire*, Paris, P. U. F., p. 131.

⁵⁷ SPITZER L. (1961), *Der Unanimismus Jules Romains' im Spiegel seiner Sprache, (Eine Vorstudie zur Sprache des französischen Expressionismus)*, Aus *Archivium Romanicum*, réimprimé dans les *Stilstudien*, II: *Stilsprachen*, Munich, Hueber, p. 289.

⁵⁸ EINSTEIN C. (1916), *Über Paul Claudel*, Berlin, Anmerkungen.

⁵⁹ Nous citons d'après GLIKSOHN J.-M., *L'Expressionnisme littéraire*, op. cit. p. 25.

⁶⁰ Cf. SAMUEL R. et HINTON T. R. (1939), *Expressionism in German Life, Literature and the Theatre*, Cambridge, W. Heffer & Sons Ltd.

⁶¹ FAUCHEREAU S., *Expressionnisme, dada, surréalisme et autres ismes*, vol. I, Paris, Editions Denoël, 1976, p. 214.

dans les nuées et que les nuées menacent d'étouffer ». De tous les personnages Kandinsky aime plus particulièrement la princesse Maleine et les Aveugles. Ces pièces sont empreintes de l'atmosphère désespérante de la fin du monde que ressent si douloureusement la génération avant la Première Guerre mondiale. « Peut-être, continue Kandinsky, Maeterlinck, ce voyant, est-il l'un des premiers prophètes, l'un des annonceurs de cet écroulement »⁶².

Le creuset international

Si dans le domaine littéraire la France résiste aux influences venant d'Allemagne, elle accueille volontiers les réalisateurs étrangers qui vont laisser des traces de leurs expériences. Dès 1909, les Ballets russes triomphent au Théâtre du Châtelet. L'événement est important car les décors des Russes visent à synthétiser tous les arts, voulant ainsi accéder à une sorte de *Gesamtkunstwerk* wagnérien. On connaît les écrits d'Adolphe Appia qui, n'ayant créé aucune école, annonce l'expressionnisme. *La Mise en scène du drame wagnérien* (1895), *Die Musik und die Inszenierung* (1899), *l'Œuvre d'art vivant* (1921) présagent les dispositifs que nous retrouverons tant en Allemagne qu'en France. *The Art of the Theatre* (1905), le premier essai d'Edward Gordon Craig, remporte une large audience auprès des hommes de théâtre. Les réalisateurs français ne peuvent pas passer à côté du grand bouillonnement que l'on observe dans l'art théâtral au début du XX^e siècle et qui est annoncé dans les ouvrages de grands théoriciens du théâtre.

Toutefois, la France semble ignorer complètement l'expressionnisme. Lugné-Poe écrit bien dans les années trente : « si l'on regarde autour de soi, la ville la plus proche de Paris, c'est Berlin. On y joue du théâtre moderne, expressionniste, mouvementé, presque cinématographique, et l'on est fou de l'ignorer. La scène allemande devance le théâtre français d'au moins quinze ans à tous les points de vue »⁶³. Il est vrai que la France n'a connu ni l'expressionnisme allemand ni le constructivisme russe. Cependant, dans l'art théâtral français sont repérables quelques affinités modestes mais sûres avec le courant allemand. La France n'a pas créé le mouvement expressionniste, mais a participé, à sa manière, aux recherches du renouveau de l'art scénique. Le Grand-Guignol, les études de Pitoëff et de Baty, les expérimentations d'Artaud s'inscrivent dans la modernité de la mise en scène.

Le Grand-Guignol

En premier lieu il nous faut évoquer l'activité du Grand-Guignol qui anticipe sur l'exubérance expressionniste⁶⁴. Ce théâtre d'épouvante et de rire, installé à Paris impasse Chaptal, sème la peur dès 1897 (date de la publication de *Dracula* de Bram Stoker). Les buts visés par les directeurs consécutifs, à commencer par

⁶² KANDINSKY W. (1954), *Du spirituel dans l'art*, Paris, Ed. de Beaune, p. 28.

⁶³ LUGNE-POE (1998), *L'Esprit Nouveau*, cité par C. Leich-Galand, *La réception du théâtre français en Allemagne (1918-1930)*, Paris, Honoré Champion Éditeur, p. 108.

⁶⁴ PIERRON A. (1995), *Le Grand-Guignol, le théâtre des peurs de la Belle Époque*, Paris, Robert Laffont.

le fondateur du théâtre Oskar Méténier consistent primordialement à effrayer le public. Pierre et Ilse Garnier, dans leur première anthologie de l'expressionnisme allemand, notent qu'en France le « théâtre expressionniste » correspond, en effet, à une espèce de montage à grand spectacle. Ce sont surtout des décors très compliqués, hérités du Grand-Guignol. Toutes les machineries sophistiquées, d'énormes escaliers, les jeux de lumière et d'ombre, les « personnages de couleurs, quelque fantasmagorie moderne, qui travaille l'esprit et donne à l'occasion le frisson »⁶⁵.

Les dramaturges écrivant pour ce théâtre recourent aux sujets qui blessent délibérément la moralité publique et mettent au point avec les metteurs en scène toutes sortes de trucages qui présentent sur la scène des tortures, des massacres ou des meurtres. Le sang coule à flot et à volonté, les débris humains traînent sur les tréteaux. Il s'agit là du premier théâtre panique⁶⁶. Un bref aperçu de quelques titres donne l'idée de ce théâtre des « têtes coupées », comme on a l'habitude de l'appeler à l'époque. Il suffit de citer les chefs-d'œuvre du genre : *Le Laboratoire des hallucinations*, *Figures de cire* d'André de Lorde ; *Le Faiseur de monstres* de Max Maurey ; *Les Cadavres vivants* de Marc Hély ; *La Peur* de Pierre Palau ou *L'Homme qui a tué la mort* de René Berton. Parmi les sujets préférés figurent la guerre, la vengeance, qui relèvent de la tradition des *horrible murders* anglais ainsi que les catastrophes, les accidents dans les mines ou à la montagne, l'exhibitionnisme ou le thème de la contagion d'une maladie mortelle ainsi que l'anticolonialisme qui exprime la révolte contre la société embourgeoisée. Ce théâtre affectionne le milieu louche du cabaret et des bas-fonds.

Mais c'est avant tout sous la direction de Max Maurey (à partir de 1898) que le Grand-Guignol devient une vraie maison de l'horreur. Dans ce dessein on engage même, et ce, pas seulement pour faire de la publicité, un médecin de service pour secourir les spectateurs terrifiés ou tombés en syncope. De fait, les mots sont sensiblement relégués à l'arrière plan au profit de la gestuelle. On tient davantage aux efforts physiques qu'à des tirades. Ce théâtre qui trahit un penchant pour la folie, les états de conscience modifiés par la drogue ou l'hypnose annonce aussi l'avènement du Théâtre de la Cruauté. Le Grand-Guignol profite de toute la machinerie des guillotines, des hachoirs pour trancher les mains, des trappes pour les femmes coupées en deux afin de renforcer la terreur. Outre ce mimétisme excessif, ce théâtre découvre que les monstres ne sont pas uniquement en dehors de nous, mais qu'ils sont précisément tapis en nous. Puisant dans les dessous de l'âme perturbée, les dramaturges arrivent à une atmosphère irréaliste qui frôle le grotesque. L'action des drames échappe souvent au réel, les individus sont remplacés par les fous. Le style de jeu des acteurs n'est point réaliste et fait penser à l'outrance d'Ernst Deutsch. En effet, les acteurs adoptent un dialogue enfiévré, plein d'extase. Ils étudient diligemment « l'esthétique du cri » qui se traduit par le dialogue fort dru et la mimique expressive. Des regards affolés, yeux exorbités, ou des contorsions du visage sont au menu du répertoire de chaque interprète⁶⁷. Pour

⁶⁵ GARNIER P. et I (1962), *L'expressionnisme allemand*, Paris, André Silvaire, p. 62-63.

⁶⁶ Il n'est donc pas étonnant que Fernando Arrabal ait dirigé *Les Cahiers sur le Grand-Guignol*, (1969), Paris, Christian Bourgeois Éditeur.

⁶⁷ MAXA P. (1965), *Quinze ans au Grand-Guignol en la poésie de la peur*, *Les Annales*, n° 182, décembre.

renforcer l'horreur on pratique une démarche ralentie. Quand dans *Le Viol* de Jean d'Astorg un aveugle tente de s'approprier les yeux de son compagnon de cellule, il prend tout son temps. Un pervers sexuel met dix minutes pour étrangler une prostituée dans *L'Étrange Amant du mal* d'André de Lorde. Octave Mirbeau met dans *Le Jardin des supplices* une scène de lent découpage d'un Chinois.

Quand on revoit les films muets expressionnistes où domine le jeu paroxystique des acteurs on ne doute pas que ce cinéma s'est approprié le théâtre de la peur. En regardant aujourd'hui les photos des spectacles de ce théâtre d'épouvante, nous remarquons que les décors, le maquillage outrancier des acteurs, tous les effets d'horreur, les jeux de lumière, ressemblent aux procédés scéniques des expressionnistes allemands.

Les tentatives du renouveau de la mise en scène

Dès 1911, en France, se forme un centre expérimental de recherches théâtrales, le studio Art et Action, fondé par l'architecte Edouard Autant et sa femme Louise Lara. Leurs expériences de la scène simultanée, des décors symboliques, l'utilisation des paravents et projections sur le fond scénique ne remportent pourtant pas une large audience. Cette aventure originale n'a pas pu jouer un rôle déterminant dans l'évolution de l'art théâtral.

Une nouvelle tentative du renouveau scénique est annoncée par Jacques Copeau. En 1913 il lance dans les colonnes de *La Nouvelle Revue Française* « *Un essai de rénovation dramatique* ». Il y exprime son attachement à une convention faite de simplicité, rejette avec force toutes les décorations abusives. « Que les autres prestiges s'évanouissent et, pour l'œuvre nouvelle qu'on nous laisse un tréteau nu »⁶⁸. Le Vieux Colombier avec son dispositif médiéval (*inner stage* élisabéthain), le goût de Copeau pour la formation physique ainsi que des créations collectives n'entraînent pas un vrai renouveau de la scène française. Face aux révolutions européennes, la mise en scène française se trouvera isolée pendant de longues années.

Jacques Hébertot, directeur des deux salles du Théâtre des Champs-Élysées (Le Grand Théâtre et la Comédie) essaye de briser cet isolement en créant un centre d'art international en 1924. Il veut mettre dans son programme des ballets, des conférences et des concerts. Il reçoit les London Players, les Ballets suédois de Rolf de Maré, Isadora Duncan, Loïe Fuller. Cependant, Hébertot abandonne vite ses projets ambitieux, mais ruineux. C'est autour de lui qu'à l'instigation de Louis Jouvet se forme le Cartel, le 6 juillet 1926. A l'époque, Jouvet est à la tête de la Comédie des Champs-Élysées, Charles Dullin dirige l'Atelier depuis 1921, Georges Pitoëff est le directeur des Mathurins et Gaston Baty s'installe au Studio des Champs-Élysées. Jouvet restera fidèle à certaines conceptions de Copeau, surtout en dépouillant la scène au possible. Ses décors « inondés » d'une lumière blanche, sa collaboration avec Christian Bérard n'apportent pourtant rien de révolutionnaire. Dullin sera plus novateur. Il va essayer de combiner tous les ingrédients de la théâtralité : son, plastique, geste ou rythme afin d'obtenir un

⁶⁸ Cité par JOMARON Jacqueline de (1992), *Le théâtre en France*, vol. II, Paris, Armand Colin, p. 216.

spectacle « total ». Il admire le théâtre japonais et salue en Meyerhold « un poète de la scène » qui « écrit avec des gestes, des rythmes, avec une langue théâtrale »⁶⁹. Dans son Atelier, Dullin monte les pièces de Caldéron, de Johnson, de Pirandello et de Salacrou. Ce dernier écrit une pièce, *L'Inconnue d'Arras* (1935) qui, par plusieurs traits, ressemble à la technique strindbergienne du rêve. L'action du drame se réduit à un retour en arrière où défile toute la vie d'un protagoniste qui vient de se suicider. Nous voyons un Ulysse bébé, un Ulysse enfant qui joue aux boules de neige, un Ulysse adolescent qui enterre sa chatte. Des personnages et des événements passés défilent devant le héros comme dans un kaléidoscope. Le protagoniste est confronté avec son ami d'enfance, Maxime, qui est présent en deux personnages : Maxime jeune et Maxime adulte. Cette rétrospective de la vie passée apprend à Ulysse la futilité de son acte ainsi que l'absurdité de son existence. Däubler expliquait que « le langage populaire dit qu'un pendu revit, en son dernier instant, sa vie entière. Ce ne peut être que de l'expressionnisme »⁷⁰.

Le Cartel n'a pas créé une école. Les quatre metteurs en scène se lient afin de combattre la commercialisation des théâtres. Ils refusent à l'unanimité le naturalisme, mais, en même temps, ils ne voient pas d'un bon œil les innovations scénographiques. Alfred Simon remarque « qu'il est bon temps depuis quelques années de trouver le bilan du Cartel assez mince et d'opposer son travail trop soigné à l'exubérance folle de l'expressionnisme allemand et du constructivisme russe »⁷¹. Pourtant, le même Lugné-Poe qui déplorait le retard de Paris sur Berlin reconnaît chez Pitoëff et Baty les tendances de l'art expressionniste⁷².

Pitoëff

Le premier qui livre une bataille farouche contre le théâtre de boulevard est Pitoëff, venu, après 1905, de Russie. Aujourd'hui, il est impossible de le classer dans telle ou telle esthétique théâtrale compte tenu de la richesse de ses multiples représentations. En dix-huit ans, il a monté, au total 204 pièces de 114 auteurs. Son style varie du naturalisme en passant par le symbolisme jusqu'à l'expressionnisme. Ses maîtres seront tout au long de sa vie Stanislavski et Meyerhold. A ses débuts, installé en Suisse de 1915 à 1921, où il monte les pièces d'Ibsen et de Lenormand, il n'est point débutant. Il a à son actif une carrière d'acteur dans le théâtre de Vera Komissarjevskaja et la direction du théâtre populaire Notre Théâtre à Saint-Pétersbourg. Il connaît personnellement plusieurs décorateurs, Benois, Larionov ou Gontcharova. Il est au courant des recherches d'Appia et de Craig, il lit les livres de Fuchs et participe aux représentations de

⁶⁹ Ibid., p. 240.

⁷⁰ GARNIER P. et I., *L'expressionnisme allemand*, op. cit., p. 28.

⁷¹ SIMON A. (1970), *Dictionnaire du théâtre français contemporain*, Paris, Larousse, p. 106.

⁷² Il évoque ces deux noms à propos de ses propres projets de monter *La Sonate des spectres* de Strindberg. « Strindberg accusateur, Strindberg que j'ai rencontré si humble, si naïf, si timide un soir dans un petit café de la rue Fontaine, accusateur impitoyable du genre humain ayant créé une œuvre grande, géniale, d'art, tout l'expressionnisme allemand dont nous subissons sans nous en douter, chez Baty, chez Pitoëff, dans plusieurs théâtres, le joug est dans cette pièce extraordinaire, et avec quelle grandeur », LUGNE-POE, *Avenir*, 4 mars 1933, cité par AKE HEED Sven (1994), *La Sonate des spectres et le théâtre d'avant-garde français*, dans *Strindberg et la France*, douze essais édités par Gunnell Engwall, Stockholm, Almqvist & Wiksell International, p. 98.

Max Reinhardt. Son bref séjour à Hellerau (1911) lui permet de prendre connaissance de la rythmique de Jacques Dalcroze. Avec un tel bagage intellectuel et pratique, il apporte des nouveautés qui marqueront sérieusement la mise en scène en France.

Certaines des conceptions du réalisateur russe trahissent incontestablement des affinités avec l'expressionnisme. Dans ses réalisations, il essaye de percer la surface visible du monde afin d'atteindre le « noyau » des choses. Il cherche, à l'instar des Allemands, le *Grundmotiv* de l'œuvre, une idée centrale qui irradie tout le spectacle. Pour atteindre cette fin, il choisit des décors « épurés » qui ressemblent au cadre élisabéthain. Son *Hamlet* de Shakespeare (1920), qu'il monte après Craig, se meut entre des panneaux mobiles abstraits. La représentation plastique de la tragédie du prince danois se traduit par l'utilisation symbolique des couleurs. Hamlet vêtu de noir lutte contre ses ennemis habillés d'habits blancs. Le spectre de son père apparaît comme une ombre. Le décor de *Macbeth* (1921) est circonscrit dans un lieu de « pure imagination » qui tend ostensiblement vers la vision onirique. La caverne architecturale au fond de laquelle nous voyons des passerelles déformées et des escaliers fait penser aux travaux de Craig. Tous ces décors sont l'expression du réalisateur de ses tentatives de parvenir aux frontières de l'abstraction. Dans sa mise en scène de *Salomé* de Wilde, Pitoëff rappelle certaines conceptions des symbolistes. Le fond de velours noir qui contraste avec les costumes dont les couleurs symbolisent les sentiments des personnages, tel le désir enfiévré, suggéré par le rouge foncé et le jaune, participe de la tradition expressionniste. Dans *Liliom* (1923) de Ferenc Molnár il crée une atmosphère impalpable à la lisière du monde réel et fantastique. Les scènes réalistes s'enchevêtrent avec les scènes oniriques. Nous avons l'impression que l'action se déroule en fonction du psychisme du mauvais garçon. La scène, qui se passe dans un paradis funambulesque, entre pour de bon dans l'histoire de la mise en scène.

Dans *Le Juif du Pape* d'Edmond Fleg (1925) il joue sur la violence des éclairages qui, dans *La Dame aux Camélias* de Dumas lui permettent de créer de grandes ombres irréelles, comparables à celles que Cesar Klein met au point pour *Enfer, chemin, terre* de Kaiser. Le succès énorme de *Six Personnages en quête d'auteur* (1923) où l'ascenseur apporte sur la scène, baignée d'une lumière irréelle les six personnages de Pirandello, annonce une série d'autres pièces du même auteur. Dans *Henri IV* (1925) Pitoëff visualise la dissolution de la personnalité d'un malade en construisant un décor de carton qui, au moment crucial, s'écroule sur les épaules du monarque imaginaire. Viennent ensuite *Comme ci, comme ça* (1926) et *Ce soir on improvise* (1935).

En ce qui concerne les auteurs français, Pitoëff va favoriser Henri-René Lenormand, qui jouit de la notoriété d'un novateur dans l'entre-deux-guerres et qui est ouvertement proche de l'esthétique expressionniste. *Le temps est un songe* (1919), *Les Ratés* (1920) *Le Mangeur de rêves* (1922) ou *Le Lâche* (1925), pour ne citer que les titres les plus importants, seront au répertoire du théâtre de Pitoëff.

La première pièce raconte l'histoire de Nico van Eyden, qui après de longues années, retourne à Utrecht. En cours de route, Romée, sa petite amie d'enfance, a une terrifiante hallucination : elle voit le tête de Nico affleurer à la surface de l'eau. Mais Nico vit et au fil de six tableaux nous observons comment peu à peu la vision de la noyade se réalise. Mornet écrit que *Le Temps est un songe* « nous

rappelle que la frénésie hallucinée de l'action... a pour point de départ une idée philosophique démesurément agrandie par un halo de rêveries »⁷³. Pitoëff, désireux de traduire l'émotion qu'il a éprouvée après la lecture de la pièce, a su créer cette atmosphère onirique en choisissant des jeux de lumière expressifs, qui changent suivant les heures de la journée. Ils sont tracés tels qu'ils peuvent apparaître à l'esprit du personnage central. Les draperies noires nivèlent l'aspect tridimensionnel du décor, en exposant ainsi le caractère irréel du drame. Le réalisateur russe remporte également un succès en tant qu'acteur. C'est lui qui, interprétant le rôle de Nico névrosé, met en relief son monologue tragique. Pitoëff conçoit un dispositif de deux étages pour présenter la *via dolorosa* des cabotins des *Ratés*, qui s'enlisent dans l'humiliation. Il joue avec la lumière pour renforcer l'atmosphère tragique du spectacle. Il adopte le même procédé dans *Le Lâche*, où les acteurs maquillés « embaumés vivants » se meuvent comme de vrais monstres sur une scène remplie de structures géométriques, avant tout, de triangles. Jacqueline Jomaron écrit à ce propos : « La présence de ce '*triangle spirituel*' qui '*provoque une émotion vivante*' pour reprendre deux formules de Kandinsky, se comprend [...] en référence au propre univers mental de l'artiste (il est souvent associé, comme chez les expressionnistes, aux notions de pureté et d'élan spirituel) »⁷⁴.

Baty

De tous les membres du Cartel, seul Baty acclimate vraiment le public français à l'expressionnisme encore en pleine efflorescence dans le théâtre européen, tant il est vrai qu'il est au courant de tout ce qui se passe dans le domaine de la mise en scène. Il voyage beaucoup à travers l'Allemagne. Il étudie, dès 1906, à l'Université de Munich, ville qui est un des centres les plus actifs de rénovation dramatique à l'époque. Il rencontre les plus grands animateurs : Max Reinhardt et Georg Fuchs. Il admire les spectacles au Künstler Theater, surtout les réalisations de Fritz Erler. Il se forme auprès de Reinhardt à qui il empruntera l'atmosphère intime et les méthodes d'éclairage. Il connaît les travaux d'Appia et tentera d'adapter à son tour ses « espaces rythmiques », archi-présents aussi dans les décors d'Emile Pirchan. Les conceptions de l'œuvre d'art total de Craig ne lui sont pas non plus inconnues. Il reprendra au réalisateur britannique les moyens d'expression qui, pour correspondre à l'idée principale d'une pièce doivent jouer ensemble, *mitspielend* comme précisent les expressionnistes. Baty est également proche des expressionnistes par sa vision autonome de metteur en scène. De fait, il exige, de la même manière que Jessner ou Weichert, l'indépendance du créateur scénique. Ainsi préparé, Baty ne met en œuvre ses idées artistiques qu'à l'âge de trente-quatre ans grâce à la rencontre de Gémier en 1919. L'activité de Baty représente, enfin, la tentative de réduire le décalage qui sépare la France de l'Allemagne en matière de mise en scène.

⁷³ MORNET Daniel (1927), *Histoire de la littérature française contemporaine (de 1870 à nos jours)*, Le théâtre de Henri-René Lenormand, Paris, Bibliothèque Larousse, p. 620.

⁷⁴ JOMARON Jacqueline de (1979), Henri-René Lenormand mis en scène par Georges Pitoëff, dans *Les Voies de la création théâtrale*, tome VII, Paris, Éditions du C. N. R. S. p. 329.

Débutant dans les spectacles du Cirque d'Hiver, dirigé par Gémier, il est chargé des éclairages, entre autres dans *Œdipe, roi de Thèbes*. Il s'affirme rapidement comme un metteur en scène novateur en montant à la Comédie-Montaigne-Gémier *Le Simoun* (1920) de Lenormand et l'*Annonce faite à Marie* de Claudel. En 1922, il fonde la Baraque de la Chimère, issue de « Les Compagnons de la Chimère ». Installé à Saint-Germain-des-Près, Baty donne des spectacles qui trahissent la verve de Reinhardt. C'est entre 1920 et 1924 que la doctrine de Baty prend corps, par une série de pièces qui annoncent les signes d'un vrai renouveau théâtral. *Le Bulletin de la Chimère* nous informe que « la traduction visuelle et auditive accepte le même parti pris que l'écriture. Au-delà des mots, la pensée achève de s'exprimer par le geste, la couleur, le son »⁷⁵. Baty stylise le décor, joue sur les clairs-obscur. Il confie, en effet, un rôle particulier aux éclairages en utilisant amplement les projections d'ombres sur écran, qui agrandissent démesurément les personnages. Ses décors solides, nimbés d'effets à la Rembrandt, servent de support à l'atmosphère horrifiante d'un cauchemar, comme dans *Faust* de Goethe ou *Crime et châtiment* de Dostoïevski. Tous ces procédés scéniques visent à une mystique spectaculaire. Baty rêve d'un théâtre « total », de mises en scènes comme « des polyphonies vivantes ». Un événement esthétique équivaut pour lui à un événement religieux. Ses idées essentielles, reprises dans *Le Masque et l'Encensoir* (1926) cherchent à « rethéâtraliser le théâtre » (conception de Fuchs), en contestant primordialement le texte (Sire le Mot) et l'importance de l'acteur. « Pour moi, écrit-il, j'ai donné à une tâche qui n'est pas d'aligner les mots, mais d'ordonner la couleur, la lumière, les gestes, les voix, afin de créer, à côté du monde, l'illusion d'un monde plus beau. Ma lignée est de chorégraphes et de maîtres de jeu »⁷⁶. Le fait qu'il en vient aux marionnettes à la fin de sa carrière ne peut donc étonner. Il rejette les principes de la philosophie cartésienne selon laquelle tout homme reste analysable⁷⁷. Baty choisit donc pour ses spectacles les auteurs qui expriment un certain « au-delà », qui suggèrent dans leurs textes une zone de mystère et qui évoquent le subconscient et le surnaturel. Il s'intéresse plus à l'âme trouble de l'homme et à sa métamorphose intérieure qu'à des fantoches « raisonnables ». Il fonde la mise en scène sur la recherche des rapports entre l'œuvre et son héros central, qui se traduit le plus manifestement par le monodrame, une des structures préférées de l'expressionnisme. Dans ce dessein, il monte *Le Simoun* de Lenormand en privilégiant la structure fractale du drame, celle des tableaux, qui illustre le mieux le drame qui se passe dans le psychisme du protagoniste. « La coupe en tableaux [...] s'impose lorsqu'il s'agit d'évoquer un milieu complexe où doivent s'opposer des atmosphères différentes, et surtout

⁷⁵ Cité par LENORMAND H.-R. (1950), *Marguerite Jamois*, Paris, Calmann Lévy, p. 38.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 258.

⁷⁷ « L'homme en vérité dépasse de toutes parts ce schéma de l'homme. Sa vie consciente est baignée de vie inconsciente ou consciente seulement à demi. Il n'est pas seulement l'idée claire qu'il a de lui-même, mais ses rêves obscurs, sa mémoire endormie, ses instincts refoulés; dans l'ombre de son âme habitent ses ancêtres, l'enfant qu'il a été, les autres hommes qu'il aurait pu être. Tout cela n'affleure qu'à peine, par éclairs, dans le champ de sa conscience; cette vie obscure conditionne cependant son autre vie », BATY Gaston (1945), *Témoignages, études*, Paris, Éditions du Pavois, p. 107.

lorsqu'il faut suivre, de nuance en nuance, le développement de la vie intérieure des personnages »⁷⁸.

Grâce à Baty, le Studio des Champs-Élysées et le Théâtre Montparnasse deviennent deux centres que nous pouvons qualifier de propagateurs de l'art expressionniste. Baty lance les dramaturges dont les œuvres dépassent largement *Sire le Mot*. Parmi ses auteurs favoris figurent, déjà cité Lenormand dont il montera quatre pièces (*Le Simoun*, *A l'Ombre du mal*, *L'Amour magicien* et *Les Ratés*), Jean-Jacques Bernard, Simon Gantillon et Jean-Victor Pellerin. Voulant « traduire dans le drame intégral notre intégrale vision du monde »⁷⁹, le réalisateur met en scène *Martine* (1922) de Bernard, qui est une mise en cause de la puissance du dialogue. En effet, cette pièce prend valeur de manifeste dans lequel Baty trahit ouvertement ses penchants de mystique et clame que « le théâtre est l'art de l'inexprimé »⁸⁰.

Cependant, ce sont surtout Gantillon et Pellerin qui donnent le ton à l'expérience de Baty. *Maya* de Gantillon, mise en scène en 1924, est un des plus grands succès de l'entre-deux-guerres. L'histoire d'une prostituée mystérieuse qui change de « masques » en fonction des fantasmes de ses clients est présentée dans un décor extrêmement dépouillé. La scène plongée dans un monde irréel contribue à faire de l'action un drame onirique. On retrouve aussi la parenté frappante avec le décor du *Cabinet du docteur Caligari* de Robert Wiene, surtout les ruelles dont la perspective chavire. Baty insiste sur les ombres et les couleurs noires quand il monte *Le Dibouk* d'An-ski. Sa conception scénique le conduit à un symbolisme conséquent (la couleur symbolique des vêtements des personnages, une lampe suspendue au plafond de la synagogue qui symbolise la lumière de la Thora) et même à une certaine abstraction (le cadre de velours noir et la distribution de l'éclairage par des zones d'ombre et de lumière). Il adopte les mêmes techniques dans *Bifur* (1931), une autre pièce de Gantillon. Les alternances de faisceaux lumineux permettent de matérialiser scéniquement les dédoublements des personnages.

Jean-Victor Pellerin est un autre écrivain qui se rattache à la tradition expressionniste scandinave. Il a traduit des poèmes suédois en français et il est hors doute qu'il lisait couramment les œuvres de l'auteur de *Mademoiselle Julie*. Gravier souligne que lors du séjour du dramaturge en Suède, il a pu voir les pièces de Strindberg en version originale : *Le Chemin de Damas*, *Le Songe* et les *Pièces intimes*. La quasi totalité de ses pièces est marquée par Strindberg : *Intimité* (1925), *Têtes de rechange* (1926) et *Cris des cœurs* (1928). Cette dernière pièce, où apparaissent des « réalités surnaturelles », rappelle le monde mystérieux et angoissant de *La Sonate des spectres* de Strindberg. *Têtes de rechange* est un cheval de bataille du théâtre d'avant-garde. Pellerin s'approche de l'esthétique expressionniste par le dialogue cru et haché, qui frôle aussi le surréalisme et devance le théâtre de l'absurde. Deux personnages, Ixe et Opéku sont l'incarnation des *Figuren* du théâtre de Kaiser. Leurs propos ne tiennent pas debout, se

⁷⁸ *Théâtre* (1945) (essais par Paul Claudel, Charles Vildrac, Marcel Arland, Gaston Baty, Jacques Duchesne, Tanchagues), Paris, Éditions du Pavois, p. 102.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 111.

⁸⁰ Cité par JOMARON Jacqueline de, *Le théâtre en France*, op. cit., p. 290.

décomposent jusqu'au point où on voit les deux hommes remuer leurs lèvres qui continuent obstinément à moudre des syllabes. Seul le levier d'aiguillage orchestre l'action. Il se met en marche et se place tantôt sous l'inscription Loisir, tantôt sous le Point Mort, ou s'arrête sous le mot Travail. Baty choisit un décor fort abstrait afin de mettre en relief le motif de la déshumanisation. Les héros sont enlisés dans l'engrenage de la mécanisation de la vie, perdent de leur individualité, deviennent robots. L'action se compose de courtes séquences sans liens logiques. Les scènes se déroulent selon la technique cinématographique comme au ralenti. C'est dans cet espace irréel que les personnages de Pellerin se dédoublent ou se détripent. Ils engagent le dialogue avec les différentes instances, émanations de leur Moi. En 1930, Baty prend la direction du Théâtre Montparnasse. Il choisit pour l'inauguration de son mandat l'*Opéra de Quat'sous* de John Gay et Bertold Brecht. Il présente les spectacles de Meyerhold qui s'opposent ostensiblement à la sobriété de la scène française. Il crée des montages épiques pour sa pièce *Dulcinée* et réalise dans un décor étouffant *Arden de Faversham*, d'après l'adaptation de Lenormand (1938). Ces derniers spectacles annoncent la direction que prendra, après la guerre, l'art scénique en France.

Le cas Artaud

L'originalité d'Artaud ne permet pas toujours de le comparer à toute autre expérience théâtrale, d'autant plus qu'il n'a proposé aucune théorie qui soit rationnellement argumentée. Et cependant, le théâtre de la cruauté s'inscrit parfaitement dans la tradition d'une mise en cause du vieux théâtre. Artaud débute en jouant sous la direction de Lugné-Poe, Dullin, Pitoëff et Jouvet, mais insatisfait des recherches de ses maîtres il fonde, en 1926, avec Robert Aron et Roger Vitrac le Théâtre Alfred-Jarry. Tout d'abord il déclare qu'il faut « tout démolir, pour en revenir à l'essentiel »⁸¹. Il rejette en bloc le texte dramatique et vise, par des moyens parfaitement scéniques, à attaquer directement l'esprit et les sens du public. Ce théâtre tournant le dos à tout intellectualisme tente de libérer les forces de l'inconscient. « Comme la peste, le théâtre est donc un formidable appel de forces qui ramènent l'esprit par l'exemple à la source de ses conflits [...] Il dénonce des conflits, il dégage des forces, il déclenche des possibilités, et si ces possibilités et ces forces sont noires, c'est la faute non pas de la peste ou du théâtre »⁸².

Artaud monte peu de spectacles, mais ils continuent le prolongement original de l'exubérance expressionniste. Il emprunte en effet au théâtre allemand des masques gigantesques, une mimique fortement stylisée, des gestes enfiévrés, mais aussi l'utilisation symbolique des projecteurs. Le décor pour le *Ventre brûlé ou la Mère folle* (juin 1927) est des plus fantasques. Il ne se réduit qu'aux jeux des lumières. La dernière partie de cette pièce se fait derrière un rideau lumineux. Un cortège funèbre qui se dirige vers le fond de la scène est d'un coup arrêté par un

⁸¹ ARTAUD Antonin (1961), Lettre à Marcel Dalio du 27 juin 1932, citée dans les *Œuvres complètes*, vol. V, Gallimard, p. 95.

⁸² ARTAUD Antonin, *Le Théâtre et son double*, Le Théâtre de la cruauté, *Œuvres complètes*, vol. V, op. cit., p. 102, cité par ABIRACHED R. (1994), *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, p. 336.

violent jet de lumière violette. A la Comédie des Champs-Élysées (le 14 juin 1928) il met en scène le troisième acte de *Partage de midi* de Paul Claudel contre la volonté de l'auteur, suivi de la projection de la *Mère* de Poudovkine. Artaud ne respecte pas le texte de Claudel, qui lui sert uniquement de prétexte à créer une atmosphère horrifiante. Ysé et Amalric, enfermés comme des bêtes dans une cage entendent les rumeurs qui montent et les cris sauvages de l'insurrection des indigènes. Dans ce spectacle Artaud applique aussi d'autres procédés chers aux réalisateurs allemands tels l'ombre de Mesa qui se reflète dans le miroir ou le jeu extatique de l'actrice qui interprète le rôle d'Ysé en transe hypnotique. Artaud proclame ainsi le « théâtre des nerfs », les acteurs « saupoudreront le texte de cris, de gémissements, de contorsions, de plaintes. Car le texte ne sert pas à faire sursauter le spectateur sur la chaise »⁸³.

Parmi les auteurs préférés d'Artaud nous retrouvons deux précurseurs de l'expressionnisme dramatique : Büchner et Strindberg. Il cite *Wozzeck* du premier comme exemple de pièces pour ses futures réalisations, malheureusement jamais réalisées. C'est ce dernier qui lui ouvre le monde onirique avec toute sa symbolique. Le fondateur du Théâtre de la Cruauté (1935) réussit seulement à réaliser une œuvre de Strindberg le *Jeu de rêves* (1928), tandis que sa pièce favorite *La Sonate des spectres* ne verra les feux de la rampe qu'en 1933 dans la mise en scène de Marcel Herrand.

Les conceptions d'Artaud se rapprochent également de celles de Paul Kornfeld qui distingue « l'homme spirituel » de « l'homme psychologique ». En relisant l'auteur, en particulier le second *Manifeste du Théâtre de la Cruauté*, on a l'impression qu'il est le fruit de l'expérience d'une sève expressionniste :

« Le Théâtre de la Cruauté choisira des sujets et des thèmes qui répondent à l'agitation et à l'inquiétude caractéristiques de notre époque.

Il compte ne pas abandonner au cinéma le soin de dégager les Mythes de l'homme et de la vie moderne. Mais il le fera d'une manière qui lui soit propre, c'est-à-dire que, par opposition avec le glissement économique, utilitaire et technique du monde, il remettra à la mode les grandes préoccupations et les grandes passions essentielles que le théâtre moderne a recouvertes sous le vernis de l'homme faussement civilisé.

[...] Renonçant à l'homme psychologique, au caractère et aux sentiments bien tranchés, c'est à l'homme total, et non à l'homme social, soumis aux lois et déformé par les religions et les préceptes, qu'il s'adressera. »⁸⁴

Les dernières tentatives expressionnistes

Il faudra attendre les années trente pour voir s'installer sur les scènes françaises un certain style expressionniste. C'est pendant cette période que la France essaye de rattraper le retard sur les avant-gardes européennes. Le cinéma allemand, surtout les projections du *Cabinet du docteur Caligari* (1920) et de *Nosferatu* (1921) de Murnau, laisse une empreinte marquante sur les travaux des

⁸³ Cité par JOMARON Jacqueline de, *Le théâtre en France*, op. cit., p. 330.

⁸⁴ ARTAUD Antonin, *Œuvres complètes*, t. IV, op. cit., p. 147.

réalisateurs scéniques français. Le studio des Ursulines présente les premiers films soviétiques. L'utilisation de la vie collective dans *Le Cuirassé Potemkine* (1925) fascine le public parisien. Les échos de l'expressionnisme viennent en France par l'intermédiaire du music-hall, ouvert à toutes les esthétiques internationales, qui, avec Mistinguett, Chevalier, Joséphine Baker règne à Paris entre 1918 et 1930.

En 1930, Baty reçoit dans son théâtre Meyerhold. Deux ans plus tard Kurt Jooss bouleverse tout Paris par *La Table verte*. Parallèlement à la renaissance du ballet allemand apparaissent la rythmique de Jacques Dalcroze, la danse originale d'Isadora Duncan ainsi que l'école de Laban. Le krach américain met fin à la « folle époque ». L'inquiétude, marquée par la crise économique, amènera certains metteurs en scènes à l'expressionnisme. Ils ne seront pas tout de même nombreux.

Le seul qui tire la leçon de l'expressionnisme scénique est le jeune Jean-Louis Barrault. Acteur dans la troupe de l'Atelier (1931-1935) il s'enthousiasme, grâce à Étienne Decrou, pour le mime. Soutenu par ses camarades, il monte en 1935 *Autour d'une mère*, et, d'après le roman de Faulkner, *Tandis que j'agonise*. Ce spectacle insolite réalisé à l'Atelier a été un succès de scandale. En 1936, Barrault note ceci : « Nous voulons redonner au drame sa puissance expressive, et qu'il soit ainsi comme une sculpture scénique de nos sentiments, un modelage vivant, mouvant des foules, des respirations, des corps, des visages travaillés à même les acteurs pendant les répétitions »⁸⁵. *La Faim* de Knut Hamsun, montée à l'Atelier en 1939 avec Roger Blin constitue la continuation des recherches de cette expressivité. L'intérêt que Barrault prend à l'expressionnisme théâtral se confirme dans *Le Procès* de Kafka (Marigny, 1947) dont la mise en scène est acclamée, à l'unanimité, par toute la presse comme expressionniste. Le réalisateur a su rendre l'atmosphère cauchemardesque du chemin absurde de K., par le décor discontinu et le jeu grotesque des acteurs. Félix Labisse choisit délibérément des coupes insolites, un tunnel interminable, telle la perspective de Ludwig Sievert pour *La Grand'Route* de Strindberg, qui « irréalise le réel ». Roger Blin, collaborateur de Barrault, tente de renouer avec le passé en montant en 1949 le chef-d'œuvre du pré-expressionnisme *La Sonate des Spectres* de Strindberg (le Théâtre de la Gaîté-Montparnasse), qui, toutefois, anticipe déjà sur le théâtre à venir, celui que Martin Esslin a appelé « le théâtre de l'absurde ».

BIBLIOGRAPHIE SELECTIVE :

- FAUCHEREAU Serge (1976), *Expressionnisme, dada, surréalisme et autres ismes*, deux volumes, Paris, Editions Denoël.
- GARNIER Ilse et Pierre (1962), *L'expressionnisme allemand*, Paris, André Silvaire.
- GLIKSOHN Jean-Michel (1990), *L'expressionnisme littéraire*, Paris, P. U. F.
- JOMARON Jacqueline de (1992), *Le théâtre en France*, vol. II, Paris, Armand Colin.
- QUEANT Gilles, TOWARNICKI Frédéric (1959), *Encyclopédie du théâtre contemporain*, vol. II, Paris, Olivier Perrin Éditeur.
- L'Expressionnisme dans le théâtre européen*, (1971) (Colloque organisé par le Centre d'Etudes Germaniques de l'Université de Strasbourg et l'Equipe de Recherches

⁸⁵ Cité dans *Encyclopédie du théâtre contemporain* (1959), dir. G. Quéant avec la collaboration de F. Towarnicki, vol. II, Paris, Olivier Perrin Éditeur, p. 58.

Théâtrales et Musicologiques du C.N.R.S. Strasbourg, 27 nov.-1^{er} déc. 1968), Paris, Editions du C.N.R.S.

RIASSUNTO

Alla ricerca dell'espressionismo teatrale in Francia

Quando si parla di espressionismo si pensa subito, e a volte esclusivamente, al movimento artistico, sorto in Germania agli inizi del secolo XX. Tuttavia, le caratteristiche, che tendono a manifestare nell'arte il mondo interiore dei sentimenti anche esasperando e deformando i dati del reale, si realizzano non di meno in altri paesi, come per esempio, in Francia. Anche se la Francia rifiuta con ostentazione la produzione tedesca per motivi politici, vi si trovano scrittori come H.-R. Lenormand, S. Gantillon oppure J.-V. Pellerin, per non citare che i più importanti, che scrivono in modo conforme all'estetica espressionistica. Le loro opere assomigliano, prima di tutto, alle produzioni scandinave, principalmente a quelle di A. Strindberg, ma fanno anche pensare alla penna sovversiva della giovane generazione tedesca in rivolta contro la società borghese. Oltre agli scrittori, è necessario menzionare le realizzazioni sceniche, perfettamente espressionistiche, dei registi d'avanguardia : G. Pitoëff o G. Baty; senza dimenticare il contributo straordinario di Artaud nonché le ricerche innovatori di J.-L. Barrault