

1. L'avant-garde comme relativité généralisée

Le temps est une notion relative, tu connais la théorie d'Einstein Saint-Père ? La projection du temps psychologique dans l'univers physique a fait germer sur l'arbre de la science une fleur admirable, une construction indestructible de la vérité absolue.

Ces propos d'un personnage de Witkiewicz ¹ nous éclairent d'emblée sur la révolution capitale de la dramaturgie contemporaine, laquelle a su mettre en œuvre une conception de l'espace-temps formulée au début du siècle par le physicien, et désormais universellement acceptée. Non que je considère que le théâtre doive s'adapter aux théories dominantes ni que l'on puisse cerner les faits littéraires ou esthétiques à l'aide d'instruments, de concepts forgés ailleurs et pour d'autres fins. Je pense simplement que si l'on veut éviter de stériles débats sur la notion d'avant-garde, que d'aucuns considèrent comme une constante de la création artistique, il convient de s'entendre, au préalable, sur une définition et un langage communs, de la même façon que les physiciens acceptant le principe de la relativité. Pour l'heure, il nous suffira de rendre compte des modalités structurant le théâtre d'avant-garde, sur le plan interne.

Mais je vois déjà s'élever une objection fondamentale en ce qui concerne mon propos : dans quelle mesure peut-on légitimement parler de relativité généralisée, expression scientifique de sens très précis, au sujet de faits dramatiques plus ou moins incertains ? L'emploi métaphorique amorcé ici ne risque-t-il pas de nous égarer dans une construction aussi séduisante qu'arbitraire ? Ne conviendrait-il pas de distinguer parmi les deux sens du substantif *relativité* et parler, en l'occurrence, de relativisme ?

En fait, tout le monde me comprendra si je dis que le théâtre d'après Jarry s'insère dans le cadre de la relativité générale dont il intègre certains éléments invariants, et en particulier la quatrième dimension, telle que la représente la mathématique de Minkowski. Expliquons-nous.

1. S. Witkiewicz : *La Pieuvre*, in : *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 73, p. 92.

« L'art suprême de la vie théorique et pratique, écrit Goethe ², consiste à transformer un problème en postulat. Cette méthode est la seule qui réussisse. » Au linéaire de son premier recueil, Jarry énonce en 1894 un postulat : « Le rapport de la phrase verbale à tout sens qu'on y puisse trouver est constant. » A priori, on y a vu l'affirmation orgueilleuse d'un poète méprisant ses glossateurs futurs, les écrasant de sa supériorité prédictive. Rapprochons cette formule du deuxième postulat d'Einstein en 1905 : « Dans le vide, la vitesse de la lumière est une constante universelle C dans tous les systèmes de référence galiléens. » Il saute aux yeux que la constance du rapport signifiant-signifié chez Jarry est identique à la constante lumineuse, quel que soit le sujet auquel ce rapport s'impose. En d'autres termes, l'œuvre est pour Jarry nécessairement polysémique, ouverte à tous sens, mais on se tromperait grandement si l'on pensait que cette multiplicité de sens n'était pas prévue par l'auteur — ou du moins pressentie — en raison de la loi préalablement établie. C'est dire, à l'avance, combien toute interprétation est acceptée d'office, que l'on fasse par exemple d'Ubu l'incarnation du tyran, du bourgeois satisfait ou de l'anarchiste couronné, comme on l'a vu faire dans la presse occidentale.

L'ambition de toute physique newtonienne était de construire ou de concevoir un espace absolu, cas limite du système physique, où ne subsisteraient que les forces réelles, susceptibles de produire des effets. Dans un tel système, « un point matériel libre décrit rigoureusement une droite d'un mouvement uniforme » ³, ce qui souligne la validité du principe d'inertie et, partant, signale les bornes de la relativité restreinte. Or, Jarry a constamment, dans son œuvre, le souci de se placer à un point fixe de l'espace, « suspendu sur l'étoile Algol » (Pl p. 211) afin d'observer d'un œil égal, mais non pas indifférent, les choses et les êtres de son temps. D'où ces articles qui dégagent un humour en apparence impassible comme *Les Spéculations*, ou bien les œuvres paires, symétriquement inverses, comme *Messaline* et *Le Surmâle*, *Ubu Roi* et *Ubu Enchaîné*, ou même les concepts équivalents de jour et de nuit dans *Les Jours et les nuits*, sans parler de cette tentative de sublimation ou d'extrapolation à l'infini qu'est *L'Amour absolu*. Dans chacun de ces cas, il s'agit d'une idée, d'un mobile, qu'on laisse évoluer dans un système inertiel. Davantage, dès qu'il a abordé les planches, Jarry s'est préoccupé d'inventer cet espace absolu, libéré des lois de la pesanteur, dont il a indiqué les caractéristiques dans son article du *Mercur de France* (sept. 1986) « De l'inutilité du théâtre au théâtre ». On sait que l'inventeur d'Ubu y plaide en faveur de la théâtralité, refusant la mimésis. Le théâtre n'est que théâtre : ses décors sont factices, hybrides, de même que le jeu de l'acteur qui tend à s'identifier à la marionnette, et la lumière, nécessairement

2. Lettre de Goethe à Zelter, citée par M.A. Tonnelat : *Histoire du principe de relativité*, Flammarion, 1971 ; ouvrage auquel nous empruntons nos références scientifiques.

3. M.A. Tonnelat : *op. cit.*, p. 299.

artificielle depuis l'invention de l'électricité. A l'auteur dramatique revient la tâche exaltante de créer un personnage qui soit une synthèse supérieure à l'être vivant puisque transcendant le temps. Quant à l'œuvre, elle se situera d'emblée dans l'éternité au moyen de l'anachronisme, et dans l'utopie ou, mieux dit, dans le non-lieu. On rejoint ici les différents aspects de la relativité restreinte énoncée par Einstein dans son *Mémoire* : « un système de référence en mouvement de translation uniforme par rapport à un système inertiel ne peut être distingué de celui-ci au moyen d'une expérience physique ». On voit dès lors quelles sont les ambitions du dramaturge : faire de la scène ce lieu privilégié, libéré de toute contingence où, quittant son monde quotidien nécessairement décevant, le spectateur puisse goûter un peu de temps à l'état pur.

Mais il faut aller plus loin dans cette voie libératrice, et de même qu'Einstein énonce la formule de la relativité générale après avoir posé l'équivalence de l'inertie et de la gravitation, de la masse et de l'énergie, amenant à supposer l'univers courbe et fini, et, du même mouvement, l'impossibilité de déterminer un temps universel, de même Jarry définit un principe d'équivalence et une loi d'analogie qui, toutes proportions gardées, généralisent la relativité. Ce principe, c'est l'égalité des contraires, du rire et des larmes, du tragique et du comique, de l'extrêmement pesant comme Ubu, et du léger comme le *Théâtre mirlitolesque*. Quant à la loi, elle est bien connue des poètes depuis Baudelaire, c'est l'universelle analogie, qui fonde en raison la polysémie du signe théâtral, postulée initialement.

Nous pouvons désormais nous considérer comme suffisamment armés pour explorer les applications et les extensions contemporaines de cette dramaturgie relativiste dont je me permettrai de reprendre l'essentiel en un bref memento :

1° Le théâtre d'avant-garde présente les caractéristiques de la relativité restreinte sous l'angle de la polysémie.

2° Il s'efforce de constituer un espace absolu par le biais de la théâtralité.

3° Il s'appuie sur un principe d'équivalence et sur des structures invariantes (indépendantes de l'observateur) qui en font le support d'une réalité objective.

En bonne logique cartésienne, il faudrait dire ici pourquoi on a choisi Jarry comme point de départ de cette dramaturgie relativiste et justifier la sélection opérée parmi les pièces de ce temps pour constituer ce que l'on nomme théâtre d'avant-garde. Outre que je me suis longuement expliqué sur ce point dans mon *Jarry dramaturge* (Nizet, 1980), on conviendra que la représentation historique d'*Ubu Roi* le 10 décembre 1896 marque un point de rupture absolue avec le théâtre jusqu'alors représenté, et inaugure, peut-être involontairement, une conception neuve de la dramaturgie qu'ici j'analyse à la lumière du concept de relativité générale.

De même que la théorie d'Einstein implique des bouleversements, non seulement dans la physique, mais aussi dans la philosophie contemporaines,

la dramaturgie à laquelle je me réfère (dramaturgie qui est, par définition, l'organisation structurelle des pièces de théâtre), la dramaturgie nouvelle, dis-je, suppose une logique différente de la cartésienne. D'une autre façon, l'univers scénique construit de nos jours sur un mode non-aristotélicien demande, de la part du spectateur et, à plus forte raison du critique, une logique de tous les possibles, apte à saisir ces notions de polysémie, d'ambivalence, d'a-causalité, que nous rencontrons sur le chemin de nos soirées théâtrales.

Alors que le bon usage de la raison nous fait décomposer chaque figure complexe en autant d'unités qu'elle en peut comprendre, et qu'à chaque unité ne doit correspondre qu'un seul sens, le symbolisme, dont nos auteurs sont les héritiers, en fait un carrefour de tous les sens, un ensemble simultanément polysémique. Entendons-nous : quand je mentionne ce mouvement littéraire, je me réfère évidemment à Jarry, qui y appartient pour mieux le dépasser, mais aussi à Maeterlinck dont la théorie du « personnage sublime » — ce « personnage énigmatique, invisible mais partout présent, qui, peut-être, n'est que l'idée inconsciente mais forte que le poète se fait de l'univers... » — me paraît annoncer bien des inventions récentes. Il semble que l'auteur dramatique soit saisi par un personnage ou un objet, dont il ne fait qu'entrevoir la signification, qui s'impose à lui et se prête aux interprétations multiples et contradictoires du public, la tâche de l'auteur étant de les préserver toutes, de n'accorder la priorité à aucune. Comme la machine à décerveler qui, selon les pièces où elle figure, et au gré de nos imaginations, est tour à tour une cuiller de médecin légiste, une guillotine, une presse à imprimer, etc. ; l'œuf dressé sur le chemin d'Alice, dans la pièce de Romain Weingarten, est d'abord un objet scénique, meublant l'espace et fixant les regards du public. Test de Rorschach à trois dimensions, forme et contenu idéaux suscitent l'association libre, comme pour une psychanalyse collective. A cet égard, l'auteur a l'obligeance de nous prévenir que le symbole n'est pas univoque :

Au lecteur qui craindrait de s'égarer parmi les interprétations possibles d'Alice, je le dis tout de suite : elles sont toutes bonnes. Même l'interprétation psychanalytique est bonne ⁴.

C'est dire aussi qu'aucune explication n'épuisera le sujet, et qu'on ne trouvera jamais de raison d'être à cet œuf, sinon qu'il est, au théâtre, une formidable machine... Il en va de même pour un personnage — et non plus un objet — comme le Schmürz dans la pièce de Boris Vian. Ce monstre froid, énigmatique et muet, souffre-douleur terrifiant, a suscité tant de gloses, à commencer par celles des intimes de l'auteur se croyant nécessairement dans

4. Romain Weingarten : « Le monde est un œuf », in *L'Avant-Scène*, n° 461, 1^{er} déc. 1970, p. 8.

la confiance, qu'on a quelque scrupule à y revenir, surtout pour articuler cette banalité : le Schmürz est l'être-là du théâtre ; il a toutes les significations que l'on voudra mais il est avant tout et magnifiquement ce personnage concret, réel autant qu'on peut l'être au théâtre, apte à susciter les émotions contradictoires, comme pour les enfants le masque de carnaval, si délicieusement effrayant !

On conçoit que de tels raisonnements provoquent la colère des bien-pensants ! Mais qu'y puis-je si la dramaturgie nouvelle est trop-plein de sens, ce qui ne veut pas dire absence de sens ! Je me contenterai de faire remarquer que de telles images scéniques, loin d'être le lot commun, sont en fait très rares, tant il est difficile de maintenir continûment une multitude de signifiés pour un seul signifiant.

Affirmer cette polysémie du signe théâtral, c'est reconnaître la diversité des observateurs, leur subjectivité, ce qui n'est pas particulièrement neuf, mais c'est aussi admettre qu'un même spectateur peut avoir des sentiments divergents et contradictoires à propos du même objet. La psychologie des profondeurs nous a familiarisés avec ce concept d'ambivalence affective, par lequel le sujet peut éprouver simultanément haine et compassion, désir et répulsion, conduite sadique et masochiste à l'égard de l'objet sexuel. De même que le rire en pleurs cher à Villon et aux personnages maniaques de Roger Vitrac, notre théâtre d'avant-garde se caractérise par cette confusion, ou plutôt cette ambivalence du tragique et du comique. Est-il nécessaire d'évoquer ici l'auteur de *Pantagleize*, *La Farce des Ténébreux*, *La Balade du Grand Macabre*, Michel Ghelderode, qui a d'ailleurs reconnu sa dette à l'égard de Jarry, sur ce plan ?⁵ Ou bien faut-il relire les *Notes* et *Contre-Notes* d'Eugène Ionesco qui m'ont toujours paru être une variation sur ce thème, au même titre que son théâtre ?⁶ Ou encore évoquer les hoquets appelés par le spectacle des déchets humanoïdes que propose Beckett ? Mais le plus paradoxal, et le plus significatif à cet égard serait *Le Théâtre de la Cruauté* d'Artaud, s'il était possible de le voir réalisé. Du moins les expériences du théâtre Alfred-Jarry, certains propos rapportés au sujet de la préparation des *Cenci* et plus encore le comportement d'Artaud lui-même nous permettent-ils d'imaginer vers quoi tendait ce théâtre de l'ambivalence.

La troisième composante qui appelle une logique nouvelle est, si je puis dire, une absence. C'est le manque de causalité interne, ou, plus exactement le refus, de la part de nos auteurs, de conférer de la logique à ce qui s'est présenté à eux de manière décousue. L'ellipse est constante chez Adamov, même dans ses pièces de la seconde époque. Encore pourrait-on, avec un peu de patience, reconstituer les parcours des personnages dans *Le Ping-Pong* et

5. Cf. Ghelderode : *Entretiens d'Ostende*, L'Arche, 1956, p. 75.

6. Cf. « Pousser tout au paroxysme, là où sont les sources du tragique. Faire un théâtre de violence violemment comique, violemment dramatique. » E. Ionesco : *Notes et contre-notes*, Idées, Gallimard, p. 12.

Paolo-Paoli. Mais chez Beckett, l'action est absolument discontinuée, c'est-à-dire que, à moins d'arbitraire, l'esprit ne peut jeter aucun pont entre les différentes séquences qui lui sont soumises. Les silences entre les répliques marquent une césure profonde, une impossibilité de s'exprimer plus avant; et n'impliquent pas qu'on y supplée. Quant aux indices scéniques, ils n'aident pas davantage à construire une cohérence : les personnages sont-ils au même endroit que la veille ? Certes, les chaussures s'y retrouvent, mais elles n'ont pas la même couleur, et l'arbre s'est couvert de feuilles pendant la nuit !

De fait, la brisure du rapport de causalité s'imposait, non pas pour faire droit à l'absurde et l'aléatoire de la vie quotidienne, mais pour laisser cours au langage du désir, affleurant sous le langage de relation (et parfois le submergeant). Romain Weingarten a très péremptoirement posé la loi de cette rupture :

... on passera d'une émotion, d'une situation à l'autre, abruptement, sans transition, sans faire de passages. C'est une loi de l'insolite, du comique, du tragique, une loi de réalité en fin de compte ?

On conviendra qu'ici le réel invoqué est plus proche de celui de Breton que de Pascal... Mais qui autorise le lecteur à croire que l'homme et la connaissance sont immuables ?

*
**

Après avoir posé les linéaments d'une nouvelle logique dramatique, il nous faut définir d'un peu plus près le concept de théâtralité auquel je faisais référence à propos de Jarry. En deux mots la théâtralité est ce qui est propre au théâtre. La belle affaire me direz-vous, nous voilà bien avancés ! Mais la tautologie propre aux dictionnaires n'en est une qu'en apparence : on veut signifier que le théâtre est ramené à ses composantes essentielles : paroles, actions, mouvements. Et tout le reste est littérature, au sens propre !

On appellera donc effet de théâtralité (effet T) tout ce qui souligne l'immanence du théâtre, tout ce qui la réfléchit. Procédé sincère, désaliénant à sa façon puisqu'il ramène l'œuvre à sa valeur matérielle et qu'il fait des comédiens non des personnages mais des acteurs d'eux-mêmes. C'est ce qu'exprime Vladimir lorsqu'il constate, au retour de Pozzo et Lucky : « Nous commencions à flancher. Voilà notre fin de soirée assurée »⁸ — soirée de comédiens pitoyables, payés au cachet, contraints par conséquent à une certaine présence en scène. On se gardera de confondre cet effet T avec la

7. Romain Weingarten : *Alice*, Bourgois, 1970, p. 125.

8. Samuel Beckett : *En attendant Godot*, Ed. de Minuit, 1952, p. 109.

conception baroque du théâtre dans le théâtre. Ici le théâtre n'est *que* théâtre, non pas mise au carré, à preuve *Fin de partie*, au titre si lumineux en français comme en anglais. Il va de soi que, dans le cadre de la théâtralité, seul a cours l'espace-temps dramatique, celui de la représentation donc, borné par le cube scénique, limité par la durée d'une soirée, mais à l'intérieur duquel le temps physique est aboli, de même que l'espace géographique. Restent le jeu et l'aire du jeu, tels qu'ils se trouvent agencés dans *La Maison d'os* de Dubillard, par exemple — pièce dont les scènes offrent la particularité de pouvoir être montées dans l'ordre que voudra le metteur en scène — ou encore la partition gestuelle du Capitaine Bada chez Vauthier.

Une variante heureuse de l'effet T, qui n'est d'ailleurs pas exclusive au théâtre mais y revêt une importance singulière, est la littéralité, c'est-à-dire la matérialisation scénique d'un fait du langage de double articulation. Ailleurs, on parlerait de transfert du propre au figuré ou réciproquement. Au théâtre, il s'agit de prendre une expression au pied de la lettre, de la concrétiser visuellement. Lorsqu'on dit de quelqu'un qu'il est tombé bien bas, c'est-à-dire, en français, qu'il a atteint un fort degré d'abjection, le dramaturge représentera ce personnage se traînant à terre (Weingarten : *Akara*) ; inversement Ubu monte sur son rocher pour que ses prières atteignent plus vite le Très-Haut et lorsque Bérenger sera transporté de gaieté, nous le verrons s'élever dans les airs (Ionesco : *Le Piéton de l'air*). Mais la littéralité ne se limite pas à une métaphorisation du langage figuré. C'est parfois une image dramatique informant l'ensemble d'une pièce, dont souvent les auteurs nous révèlent qu'elle s'est imposée à eux en dépit de tout raisonnement. Ainsi le désordre de la chambre dans *L'Invasion*, la mutilation dans *La grande et la petite manœuvre*, la claudication dans *Tous contre tous* d'Arthur Adamov : tout ceci suggère en permanence l'angoisse, la solitude, l'étrangeté, par un moyen précis et matériel, non verbalisé, comme, au demeurant, toutes les images oniriques s'imposant à la scène contemporaine.

Enfin la théâtralité se manifeste à l'état essentiel, si l'on peut dire, dans le théâtre de marionnettes ou, plus exactement, pour les pièces qui nous préoccupent, dans le théâtre aux allures de marionnettes : les décors y sont synthétisés, le jeu de l'acteur est stylisé, comme désincarné, atteignant la grâce, l'immatérialité de la poupée dont on sait que mue extérieurement elle est débarrassée de la gravité. Kleist l'a magnifiquement expliqué dans son « Essai sur les marionnettes ». Tantôt, chez Ionesco, les comédiens s'affublent de masques trifrons (*Jacques ou la soumission*), de gigantesques robes de chats-fourrés, ils montent sur des échasses, prenant l'allure de figures cauchemardesques. Tantôt chez Ghelderode, Arrabal, Boris Vian, les personnages sont des bouffons, des fantoches dérisoires et dévitalisés. De toute façon, seules les lois physiques régissant le castelet peuvent leur convenir. Même chez Beckett, qui recherche un théâtre épuré, on a un mouvement de pantins détraqués, comme mutilés par un enfant sadique,

dont l'un ne peut s'asseoir, l'autre se lever, tous ataraxiques, s'équilibrant l'un l'autre sur le plateau.

Effet T, littéralité, esthétique de la marionnette, tels sont donc les invariants de la théâtralité, qui est au théâtre ce que représente la littérarité (literaturnost) pour la littérature, dans la conception de Jakobson. Ces éléments particuliers du fait théâtral ne sont peut être pas spécifiques de l'avant-garde (encore qu'on en trouve difficilement de même nature dans les œuvres du passé ni même dans les actuelles pièces de boulevard ; le théâtre bourgeois peut y avoir recours occasionnellement, jamais il n'est structurellement fondé sur de tels concepts) ; c'est qu'il ne faut pas les considérer en eux-mêmes, terme à terme, mais dans l'ensemble qu'ils constituent, et qui relève d'une théorie unitaire, au même titre que le principe de Mach, le principe d'équivalence et la relativité générale. Puisque nous examinons un univers théâtral particulier, il convient d'en donner une cosmologie adaptée, l'appréhendant dans sa totalité, en rendant compte de façon cohérente, aussi incohérent soit-il.

*
**

Cette cohérence, je l'ai ailleurs nommée monisme, voulant dire par là que, quelle que soit la philosophie à laquelle adhère un dramaturge d'avant-garde, son œuvre s'inscrit dans un espace-temps anti-dualiste et, bien plus, illustre trois principes complémentaires : l'unité des contraires, l'équivalence de la présence et de l'énergie spirituelle et l'exigence d'absolu qu'Artaud désignait sous le vocable de « cruauté ».

J'ai déjà dit que Jarry fondait sa logique très particulière sur le principe de contradiction ou du tiers inclus. Ionesco, par la voix d'un personnage de *Victimes du devoir*, lui emboîte le pas : « M'inspirant d'une autre logique et d'une autre psychologie, j'apporterai de la contradiction dans la non-contradiction, dans ce que le sens commun juge contradictoire [...] Nous abandonnerons le principe de l'identité et de l'unité des contraires au profit du mouvement, d'une philosophie dynamique. »⁹ Au passage, on notera la parenté de ces propos avec les thèses de Stéphane Lupasco dans *Logique et contradiction* (P.U.F. 1947). Il est remarquable qu'un certain théâtre des années cinquante se fasse à la fois l'écho et l'illustration d'une philosophie nouvelle : il y a là une *rencontre* sur laquelle l'historien des idées aurait le plus grand intérêt à s'interroger. Quoi qu'il en soit, tous les personnages de notre corpus, du Capitaine Bada à Winnie, ne laissent pas de représenter cette incohérence vitale, cette absurdité originelle.

Le principe d'équivalence, énoncé ci-dessus, pourrait, dans une philosophie chinoise, celle de Tchouang Tseu par exemple, se présenter comme un

9. Eugène Ionesco : *Victimes du devoir, Théâtre I*, Gallimard, 1954, p. 226.

état d'indifférence absolue, conduisant à l'immobilité ou l'inertie totales. Ce n'est pas exactement le cas des résidus de *Fin de Partie* : placés sur le couteau de la balance au point où les deux plateaux de l'espérance et de l'angoisse s'équilibrent, ils ne s'abîment pas dans la contemplation de leur nombril ; mais qu'ils s'agitent ou restent cois, leur destin est singulièrement égal, et d'ailleurs ils l'acceptent sans se rebeller. Adamov voudra démonter et dénoncer l'idéologie de ses premières pièces :

Je parlais d'une idée générale et qui, de plus, m'arrangeait : à savoir que toutes les destinées s'équivalent, que le refus de la vie (M) et son acceptation béate (L'Employé) aboutissent toutes deux, et par les mêmes chemins, à l'échec inévitable, à la destruction totale. Un tel parallélisme, je le sais aujourd'hui, n'est pas vrai, et, partant, pas théâtral ¹⁰.

A mon avis, la contradiction apportée à son œuvre par l'auteur lui-même ne fait qu'en souligner le caractère éminemment théâtral, irréductible à un système de pensée optimiste. Pessimiste non plus. Ce qui ne signifie pas qu'à mes yeux le théâtre d'avant-garde ait évacué l'idéologie : il n'est pas appréciable en termes de philosophie plane, voilà tout ! L'univers est courbe et non droit : qui le parcourrait à la surface reviendrait à son point de départ ; la formule en était déjà inscrite sur la table d'émeraude :

Ce qui est en Bas est comme ce qui est en Haut, et ce qui est en Haut est comme ce qui est en Bas pour accomplir le miracle d'une seule chose.

Il me semble qu'Eugène Ionesco a modulé des variations personnelles sur ce précepte, dans son *Essai sur la philosophie du Non*, paru à Bucarest en 1934 et désormais disponible en français. On pourrait accumuler les exemples à ce sujet. Je me contenterai de citer ici Arrabal, parce qu'il semble mis à part et délaissé par la critique alors que le Théâtre Panique, dont il est co-fondateur, développe un programme commun au théâtre d'avant-garde : « Le panique (nom masculin) est une "manière d'être" régie par la confusion, l'humour, la terreur, le hasard et l'euphorie... »

Il me reste, pour en finir avec le jugement unitaire, à évoquer cette soif d'absolu qui a nom cruauté. M'inspirant des réflexions d'Antonin Artaud, je dirai que la cruauté est pour moi la mesure humaine de la démesure des dieux, le combat qu'en l'homme se livrent Eros et Thanatos. Aux expériences d'Artaud, je me permettrai seulement d'ajouter le théâtre d'Arrabal, où l'alternance de violence et de douceur s'exprime à force ouverte. C'est ainsi que Fando frappe la petite Lys paralysée, en des scènes insupportables, ou que l'Architecte et l'Empereur miment alternativement la relation sado-masochiste, laquelle s'achève en une scène cannibalique, un

10. Arthur Adamov : *Théâtre*, Gallimard, Tome II, p. 8-9.

repas totémique témoignant que la destruction la plus infâme rejoint symboliquement le plus grand attachement, en d'autres termes que le meurtre fantasmagorique du père est le signe le plus sûr qu'on s'est identifié à lui en croyant l'éliminer. L'Architecte est un monstre, c'est-à-dire un composé d'éléments antinomiques, tout comme Bada, Bérenger, Folia, Victor, Ubu... Ces anti-héros manifestent, chacun à sa manière, l'essence de l'homme, la sauvagerie, je veux dire l'innocence, ce que d'autres nommeraient instinct ou force désirante.

*
**

Au lecteur de dire si cette logique contradictoire, cette théâtralité telle que je l'ai définie, cette visée unitaire enfin, caractérisent bien conjointement le théâtre d'avant-garde, et si l'on peut effectivement parler à ce propos de Relativité généralisée. Cependant, je voudrais insister sur le fait que toutes les pièces auxquelles je me suis référé sont des œuvres « ouvertes », non pas inachevées mais faites pour accueillir toutes les projections du spectateur, de sorte qu'il est lui-même au centre de la communication théâtrale, non point isolé dans son fauteuil, comme le représentait autrefois Rousseau dans sa *Lettre à d'Alembert*. Une image s'impose à moi pour caractériser une telle situation : celle de la spirale, inscrite sur le ventre du Père Ubu. Seule cette structure en came, comportant un écart, une béance, qui donne du jeu au spectateur me paraît mériter l'étiquette d'avant-garde, quand bien même celle-ci serait déjà derrière nous. En achevant ces réflexions, je voudrais que l'on médite quelques lignes. Elles ne laissent pas de m'intriguer par la rencontre qui s'y opère entre l'espace non-euclidien et le théâtre :

Le non mathématicien est saisi d'un frisson mystique quand il entend parler de « quatre dimensions », un sentiment qui ressemble à celui que produit en nous le fantôme du théâtre.

Cette formule est encore un postulat d'Einstein ¹¹, et je me demande si le spectre qu'il évoque n'est point celui-là même que ma trop grande témérité a tenté de conjurer ici.

11. Albert Einstein : *La Théorie de la relativité restreinte et générale...* trad. de l'allemand par Maurice Solovine, Paris, Gauthier-Villars, 1954, p. 60.