



HAL
open science

**La refiguration de l'humain sur scène : Roger Blin ou
l'art de l'entre-deux : étude des mises en scène par
Roger Blin des pièces de Samuel Beckett et de Jean
Genet (1953-1968)**

Mathilde Dumontet

► **To cite this version:**

Mathilde Dumontet. La refiguration de l'humain sur scène : Roger Blin ou l'art de l'entre-deux : étude des mises en scène par Roger Blin des pièces de Samuel Beckett et de Jean Genet (1953-1968). Musique, musicologie et arts de la scène. Université Rennes 2, 2018. Français. NNT : 2018REN20006 . tel-01716321

HAL Id: tel-01716321

<https://theses.hal.science/tel-01716321v1>

Submitted on 23 Feb 2018

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

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



UNIVERSITÉ
BRETAGNE
LOIRE

Thèse / Université Rennes 2
sous le sceau de l'Université Bretagne Loire

pour obtenir le titre de

Docteur de l'université Rennes 2

Mention : études théâtrales

Ecole doctorale ALL (ED 595 : Arts, Lettres, Langues)

présentée par

Mathilde DUMONTET

Préparée dans le département des Arts du spectacle
Équipe d'accueil APP (Arts : pratiques et poétiques)
EA : 3208 – Laboratoire théâtre

La refiguration de l'humain sur
scène :

Roger Blin ou l'art de l'entre-deux

Étude des mises en scène par Roger Blin des pièces de
Samuel Beckett et de Jean Genet (1953-1968)

Thèse soutenue le 24 janvier 2018

devant le jury composé de :

Sophie LUCET

Professeure à l'université Rennes 2 / *directrice de thèse*

Bénédicte BOISSON

Maître de conférences à l'université Rennes 2 / *co-directrice de thèse*

Jean-Pierre RYNGAERT

Professeur émérite à l'université Sorbonne Nouvelle Paris 3 / *rapporteur*

Jean-François DUSIGNE

Professeur à l'université Paris 8 / *rapporteur*

Hélène KUNTZ

Maître de conférence HDR à l'université Sorbonne Nouvelle Paris 3 / *examinatrice*

Marion DENIZOT

Professeure à l'université Rennes 2 / *examinatrice*



UNIVERSITÉ RENNES 2 – HAUTE BRETAGNE
Unité de Recherche
Ecole Doctorale – Humanités et Sciences de l'Homme

Sous le sceau de l'Université Bretagne Loire

LA REFIGURATION DE L'HUMAIN SUR SCÈNE :

ROGER BLIN OU L'ART DE L'ENTRE-DEUX.

Étude des mises en scène par Roger Blin des pièces de Samuel Beckett et de Jean Genet (1953-1968).

Thèse de Doctorat

Discipline : études théâtrales

Volume 1

Présentée par Mathilde DUMONTET

Directeur de thèse : Sophie LUCET et Bénédicte BOISSON

Soutenue le 24 janvier 2018

Jury :

Mme Sophie LUCET,
Professeure à l'université Rennes 2 – Directrice de thèse

Mme Bénédicte BOISSON,
Maître de conférences à l'université Rennes 2 – Co-directrice de thèse

Mr Jean-Pierre RYNGAERT,
Professeur émérite à l'université Sorbonne Nouvelle Paris 3 – Rapporteur

Mr Jean-François DUSIGNE,
Professeur à l'université Paris 8 – Rapporteur

Mme Hélène KUNTZ,
Maître de conférences HDR à l'université Sorbonne Nouvelle Paris 3 –
Examinatrice

Mme Marion DENIZOT,
Professeure à l'université Rennes 2 – Examinatrice

À mon père,

« Ce n'est pas le chemin qui est difficile,
c'est le difficile qui est le chemin »

Manu Larcenet, *Le Combat ordinaire*

– REMERCIEMENTS –

La thèse est avant tout un moment singulier dans une vie, un parcours jalonné d'embûches, de découvertes et de partages. Je tiens présentement à remercier toutes les personnes qui m'ont accompagnée, soutenue et encouragée.

J'adresse mes premiers remerciements à mes deux formidables directrices de thèse Bénédicte Boisson et Sophie Lucet sans qui rien n'aurait été possible. Chacune, à sa manière, a su trouver les mots, les métaphores ou les dessins, qui m'ont permis d'avancer. Elles ont également eu l'intelligence et la patience de respecter mes nombreux moments de silence et de doute. Leur œil de lynx ainsi que leurs commentaires avisés ont été de précieux compagnons d'écriture.

Jean-Pierre Ryngaert, Jean-François Dusigne, Hélène Kuntz et Marion Denizot m'ont fait l'honneur d'accepter d'être jury sur cette thèse. Je les remercie pour l'intérêt qu'ils ont manifesté pour mes recherches et j'espère que nos futurs échanges seront aussi fructueux que ceux que m'ont offerts, dans la solitude de la lecture, leurs travaux respectifs.

Parce qu'un travail de thèse n'est possible qu'au regard des documents existants, je remercie profondément Lynda Bellity Peskine et Odette Aslan d'avoir constitué de précieux fonds d'archive et d'avoir recueillis la parole de Roger Blin, artiste si prompt à se taire. Je remercie également les personnes travaillant à l'IMEC, la BnF, l'Ina et la Bibliothèque historique de la ville de Paris pour leur accueil. À cet égard je tiens en particulier à remercier Corinne Gibello qui a mis de l'ordre dans le fonds Blin de la BnF pour mes travaux, qui m'a présenté à Odette Aslan et qui, pour finir, a eu la gentillesse de prendre quelques photographies d'archive pour mes annexes. Je remercie également Hermine Karagheuz pour avoir pris le temps de me rencontrer à plusieurs reprises dans les bars arpentés par son compagnon de vie. Je remercie Sarah Mirante-Petit, Pierre Granval et Odette Aslan pour avoir accepté de répondre à mes questions et partagé avec moi quelques-uns de leurs souvenirs.

Durant ma thèse, j'ai également eu la chance de participer à des recherches collectives et d'être intégrée à l'équipe pédagogique grâce à la qualité humaine et scientifique des membres du laboratoire de théâtre de Rennes 2. Je remercie en particulier Brigitte Prost et Laura Naudeix pour leur gentillesse et leur confiance, mais aussi l'ensemble du personnel administratif toujours prompt à apporter des réponses à mes questions. Je remercie également mes camarades doctorants de littérature, de cinéma, d'arts plastiques et d'histoire de l'art pour ces belles années de recherches et d'apprentissages collectifs au sein du groupe de recherche ALEF.

Je tiens à exprimer ma gratitude à ma tante pour ses nombreuses relectures orthographiques et pour m'avoir si souvent réclamé la suite des aventures Blin. Je remercie également Ronan, Romain et Marion pour leurs traductions anglaises de mes résumés d'articles et de thèse.

Je souhaite adresser une mention spéciale pour quelques compagnons de thèse qui, lors de mes débuts, m'ont accompagnée dans la découverte du monde du doctorat. Séverine, Flore, Lena et Jeanne, je vous remercie pour nos innombrables discussions pédagogiques et scientifiques, mais surtout pour la qualité de votre amitié.

Parce qu'une thèse est nourrie par le reste de la vie, je remercie mes compagnons d'expérimentations artistiques Elsa, Mika et Anaïs, mes compagnons d'exploration du monde Vivian et Carole, et ma comparse d'imprévue Marich.

Pour finir, j'adresse mon immense reconnaissance à ma compagne Gaëlle pour son soutien sans faille, et pour avoir supporté avec tant d'endurance mon mutisme le plus féroce.

RSOMMAIRE R

Sommaire.....	6
Introduction.....	8
Chapitre 1 S'opposer à l'art bourgeois pour un renouveau formel	40
I. Roger Blin, une formation contestataire et artistique contre l'art bourgeois.....	42
A. Affirmation d'une posture militante et esthétique : <i>La Revue du Cinéma</i> et Le Groupe Octobre.....	42
B. L'exploration des possibilités corporelles et sonores : Artaud et Barrault.....	55
C. Fidélité au texte et importance accordée à l'acteur : Dullin en héritage	62
II. De la conception de l'humain en être rationnel à la crise du drame.....	68
A. Conception esthétique-philosophique de l'humain : de l'universalisme à l'individualisme	69
B. Généralisation et crise au XIX ^e siècle.....	75
C. Généalogie des auteurs défendus par Blin : Beckett et Genet au prisme de la crise du drame.....	81
Chapitre 2 La défiguration du personnage bourgeois dans les pièces créées par Roger Blin	89
I. Contre la rationalisation : déroute de la causalité et de la logique.....	98
A. Mise à mal du rapport au temps historique et linéaire	98
B. Agencement de l'action.....	111
II. Contre le psychologisme : facticité de l'intention et de l'émotion	118
A. Maintien de micro-actions et déstructuration de l'intention.....	119
B. Rigidité de l'émotion.....	126
III. Identité altérée et survivance de l'interaction	131
A. Identité troublée.....	131
B. Glissement d'identité et altérité subsistante	137
Chapitre 3 La refiguration du personnage par les formes spectaculaires	148
I. Dessiner des rapports de force à partir des représentations collectives	153
A. Invention visuelle des clochards beckettien.....	154
B. L'exubérance carnavalesque de Genet	165
C. Ancrer des attitudes	177
II. Dynamiser et poétiser la scène : l'exploration du ludique.....	186
A. Le gag verbal et le gag physique.....	187

B.	Le spectaculaire et la magie	199
C.	Le ballet	203
III.	L’ambivalence d’un espace de jeu méta-théâtral	207
A.	L’ambigüité des boites closes	208
B.	La théâtralité des espaces architecturés	216
Chapitre 4 Retrouver l’évidence du geste et de la parole : un effet de naturel ?		224
I.	La direction d’acteur au service d’une énergie	229
A.	Une ambiance amicale de création	229
B.	L’accompagnement et l’autonomie de l’acteur	235
II.	Le point de rencontre entre le texte et le comédien	244
A.	Des répliques dans le corps : détour par la grammaire et la syntaxe.....	244
B.	L’art du geste et du déplacement.....	252
C.	L’organicité du comédien.....	258
III.	Artifice et sincérité : l’illusion de la fusion entre acteur et personnage-figure ..	269
A.	La distanciation sérieuse.....	269
B.	L’effacement de la mise en scène.....	289
Chapitre 5 Pour un nouveau réalisme : des figures entre distance et familiarité.....		296
I.	Un contexte de réception singulier	299
A.	Le traumatisme de la Seconde Guerre mondiale	299
B.	La représentation comme événement.....	303
II.	Une réception perturbée pour un effet poétique authentique.....	312
A.	Une familiarité angoissante	314
B.	Du spectacle cérémoniel à la morale déstabilisée	325
III.	Un nouveau réalisme emprunt de conventions anciennes	334
A.	Une institutionnalisation rapide	336
B.	La nouveauté en débat	343
Conclusion		351
Index		364
Bibliographie des documents d’archive		369
Bibliographie Générale.....		390
Table des matières		415

INTRODUCTION

Introduction

Dans les années 1950 et 1960, âgé d'une quarantaine d'années, Roger Blin est l'un des plus importants acteurs de la réforme dramaturgique et scénique du nouveau théâtre dit aussi théâtre de l'absurde ou anti-théâtre. Ses mises en scène provoquent de vives réactions auprès des spectateurs ainsi que des médias, et sont rapidement institutionnalisées. Roger Blin est alors de plus en plus souvent interrogé sur son travail par des journalistes de presse et de radio. Ses spectacles sont annoncés avant leur sortie avec parfois des détails sur le processus de répétition¹. Par ailleurs, certains d'entre eux, comme *En Attendant Godot* en 1953 et *Les Paravents* en 1966, marquent la mémoire du théâtre français.

Par ses mises en scène, Roger Blin révèle au public les œuvres alors peu connues d'Arthur Adamov, de Samuel Beckett et de Jean Genet. Metteur en scène, acteur, découvreur de textes, il se spécialise en effet très vite dans les premières créations de nouvelles écritures. Blin affirme être avant tout enthousiasmé au théâtre par « les problèmes humains² » qui en passent par un texte dont le « dosage³ » est subtil entre sa « valeur littéraire et poétique⁴ » et « son aspect militant⁵ », visant à « faire en sorte que les choses bougent⁶ ». Ainsi, à propos d'*En Attendant Godot*, il exprime de manière assez provocante son désir de bouleverser les représentations habituelles tout en défendant une certaine poésie :

« Quand j'ai eu *Godot* entre les mains, j'ai désiré le monter en grande partie pour la valeur de la pièce, pour 90% disons. Et pour 10% c'était le sentiment qu'on allait faire chier tous les auteurs dramatiques de l'époque, et une partie du public, que ça allait foutre en l'air la plupart des spectacles⁷. »

¹ Nous pouvons citer par exemple la réalisation d'un documentaire télévisuel sur les répétitions des *Paravents* mis en scène par Roger Blin à l'Odéon-Théâtre de France et programmé à partir du 16 avril 1966 : DUMOULIN Michel, VALEY Robert (real.), « Derrière les Paravents », *Pour le plaisir*, ORTF, 13 avril 1966, Ina.

² BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos recueillis par Lynda Bellity Peskine*, Paris, Gallimard, 1986, p. 59.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ BLIN Roger, in MICHEL Odile et FARABET René (real.), « Fragment Roger Blin 1 », *Ateliers de création radiophonique*, France Culture, 27 janvier 1985, Ina. Propos retranscrits par nous-même.

Celui qui se considère comme « un amateur et un paresseux⁸ » et qui monte de ce fait peu de pièces R moins d'une par an⁹ R pratique donc un art à visée artistique et politique. Intéressé par l'humain, il se positionne très tôt contre la bourgeoisie et considère la politique comme une manière de vivre et non comme un discours idéologique. Son théâtre se situe dès lors plutôt du côté du sensible : Blin est en effet profondément marqué par sa rencontre avec les surréalistes en 1928 et par son amitié pour Antonin Artaud qui débute la même année. Des surréalistes, il conserve le rejet du mode de vie, des valeurs et de l'art bourgeois, ainsi qu'« une rigueur morale extraordinaire qui était le contraire de l'espèce de moralisme pris dans [s]a famille catholique¹⁰ ». Il expérimente cette nouvelle manière de concevoir le monde à travers son travail de critique pour la *Revue du Cinéma*¹¹ de 1929 à 1931¹², et en tant qu'acteur dans le Groupe Octobre¹³ en 1935. Avec Artaud, pour lequel il travaille en tant qu'assistant à la mise en scène et acteur dans *Les Cenci* en 1935, puis comme interprète dans la création radiophonique *Pour En Finir Avec Le Jugement de Dieu* en 1947, Blin découvre des interrogations formelles sur l'art de la mise en scène, et notamment l'importance des déplacements et du son. Cette expérience engage une véritable rupture avec le théâtre d'alors, comme l'explique Blin :

« J'ai compris avec Artaud que le théâtre ne pouvait en aucun cas, n'est-ce pas, le vrai théâtre, ne pouvait en aucun cas ressembler le moins du monde aux pièces que j'avais vues, pièces de boulevard avec des téléphones blancs et des choses comme ça¹⁴. »

Par conséquent, quand il débute la mise en scène après la Seconde Guerre mondiale, Blin a le désir de produire un théâtre anti-conformiste qui s'opposerait à l'esthétique bourgeoise tout en défendant une poésie plaçant l'humain en son centre. À cette fin, il s'attache à la mise en valeur du texte théâtral qui constitue, selon lui, le

⁸BLIN Roger, propos recueillis par CRAIPEAU Maria, « Entretien avec Madeleine Renaud et Roger Blin. Le public écouterait-il Beckett ? », *France Observateur*, 17 octobre 1963, Coupures de presse, 4° SW 10809(4), BnF.

⁹ Cf. Volume 2, annexe n°1, Liste des mises en scène de Roger Blin, p. 9-10.

¹⁰ BLIN Roger, in MICHEL Odile et FARABET René (real.), « Fragment Roger Blin 1 », *op. cit.*

¹¹ Revue fondée par Jean-George Auriol en 1928 avec l'aide de Philippe Soupault.

¹² Cf. Volume 2, annexe n°4, Liste des articles critiques de Roger Blin parus dans la *Revue du Cinéma*, p. 16.

¹³ Troupe de théâtre d'agit-prop constituée autour des écrits de Jacques Prévert, le Groupe Octobre est à tendance anarchiste et communiste, « dirigé contre l'idéologie bourgeoise et l'ordre établi », avec la particularité de mettre en avant la poésie. Le Groupe se dissout en 1938 à cause de dissensions politiques. BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, *op. cit.*, p. 35-37.

¹⁴BLIN Roger, in MICHEL Odile et FARABET René (real.), « Fragment Roger Blin 1 », *op. cit.*

centre de la création et une conception qui s'oppose à celle d'Artaud et resitue Roger Blin dans la lignée du Cartel. La découverte des pièces de Beckett et de Genet paraît alors répondre aux aspirations du metteur en scène. Ces écritures semblent en effet être à même de contribuer à la déstabilisation des modalités de représentations bourgeoises de l'humain et héritées des conceptions d'Aristote puis de Denis Diderot et en remettant en cause le personnage, l'action ou encore le discours. Les interrogations formelles, que posent également les pièces de Beckett et de Genet, permettraient à Blin de mettre en pratique certains désirs d'expérimentation, tout en respectant l'idéal d'une fidélité au texte. Il pourrait, grâce à de tels textes, ne pas chercher l'effet pour l'effet, ce dont il a horreur, mais plutôt mettre en valeur les mouvements profonds d'une œuvre qui interroge l'humain. Par ailleurs, Roger Blin crée avec Beckett et Genet des rapports d'amitié qui aboutissent dans chacun des cas à un compagnonnage d'une dizaine d'années durant lequel ils interrogent ensemble les possibilités scéniques et dramaturgiques du théâtre à travers des aller-retour entre le texte et la scène. Ainsi, et c'est l'hypothèse que cette thèse s'appliquera à démontrer, par l'entremise des écritures de Beckett et de Genet, Roger Blin proposerait une nouvelle manière de figurer l'humain sur scène.

Pour ce faire, ce travail de recherche s'attachera à l'étude des mises en scène de Blin comme suit¹⁵ : *En Attendant Godot* en 1953 et en 1961, *Fin de partie* en 1957 et en 1968, *La Dernière Bande* en 1960 ainsi qu'*Oh Les Beaux Jours* en 1963, pour ce qui concerne les pièces écrites par Beckett, et *Les Nègres* en 1959 et *Les Paravents* en 1966, pour celles de Genet. Trois critères principaux ont présidé à ce choix : le compagnonnage singulier de Blin avec ces deux auteurs, qui exacerbe les relations dynamiques entre texte et scène ; l'engouement médiatique pour ces pièces qui ont marqué l'histoire du théâtre au point d'être rapidement institutionnalisées ; l'interrogation qu'elles génèrent autour de la représentation de l'humain sur les plateaux après la Seconde Guerre mondiale.

Il peut paraître étonnant au premier abord d'exclure de cette étude les créations de Blin à partir des pièces d'Arthur Adamov. Blin a en effet mis en scène *La Parodie* au Théâtre Lancry en 1952 et participé activement à la création par Jean-Marie Serreau de

¹⁵ Vous trouverez une fiche technique complète de chaque spectacle dans le volume 2, annexes n°7, 24, 29, 30, 41 et 52, p. 22, 37, 42, 43, 57 et 68.

La Grande Et La Petite Manœuvre aux Noctambules deux ans auparavant. Cependant ces spectacles, confinés à un cercle de connaisseurs, ont peu de retentissement auprès des spectateurs de l'époque contrairement aux autres pièces du corpus ; le manque de source est d'ailleurs sans doute révélateur de la faible portée de ces représentations¹⁶. En outre, le compagnonnage de Blin et d'Adamov est extrêmement court et ne se conclut pas par une consécration institutionnelle¹⁷, contrairement à celui qui le relie à Beckett et à Genet. De plus, Blin déplore l'engagement théâtral d'Adamov qui se met à écrire des pièces historiquement situées. Selon lui, ce tournant fait perdre à son ami son attitude de « prince-clochard plein d'humour¹⁸ » et de marginal qu'il affectionnait tout particulièrement, et avec elle le caractère onirique de ses personnages d'exilés. Nathalie Lempereur¹⁹ situe les prémisses de cette volonté d'engagement théâtral au moment de l'écriture de *Ping-Pong*, soit entre la fin de l'année 1953 et 1955, cette rupture étant renforcée par la découverte du Berliner Ensemble en 1954 et formalisée dans un article datant de 1956²⁰. Ainsi les premières pièces d'Adamov, auteur également monté par Jean Vilar²¹, semblent ouvrir la réflexion sur un autre sujet qui se concentrerait sur l'effervescence créatrice au moment de la Libération. En effet, durant cette période, il semblerait que les auteurs, metteurs en scène et intellectuels qui façonneront le paysage théâtral se côtoient et collaborent avant de choisir des voies différentes. Ainsi, si Blin expérimente des manières de refigurer l'humain sur scène avec les textes d'Adamov²², il

¹⁶ Nathalie Lempereur, qui a soutenu en 2015 une thèse en histoire culturelle sur Arthur Adamov, formule l'hypothèse d'un reniement de la part de l'auteur pour ses premières pièces, ce qui expliquerait selon elle l'absence de conservation de ces manuscrits à l'IMEC. « Est-ce un hasard de conservation, une prise de conscience plus tardive pour constituer ses propres archives qui l'explique ? Mais, dans les fonds de l'IMEC, aucune des premières pièces jusqu'à *Paolo Paoli* ne figurent parmi les manuscrits conservés : est-ce lié à ce reniement et à une volonté de ne garder que les œuvres jugées les plus importantes et les plus représentatives de ce qu'il a voulu faire ? On est en droit au moins de se poser la question. » LEMPEREUR Nathalie, *Arthur Adamov, entre modernité et engagement. Lieux, acteurs et réception d'un théâtre en politique*, ORY Pascal (dir.), université Paris 1, thèse de doctorat, 2015, p. 110.

¹⁷ Par ailleurs, les pièces d'Arthur Adamov sont montées par de nombreux metteurs en scène : Roger Blin, Jean-Marie Serreau, Jean Vilar, Jacques Mauclair, Roger Planchon. C'est avec ce dernier que la collaboration semble la plus longue et la plus fructueuse.

¹⁸ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 78.

¹⁹ LEMPEREUR Nathalie, *Arthur Adamov, entre modernité et engagement*, op. cit., p. 105.

²⁰ ADAMOV Arthur, « Théâtre, Argent et Politique », *Théâtre Populaire*, n° 17, 1 mars 1956, p. 5-18.

²¹ VILAR Jean (m. en sc.), *L'Invasion*, pièce d'Arthur Adamov, Paris, Studio des Champs-Élysées, 1950.

²² Dans *La Grande Et La Petite Manœuvre*, par exemple, Blin expérimente un jeu avec un corps de plus en plus contraint par la perte d'un membre à chaque nouvelle apparition sur scène. Dans *La Parodie*, pour marquer l'opposition entre l'employé dynamique et le pessimisme de N., Blin demande à Jean Martin, incarnant le second, de jouer au sol et de se trainer. Le metteur en scène invente également pour cette pièce des systèmes de lumière qui suivent les personnages, et enregistre des sons de villes : « J'avais moi-même émis des cris aigus, graves, lancinants et des

revendique bien plus encore sa posture artistique et politique avec les pièces de Beckett et de Genet sur lesquelles cette thèse souhaite se concentrer.

Blin rencontre personnellement Beckett vers 1950²³. Ce dernier assiste par deux fois aux représentations de *La Sonate des spectres* mise en scène par Blin à la Gaîté Montparnasse en octobre 1949, puis demande à sa femme, Suzanne, de déposer les manuscrits d'*Eleutheria* et d'*En Attendant Godot* auprès du metteur en scène. Blin, d'abord attiré par la pièce *Eleutheria*, décide finalement de monter *En Attendant Godot* qui réclame moins de moyens : quatre personnages contre dix-sept, et un décor unique. C'est alors le début d'un compagnonnage qui durera une dizaine d'années : Beckett assiste aux répétitions et découvre ainsi l'envers du décor de la création théâtrale ; l'écriture de *Fin de partie*, puis des pièces suivantes, est fortement influencée par cette première découverte de la pratique scénique, ce qui se remarque notamment par le changement du vocabulaire employé dans les didascalies, désormais plus technique et précis. Malgré l'immense succès d'*En Attendant Godot* en 1953, Blin a des difficultés pour trouver un théâtre qui accepterait d'accueillir *Fin de partie*. Peu content de sa mise en scène de 1957, il considère avoir achevé véritablement son travail sur cette pièce avec la reprise de 1968. C'est pourquoi nous intégrons à notre corpus cette seconde version scénique qui, par ailleurs, acquiert une résonance particulière avec les événements de mai 1968. En 1960, Blin monte *La Dernière Bande* au Théâtre Récamier, qui est la succursale d'Arts et Essais du Théâtre National Populaire alors dirigé par Jean Vilar. À partir des années 1960, les mises en scène des pièces de Beckett par Blin accèdent à une reconnaissance institutionnelle, notamment par l'entremise de Jean-Louis Barrault. Ce dernier, une fois nommé à la direction de l'Odéon-Théâtre de France en 1959 et pour mettre à l'honneur le nouveau théâtre, invite entre autres son ami Roger Blin, qui remonte *En Attendant Godot* en 1961, et accueille la création d'*Oh Les Beaux Jours* en 1963.

La rencontre amicale avec Genet est plus tardive, bien que Blin le connaisse depuis un moment, de réputation, par la lecture de ses ouvrages, ainsi que pour l'avoir rencontré quelquefois sur les quais de la Seine où il vendait des livres recélés chez

choses un peu chantées pour faire les clameurs de la foule. » BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 78.

²³BLIN Roger, in BUREAU Pierre (réal.) « Soirée Beckett », 2^e chaîne, 2 février 1968, Ina. Propos retranscrits par nous-même.

Gibert, puis chez des amis communs²⁴. Les premières pièces de Genet ont été mises en scène par d'autres artistes tels que Louis Jouvet²⁵, Tania Balachova²⁶ et Peter Brook²⁷. Cependant, l'auteur n'a pas collaboré à ces créations qu'il n'a par ailleurs pas appréciées, rejoignant à cet endroit la réception critique, plutôt médiocre. À l'inverse, Blin est souvent mentionné comme une chance pour Genet, qui aurait trouvé en lui son véritable metteur en scène. C'est par l'entremise de la troupe de théâtre amateur, Les Griots, qui demande en 1957 à Blin de la faire travailler, que ce dernier décide de monter *Les Nègres*²⁸. Genet a débuté l'écriture de la pièce vers 1954-1955²⁹ pour répondre à une commande passée à l'automne 1954 par Raymond Rouleau³⁰ qui souhaitait une pièce écrite spécialement pour des comédiens noirs. Si après l'écriture de nombreux manuscrits, la pièce est éditée en janvier 1958 à l'Arbalète, sa création par Raymond Rouleau est annoncée dans la presse dès 1955 mais ne verra jamais le jour³¹. Plusieurs versions divergentes de la rencontre de Blin avec la pièce sont données. Selon le metteur en scène, il aurait déjà connu la pièce et aurait demandé l'autorisation à Genet de la monter³². Selon Sarah Maldoror, comédienne de la troupe qui ne participera pas à la création³³, ce serait elle qui serait à l'initiative de ce projet ainsi que de la rencontre avec Genet³⁴. Blin et Genet collaborent sur le texte en Italie durant un mois,

²⁴ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, *op. cit.*, p. 124-125.

²⁵ JOUVET Louis (m. en sc.), *Les Bonnes*, Paris, Théâtre de L'Athénée, 1947.

²⁶ BALACHOVA Tania (m. en sc.), *Les Bonnes*, Paris, Théâtre de la Huchette, 1954.

²⁷ BROOK Peter, (m. en sc.), *Le Balcon*, Théâtre du Gymnase, 1960.

²⁸ Une lettre de Genet à Barbezat du 18 décembre 1957 stipule qu'il est « en pourparler avec Blin pour faire jouer la pièce ». CORVIN Michel, « Genèse des "Nègres" », in GENET Jean, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, (Bibliothèque de la Pléiade), 2002, p. 1186-1200, p. 1189.

²⁹ La date d'écriture du premier manuscrit est inconnue. Le second est daté de mars 1955. CORVIN Michel, « Genèse des "Nègres" », *op. cit.*, p. 1187.

³⁰ Raymond Rouleau est un acteur, metteur en scène et réalisateur. Il fut comédien chez Dullin et membre du théâtre Alfred-Jarry dirigé par Artaud. Il s'est imposé pendant la Seconde Guerre mondiale comme « un metteur en scène attentif aux textes : *Le Loup-garou* de Vitrac (1940), *La Machine à écrire* de Cocteau (1941), *Huis-clos* de Sartre (1944) ». LIEBER Gérard, « ROULEAU Raymond », in CORVIN Michel (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 2001, p. 1189.

³¹ Raymond Rouleau ne montera finalement pas la pièce, déconcerté par l'écriture de Genet ; il ne trouve pas non plus de comédiens noirs avec une diction française qui le satisfasse suffisamment pour jouer la poésie de Genet. CORVIN Michel, « Genèse des "Nègres" », *op. cit.*, p. 1187.

³² Voici la version de Blin : « J'ai appris qu'il avait écrit une pièce intitulée *Les Nègres*, je lui ai demandé et nous sommes rentrés en rapport. » BLIN Roger, in CHONEZ Claudine (real.), « *Les Nègres* de Jean Genet, au Théâtre de Lutèce », *Paris vous parle*, 1^{er} novembre 1959, Ina. Propos retranscrits par nous-même.

³³ Les raisons de sa non participation à la création des *Nègres* sont inconnues. Puisque Blin ne fait jamais mention de son nom, nous supposons une dispute entre les deux.

³⁴ La version de Sarah Maldoror : « C'est vous, Sarah Maldoror, qui avez pensé à monter *Les Nègres* de Jean Genet ? – Oui, j'ai lu la pièce. J'ai trouvé qu'il fallait la monter. J'ai été voir Genet et je la lui ai demandée. Il me l'a confiée. Je me suis chargée de la distribution. J'ai demandé à Blin de la mettre en

en amont des répétitions³⁵. Genet est cependant peu présent lors de la création des *Nègres* au Théâtre de Lutèce, contrairement à celle des *Paravents* en 1966 à l'Odéon-Théâtre de France. Dès 1964, et ce dans la perspective de monter la pièce un jour, Genet et Blin travaillent sur le texte. En effet, en 1964, Aldo Bruzzichelli, « pâtissier italien assez fortuné³⁶ », invite Blin, Serreau³⁷ et Genet à travailler sur *Les Paravents* dans sa villa en Italie. C'est cependant seulement deux ans plus tard, et grâce à l'invitation de Jean-Louis Barrault, que la pièce pourra être montée avec les moyens de l'Odéon-Théâtre de France. Dès lors Genet, très présent pendant les répétitions, abreuve Blin de suggestions scéniques par lettres³⁸ afin de ne pas outrepasser le rôle du metteur en scène devant les comédiens.

La lecture des critiques des créations scéniques de Roger Blin, à partir des pièces de Beckett et de Genet, étonne de par le paradoxe suivant : malgré des interrogations quant à la présence sur scène d'êtres artificiels vidés de toute substance ou au contraire « surthéâtralisés », la critique perçoit, par une sorte de confusion avec le personnage, le jeu des acteurs comme naturels. Elle évoque même à ce propos la création d'un « nouveau réalisme » qu'elle attribue parfois à la mise en scène de Blin, parfois aux textes, et parfois aux deux³⁹. L'utilisation d'une telle expression souligne une rupture dans la manière de représenter l'humain sur scène. Cependant, la question du nouveau réalisme semble être centrale entre 1950 et 1970 par-delà le travail de ce seul metteur en scène. En 1965, Bernard Dort propose l'hypothèse d'un réalisme ouvert qui transcenderait les différentes esthétiques du théâtre qui lui est contemporain, ceci tout en soulignant leurs divergences :

« On ne peut donc parler, comme on l'a fait pour le naturalisme, d'un seul et unique réalisme dans le théâtre français contemporain. En fait,

scène. » MALDOROR Sarah, propos recueillis par ALLEINS Madeleine, « *Les Nègres* de Jean Genet », *France Observateur*, coupures de presse, 20 février 1958, Rsupp 6263, BnF.

³⁵ « La collaboration de Blin avec Genet avait été intime et fructueuse ; ils travaillèrent un mois en Italie sur le texte – en 1957, semble-t-il. » CORVIN Michel, « Genèse des "Nègres", *op. cit.*, p. 1199.

³⁶ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, *op. cit.*, p. 175.

³⁷ Serreau était invité car il désirait également monter *Les Paravents*. Il ne le fera finalement pas et ne participera pas non plus à la création de Blin.

³⁸ La grande majorité des lettres a été publiée : voir GENET Jean, *Lettres à Roger Blin*, Paris, Gallimard, 1966.

³⁹ La question de l'effet produit soit par la mise en scène soit par le texte est un des enjeux de cette thèse, elle sera donc traitée au fur et à mesure de la réflexion.

nous nous trouvons plutôt en présence d'une multiplicité de tentatives réalistes qui peuvent sembler contradictoires entre elles mais qui sont animées par la même volonté de permettre le déchiffrement d'une réalité complexe, contradictoire, en incessante transformation, au-delà de toutes les conclusions ou de toutes les solutions partielles, celles-ci se réclameraient-elles d'une objectivité scientifique⁴⁰. »

Ce faisant, Bernard Dort indique que l'évolution des esthétiques de cette période est la réponse directe à l'impossibilité de déchiffrer la réalité. Si la crise de la représentation qui touche le théâtre à partir de la fin du XIX^e siècle est déjà la conséquence d'une réalité paraissant plus complexe et fuyante, telle que décrite notamment par les sciences humaines et sociales alors émergentes, la Seconde Guerre mondiale marque de nouveau une rupture, cette fois traumatisante, dans la perception du monde : la découverte de comportements inhumains dans les camps, de survivants ressemblant à des « cadavres vivants⁴¹ », le caractère indescriptible et inconcevable de l'horreur, font douter en profondeur des possibilités de définir l'humain.

La scène théâtrale française d'après-guerre propose différentes réponses à cette crise de la représentation portée à son paroxysme par la Seconde Guerre mondiale. À ce sujet, nous reprenons le panorama dessiné par Michel Vinaver dans sa « Conférence de Prague » en 1990⁴². Pour la période qui nous intéresse, il délimite trois ensembles : le théâtre engagé, le théâtre de l'absurde qu'il nomme aussi théâtre du désengagement, et le théâtre cérémonial. Le premier ensemble propose une reconstruction positive de l'humain à travers un théâtre de l'engagement qui s'articule autour d'un discours critique. Jean Anouilh, Jean-Paul Sartre, ou encore Albert Camus, proposent uniquement à travers le texte la figure d'un homme rationnel qui débat. Les pièces de Sartre et de Camus sont jouées sur scène pour la première fois pendant la guerre ; elles tentent de porter un discours critique sur la situation politique et morale. Camus et Sartre proposent un théâtre à thèse afin de démontrer rationnellement l'absurdité de la condition humaine. L'écriture renvoie aux modèles du théâtre bourgeois, adoptant

⁴⁰DORT Bernard, « Un réalisme ouvert », *Théâtre public. 1953-1966*, Paris, Seuil, 1967, [1965], p. 304-312, p. 309.

⁴¹Expression autant employée par d'anciens déportés que par des philosophes, sur laquelle nous reviendrons dans le dernier chapitre. SEMPRUN Jorge, *Le Grand Voyage*, Paris, Gallimard, 1963, p. 204. ARENDT Hannah, *Les Origines du totalitarisme. Eichmann à Jérusalem*, Paris, Gallimard, 2002, [1951 et 1963], p. 795.

⁴²VINAVER Michel, « Conférence de Prague », *Agôn*, Points de vue, mis à jour le 19 octobre 2010, [1990].

<http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=283>.

souvent le principe de la réécriture des grands mythes antiques. Ces pièces sont mises en scène principalement au Théâtre du Vieux-Colombier, ancien bastion de Jacques Copeau qui s'y était installé de 1913 à 1924. La salle conserve son aura, si bien que son ancienneté et sa réputation assurent la venue des spectateurs. Cependant, aucun renouveau scénique ne semble s'y proposer. Jean Vilar pratique un théâtre de l'engagement différent. Il tente de recréer une assemblée qui remettrait l'humain au centre d'une expérience théâtrale redevenue populaire. Pour ce faire, il joue dans de grandes salles où les spectateurs devraient s'assembler autour d'une même vision. Son objectif est de « remettre et réunir dans les travées de la communion dramatique le petit boutiquier de Suresnes et le haut magistrat, l'ouvrier de Puteaux et l'agent de change, le facteur des pauvres et le professeur agrégé⁴³ ». Avec une posture idéologique proche du communisme, Vilar cherche à reconstruire dans un élan d'optimisme une communauté défaite par la mise en scène d'un texte ainsi que par la prise en compte des spectateurs au-delà de la représentation. Pour finir sur le théâtre de l'engagement, la découverte de Bertolt Brecht en France en 1954 refaçonne en profondeur la manière de penser la scène, à la fois chez de jeunes metteurs en scène, tel Roger Planchon, mais également chez la critique, notamment représentée par Roland Barthes et Bernard Dort. Cet auteur-metteur en scène-théoricien propose un théâtre didactique dans lequel texte et scène se répondent mutuellement et surtout se pensent ensemble. À travers ses pièces, textes et mises en scène, Brecht défend la vision d'un homme dont les actions pourraient avoir un impact sur le monde. Il espère ainsi provoquer chez le spectateur un regard critique qui aurait des conséquences sur ses actions futures. Il influence fortement et durablement le théâtre français où nombre de metteurs en scène brechtiens s'imposeront. Cet ensemble du théâtre de l'engagement réunit donc différentes postures esthétiques de représentation de l'humain, que ce soit dans les textes ou sur la scène. Nous remarquons par ailleurs qu'en fonction du type de théâtre soit l'auteur (Sartre et Camus), soit le metteur en scène (Vilar, Brecht), est mis en avant, sans jamais que soit évoquée la collaboration entre plusieurs instances. Cependant, les créations ont toutes en commun de défendre une vision positive de l'humain liée à la notion d'un progrès assuré par le politique de l'humain.

⁴³VILAR Jean, « Petit manifeste de Suresnes », *Le Théâtre service public, et autres textes*, Paris, Gallimard, 1975, [1951], p. 145-147, p. 147.

En revanche, le théâtre de l'absurde, selon l'appellation choisie par Vinaver, met en avant la déconstruction de la figure de l'humain. Ce théâtre est porté par des metteurs en scène R Roger Blin, Jean-Marie Serreau, Nicolas Bataille, Georges Vitaly, Jacques Mauclair, André Reybaz R qui se battent pour pouvoir créer financièrement les pièces des auteurs alors inconnus que sont notamment Arthur Adamov, Eugène Ionesco et Samuel Beckett. Il est fréquent de considérer que ce théâtre cherche à « exprimer le néant de l'existence humaine⁴⁴ » tout en étant comique. L'expression « théâtre de l'absurde » se généralise rapidement pour le désigner, notamment grâce à la publication en 1961⁴⁵ de l'étude du même nom, rédigée par Martin Esslin. Ce dernier justifie ainsi le titre de son essai : « Ce sentiment de l'anxiété métaphysique face à l'absurdité de la condition humaine est en gros le thème des pièces de Beckett, Adamov, Ionesco, Genet et de celles des autres écrivains dont il est question dans ce livre⁴⁶. » Or, en France, la notion d'absurde renvoie aux philosophies existentialistes développées par Jean-Paul Sartre et Albert Camus qui démontrent l'incongruité du monde par la rationalité, contrairement aux écritures du théâtre de Beckett ou de Ionesco qui abandonnent tout discours rationnel. Refusant de porter un discours, niant la possibilité d'agir, ainsi que l'intériorité et l'intégrité du personnage, ce mouvement est également parfois nommé « anti-théâtre ». Or, le démantèlement des instances traditionnelles du théâtre aristotélicien au sein des textes dramatiques permet justement la mise en avant d'un jeu scénique et littéral, d'ailleurs pris en compte dès le moment de l'écriture par l'abondance de didascalies indicatives ainsi que par la présence de répliques méta-théâtrales. Pour cette raison, parler d'un anti-théâtre se révèle également impropre. Certains théoriciens français, dont Geneviève Serreau, préfèrent utiliser l'expression de « nouveau théâtre ». Si d'un point de vue théorique, ce terme n'a pas plus de justification que le premier, il est intéressant à la fois par la rupture esthétique qu'il met en avant ainsi que par le renvoi qu'il opère en direction d'un contexte artistique plutôt que philosophique. De plus, il peut paraître étonnant de classer le théâtre de Genet parmi le théâtre de l'absurde à l'instar de Martin Esslin, ceci alors que l'expression de « nouveau théâtre », plus ouverte, permet de l'intégrer plus aisément, comme le fait d'ailleurs Geneviève Serreau. C'est pourquoi nous privilégierons cette appellation, alors

⁴⁴VINAVER Michel, «Conférence de Prague», *op. cit.*

⁴⁵ESSLIN Martin, *The Theatre of the Absurd*, New-York : Doubleday Ltd. Company, 1961. Nous utiliserons la traduction française : ESSLIN Martin, *Théâtre de l'absurde*, Paris, Buchet/Chastel, 1977, [1961].

⁴⁶ESSLIN Martin, *Théâtre de l'absurde*, *op. cit.*, p. 20.

que Vinaver intègre pour sa part le théâtre de Genet dans la catégorie du « théâtre du cérémonial » afin de souligner le rituel théâtral et le simulacre des représentations proposés par ces pièces. Malgré de nombreuses dissemblances entre les principes d'écritures des pièces de Beckett et celles de Genet, des rapprochements expliquent le choix opéré par Blin de les monter. Les pièces des deux auteurs semblent remettre en cause les instances aristotéliennes du drame en faisant ainsi vaciller la notion de personnage et les principes de représentation de l'humain défendus par la bourgeoisie, qu'il s'agira par ailleurs de définir. Les textes de Beckett tendent vers le vide : l'impossibilité d'agir et de parler est au centre de cette dramaturgie. Au contraire, ceux de Genet déjouent la fiction par la surexposition des conventions théâtrales. Bien que Beckett privilégie la raréfaction du geste et de la parole quand Genet propose leur surabondance, les deux auteurs sont rapprochés par Michel Corvin :

« Dans ce spectacle [*Les Paravents*] extraordinairement riche en couleurs, en mouvements, en actions, ce qui compte est ailleurs : dans le dénuement, dans le silence, dans l'immobilité, dans le vide. Contre la conception de l'art comme produit, donc comme plénitude, décentrer le regard et l'intérêt, c'est ouvrir la voie à une esthétique toute nouvelle : Beckett le faisait à la même époque avec des moyens scéniques et textuels raréfiés, en parfait accord avec le silence et le vide qu'il entendait exprimer. Genet choisissait la voie contraire pour dire la même chose et, de plus, dans un domaine, le politique et le social, où les mots et les images ont un poids de chair et de sang⁴⁷. »

Dans les pièces des deux auteurs, tout acte et toute parole jouent de leur théâtralité pour marquer leur inconséquence et leur inanité. Le jeu de l'acteur est affecté par l'effacement du personnage, soit par l'épuisement R avec un personnage présent mais qui tend à disparaître R soit par la théâtralisation R le personnage jouant sans cesse à être autre chose que lui-même. Avec ces deux modes d'écriture, actes et paroles se remettent sans cesse en cause et ne semblent valoir que pour eux-mêmes. Cependant, contrairement à ce que relève la critique littéraire, ce n'est pas l'expression du néant qui intéresse Blin dans ces pièces dans lesquelles il semble rechercher malgré tout la survivance d'une certaine tendresse humaine.

Roger Blin, en montant les pièces de Beckett et de Genet, contribuerait donc à l'établissement d'une figuration de l'humain en négatif dans le sens où elle participerait

⁴⁷ CORVIN Michel, *Le Motif dans le tapis. Ambiguïté et suspension du sens dans le théâtre contemporain*, Montreuil, Éditions théâtrales, 2016, p. 127.

à la destruction des dramaturgies traditionnelles, ce qui expliquerait la perception d'artificialité des personnages relevée par la critique. Cependant, le metteur en scène est également intéressé par les possibilités de revitalisation de la scène que suggèrent ces écritures. Il y perçoit en effet des appels à l'imaginaire lié aux formes mineures du cirque et du music-hall, mais aussi aux autres arts tel que le cinéma muet ou la sculpture d'Alberto Giacometti. Monter ces pièces est donc l'occasion pour Blin de mettre en jeu ses différentes influences esthétiques, mais aussi ses recherches formelles sur le corps, le son, le maquillage, le mouvement, le rythme, etc. En construisant sur scène les personnages en premier lieu par leur extériorité plastique à travers un jeu de référence aux arts mineurs, Roger Blin renforce-t-il le phénomène d'artificialisation ou l'effet de naturel ? La convocation de formes spectaculaires semble participer à créer une ambiguïté entre le spectacle qui s'assume comme tel et la fiction, provoquant alors une sensation de littéralité. En outre, Roger Blin et ses amis R Sylvain Itkine⁴⁸, Jean-Marie Serreau et Jean-Louis Barrault R sont formés aux principes du Cartel et particulièrement sensibles à l'enseignement de Charles Dullin. Tout comme cette constellation d'artistes il semble hériter, par-delà sa fidélité au texte déjà évoquée, d'une certaine conception du jeu de l'acteur qu'il s'agira de définir plus précisément mais qui pourrait, et c'est là notre hypothèse, expliquer également l'impression de « jeu naturel » ainsi que la confusion entre acteur et personnage perçue par les critiques lors des représentations des pièces de Beckett et de Genet.

En mêlant différentes références artistiques et principes esthétiques, les créations de Blin posent également la question de la convention théâtrale définie comme « un contrat passé entre l'auteur et le public selon lequel le premier compose et met en scène son œuvre d'après des normes connues et acceptées par le second⁴⁹ ». Si chaque genre ou forme de théâtre déploie une série de conventions qui peuvent lui être propres, sans qu'elles soient par ailleurs toutes « explicites et contrôlables⁵⁰ », Blin dans ses mises en scène chercherait à brouiller les frontières pour proposer une configuration nouvelle des différentes normes alors connues des spectateurs. Alors que son théâtre se présente comme une tentative de bouleverser les modalités bourgeoises de représentations de l'humain, il est étonnant que ses mises en scène soient d'emblée comprises par le

⁴⁸ Supra chapitre 1, I, C. « Fidélité au texte et importance accordée à l'acteur : Dullin en héritage ».

⁴⁹ PAVIS Patrice, « Convention », *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2003, p. 69-70, p. 69.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 70.

public, notamment à partir d'*En Attendant Godot* en 1953. Trois hypothèses pourraient expliquer ce phénomène : l'emploi de techniques et d'images issues des formes populaires, la redécouverte et la propagation des expérimentations artistiques d'avant-garde de la première moitié du siècle ⁵¹ qui n'avaient eu jusque là qu'un écho limité ⁵² et un jeu de résonance entre les créations et les préoccupations des spectateurs. Il est en effet primordial pour Blin de « donner des représentations significantes en rapport avec les problèmes et les événements importants de l'époque⁵¹ ». Puisqu'il choisit pourtant de renforcer l'indétermination historique qui se joue dans les écritures, le rapport à l'époque semble plutôt sous-entendu, poétisé, voire se restreindre à n'être qu'un écho lointain. Ainsi, ces pièces semblent répondre aux angoisses de la société en proposant une sorte de suspension du sens. En effet, les créations par Blin des pièces de Beckett et de Genet ouvriraient le sens à de multiples interprétations, pour au final n'en supporter aucune. Contrairement aux propositions esthétiques des théâtres de l'engagement, le nouveau théâtre paraît ainsi faire écho au désaveu de l'entendement, problématique fortement présente après la guerre. Comme le souligne Michel Corvin, la question du sens est éminemment liée à celle de la crise de la représentation de l'humain, question saillante depuis le traumatisme de la Seconde Guerre mondiale :

« La suspension du sens, voire son occultation, est liée, selon l'opinion générale, à la complexité insondable des rapports humains, du fait de tout ce que la psychologie des profondeurs et la psychanalyse nous ont appris sur nous-mêmes, du fait surtout du talent que l'homme a prouvé, depuis Hiroshima et Dachau, pour se nier, se détruire lui-même⁵². »

Si les créations scéniques à partir des pièces de Beckett semblent être reçues à l'aune du traumatisme de la Seconde Guerre mondiale, celles de Genet, en jouant sur les préjugés raciaux et sur les principes d'une image qui se perd en jeu de reflet, sont perçues sous le prisme de la société du spectacle et de la décolonisation.

La mise en scène de ce type de textes pose toutefois problème puisque les acteurs ne sont pas formés pour les incarner, ni les spectateurs pour les recevoir. Ces créations soulèvent donc à la fois des questions techniques ⁵¹ comment trouver des lieux et des équipes qui acceptent de représenter des textes novateurs bouleversant la vision de

⁵¹ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 60.

⁵² CORVIN Michel, *Le Motif dans le tapis*, op. cit., p. 145.

l'humain ? Pourquoi d'interprétation comment incarner des personnages qui, dès le moment de l'écriture, tendent vers leur disparition quitte à devenir de simples figures ? Comment diriger des acteurs non habitués à ce genre de théâtre ? Pourquoi mais également des questions esthétiques pourquoi le jeu des acteurs de Blin est-il perçu comme naturel alors qu'il met en avant la réification et la disparition de l'humain ? Comment ses mises en scène interrogent-elles les notions de présence et d'être-là sur la scène ? Pour finir, adviennent également des questions sociétales et culturelles : pourquoi ces pièces déconcertent-elles les spectateurs ? Que disent-elles de la vision et de la perception de l'humain durant ces deux décennies ?

L'objet de cette thèse est donc de réfléchir au rôle de Blin dans la refiguration de l'humain sur scène entre 1953 et 1968 à travers l'étude des représentations des pièces de Beckett et de Genet, et pas seulement par l'analyse, plus habituelle, des textes du nouveau théâtre. La difficulté majeure d'une telle entreprise tient de la complexité voire de l'impossibilité et de l'inutilité à dissocier les contributions provenant des écritures de Beckett et de Genet de celles qu'on pourrait attribuer aux créations scéniques de Blin. Bien que ce dernier ait choisi de défendre ces pièces parce qu'elles répondent à ses intérêts artistiques et politiques, la participation du metteur en scène aux renouvellements formels de la figuration de l'humain paraît, pour la critique, limitée. Un lieu commun de la théorie théâtrale voudrait en effet que les écritures du nouveau théâtre aient intégralement pris en charge l'évolution des formes scéniques rêvées ou amorcées par certains artistes du début du siècle. Les metteurs en scène, d'André Antoine aux membres du Cartel, reprochaient aux écritures dramatiques de leurs contemporains d'être logocentriques et de ne pas penser la scène de théâtre comme un lieu à investir par la mise en jeu de corps dans l'espace. Charles Dullin traduisait la situation en ces termes : « Le metteur en scène enseigne aux auteurs ce que les auteurs ne savent plus, à savoir les règles du jeu théâtral⁵³. » Adamov, Beckett ou Genet auraient réintégré au sein même de l'écriture dramatique le principe du devenir scénique, ainsi que les attentes et découvertes du début du siècle dans le champ de la mise en scène⁵⁴.

⁵³DULLIN Charles, « Metteur en scène et acteur », in GOUHIER Henri, *L'Essence du théâtre*, Bruxelles, De Kogge, 1943, p. 12-13, p. 13.

⁵⁴ Michel Corvin explique ainsi dès 1963 que : « Cette recherche de la spécificité dans le domaine de la dramaturgie avait été préparée depuis 50 ans déjà dans le domaine de la mise en scène, non

Si la portée emblématique⁵⁵ des écritures de Beckett et de Genet fait de l'ombre au geste créateur de Blin, c'est également l'artiste lui-même qui choisit de se retirer derrière les textes. Dans la lignée du Cartel, se mettre au service du texte est en effet un principe fondateur de la pratique, et le refus de la théorisation sa posture dans la vie. Cependant, la mise en scène proposée par Blin est-elle véritablement incluse dans les écritures au point d'annihiler ses choix scéniques ? De nombreux éléments viennent rendre caduque cette hypothèse : il est en premier lieu évident que, bien que les écritures de Beckett et de Genet prennent en compte le devenir scénique⁵⁶, elles ne répondent pas en pratique à la réalisation matérielle des différents éléments qui composent une mise en scène. En outre, sans entrer dans les détails, en fonction des pièces, les auteurs n'ont pas décrit tous les éléments scéniques. Ainsi, si de nombreux choix sont logiquement opérés par Blin, le sont-ils en tant qu'il serait régisseur ou metteur en scène selon l'acception moderne de ces termes ? Bien que Blin, dans un entretien donné en 1950, regrette la mise en exergue de son statut de metteur en scène alors que selon lui « on ne devrait pas en parler⁵⁷ », il semble tout de même, de par sa pratique, correspondre aux critères déterminés par André Antoine pour remplir cette fonction. En effet, Blin prend en charge tous les éléments scéniques afin que ceux-ci servent sa lecture du texte : il travaille en forte collaboration avec les décorateurs et scénographes, pense la lumière qu'il bricole parfois lui-même, dessine les costumes en amont et prend un grand soin à mettre en place sa distribution. Le metteur en scène apporte également aux pièces tout autant son savoir-faire scénique R dont Genet et Beckett sont dépourvus au début de leur collaboration avec lui⁵⁸ R que ses affinités

seulement par Antoine, Gémier, Copeau et le Cartel, mais par les Allemands Jessner, Reinhardt, Piscator, et les Russes Stanislavski, Evreïnoff, Meyerhold, Tairov, sans oublier le Suisse Appia et l'Anglais G. Craig ». CORVIN Michel, *Le Théâtre nouveau en France*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1963, p. 8-9.

⁵⁵Les deux auteurs paraissent d'autant plus importants que des dictionnaires spécifiques ont été établis sur eux : HUBERT Marie-Claude (dir.), *Dictionnaire Beckett*, Paris, Honoré Champion, 2011 et HUBERT Marie-Claude (dir.), *Dictionnaire Jean Genet*, Paris, Honoré Champion, 2014.

⁵⁶ Le devenir scénique est ce qui dans un texte « sollicite la scène et, dans une certaine mesure, la réinvente » d'après Jean-Pierre SARRAZAC, « Devenir scénique », in Jean-Pierre SARRAZAC (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2005, p. 63-66, p. 63.

⁵⁷BLIN Roger, *Arts*, 24 février 1950, in ASLAN Odette, *Roger Blin qui êtes-vous ?*, Paris, La Manufacture, 1990, p. 317.

⁵⁸ Après avoir suivi de près le travail scénique de Blin en France et s'être fortement intéressé aux créations de ses pièces par Alan Schneider aux Etats-Unis, Samuel Beckett mettra en scène son propre théâtre en Allemagne à partir de 1967. Quant à Genet, après avoir collaboré avec Blin puis fortement développé sa vision scénique du théâtre dans les *Lettres à Roger Blin* ainsi que dans les « commentaires » ajoutés à la fin de chaque tableau dans la réédition des *Paravents*, l'auteur abandonne le théâtre pour se consacrer à l'activisme politique. À ce sujet, il est possible de

artistiques. S'il tente d'effacer son travail au profit des écritures lors des représentations, ses réflexions esthétiques semblent toutefois transparaître lors du processus de création ainsi que dans certains entretiens. Tout en le justifiant par l'analyse des textes, le metteur en scène différencie toutefois son approche des pièces de Beckett ou de Genet, en évoquant pour le premier une mise en scène invisible et pour le second une mise en scène visible. Ainsi, il n'est pas étonnant de constater que le travail de Blin à partir des pièces de Genet est fortement reconnu dès les créations, alors que celui proposé à partir des pièces de Beckett est redécouvert vers la fin des années 1970, une fois que d'autres artistes se sont saisi des textes pour en proposer d'autres réalisations scéniques. C'est ce que constate notamment Bernard Dort dans un article⁵⁹ de 1986, écrit après avoir assisté au festival d'Automne de 1981 qui propose un grand nombre de représentations des pièces de Beckett. À la question : « le théâtre de Beckett requiert-il un style de jeu particulier ? », Dort répond par la négative et met ainsi en évidence l'existence d'une singularité dans les mises en scène de Blin. Il serait toutefois impropre de séparer nettement écriture et mise en scène. Outre le fait que le metteur en scène opère ses choix en fonction de sa propre lecture de l'œuvre, dans ce cas précis il s'avère également que les pièces, pour celles qui sont rééditées après leur création par Blin, portent en elles des éléments qui témoignent de ses mises en scène. Blin établit en effet avec Beckett et Genet un compagnonnage riche et singulier, souvent souhaité par les membres du Cartel sans qu'ils aient toujours pu le réaliser :

« Le théâtre du Cartel des Quatre construit un modèle de collaboration mais il ne l'éprouve pas, ou très peu. Dans leur majorité, les écrivains de la *N.R.F* se détournent des contingences de la scène qu'ils jugent secondaires. L'arrivée des écrivains scéniques, l'entrée, dans la salle, de dramaturges soucieux de la vie spectaculaire de leur pièce met à l'œuvre autant qu'à l'épreuve les discours du Vieux-Colombier⁶⁰. »

Dans notre cas, la collaboration semble effective et fructueuse puisque certains passages des textes sont réécrits suite aux suggestions de Blin ou pour y intégrer certaines de ses

consulter GENET Jean, *L'Ennemi déclaré. Textes et entretiens choisis 1970-1983*, Paris, Gallimard, 2010, [1991].

⁵⁹DORT Bernard, « L'acteur de Beckett : davantage de jeu », in CHABERT Pierre (dir.), « Samuel Beckett. Roman théâtre images acteurs mises en scène voix musiques », *Revue d'esthétique*, n° spécial hors série, Paris, Place, 1990, p. 227- 234.

⁶⁰GAILLARD Sophie, *Écrivains et metteurs en scène à l'école du Cartel. L'épreuve de la collaboration*, GUÉRIN Jeanyves (dir.), Paris 3, thèse de doctorat en littérature, 2015, p. 23.

trouvailles scéniques⁶¹. En outre, les auteurs sont très présents lors des répétitions et participent à la création scénique directement ou par lettres interposées. De par cette coopération étroite entre auteur et metteur en scène, qui remet d'ailleurs en cause la linéarité chronologique et naturelle qui conduirait du texte à la scène, il est difficile et peu pertinent de différencier les apports scéniques qui proviendraient des auteurs via leurs écritures, de ceux qui dépendraient de Blin via sa mise en scène. De ce fait, alors que la majorité des études sur le nouveau théâtre sont réalisées sous le prisme dramatique, cette thèse propose un changement de perspective en plaçant la focale sur la création scénique. Dans ce but, cette étude privilégiera Blin plus que ses acteurs, non pas tant pour valoriser sa personne ou ses choix que pour révéler les termes de créations particulière et historiquement située, étant elle-même issue d'une collaboration étroite entre auteur et metteur en scène visant à renouveler les formes de la figuration de l'humain. Il ne faut, en outre, pas négliger la part du contexte culturel et artistique dans les processus de changement de perception et de représentation de l'humain. D'après Aloïs Riegl, historien d'art, il importe d'« interpréter les changements de style dans le cadre d'une conception globale de l'histoire comprise comme la manifestation d'une transformation de la mentalité dans la société où l'art en question a vu le jour⁶² ». La perspective de l'histoire culturelle est donc double, elle étudie « la manière dont les changements [intervenant dans l'organisation de la société] et d'autres aspects de la culture s'affectent mutuellement⁶³ ».

Les nombreuses études sur le nouveau théâtre sont donc principalement dramaturgiques, comme on peut l'observer dans les ouvrages de Martin Esslin *Le Théâtre de l'absurde* (1961), de Geneviève Serreau *Histoire du « nouveau théâtre »* (1966), ou de Marie-Claude Hubert *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante. Ionesco, Beckett, Adamov* (1987), pour ne citer qu'eux. Il en va de même pour les ouvrages plus généraux sur la conception de l'humain dans le théâtre du second XX^e siècle, comme celui de Catherine Naugrette *Paysages dévastés* (2004) et celui de Michel Corvin *L'homme en trop* (2014), qui font d'ailleurs débiter leur ancrage

⁶¹ De nombreux exemples en seront donnés au fil de la thèse.

⁶² RIEGL Aloïs, cité par ZERNER Henri, *Écrire l'histoire de l'art. Figures d'une discipline*, Gallimard, 1997, p. 75.

⁶³ GOMBRICH Ernst, *En quête de l'histoire culturelle*, Gérard Monfort, 1992, [1969], p. 67.

historique à partir du nouveau théâtre. Même dans les ouvrages sur l'histoire du théâtre du XX^e siècle, qui mettent généralement au premier plan la figure du metteur en scène, les chapitres concernant le nouveau théâtre étudient quasiment exclusivement les auteurs : Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Arthur Adamov, Jean Genet, etc.

Malgré le nombre incommensurable d'études spécifiques sur le théâtre de Beckett, qui prennent parfois en compte le contexte historique de l'écriture des pièces, très peu se focalisent sur leurs représentations⁶⁴, et encore moins sur celles de Blin. Le constat concernant le théâtre de Genet est le même, bien que les études soient beaucoup moins nombreuses. Il faut toutefois mentionner l'excellent travail de génétique réalisé par Michel Corvin pour l'édition scientifique de l'œuvre théâtrale de l'auteur dans la Pléiade, qui prend en compte l'influence des créations de Blin dans la réédition des pièces de Genet. En outre, et ce même à l'occasion d'études dramaturgiques comparatives, le théâtre de Beckett et celui de Genet ne sont jamais rapprochés, à l'exception du dernier ouvrage de Michel Corvin⁶⁵, et de celui de Monique Borie qui étudie conjointement Beckett, Genet, le Living Theatre et Grotowski⁶⁶. Notre thèse prétendra alors pour la première fois traiter ensemble les deux auteurs par le biais des mises en scènes de Roger Blin.

Notons également que les études sur Roger Blin sont extrêmement rares, ce que Bernard Dort déplore en 1986 : « J'ai la plus grande admiration pour Blin. On n'a pas encore fait les comptes de tout ce que lui doit le théâtre français⁶⁷ » et qui semble toujours d'actualité en 2017, comme s'en offusque Olivier Neveux : « Roger Blin, un grand nom de la scène théâtrale ! Quel scandale, d'ailleurs, qu'il soit aussi peu étudié, travaillé, ses entretiens sont formidables, son œuvre colossale⁶⁸ ». On peut en effet

⁶⁴Le numéro spécial Beckett de *La Revue d'esthétique* dirigé par Jean-Pierre Chabert dresse toutefois un panorama des différentes représentations des pièces de Beckett. Une monographie est également parue récemment sur les mises en scène par Beckett de ses propres textes : PROTIN Matthieu, *De La Page au plateau : Beckett auteur-metteur en scène de son premier théâtre*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2015. Cet ouvrage, issu d'une thèse de doctorat dirigée par Catherine Naugrette, place toutefois encore une fois l'auteur au centre de la création.

⁶⁵CORVIN Michel, *Le Motif dans le tapis*, *op. cit.*

⁶⁶BORIE Monique, *Mythe et théâtre aujourd'hui, une quête impossible ? Beckett, Genet, Grotowski, le Living theatre*, Paris, A.-G. Nizet, 1981.

⁶⁷DORT Bernard, « L'acteur de Beckett : davantage de jeu », *op. cit.*, p. 232.

⁶⁸NEVEUX Olivier, propos recueillis par COUDRAY Sophie et NADI Selim, « Le théâtre de Jean Genet : entretien avec Olivier Neveux », *Période*, revue en ligne, mise en ligne le 21 septembre 2017.

<http://revueperiode.net/le-theatre-de-jean-genet-entretien-avec-olivier-neveux/>

rapidement répertorier les études sur Roger Blin, qui tiennent à un recueil d'entretiens⁶⁹, trois monographies⁷⁰, quelques articles et trois mémoires. Pour les besoins d'une thèse qu'elle ne rédigera finalement pas, Lynda Bellity Peskine a retranscrit et publié une dizaine d'heures d'entretiens effectués avec Roger Blin au début des années 1980. Cet ouvrage, auquel fait référence Olivier Neveux, est une source essentielle pour avoir un aperçu de la pensée de Blin qui n'a jamais écrit sur sa pratique, mais il n'a jamais encore été exploité à des fins universitaires. Des trois monographies publiées sur Blin, aucune n'a été initialement éditée en français. La monographie d'Odette Aslan, *Roger Blin qui êtes-vous ?* publiée en français en 1990, est construite en deux parties. L'ouvrage retrace d'abord succinctement l'histoire des spectacles que Blin a montés et leur cohérence dans le parcours de vie d'un homme de théâtre avant de proposer une analyse plus précise des mises en scène d'*En Attendant Godot*, de *Fin de partie*, des *Nègres*, des *Paravents*, et de *Triptyque* (pièce de Max Frisch). Cette étude témoigne de l'esthétique et de la façon de travailler de Blin, mais elle demeure dans l'ensemble très descriptive en se concentrant surtout sur l'homme, sa vie, voire sa personnalité. Odette Aslan est toutefois une spectatrice privilégiée qui a pu observer certaines répétitions⁷¹ et qui parsème son ouvrage d'entretiens avec Roger Blin et ses collaborateurs. Elle a également publié un dossier comparatif sur les relations entre le texte et la scène à partir des différentes mises en scène des *Paravents* dans le troisième volume des *Voies de la création théâtrale*⁷². La monographie anglophone de Mark Taylor-Batty présente également le parcours théâtral de Blin. Proche dans le contenu de la monographie d'Odette Aslan, l'ouvrage est enrichi de quelques réflexions sur les rapports entre

⁶⁹ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit.

⁷⁰ ASLAN Odette, *Roger Blin qui êtes-vous ?*, Paris, La Manufacture, 1990.

HEED Sven, *Roger Blin, metteur en scène de l'avant-garde (1949-1959)*, Saulxures, Circé, 1996.

TAYLOR-BATTY Mark, *Roger Blin. Collaborations and Methodologies*, Bern, Peter Lang, 2007.

⁷¹ Odette Aslan a en particulier pu assister aux répétitions des *Paravents* en 1966. Elle connaît par ailleurs le travail de Blin depuis ses débuts. Elle a interprété le rôle de La Cuisinière dans *La Sonate des spectres* mis en scène par Roger Blin en 1949 au Théâtre de la Gaîté-Montparnasse. Cependant, elle n'a fait que remplacer l'actrice au dernier moment, sans avoir participé au préalable aux répétitions. Elle ne se considère pas comme une amie du metteur en scène. ASLAN Odette, entretien avec DUMONTET Mathilde, entretien téléphonique, 8 février 2016.

⁷² ASLAN Odette, « "Les Paravents" de J. Genet », in BABLET Denis, JACQUOT Jean (dir.), *Les Voies de la création théâtrale*, Paris, CNRS, n° III, 1972 [1969], p. 11-107.

Les Voies de la création théâtrale est une collection créée en 1970 par Jean Jacquot pour rassembler les résultats de diverses expériences et expérimentations de terrain. Les premières enquêtes de terrain de suivis du processus de création auprès des artistes en répétition ont été en effet pensées et réalisées à partir de 1966 par une équipe de chercheurs réunie autour de Jean Jacquot dont l'objectif principal est « d'étudier les rapports de l'écriture dramatique et de la mise en scène ». JACQUOT Jean, « Présentation » in JACQUOT Jean (dir.), *Les voies de la création théâtrale*, Paris, CNRS, vol. I, 1970, p. 7-17, p. 7.

éthique et esthétique dans le travail du metteur en scène. La monographie de Sven Heed se concentre sur la période allant de 1949 à 1959, cette balise temporelle étant équivalente à celle utilisée dans les ouvrages sur le nouveau théâtre par Esslin, Corvin, ou Serreau. Selon lui, Roger Blin constitue sa méthode et son style durant cette période. Les analyses sont également replacées dans le contexte de l'après-guerre, dans « un monde ressenti comme inhumain⁷³ ». Son objectif consiste alors à définir les codes du nouveau théâtre et à déterminer la part de Blin dans la création d'un nouveau langage, ce que l'auteur n'arrivera pas à formuler clairement. Sven Heed repère les thèmes récurrents et les constantes dans le choix des textes opéré par Blin. L'ouvrage est constitué en deux parties : le répertoire de l'avant-garde, puis sa pratique. Dans la première partie, l'auteur rappelle la genèse de la rencontre entre Blin et les textes puis réalise une analyse littéraire sommaire des pièces d'Adamov, de Beckett ou de Genet montées par Blin. Dans la deuxième partie, à l'aide d'éléments factuels, il décrit les théâtres dans lesquels les pièces ont été représentées ainsi que les spectacles dans un ordre chronologique. La conclusion affirme l'importance que Roger Blin accorde au corps du comédien et délimite le rôle du metteur en scène comme celui d'un « maître de cérémonie⁷⁴ ». Le mémoire d'Aurélia Guillet⁷⁵ compare la mise en scène des *Paravents* de Blin à celle de Chéreau en se focalisant sur le rapport au public et sur la tension ainsi réalisée entre réel et imaginaire. Ses annexes comportent quelques passages d'une thèse dont le seul exemplaire a été perdu par l'université de Montpellier : celle de Jacques Bioulès⁷⁶ sur l'imaginaire dans les *Paravents*. Le mémoire d'Andrée Waitrop⁷⁷ est une analyse des mises en scène par Blin des pièces de Beckett. Réalisé en 1969, il adopte un point de vue Ranti-bourgeois et a l'intérêt d'inclure des entretiens inédits avec Blin et une forte documentation iconographique. Essentielles autant pour leur contenu analytique que documentaire (photographies, entretiens, tableaux comparatistes, etc.), les études sur Roger Blin sont donc principalement dramaturgiques et esthétiques et ses créations sont analysées séparément les unes des autres. Si des éléments contextuels

⁷³ HEED Sven, *Roger Blin, metteur en scène de l'avant-garde*, op. cit., p. 75.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 139.

⁷⁵ GUILLET Aurélia, « *Les Paravents* » de Jean Genet : *Du texte à la scène : Étude des mises en scène de Roger Blin (1966) et de Patrice Chéreau (1983)*, BENHAMOU Anne-Françoise (dir.), université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, mémoire de maîtrise en études théâtrales, 1998.

⁷⁶ BIOULES Jacques, *L'imaginaire et le travail des comédiens : Les Paravents de Jean Genet*, GONTARD Denis (dir.), université de Montpellier 3, thèse de doctorat, 1973.

⁷⁷ WAITROP Andrée, *Les Mises en scène des pièces de Samuel Beckett par Roger Blin*, DORT Bernard (dir.), université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, maîtrise, 1969.

sont parfois intégrés à ces études, l'histoire culturelle en est absente et le travail de Blin n'est pas interrogé sous le prisme de la refiguration de l'humain.

C'est pourquoi, la thématique que cette thèse propose d'aborder, ainsi que son parti pris résolument historique et transversal, comporte trois intérêts principaux. En premier lieu, cette étude propose en filigrane de poursuivre les recherches déjà amorcées par Odette Aslan, Michel Corvin, ou encore Aurélia Guillet sur les relations entre le texte et la scène. En effet, Roger Blin n'hésite pas à suggérer aux auteurs des modifications dans leurs pièces, et, de leur côté, Samuel Beckett et Jean Genet s'immiscent à leur tour dans la création scénique. Ainsi, il s'agira d'interroger ces relations dynamiques entre texte et scène pour mettre au jour les réflexions pratiques qu'elles ont pu engendrer lors du processus de création. Cette perspective devrait permettre de mettre en lumière les choix scéniques réalisés par Blin ainsi que leurs conséquences sur les représentations sans toutefois que l'attribution *stricto sensu* de la paternité des trouvailles scéniques ne devienne la priorité. En effet, la question de l'auctorialité demeure toujours flottante tant une création scénique est nécessairement le fruit de collaborations diverses, allant de l'auteur au metteur en scène, en passant par les acteurs, directeurs de salles, scénographes costumiers, spectateurs, etc., tous les protagonistes participant activement à la réalisation finale. Cependant quand les choix, volontés, ou trouvailles pourront être attribués à une personnalité, ils le seront. En second lieu, étudier les représentations au regard du contexte de création et de réception devrait permettre une nouvelle compréhension des choix réalisés par Blin et ses collaborateurs, ainsi que la mesure de leurs effets sur les spectateurs de l'époque. Cette perspective a pour conséquence de repenser l'histoire du théâtre en replaçant les représentations à la confluence des histoires des formes et de l'histoire culturelle⁷⁸, et d'interroger ainsi la mise en place d'un langage scénique dans sa relation dynamique aux imaginaires collectifs. De ce fait, et en troisième lieu, l'objectif principal de cette thèse sera de tenter de comprendre en quoi les créations de Blin réinterrogent la figuration de l'humain sur scène et quelles représentations collectives elles proposent.

⁷⁸ « L'histoire culturelle du théâtre est désormais un champ bien établi et se différencie de l'histoire du théâtre faite depuis d'autres champs disciplinaires. Pascal Ory, en pionnier, a défini les enjeux principaux de cette histoire culturelle qui est aussi et surtout une analyse du "contenant" et des multiples imbrications de la culture à la technique, à l'économique, au social et au politique. L'histoire culturelle s'intéresse aux étapes successives qui interviennent de la création d'un objet culturel quel qu'il soit à sa "consommation", en passant par la médiation et la réception. » LEMPEREUR Nathalie, *Arthur Adamov, entre modernité et engagement, op. cit.*, p. 9.

Ce faisant, il nous sera sans doute possible d'aboutir à une meilleure connaissance d'un metteur en scène peu étudié.

Cette recherche s'articule donc au confluent d'enjeux dramaturgiques, esthétiques et non loin de l'histoire culturelle, ces angles d'analyse nous permettant d'interroger le moment particulier de la représentation théâtrale. Cependant, la nature de l'objet spectacle fait qu'il disparaît au moment même où il se joue. Le chercheur doit donc travailler à partir des traces qui subsistent à cet événement artistique. Vouloir le reconstituer est une entreprise vouée à l'échec. Comme l'énonce Georges Banu, « [toute] entreprise de reconstitution s'appuie sur des traces disparates qui, ainsi rassemblées, dessinent, comme dirait Antoine Vitez, *la forme d'une absence*⁷⁹ ». Les traces de la représentation, qui varient d'un spectacle à un autre, influent sur la connaissance d'une œuvre. Prendre en compte le processus de création permet donc d'élargir le terrain des investigations. Dans le cas de Roger Blin, que ce soit pour le processus de création ou la représentation, il existe peu de sources. Il s'agira donc et d'abord de les répertorier succinctement⁸⁰ en évoquant les questions méthodologiques qu'elles soulèvent : textes dramatiques, textes de scène, notes de mises en scène, cahiers de régie, croquis de costumes et de maquillages, croquis scénographiques, programmes de salle, photographies, captations sonores et audiovisuelles, coupures de presse, documentaires, entretiens, autobiographies d'acteur, correspondances, agendas, sont en nombre réduit, ou n'existent parfois que pour une pièce seulement. C'est pourquoi les sources secondaires que constituent les coupures de presse et les entretiens avec Roger Blin de par leur constance et leur relative quantité semblent pertinentes pour acquérir la perception la plus globale et plus complète des diverses représentations de notre corpus. Cependant, la parole du metteur en scène, tout comme celle des témoins ou des autres collaborateurs, ne remplace pas l'œuvre disparue : « On sait à quel point les créateurs peuvent réinventer le passé, oublier, croire à leurs oublis, mais ils contribuent de façon irremplaçable à déchiffrer et compléter ces traces, à prévenir les

⁷⁹BANU Georges, « L'Oubli et la forme de l'absence », in FARCY Gérard-Denis et AMIEL Vincent (dir.), *Mémoire en éveil, Archives en création, Le point de vue du théâtre et du cinéma*, Vic-la-Gardiole, L'Entretemps, p. 29-36, p. 32.

⁸⁰ Pour savoir où consulter les documents mentionnés ci-après, se référer à la bibliographie des documents d'archive, infra, p. 367.

lectures erronées⁸¹. » Dans ce cas précis, les sources primaires, plus éparses, servent alors à compléter les connaissances transmises par les sources secondaires, mais surtout à vérifier leur véracité par le truchement du croisement des sources.

Les coupures de presse, dont l'analyse a abouti à l'hypothèse première de cette thèse, représentent donc une source importante dans ce travail. Cette thèse propose en effet une analyse esthétique et historique des mises en scène de Blin. Or, le terme esthétique suppose à la fois l'étude des œuvres et celle de la perception sensible du spectacle que ces dernières impliquent. Comment alors proposer une analyse esthétique de spectacles auxquels nous n'avons pas assisté et sur lesquels il n'y a pas de captation et très peu de traces ? Nous présumons que la seule reconstitution purement factuelle du spectacle ne permet pas d'en avoir une perception sensible et donc d'en faire une analyse esthétique correcte, même si elle s'avère fort utile. C'est pourquoi nous nous proposons de contrecarrer cette limite en déléguant l'expérience esthétique à la critique dramatique. Ce transfert de compétences ancre alors de fait l'étude dans le contexte historique particulier de la représentation. Cette critique suppose, pour être utile, quelques précautions méthodologiques que nous énoncerons dans le cinquième chapitre, lorsque l'analyse se concentrera particulièrement sur la réception.

Les entretiens avec Roger Blin, et en particulier ceux recueillis par Lynda Bellity Peskine dans *Souvenirs et propos*, sont la source principale de ce travail de thèse de par leurs quantité et qualité. Roger Blin n'ayant jamais écrit sur son œuvre, cet ouvrage est le plus facile d'accès pour entrevoir sa pensée, déployée au fil de deux cent quatre-vingt dix-neuf pages. L'absence de métadonnées (retranscription des questions, indication de lieu, de durée des entretiens, etc.), limite toutefois l'étude des conditions d'énonciation de la parole du metteur en scène et des rapports qui se nouent alors entre l'étudiante et l'artiste. La dimension mémorielle et monumentaire⁸² de l'ouvrage peut toutefois être soulignée. Étant donné que ce dernier a été réalisé à la fin de la carrière de l'artiste,

⁸¹GRÉSILLON Almuth, MERVANT-ROUX Marie-Madeleine et BUDOR Dominique, « Pour une génétique théâtrale : prémisses et enjeux », in GRÉSILLON Almuth, MERVANT-ROUX Marie-Madeleine et BUDOR Dominique (dir.), *Genèses théâtrales*, Paris, CNRS édition, 2010, p. 5-23, p. 6.

⁸² La dimension monumentaire est l'une des quatre dimensions définies par Florence Descamps pour décrire les enjeux d'un témoignage provoqué dans le cadre de l'histoire orale. Par son récit, le témoin est amené à établir sa « propre identité biographique à travers le temps ». DESCAMPS Florence, « Les sources orales et l'histoire : une difficile et tardive reconnaissance », in DESCAMPS Florence (dir.), *Les sources orales et l'histoire. Récits de vie, entretiens, témoignages oraux*, Bréal, 2006, p. 9-39, p. 31.

Roger Blin se retrouve pendant les entretiens face à ses souvenirs, qu'il est invité à organiser pour en empêcher l'oubli. Lors de cette mise en récit de son propre vécu, « le témoin dit qui il est, qui il croit être ou qui il veut être⁸³ ». Roger Blin détaille avec précision ses créations, sans chercher à théoriser son travail ou à mettre au jour une méthode, à l'inverse de la plupart des metteurs en scène. Par ailleurs, ces entretiens se font au début des années 1980 alors que les pièces qui nous intéressent ont été créées entre 1953 et 1968. Cet écart temporel tend à relativiser la portée de la mémoire et de la parole de l'artiste. C'est pourquoi il est important de croiser ces informations avec d'autres sources. Durant sa carrière, Roger Blin a donné de plus en plus d'entretiens à la presse et à la radio, et ce en fonction de sa reconnaissance médiatique. L'étude de l'évolution de son discours souligne une constance dans ses descriptions. On relève cependant au fil du temps un processus d'effacement de sa personne, de ses réflexions et de ses décisions au profit d'une description à l'apparence neutre et objective de ses spectacles. Ainsi il semble plus pertinent de mettre en doute l'assertion suivante de Blin plutôt que la qualité de sa mémoire : « C'est vrai, c'est faux. Les choses dont je parle sont imaginées, inventées, on me les a racontées ou alors je les ai vécues, je ne sais pas⁸⁴. » Les entretiens de Blin donnés au moment de ses créations nous livrent des informations importantes sur ses réflexions et ses choix, en lien avec un spectacle donné. En revanche, les entretiens retranscrits par Lynda Bellity Peskine offrent une description chronologique et détaillée des spectacles, de leur distribution à leur déroulement scénique, mouvement d'autant plus exemplaire qu'il décrit ici la représentation des *Paravents* tableau par tableau.

Si l'étude des entretiens donnés par Blin montre une certaine permanence dans son discours, elle reste cantonnée à sa propre vision des représentations. Or, nous avons également de nombreuses descriptions des spectacles réalisées par Odette Aslan dans sa monographie sur Roger Blin ainsi que dans le dossier sur *Les Paravents* établi pour les *Voies de la création théâtrale*. Odette Aslan compose ce dossier à partir d'informations issues de ses observations directes des répétitions et des représentations en 1966, ainsi que d'archives déjà existantes : photographies de spectacles, maquettes et schémas de scénographies. La forte documentation iconographique, les quelques tableaux comparatifs, ainsi que les longues descriptions font de ce dossier une grande source

⁸³*Ibid.*, p. 31.

⁸⁴ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos, op. cit.*, p. 57.

d'informations factuelles. Bien que la description soit toujours « description de celui qui décrit⁸⁵ », « la signification [étant] liée à l'activité de celui qui pose la question du sens⁸⁶ », la majorité des informations produites par Odette Aslan sont également exposées par Blin lors de ses autres entretiens. La comparaison de ces différentes présentations permet alors de corroborer les souvenirs de Blin. Quelquefois les deux sources se complètent : Odette Aslan réalise des gros plans sur des actions scéniques qu'elle détaille en isolant le personnage alors que Blin fait des plans larges pour justifier une dynamique d'ensemble. En outre, en formulant également une analyse sensible du spectacle, Odette Aslan produit une mémoire de ses effets sur le spectateur.

Par ailleurs, quelques entretiens réalisés auprès des collaborateurs de Blin permettront parfois de confirmer les souvenirs du metteur en scène, mais surtout de les compléter en donnant la parole à ces personnes moins souvent interrogées que sont les comédiens ou les scénographes. Ces entretiens sont cependant assez rares et disparates : ils se trouvent dans certaines coupures de presse et émissions radiophoniques, mais aussi au fil d'ouvrages scientifiques⁸⁷ ou autobiographiques⁸⁸. Dans le cadre de cette thèse nous avons également eu l'occasion de réaliser des entretiens inédits avec Hermine Karagheuz⁸⁹ la dernière compagne de Roger Blin, avec Sarah Mirante-Petit, la fille de Paule Annen⁹⁰ évoquant sa mère actrice dans *Les Paravents*, avec François Gabriel⁹¹ acteur dans la même pièce, ou bien avec Odette Aslan⁹².

Ces sources secondaires seront donc corroborées ou complétées par les sources dites primaires, car elles sont moins nombreuses et tout autant sujettes à la méfiance

⁸⁵LAPLANTINE François, *La Description ethnographique*, Armand Colin, 2013, [1996], p. 40.

⁸⁶*Ibid.*, p. 40.

⁸⁷ Nous trouvons par exemple de nombreux extraits d'entretiens avec des collaborateurs de Blin dans la monographie d'Odette Aslan, ou encore des témoignages d'André Acquart dans la monographie sur Jean-Marie Serreau : AUCLAIRE-TAMAROFF Elisabeth et Barthélémy, *Jean-Marie Serreau découvreur de théâtres*, Paris, À l'Arbre verdoyant, 1986.

⁸⁸ Comme dans celles de Madeleine Renaud et de Jean-Louis Barrault : RENAUD Madeleine, *La Déclaration d'amour. Rencontres avec André Coutin*, Rocher, 2000, ou BARRAULT Jean-Louis, *Souvenirs pour demain*, Paris, Seuil, 2010, [1972].

⁸⁹ Pour des raisons d'autorisation, nous ne reproduisons pas l'intégralité de l'entretien dans cette thèse.

⁹⁰ Cf. Volume 2, annexe n°65, MIRANTE-PETIT Sarah, *Entretien*, propos recueillis par DUMONTET Mathilde, 29 octobre 2013, Rennes, p. 91-92.

⁹¹ Cf. Volume 2, annexe n°66, GABRIEL François, *Entretien téléphonique*, propos recueillis par DUMONTET Mathilde, 1er novembre 2013, p. 93.

⁹² L'entretien avec Odette Aslan a principalement été l'occasion d'acquérir certaines précisions quant à ses rapports avec Blin. À cause de sa teneur sporadique, nous avons décidé de ne pas le retranscrire dans cette thèse.

scientifique. Nous les séparons en deux catégories : les traces de la représentation (photographies, extraits de captations audio ou vidéo) et celles du processus de création (dessins, notes de mises en scène, textes de scène, correspondances). Les traces de la représentation les plus nombreuses sont les photographies, dont la quantité est exponentielle au fur et à mesure des spectacles⁹³. Toutes les pièces du corpus ont fait l'objet de prise de vue photographique. La prudence vis-à-vis de ces sources doit être d'autant plus grande qu'elles donnent l'impression de capter le réel. Comme l'explique Rodrigue Villeneuve⁹⁴, la première difficulté est de rompre la fascination devant la photographie pour accéder à un regard critique et la deuxième est de transposer en discours ce que l'on voit. De plus, comme le rappelle Chantal Meyer Plantureux, la photographie est une « mémoire impure puisqu'elle intègre la personnalité de celui qui photographie, d'où la nécessité de cerner ce qui fait l'originalité de chaque photographe de théâtre en s'attachant à son itinéraire, ses rencontres, ses goûts en matière artistique et son rapport personnel au théâtre⁹⁵ ». Sur les spectacles de Roger Blin plusieurs modalités de prises de vues au théâtre sont en place en fonction du photographe. Les photographies prises par les agences Enguerrand et Lipnitzki et Bernand poursuivent un but publicitaire. Elles considèrent l'acteur en costume comme le fondement de la représentation et composent la photographie comme un tableau indépendant de la mise en scène. La prise de vue se fait en dehors de la représentation : les acteurs posant *a posteriori*, la photographie peut transmettre une image erronée de la mise en scène⁹⁶. Pour les spectacles de Blin, une autre modalité de photographie est mise en place par

⁹³Trois photographies de Roger Pic de la mise en scène d'*En Attendant Godot* de 1953 sont conservées à la BnF. À l'opposé, environ 300 photographies de Michel Delluc de la création des *Paravents* en 1966 sont consultables à la BnF. Ce grand nombre de clichés conservés sur huit planches permet par ailleurs de voir se dessiner le mouvement des corps dans un même tableau.

⁹⁴VILLENEUVE Rodrigue, « La photographie de théâtre : l'effet de méduse », *Jeu : revue de théâtre*, n°37, 1985, p. 33-37.

⁹⁵MEYER-PLANTUREUX Chantal, *La Photographie de théâtre ou la mémoire de l'éphémère*, Paris, Paris audiovisuel, 1992, p. 7.

⁹⁶ Chantal Meyer-Plantureux relève ainsi des cas de photographies qui proposent des postures contraires au spectacle. Un exemple en dehors de notre corpus met particulièrement en exergue la méfiance à adopter vis-à-vis des ces photographies : pour faire la publicité des représentations des *Fausses Confidences* mis en scène par Jean-Louis Barrault au Théâtre Marigny en 1946, les agences Lipnitzki et Bernand mettent en scène le couple d'acteur Jean-Louis Barrault et Madeleine Renaud en costume. Cette image est non seulement absente de la pièce mais en plus est incohérente quant au discours même de celle-ci. Cette prise est faite pour mettre en avant la vie privée de ces deux acteurs qui sont en couple dans le quotidien. Petite parenthèse, cet exemple a toutefois l'avantage de mettre en avant l'intérêt de la presse pour ce couple, qui travaille avec Blin. Meyer-Plantureux Chantal, *La Photographie de théâtre ou la mémoire de l'éphémère*, *op. cit.*, p. 21.

Roger Pic⁹⁷, premier photographe de théâtre à faire de la photographie dite documentaire. L'évolution technique du matériel lui permet de prendre des photographies pendant les représentations sans que les acteurs aient besoin de poser et malgré le peu de lumière. Il privilégie les photographies frontales qui mettent en jeu la position du spectateur. Cependant, rares sont les photographies proposant une vue d'ensemble de la scène. Par le cadrage, il découpe l'espace et appose ainsi son regard sur le travail du metteur en scène. Malgré cela, il se considère comme un « enregistreur fidèle », tentant d'aider « à découvrir l'intention profonde de la création⁹⁸ » en faisant en sorte que « chacune de [s]es photos [ait] une signification en relation avec ce qu'avait voulu le metteur en scène⁹⁹ ». Si cela n'empêche pas le point de vue du photographe, (et il serait d'ailleurs illusoire d'espérer une photographie neutre), il paraît également pertinent de privilégier le travail de Roger Pic pour sa bonne connaissance du théâtre de Roger Blin et son intérêt particulier pour le corps¹⁰⁰. L'analyse des photographies permet principalement d'étudier les rapports des corps dans l'espace et les postures physiques. En revanche, il est très difficile de percevoir à quel moment de la pièce elles renvoient. Par exemple, pour *En attendant Godot*, le seul indice est la présence ou non de feuilles sur l'arbre qui permet d'en déduire l'acte dans lequel se situe le cliché. Pour quelques photographies des *Paravents*, Odette Aslan a ajouté des légendes qui stipulent quelles répliques sont dites au moment de la prise de vue, ce qui permet d'avoir une analyse plus précise en adjoignant la parole aux postures physiques. Les extraits vidéo ou audio des mises en scène de Blin sont extrêmement rares et les conditions d'enregistrement demeurent très souvent inconnues. Quelques courts enregistrements sonores des *Nègres* ont été transmis à la radio mais il est impossible de savoir s'il s'agit d'enregistrements datant du temps des répétitions ou des représentations¹⁰¹. Pour *Les Paravents* nous avons un extrait audiovisuel des

⁹⁷En ce qui concerne les œuvres du corpus, Roger Pic photographie *En Attendant Godot* en 1953 et 1961, mais aussi *Fin de partie* et *Les Nègres*.

⁹⁸ Meyer-Plantureux Chantal, *La Photographie de théâtre ou la mémoire de l'éphémère*, op. cit., p 26.

⁹⁹*Ibid.*, p. 32.

¹⁰⁰ Avant de se consacrer à la photographie, Roger Pic a suivi les comédiens routiers et participé à quelques petits spectacles avec Roger Blin ou encore Etienne Decroux avant la Seconde Guerre mondiale. Ce serait la découverte du mime Marceau qui l'aurait décidé à réaliser de la photographie de théâtre. Il devient alors autant un grand photographe de Cabaret, que du théâtre d'avant-garde, ou encore du Berliner Ensemble lors de sa venue à Paris. DOUSSAUD Pamela (real.), « Roger Pic », *Le Bon Plaisir*, France Culture, 19 novembre 1994, Ina.

¹⁰¹ Les premiers extraits sont diffusés avant le début des représentations dans NOËL Jean-François (real.), « Magazine de la communauté d'Octobre 1959 », *Magazine de la communauté*, Paris RTF, 1^{er} octobre 1959, Ina, extrait à 23min. Si d'autres extraits sont diffusés pendant les représentations, il

répétitions¹⁰². En ce qui concerne *Fin de partie*, trois fragments audiovisuels¹⁰³ de la mise en scène de 1968 sont conservés sans qu'on sache toutefois s'il s'agit d'une captation de la représentation. Seule la pièce *Oh Les Beaux Jours* a fait l'objet d'un enregistrement sur disque à l'Odéon-Théâtre de France les 5 et 6 février 1964¹⁰⁴ et d'une retransmission à la radio le 16 février 1970¹⁰⁵, ainsi que d'une captation audiovisuelle intégrale par le réalisateur Jean-Paul Roux dans le Studio 13 de la télévision en 1971¹⁰⁶. Le réalisateur a pu assister à la représentation avant le tournage, contrairement aux trois cadres. Roger Blin a participé à cette réalisation particulière en effectuant des transpositions pour l'écran¹⁰⁷. Il est par ailleurs peu satisfait de la scénographie réalisée spécifiquement pour l'occasion¹⁰⁸. Régis Outin remplace Jean-Louis Barrault dans le rôle de Willie. Pour ces différentes raisons, cette captation est donc assez éloignée de l'expérience scénique première. Elle permet toutefois d'avoir un aperçu du jeu de Madeleine Renaud. La retransmission radiophonique, plus fidèle à la représentation d'origine, est entrecoupée de nombreuses interventions d'André Saudemont qui décrit les actions scéniques. Le disque est pour sa part accompagné de photographies légendées et du texte intégrale publiés dans un numéro spécial de *L'Avant-scène 33 Tours*. Ces différents compléments paraissent essentiels car, comme le souligne Bénédicte Boisson, « dans le cas de cette pièce, le passage à la seule dimension sonore semble délicat puisque l'enjeu du texte découle de la situation scénique de Winnie, enfoncée dans un mamelon¹⁰⁹ », mais ils ne peuvent reproduire entièrement l'expérience sensible directe d'un spectacle total. Peut-être à l'exception d'*Oh Les*

peut tout de même s'agir d'enregistrements réalisés lors des répétitions : CHONEZ Claudine (real.), « *Les Nègres* de Jean Genet, au Théâtre de Lutèce », *Paris vous parle*, 1^{er} novembre 1959, Ina, extrait à 7min30 et 19mins31.

¹⁰²DUMOULIN Michel, VALEY Robert (real.), « Derrière les Paravents », *Pour le plaisir*, ORTF, 13 avril 1966, Ina.

¹⁰³ Réalisateur inconnu, Emission présentée par MIGNON Paul-Louis, *Fin de partie*, Théâtre Alpha 347, 5 mai 1968, Ina. <http://www.ina.fr/video/CAF96013767>

¹⁰⁴ « *Oh les Beaux jours* », Disque vynile, Adès, in *L'Avant-scène*, (coll. 33 Tours), n° 313, 15 juin 1964.

¹⁰⁵ Réalisateur inconnu, « La pièce *Oh les beaux jours* », Retransmission radiophonique, *Inter actualité de 13h00*, France inter, 9 février 1970, Ina.

¹⁰⁶ROUX Jean Paul (real.), « *Oh les beaux jours* », Captation audiovisuelle, 2ème chaine, 21 septembre 1971, Ina.

¹⁰⁷Le metteur en scène a notamment organisé des répétitions spéciales en vue du tournage et effectué un découpage particulier en amont. Le tournage s'est déroulé sur deux jours avec la prise de séquences assez longues et de quelques raccords. BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 171.

¹⁰⁸*Ibid.*, p. 170.

¹⁰⁹BOISSON Bénédicte, « Dans la lignée d'Artaud », in *Théâtre public*, n° 201, octobre 2011, p. 77-82, p. 79.

Beaux Jours, les captations audio et vidéo sont peu représentatifs des réalisations de Blin et sont de ce fait à utiliser avec parcimonie. Les programmes et affiches du spectacle donnent peu d'informations sur la représentation à part la mise en valeur, courante pour l'époque, du texte par rapport à la mise en scène.

Les traces du processus de création sont assez rares. Roger Blin prend peu de notes lors des répétitions. Il existe deux feuillets de notes sur la création des *Paravents* conservés à l'IMEC¹¹⁰, et deux carnets à peine entamés conservés à la BnF¹¹¹. Les deux feuillets mettent en avant des réglages techniques, comme la distribution ou la liste des dessins à réaliser sur les paravents au douzième tableau. Les notes conservées à la BnF traitent plutôt des questions de mise en place corporelle et de diction. Elles sont du même ordre que celles conservées à l'IMEC au sujet de la création d'*Oh Les Beaux Jours*, et se concentrent tout particulièrement sur les inflexions de voix et les rythmes à retravailler. Malgré l'absence relative de traces, il n'est pas exclu que Blin ait aussi pris ce genre de notes pendant les répétitions d'autres pièces. Quelques dessins de costumes et de maquillages sont également archivés à propos des créations d'*En Attendant Godot* et des *Paravents*, dessins réalisés par Blin, ses scénographes ou Genet. Les textes de scènes conservés à l'IMEC d'*En Attendant Godot* et d'*Oh les Beaux Jours* donnent principalement des informations sur les modifications apportées au texte. Il en va de même pour les cahiers de régie¹¹² des *Paravents* qui fournissent de plus des indications sur les déplacements des paravents ainsi que sur la création lumière. Pour finir, la correspondance entre Blin et ses différents collaborateurs met parfois au jour des informations sur leur compagnonnage créatif et permet de mesurer ses relations avec le milieu artistique et culturel de son époque¹¹³.

L'analyse de l'ensemble de ces sources devrait nous permettre de mieux comprendre en quoi, malgré les divergences esthétiques des créations par Blin des pièces de Beckett

¹¹⁰ Cf. volume 2, annexe n°63, BLIN Roger, *Notes et dessins de mises en scène des Paravents*, 1966, Fonds Blin, BLN 1.3, IMEC, p. 79.

¹¹¹ Les carnets sont conservés à la BnF sous la cote 4-COL-174 (51).

¹¹² Les cahiers de régie sont conservés à la BnF en deux parties sous les cotes 4-COL-178 (693) et 4-COL-178 (694).

¹¹³ Blin ne répondait que très peu aux lettres qui lui étaient adressées. Une partie de sa correspondance est conservée à la BnF et à l'IMEC, parfois dans des fonds parallèles. La correspondance de Beckett a désormais fait l'objet d'une publication : BECKETT Samuel, *Les Années Godot. Lettres II 1941-1956*, Paris, Gallimard, 2015.

et de Genet, la critique dramatique relève dans toutes les pièces du corpus un paradoxe entre artificialité et effet de naturel, tout en insistant sur la constitution d'un nouveau réalisme. Afin de mieux comprendre cette réception particulière, qui suppose une nouvelle manière de représenter l'humain, il semble primordial d'interroger dans un premier temps l'évolution historique des formes et des représentations du réalisme dans ses rapports avec le principe de naturel. Blin, à travers ses créations, souhaite en effet bouleverser ce qu'il considère être la représentation bourgeoise de l'humain. Il s'agira donc d'essayer de définir ce modèle contre lequel il se positionne à partir de ses représentations personnelles, construites notamment au moment de sa collaboration à *La Revue du cinéma* ; mais aussi de les interroger à la lumière de l'évolution des conventions artistiques réalistes depuis Diderot, qui se façonnent au regard des définitions scientifiques et philosophiques de l'homme moderne. Ainsi, dans un second temps, nous pourrions mieux comprendre en quoi et comment les pièces montées par Blin ébranlent les conventions de représentation de l'humain précédemment définies. Dans le cadre de cette partie, principalement axée sur des études dramaturgiques, nous ferons appel aux théories développées par le groupe de recherche « Poétique du drame moderne et contemporain » et en particulier aux travaux sur la figure réalisés par Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon¹¹⁴. Si cette analyse cherche à montrer comment les pièces créées par Blin défigurent le personnage traditionnel bourgeois et la figure de l'homme moderne en général par la remise en cause de la rationalité, de la psychologie et de l'identité, elle permet également en creux d'ouvrir sur des possibilités nouvelles de créations proposées par les écritures. De ce fait, dans un troisième temps, nous pourrions analyser la façon dont Blin se saisit de ces écritures pour proposer sur scène un être artificiel dans la continuité des recherches avant-gardistes du début du XX^e siècle. Nous nous demanderons ainsi en quoi la référence voulue par Blin, mais également par certains de ses prédécesseurs, aux formes spectaculaires dites mineures telles que le clown, la marionnette, le cabaret ou le masque, semble être un moyen efficace pour revitaliser un théâtre qui met à mal la représentation traditionnelle de l'homme. À partir de là, nous chercherons à comprendre, dans un quatrième temps, d'où pourrait émaner l'effet de naturel perçu par la critique alors que les créations de Blin semblent fortement

¹¹⁴SERMON Julie, *L'Effet-figure. États troublés du personnage contemporain (Jean-Luc Lagarce, Philippe Minyana, Valère Novarina, Noëlle Renaude)*, Ryngaert Jean-Pierre (dir.), université Paris 3, thèse de doctorat en études théâtrales, 2004.

RYNGAERT Jean-Pierre, SERMON Julie, *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, Éditions théâtrales, 2006.

s'éloigner des principes réalistes. Un détour par l'étude de son processus de création devrait permettre de mieux concevoir comment et pourquoi le metteur en scène contrebalance les effets théâtraux de ses créations par la quête d'un jeu nourri de traditions plutôt réalistes. Ce sera alors l'occasion d'étudier la pratique de Blin au regard de celle des membres du Cartel, en particulier de Louis Jouvet et de Charles Dullin, avec lesquels il semble partager une vision similaire du jeu de l'acteur dans la quête de l'évidence du geste et de la parole, cette dernière étant cependant bouleversée par les nouvelles écritures de Beckett et de Genet. De ce fait, nous nous pencherons également sur le phénomène qui fait que les créations de Blin, par le rappel au sein des mises en scène de l'acte représentationnel lui-même, renforce paradoxalement les effets de transparence et d'évidence. Ainsi, après avoir distingué effet de naturel, effet théâtral, réalisme et naturalisme, ainsi que représentation et figuration, nous restituerons dans un cinquième et dernier temps les créations de Blin dans le cadre historique de leur représentation afin de mieux saisir l'effet poétique perçu par la critique dramatique puis de définir ce nouveau réalisme. L'étude de l'effet poétique devrait permettre de replacer le geste artistique de Blin dans son époque, mais également de percevoir en quoi l'image de l'homme qu'il propose fait sensiblement écho aux angoisses intimes des spectateurs, alors bouleversés par les conséquences de la découverte des camps de concentration, des ravages de la bombe atomique ainsi que du processus de décolonisation. En outre, il s'agira d'interroger le mélange de diverses conventions théâtrales mises en place par Blin, phénomène à la fois surprenant et familier pour les spectateurs qui vivent également des changements profonds dans leur quotidien et leurs systèmes de représentation, notamment liés à la banalisation dans les ménages de la télévision. Le nouveau réalisme semble dès lors répondre à ces changements de perception du monde sans toutefois garantir de réelles innovations scéniques dans les créations de Blin. Il sera alors temps de dire, toujours au regard de l'histoire des formes et de l'histoire culturelle, en quoi le style de Roger Blin semble émaner de la fusion de différents systèmes de représentation, ainsi que d'un équilibre entre effet théâtral et effet de naturel.

CHAPITRE 1
S'OPPOSER À L'ART BOURGEOIS POUR UN
RENOUVEAU FORMEL

S’opposer à l’art bourgeois pour un renouveau formel

Roger Blin met en scène son premier spectacle officiel en 1949¹¹⁵ à l’âge de 42 ans et continuera cette pratique jusqu’à sa mort en 1984. Ce début tardif est nourri d’innombrables expériences et rencontres artistiques qui façonnent la posture artistique et politique du metteur en scène depuis la fin des années 1920. En 1928, Louis Chavance, un camarade étudiant en Lettres à la Sorbonne, lui propose d’intégrer en tant que critique la nouvelle revue *Du Cinéma*, renommée *Revue du cinéma* au bout du quatrième numéro. Jean-George Auriol la fonde en 1928 avec l’aide de Philippe Soupault, co-fondateur du mouvement surréalisme, pour contester un discours dominant et porter une nouvelle parole sur le cinéma. Cette expérience permet à Blin de s’intégrer et de participer au milieu artistique de Montmartre, mais surtout de commencer à définir sa posture et ses goûts artistiques, en s’opposant notamment à « l’art bourgeois ». Or cette expression, très usitée à cette période, reste relativement floue. Ainsi revenir sur la participation de Blin à la *Revue du cinéma* devrait permettre de définir les principes artistiques qu’il catégorise avec cette appellation d’art bourgeois. Bien plus qu’une opposition esthétique, Blin semble également refuser le mode de vie bourgeois et affiner une posture politique à travers l’activisme au sein du Groupe Octobre, troupe de théâtre d’agit-prop dirigée par Jacques Prévert. C’est ainsi que, grâce aux rencontres réalisées dans le Montmartre artistique, Blin commence en 1935 à participer à des activités théâtrales avec Jacques Prévert, Antonin Artaud, ou encore Jean-Louis Barrault et Sylvain Itkine. Nous verrons dans ce chapitre en quoi chacune de ces rencontres le marque en profondeur et participe à la définition de sa posture contestataire et artistique. À partir de là, nous chercherons à comprendre en quoi les écritures de Beckett et de Genet répondent à ses désirs artistiques tout en les resituant dans la perspective plus globale de la crise de la représentation de l’humain.

¹¹⁵ ROGER Blin (m. en sc.), *La Lune dans le fleuve Jaune*, texte de JOHNSTON Denis, Théâtre de la Gaîté-Montparnasse, 1949.

I. Roger Blin, une formation contestataire et artistique contre l'art bourgeois

Roger Blin découvre et s'intègre au milieu artistique d'avant-garde des années 1920 et 1930 par l'entremise de divers rencontres et amitiés. Il ne se forme pas dans des écoles d'acteurs, mais par l'expérience directe. Ainsi, le terme de formation n'est pas tout à fait juste, mais nous le conserverons tout de même car il souligne le moment où Blin affine puis affirme ses désirs artistiques. Ceux-ci peuvent être répartis en trois thématiques : l'affirmation d'une posture militante et esthétique ; l'exploration des possibilités corporelles et formelles ; la manifestation d'une fidélité au texte et l'importance accordée à l'acteur.

A. Affirmation d'une posture militante et esthétique : *La Revue du Cinéma* et Le Groupe Octobre

Dans *Souvenirs et propos*, Roger Blin met en avant le rôle d'Artaud et de Prévert dans sa formation artistique et contestataire plutôt que celui de la *Revue du cinéma* : il se place donc ainsi résolument dans une certaine histoire du théâtre. « J'ai navigué entre Artaud et Prévert qui m'ont décrassé des séquelles de Neuilly-sur-Seine. Artaud m'a ouvert le théâtre et Prévert une certaine forme d'humour, l'un et l'autre dans la provocation¹¹⁶. » Cependant, il ne commence à travailler avec eux qu'à partir de 1935¹¹⁷ alors qu'il les rencontre dès 1928 grâce à Louis Chavance. Ce dernier l'introduit en effet dans le milieu artistique de Montmartre en même temps que dans la *Revue du cinéma*. Il ne faut pas négliger l'expérience de critique de cinéma de Blin qui lui permet d'interroger avec un regard critique l'art de son époque et de définir ainsi celui qu'il souhaite défendre avec ses camarades.

¹¹⁶ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos recueillis par Lynda Bellity Peskine*, Paris, Gallimard, 1986, p. 34.

¹¹⁷ En 1935, Blin est assistant à la mise en scène des *Cenci*, d'Artaud. La même année il fait son entrée en tant qu'acteur dans le Groupe Octobre avec *Suivez le druide*.

1. Une revue aux affinités surréalistes

Roger Blin intègre la *Revue du cinéma*¹¹⁸ dès le second numéro. Il y occupe une place assez faible : rédaction de neuf articles dont deux célèbres articles de fond sur Friedrich W. Murnau et King Vidor qui paraissent dans six numéros ayant paru de 1929 à 1931¹¹⁹ alors que *La Revue du cinéma* en comprend vingt-neuf. La revue est très proche des surréalistes : « Comme les Surréalistes, les critiques de la Revue attaquent les membres de l'avant-garde cinématographique et théorique, Germaine Dulac, Abel Gance, Marcel L'Herbier, et rejettent l'idée d'art que ceux-ci ont imposée dans le cinéma¹²⁰. » Ils leur reprochent de revendiquer la légitimité du cinéma en tant qu'art en tenant des propos rationnels, voire ratiocinants, qui le dénaturent. Pour contrer ces discours dominants, les auteurs de la *Revue du cinéma* décident d'écrire des critiques de films et des articles de fond qui mettraient en avant leur subjectivité et leur sensibilité de spectateur, et défendent ainsi un cinéma plus direct et moins bourgeois qui pourrait s'apparenter aux comiques américains ou l'avant-garde russe et allemande.

Participer à *La Revue du cinéma*, c'est également ne pas séparer la critique de la vie. En effet, les auteurs de la revue participent pleinement à l'agitation artistique et culturelle du quartier Montmartre : « Jean Mauclair¹²¹ [...] avait ouvert rue Tholozé (encore Montmartre) le Studio 28 (en 1928) avec ciné-club tous les samedis¹²². » Les ciné-clubs deviennent des lieux privilégiés de rencontres et de débats pour les cinéphiles de différents horizons. Blin le raconte de cette manière :

« J'ai été amené à fréquenter Jacques Prévert par Louis Chavance que j'ai rencontré à la Sorbonne. J'ai donc rencontré Prévert, Léger et les autres à l'occasion de la séance de la Tribune libre du cinéma¹²³.

¹¹⁸ « La *Revue du cinéma* [est] tirée mensuellement à 2 000 exemplaires sur un beau papier couché réceptif à la reproduction photographique¹¹⁸ » chez Gallimard et s'arrête en 1931 pour cause de non rentabilité : « Elle ne couvrait pas ses frais à une époque où le cinéma était loin du prestige culturel qu'il a acquis aujourd'hui¹¹⁸. » in LE CHANOIS J.-P., « Préface », in LE CHANOIS Jean-Pierre, DONIOL-VALCROZE Jacques (préface), *Revue du cinéma. 1928-1931 1946-1949*, Édition du Cinquantenaire en fac-similé, Paris, Pierre Lherminier éditeur, 1979, Tome 1, p. XI-XXII, p. XIII ET XXI.

¹¹⁹ Cf. Volume 2, annexe n°4, Liste des articles critiques de Roger Blin parus dans la Revue du Cinéma, p. 16.

¹²⁰ DARRÉ Yann., *Histoire sociale du cinéma français*, La Découverte, « Repères », 2000, p. 33.

¹²¹ Jean Mauclair est un auteur de la *Revue du cinéma*.

¹²² LE CHANOIS Jean-Pierre, « Préface », in *Revue du cinéma*, op. cit., p. XIV.

¹²³ « Jean-George [Auriol] fréquentait "La tribune libre du cinéma", qui avait été créée en 1925 dans un pavillon non utilisé de l'Exposition des Arts Décoratifs. Tous les vendredis s'y tenaient des séances de films d'avant-garde suivies de débats très animés. C'est là qu'il a connu Chavance,

C'était le premier ciné-club, avec des discussions animées, des bagarres, et là, j'ai vu pour la première fois le Groupe surréaliste qui était venu chahuter je ne sais quel film réaliste¹²⁴. »

L'ambiance culturelle contestataire de Montmartre est importante pour les auteurs de la *Revue du cinéma*. Elle leur permet de réfléchir à leur propre conception du cinéma en s'enrichissant des réflexions sur les autres arts ou sur la politique de personnalités, tels Prévert ou le Groupe surréaliste. Blin insiste sur l'importance de la rencontre avec Prévert :

« Je ne saurais passer sous silence la rencontre de Jean-George avec les frères Prévert. Elle était de peu antérieure à la mienne et tout notre groupe communiait dans la même admiration affectueuse pour l'extraordinaire personnalité Prévert, qui eut sur les petits bourgeois que nous étions encore une influence inoubliable pour tous, décisive pour certains¹²⁵. »

De leurs rencontres avec Prévert ou les surréalistes, les auteurs de la *Revue du cinéma* conservent le rejet du mode de vie, des valeurs et de l'art bourgeois. Ils constatent et contestent une prétendue pauvreté de l'avant-garde cinématographique et théorique française¹²⁶ de leur époque. « Jean-George avait en effet pris parti contre le médiocre cinéma industriel français de 1929-30-31 et l'absence de charme discret de leur bourgeoisie¹²⁷. » Ils leur reprochent de vouloir légitimer le cinéma en tant qu'art en y appliquant des principes provenant d'autres arts, le restreignant ainsi à des discours intellectuels et rationnels. Comme le relève Jean Mitry :

« Les Européens ont voulu faire du cinéma un art et pour faire du cinéma un art, ils ont été chercher de l'art ailleurs qu'au cinéma, et l'ont introduit dans le cinéma. Ils ont appliqué la peinture au cinéma, ils ont appliqué le théâtre au cinéma, ils ont enregistré de l'art, alors que les américains qui ne se souciaient pas du tout de faire de l'art ont découvert les spécificités de l'image animée¹²⁸. »

Brunius et Dreyfus. » in PLOT Bernadette, *Un manifeste pour le cinéma : les normes culturelles en question dans la première Revue du cinéma*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 267.

¹²⁴ BLIN Roger, in FAURÉ Michel, *Le Groupe Octobre*, Christian Bourgois, Paris, 1977, p. 264.

¹²⁵ LE CHANOIS Jean-Pierre, « Préface », in *Revue du cinéma*, op. cit., p. XX.

¹²⁶ Germaine Dulac, Abel Gance, Marcel L'Herbier, etc..

¹²⁷ LE CHANOIS Jean-Pierre, « Préface », in *Revue du cinéma*, op. cit., p. XIX.

¹²⁸ MITRY Jean, « Problèmes fondamentaux du montage au cinéma dans les années vingt », in BABLET Denis (dir.), *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1978, p. 74-85, p. 76-77.

Au contraire, les rédacteurs de la *Revue du cinéma* pensent que le cinéma est légitime en tant qu'art de par l'originalité de son média. Ils s'intéressent donc, dans leurs critiques, à la fabrication d'éléments purement cinématographiques. C'est pourquoi les auteurs de la *Revue du Cinéma* défendent des films américains ou soviétiques « où le sens et la réalisation technique s'épous[ent] parfaitement¹²⁹ ». Ils interrogent la spécificité du média cinéma au-delà de son rapport aux autres arts. Bernard Brunius cite Jean Paulhan dans le premier numéro de la *Revue du cinéma* à ce sujet : « Les arts s'aident bien moins par ce qu'ils apportent que par ce qu'ils s'enlèvent les uns aux autres.†¹³⁰ » Cette posture leur permet en effet d'interroger les possibilités techniques spécifiques qu'offre le cinéma pour faire émerger l'émotion spontanée auprès de spectateurs non spécialistes. « La RDC¹³¹ oppose la réaction sensible à la sophistication intelligente¹³² ». En cela, les réflexions soutenues dans la *Revue du cinéma* sont très proches de celles des surréalistes. D'ailleurs, quelques auteurs de cette revue sont ou ont été des participants de ce mouvement, comme Philippe Soupault¹³³ ou Robert Desnos. Le surréalisme rejette la prédominance de la raison afin de ressaisir la vie dans l'art : comme l'écrit alors André Breton, « nous combattons sous toutes leurs formes l'indifférence poétique, la distraction d'art, la recherche érudite, la spéculation pure, nous ne voulons rien avoir de commun avec les petits ni avec les grands épargnants de l'esprit¹³⁴ ». Les rédacteurs de la *Revue du cinéma* ne tiennent pas directement de propos politiques marxistes, comme leurs homologues surréalistes, leur seule contestation se limitant à des questions relatives à la conception de l'art. Pour défendre leurs idées, ces jeunes auteurs n'hésitent toutefois pas à marquer leur différend artistique en s'infiltrant dans d'autres journaux — notamment de droite — ou bien en s'engageant lors de séances de projection pour soutenir des films censurés, tel *La Ligne générale*¹³⁵ (1929) de Sergei M. Eisenstein. « [La *Revue du Cinéma*] propose d'autres

¹²⁹ AURIOL Jean-George, « Scénario et mise en scène. Un écrivain de cinéma par Vsevolod Poudovkine », in *Revue du cinéma*, n° 14, *op. cit.*, p. 961.

¹³⁰ BRUNUIS Bernard, « Le cinéma et les mœurs. Le Cinéma et l'Amour », in *Du Cinéma*, n° 1, décembre 1928, *op. cit.*, p. 10-14, p. 11.

¹³¹ Abréviation de *Revue du cinéma*.

¹³² PLOT Bernadette, *Un Manifeste pour le cinéma*, *op. cit.*, p. 37.

¹³³ Soupault est rejeté du Surréalisme par Breton dans le *Second Manifeste* en 1930.

¹³⁴ BRETON André, « Second Manifeste du Surréalisme », in BRETON André, *Manifestes du Surréalisme*, Paris, J.-J. Pauvert, 1965, [1930], p. 141-226, p. 159.

¹³⁵ « L'interdiction de la projection à la Sorbonne du film d'Eisenstein *La Ligne générale* le lundi 17 février 1930 par la Préfecture de Police mobilisa immédiatement la RDC. [...] Après cet événement la RDC organisa donc la présentation privée des films *Le Cuirassé Potemkine*, *La Ligne générale* et *Turksis* », in PLOT Bernadette, *Un manifeste pour le cinéma*, *op. cit.*, p. 234-235.

valeurs, pour elle synonymes de liberté. Aux méfaits de la mystique de l'expression des cinéastes d'avant-garde, elle oppose l'humain (qu'elle rencontre dans les films russes ou dans certains films américains¹³⁶). »

Dans leurs réflexions, les auteurs de la *Revue du cinéma*, dont Roger Blin, contestent l'avant-garde cinématographique et théorique française qu'ils considèrent comme bourgeoise. Ils critiquent et refusent alors une certaine forme de représentation de l'humain, pour eux trop rationnelle et éloignée du mouvement poétique de la vie. Par ailleurs, ils s'appuient sur l'étude de films étrangers pour interroger et revendiquer « l'exigence d'une expression authentique de l'homme dans le cinéma¹³⁷ ». Dans les articles de Roger Blin, émergent alors des réflexions sur des principes artistiques qui se répercuteront dans sa pratique future de metteur en scène.

2. Défense de quelques principes artistiques

Roger Blin participe à l'élaboration d'un des principes de la *Revue du cinéma* : défendre « l'avènement d'une logique naturelle dans la création¹³⁸ » pour faire ressortir le mouvement de la vie.

Dans son analyse des films de King Vidor, Roger Blin démontre la « faillite de la fabrication scientifique de l'émotion¹³⁹ ». En effet, il considère ce réalisateur comme un maître pour « restituer sur l'écran des détails de la vie dont la chair sembl[e] échapper à toute transposition visuelle ». Or, les techniques que King Vidor met en place ne peuvent pas être érigées en lois cinématographiques universelles.

« Même pour une question technique d'apparence aussi simple que la marche des acteurs, on n'est pas arrivé à donner à *coup sûr* l'illusion musculaire. Toutes les méthodes (d'Eisenstein à King Vidor) : angles bas, panoramique, travelling, ont réussi ou manqué sans qu'on puisse leur chercher d'autre explication que la personnalité du metteur en scène¹⁴⁰. »

Le mouvement de la vie ne peut donc pas être, d'après Blin, enfermé dans des cadres prédéfinis. Il doit, au contraire, être recherché à chaque instant grâce à une réalisation particulière mise au service de la création d'une œuvre singulière. « Blin exprime [...],

¹³⁶ *Ibid.*, p. 16.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 19.

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ BLIN Roger, « King Vidor », in *Revue du cinéma*, n° 11, 1 juin 1930, *op. cit.*, p. 681-690, p. 684.

¹⁴⁰ *Ibid.*

avec une remarquable précision, comment Murnau sut mettre la technique au service de son génie¹⁴¹ ». Dans le huitième numéro de la *Revue du cinéma*, le poète Robert Desnos analyse le même mouvement : ne pas faire une œuvre pour montrer une technique mais utiliser la technique pour mettre en valeur les mouvements vivants d'une œuvre :

« Qu'on m'entende. Lorsque René Clair et Picabia réalisèrent *Entracte*, Man Ray *L'Étoile de Mer* et Buñuel son admirable *Chien andalou*, il ne s'agissait pas de créer une œuvre d'art ou une esthétique nouvelle mais d'obéir à des mouvements profonds, originaux et, par suite, nécessitant une forme nouvelle¹⁴². »

Desnos explique que l'avant-garde cinématographique ne cherche pas à renouveler la forme, mais que ce sont les « mouvements profonds » de l'œuvre qui, par nécessité, créent une œuvre nouvelle. Blin, dans sa pratique future de metteur en scène fidèle au texte, semble en accord avec cette affirmation de Desnos.

Dans ses articles, Roger Blin montre également que si une œuvre exalte seulement son artificialité, elle perd son rapport à l'humanité et donc au spectateur. « Artificiel ! c'est l'injure suprême jetée aux auteurs de films, à leurs pompes et à leurs œuvres, réprouvés par la *RDC*¹⁴³. » Pour les auteurs de la *Revue du cinéma*, l'artificialité n'est pourtant pas antinomique du réalisme : une construction psychologique peut être tout à fait artificielle. Dans son article sur le film *Nuits de princes*, Blin fait le reproche à l'artificialité de la réalisation de Marcel l'Herbier d'empêcher l'humanité des acteurs de transparaître à l'écran :

« À défaut de compréhension ethnique, y a-t-il quelque chose qui ressemble à de l'humanité ? À aucun moment. Tout est truqué et d'une manière volontairement basse. M. l'Herbier ne sait même plus diriger les acteurs¹⁴⁴. »

L'artificialité n'est pas en soi le problème : elle le devient lorsqu'au lieu de servir le jeu de l'acteur, elle l'empêche de faire ressortir son humanité. Les propos de Blin sont empreints d'une certaine violence dans cette critique, comme en témoigne l'utilisation d'une question rhétorique et de phrases catégoriques. Cet exemple donne une force particulière à son acception de la notion d'humanité.

¹⁴¹ PLOT Bernadette, *Un Manifeste pour le cinéma*, op. cit., p. 103.

¹⁴² DESNOS Robert, « documents, n° 7 », in *Revue du cinéma*, n° 8, op. cit., p. 510-511.

¹⁴³ PLOT Bernadette, *Un Manifeste pour le cinéma*, op. cit., p. 17.

¹⁴⁴ BLIN Roger, « *Nuits de prince*, par Marcel l'Herbier », in *Revue du cinéma*, n° 10, mai 1930, op. cit., p. 658.

Par ailleurs, le mélange des genres l'interpelle déjà en 1930, comme en témoigne sa critique du film *Terre sans femmes* de Carmine Gallone :

« L'un des films les plus intéressants de la saison. Imprévu, décousu, tiraillé sans cesse entre de mauvais hors-d'œuvre empruntés aux films coloniaux américains et un poignant drame mystique tout à fait allemand. Le film de Carmine Gallone est une œuvre curieuse *qu'il faut voir à cause du mélange de styles qu'elle propose*, à cause aussi de l'interprétation de Conrad Veldt¹⁴⁵. »

Malgré sa mauvaise critique, Blin souligne ici l'intérêt qu'il porte au mélange des genres.

Dans un long article défendant le cinéma de Murnau le cinéma alors fortement attaqué par la critique française qui le juge techniciste¹⁴⁶ Roger Blin interroge le réalisme :

« Murnau ignore le réalisme et quand il le cherche il renchérit tellement qu'on reconnaît mal le point de départ. Il obéit à un besoin de beauté irréductible. D'un portier d'hôtel il fait un personnage surhumain, monument de connerie grandiose, une sorte d'Hindenburg des porte-tambour¹⁴⁷. »

Il défend l'art de Murnau qui, plutôt que de se limiter à une imitation de la réalité, se sert de cette dernière comme point de départ pour en accentuer des traits caractéristiques. L'emploi de l'oxymore hyperbolique « monument de connerie grandiose » souligne alors la beauté archétypale du portier. Ce décalage résulte de la friction entre différentes modalités, ici entre réalisme et stylisation. D'ailleurs, dans une déclaration proche du paradoxe, Roger Blin souligne l'importance de l'équilibre fragile à chercher dans la création : « La stylisation de King Vidor est une absence de stylisation, c'est une surenchère du concret¹⁴⁸. » Concrétude et stylisation sont donc ici considérés comme complémentaires lorsqu'il s'agit d'insuffler de la vie au film.

¹⁴⁵ BLIN Roger, « *Terre sans femmes*, par Carmine Gallone », in *Revue du cinéma*, n° 9, avril 1930, *op. cit.*, p. 579. Souligné par moi.

¹⁴⁶ La *Revue du Cinéma* s'oppose aux critiques de *La Cinématographie française* « dont le jugement hâtif sur Murnau était représentatif d'un courant d'opinion », in PLOT Bernadette, *Un Manifeste pour le cinéma*, *op. cit.*, p. 103.

¹⁴⁷ BLIN Roger, « F. W. Murnau », in *Revue du Cinéma*, n° 25, 1 août 1931, *op. cit.*, p. 1840-1850, p. 1846.

¹⁴⁸ BLIN Roger, « King Vidor », *op. cit.*, p. 683-684.

Les réflexions menées par Roger Blin dans ses critiques de films sur le mouvement de l'art transcendent les spécificités des médias artistiques puisqu'il s'en ressaisira dans sa pensée de la mise en scène. Roger Blin s'interroge en effet sur le cinéma à une période où « la relation conflictuelle cinéma-théâtre apparaît comme l'un des aspects d'un aspect particulièrement important, sans doute d'interpénétration et de l'action réciproque des arts, comme un mode d'expression de la modernité¹⁴⁹ ». Dans ses articles, des interrogations émergent sur la recherche d'un équilibre fragile à trouver entre artifice et naturel. De celles-ci se dégagent quatre notions qui se retrouvent au centre des discours que Blin tiendra vingt ans plus tard sur les principes de sa création : l'importance de soumettre la technique au service de l'œuvre ; la quête d'une l'humanité ; l'effet de décalage ; le mélange des genres.

Avec sa participation au Groupe Octobre en 1935, Blin ajoute un principe fort à l'art qu'il défend : l'équilibre entre discours politique et beauté poétique. Le Groupe Octobre est une troupe d'agit-prop créée à l'initiative du Parti Communiste entre 1931 et 1932¹⁵⁰. Son expérience au Groupe Octobre est très courte, Blin ne participe en tant qu'acteur qu'à deux ou trois spectacles dont *Suivez le druide*¹⁵¹ et *La Famille Tuyau-de-Poêle*¹⁵². S'il ne participe au Groupe qu'assez tardivement, il assiste cependant à la majorité de leurs représentations depuis leur début, tel un « groupie fanatique¹⁵³ ». Les spectacles, écrits par Jacques Prévert, étaient joués à l'invitation des syndicats ou du parti communiste lors de manifestations politiques, dans les usines, lors de meetings ou de fêtes, etc. Contrairement aux autres groupes plus militants de la même période, comme le Groupe Mars¹⁵⁴, les spectacles du Groupe Octobre n'étaient pas basés sur des événements politiques précis avec des revendications particulières. Au contraire, Prévert souligne l'importance du texte et de la poésie pour faire du théâtre politique en s'inspirant par ailleurs des guignols. Ces pièces courtes mettent en jeu des personnages

¹⁴⁹ AMIARD-CHEVREL Claudine, « Frères ennemis ou faux frères ? (théâtre et cinéma avant le parlant) », in AMIARD-CHEVREL Claudine (dir.), *Théâtre et cinéma années vingt. Une quête de la modernité*, Lausanne, l'Âge d'homme, 1990, p. 9-32, p. 32.

¹⁵⁰ HEINRICH André, « Première année », in PRÉVERT Jacques, *Octobre. Sketches et chœurs parlés pour le Groupe Octobre : 1932-1936*, Paris, Gallimard, 2007, p. 31-32, p. 31.

¹⁵¹ Création à l'école Saint-Cyr lors de la fête des Bretons émancipés, le 16 juin 1935.

¹⁵² Création lors du meeting pour le seizième anniversaire de l'URSS, le 5 novembre 1933. Blin a donc certainement participé à des reprises ultérieures.

¹⁵³ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 35.

¹⁵⁴ Le Groupe Mars est avec le Groupe Octobre l'une des troupes d'agit-prop du PC les plus connues. Le Groupe Mars est dirigé par Sylvain Itkine. Les deux noms font références aux deux révolutions russes de 1917.

caricaturaux et pourtant figures de l'ordre établi, tels Le Capitaliste, Le Curé, Flic, Le Populaire¹⁵⁵. Les répliques sont courtes et dynamiques, parfois affublées d'onomatopées, et se répondent dans un jeu de répétitions poétiques, ou par des jeux de mots. La présence d'un chœur aux répliques rapides souligne à la fois la poésie, par l'emploi notamment d'anaphores, mais aussi la force de la contestation collective. Certaines répliques sont de véritables petits poèmes : « Tous les pavés crachent des balles¹⁵⁶ ». *Suivez le druide*¹⁵⁷ est une pièce principalement anticléricale, assez longue, qui met en scène un couple de touristes en Bretagne accompagné d'un druide venant de Haute-Garonne pour la visite d'un site mégalithique. Sous couvert de métaphore et d'absurde, la pièce critique également les effets néfastes du tourisme, comme l'exploitation des korrigan ouvriers par le syndicat d'initiative qui se font ensuite taxer par le prêtre. La représentation est précédée d'un défilé carnavalesque dans les rues avec des figures de l'armée et de la royauté. Blin y incarne Henri III. Malgré des allusions à des événements politiques précis, l'enjeu était de porter des perspectives plus larges, anarchistes et révolutionnaires : « Les spectacles du Groupe Octobre étaient dirigés contre l'idéologie bourgeoise, contre l'ordre établi. Ils étaient anticolonialistes, anticapitalistes, antitout ce qui était l'idéologie dominante¹⁵⁸ ». Cependant, le public visé R à savoir les ouvriers R avait parfois du mal à saisir les références à la culture bourgeoise raillée par Prévert dans un humour allusif et incisif. Le groupe se dissout en 1938 à cause du tournant politique du Parti Communiste qui, après le pacte Laval-Staline, sacralise l'armée, le clergé et le travail, c'est-à-dire toutes les valeurs contre lesquelles se battait le groupe.

De cette période, Blin retiendra surtout de Prévert sa faculté à transposer le politique dans la poésie, son humour, voire sa provocation, mais surtout, l'importance du texte. Avec ses camarades, ils se définissaient alors comme « des enfants terribles qui disaient des choses drôles¹⁵⁹ ». De ces rencontres et amitiés nouées au fil de son expérience au sein de la *Revue du cinéma* et du Groupe Octobre, Blin conserve un mode

¹⁵⁵ Noms de personnages présents dans la pièce *Vive la presse* écrite par Prévert et créée par le Groupe Octobre le 25 avril 1935. PRÉVERT Jacques, *Octobre, op. cit.*, p. 36-49.

¹⁵⁶ *Commémoration de la Commune*, création à Paris, Cimetière du Père-Lachaise, 29 mai 1932, in PRÉVERT Jacques, *Octobre, op. cit.*, p. 52-57.

¹⁵⁷ *Suivez le Druide*, in PRÉVERT Jacques, *Octobre, op. cit.*, p. 334-381.

¹⁵⁸ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos, op. cit.*, p. 35.

¹⁵⁹ BLIN Roger, in FAURÉ Michel, *Le Groupe Octobre, op. cit.*, p. 268.

de vie résolument anti-bourgeois outre la découverte des premiers principes artistiques qui définiront sa pratique.

3. Roger Blin dans la vie

Fils de médecin, Roger Blin né en 1907 est l'aîné de trois frères et d'une sœur. Son père, emprisonné lors de la Première Guerre mondiale, meurt quand il est assez jeune¹⁶⁰. Après la guerre, Blin étudie dans le collège Sainte-Croix de Neuilly-sur-Seine où il est né. Selon Hermine Karagheuz, au collège, il se sent rapidement en décalage avec ses camarades qui ont « des noms à tiroirs¹⁶¹ ». Cependant, sa rencontre en 1928 avec les surréalistes qui cherchent à ruiner les valeurs bourgeoises, telles la famille, la patrie, la religion¹⁶², marque pour lui un tournant décisif. Il raconte qu'à ce moment il n'avait aucune « ligne de vie¹⁶³ » et que « subitement, des gens [lui] sont apparus avec une rigueur morale extraordinaire qui était le contraire de l'espèce de moralisme [qu'il avait] pris dans [sa] famille catholique¹⁶⁴ ». Et de fait, Blin conservera tout au long de sa vie un esprit d'opposition aux valeurs bourgeoises, qu'il s'agisse de ses choix artistiques ou de sa vie. Au moment de la Libération, Blin s'implique par exemple dans l'organe Travail et culture mis en place à l'automne 1944 par Jean-Marie Serreau, Pierre-Aimé Touchard et Maurice Delarue¹⁶⁵ dans la lignée du théâtre populaire. Cette initiative a un double objectif : rendre la culture plus accessible aux ouvriers et s'assurer de la présence des spectateurs. Roger Blin vend par exemple des places de cinéma et de théâtre. L'initiative fonctionne plutôt bien selon Jean-Marie Serreau puisqu'ils ont « réussi à vendre, pendant deux ans, 12 000 places de théâtre par mois, à un public qui était un public très populaire¹⁶⁶ ». Sans jamais s'affilier ouvertement à un parti ou un

¹⁶⁰ Aucune date précise.

¹⁶¹ KARAGHEUZ Hermine, propos recueillis par DUMONTET Mathilde, Paris, Montparnasse, Bar Le Select, 1 février 2013.

¹⁶² « Tout est à faire, tous les moyens doivent être bons à employer pour ruiner les idées de *familles*, de *patrie*, de *religion* ». BRETON André, « Second Manifeste du Surréalisme », *op. cit.*, p. 159.

¹⁶³ BLIN Roger, in MICHEL Odile et FARABET René (real.), « Fragment Roger Blin 1 », *Ateliers de création radiophonique*, France Culture, 27 janvier 1985, Ina. Propos retranscrits par nous-même.

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ « Jean-Marie a participé activement dans la Résistance à toutes les réflexions qui préparaient, pour la Libération, la mise en place d'une vraie politique de culture populaire. C'est ainsi qu'il sera, avec Maurice Delarue et Pierre-Aimé Touchard, l'artisan – dès l'automne 1944 – de la création de *Travail et Culture*. » AUCLAIRE-TAMAROFF Elisabeth et Barthélémy, *Jean-Marie Serreau découvreur de théâtres*, Paris, A l'Arbre verdoyant, 1986, p. 15.

¹⁶⁶ SERREAU Jean-Marie, in AUCLAIRE-TAMAROFF Elisabeth et Barthélémy, *Jean-Marie Serreau découvreur de théâtres*, *op. cit.*, p. 15.

syndicat¹⁶⁷, Blin participe également à de nombreuses manifestations politiques, notamment avec Jean-Paul Sartre, comme il s'en souvient en 1975 : « Nous avons signé énormément de choses ensemble. On a été dans la rue ensemble vendre les journaux interdits. J'aime beaucoup Sartre polémiste, philosophe aussi. Mais homme de théâtre, j'en suis assez loin¹⁶⁸. »

À partir de 1947-1948¹⁶⁹, il vit une grande partie de sa vie rue du Faubourg-Saint-Honoré à côté de la Comédie-Française dans un petit appartement sans serrure¹⁷⁰. Alors que le quartier est réputé riche, l'appartement semble assez spartiate, ainsi que le décrit Pierre Louki¹⁷¹ dans sa chanson : « Chez Roger Blin¹⁷² » :

« Au fond du couloir un coin
Dit Rcoin cuisine, pas moins
Mais qui, harmonie complète,
Était aussi Rcoin toilettes.
On mettait alors vraiment
Les pieds dans l'appartement,
Chambr', salon, bureau, dites-vous ?
Non, un' seul' pièce, point c'est tout.

Un lit, un banc, une table,
Juste, juste confortable.
Une armoire fatiguée tant,
Qu'elle baillait de temps en temps.
Un' cheminée à fringale
Qui attendait un journal
Pour avoir sa maigre lueur
De nouvelles et de chaleur.
Un' fenêtre mal venue
Souffrant toujours la même vue
Et souhaitant pour y voir

¹⁶⁷ Cette information est à temporiser car un courrier daté de 1983 adressé à son frère nous apprend que Blin quitte la CGT : « J'ai démissionné de la C.G.T à cause de la Pologne ». On ne sait cependant pas depuis combien de temps il avait sa carte. BLIN Roger « Lettre adressé à Noël Blin », 16 février 1982, in BLIN Noël, *Correspondance avec Roger Blin*, Fonds Blin, 4-COL-174(5), BnF.

¹⁶⁸ BLIN Roger, *Entretien*, propos recueillis par STEVENS Joan, 2 mars 1975, Fonds Blin, 4-COL-174 (452), BnF.

¹⁶⁹ KARAGHEUZ Hermine, *Roger Blin. Une dette d'amour*, Paris, Séguier, 2002, p. 22.

¹⁷⁰ Détail important qui montre symboliquement le rejet de la propriété. LOUKI Pierre, *Quelques Confidences*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 2006, p. 100.

¹⁷¹ Pierre Louki est un chansonnier et ami de Blin. Ils se rencontrent à l'EPJD où Blin le prend sous son aile. Par la suite, il remplace Jean Martin dans le rôle de Lucky pour quelques représentations d'*En Attendant Godot* vers la fin de l'année 1953. En 1956, il interprète le rôle d'un passant dans la mise en scène de Blin de *Marée Basse*, pièce de Jean Duvignaud, au Théâtre des Noctambules.

¹⁷² LOUKI Pierre, « Chez Roger Blin », *Salut la compagnie*, Label Saravah, 2005. La chanson est également écoutable en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=xTLcqOTyXB0>

Que le soleil vire au noir.
Quant à la table, ça me revient,
Je vous ai bluffé en vain,
En fait d'meuble c'était plutôt
Une planche sur deux tréteaux.

Mais sur la planche il y avait
Les bouquins dont je rêvais,
Des poésies en plaquettes
Et puis des Samuel Beckett¹⁷³. »

Roger Blin décide de vivre avec le seul élémentaire. Son travail théâtral est rarement rémunéré, et il ne souhaite pas devenir gestionnaire d'un théâtre ou d'une troupe, comme l'est devenue une grande partie de ses camarades artistes de l'époque (Jean-Louis Barrault, Jean Vilar). Il a bien dirigé un théâtre à partir de 1948, celui de la Gaîté-Montparnasse, mais seulement par solidarité avec son amie Christine Tsingos¹⁷⁴ qui, étrangère, ne pouvait pas diriger elle-même l'entreprise. Cependant, le metteur en scène ne peut pas monter toutes les pièces de son choix dans ce théâtre, car ses associés refusent d'accueillir certaines créations, comme *La Parodie* d'Adamov ou *En Attendant Godot* de Beckett. Aux alentours de 1950, il leur fait alors part de sa démission en tant que directeur. Seulement, quand la société a fait faillite¹⁷⁵ après la mort de Christine Tsingos et de son mari, Blin se retrouve tout de même endetté à l'URSSAF pour une période de trente ans¹⁷⁶. Puisque le théâtre ne lui suffit pas pour subsister à ses besoins, il enchaîne tout au long de sa vie des petits contrats au cinéma puis à la télévision en tant qu'acteur¹⁷⁷, ceci pour des rôles secondaires voire de la figuration, et à la radio où il devient rapidement une des voix emblématiques des lectures de poésies ou d'œuvres radiophoniques. Il lui arrive donc d'avoir des problèmes d'argent, comme le chante Pierre Louki lorsqu'il mentionne des coupures d'électricité pour factures impayées ou encore la venue d'huissiers. Blin s'amuse avec son ami de cette anecdote, raillant les huissiers qui n'ont pas su découvrir la valeur financière des dessins d'Alberto Giacometti ornant ses murs¹⁷⁸. Blin est également un grand dessinateur, il privilégie la plume et l'encre de Chine qui, selon Hermine Karagheuz, sont idéales pour « expulser,

¹⁷³ LOUKI Pierre, *Quelques Confidences*, op. cit., p. 99-101.

¹⁷⁴ Originaire de Grèce, Christine Tsingos est comédienne. Elle suit les cours de Charles Dullin avant de racheter le Théâtre de la Gaîté-Montparnasse et d'en prendre la direction.

¹⁷⁵ Date inconnue.

¹⁷⁶ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 66.

¹⁷⁷ Cf. volume 2, annexe n°3, Liste des rôles de Roger Blin au cinéma et à la télévision, p. 13-15.

¹⁷⁸ LOUKI Pierre, *Quelques Confidences*, op. cit., p. 94.

traduire rapidement les pulsions, les émotions¹⁷⁹ », Hermine Karagheuz qui poursuit ainsi : « Après l’anéantissement de Hiroshima et de Nagasaki, l’encre gicle comme un cri¹⁸⁰. » Cependant, Blin n’accorde que peu d’intérêt à ses dessins, comme en témoigne encore sa dernière compagne au détour d’une anecdote : suite à une coupure d’eau, elle omet de refermer le robinet de la douche. Lorsque le débit est enfin rétabli, s’en suit une inondation qui détruit les dessins de Blin. Or ce dernier lui déclare alors, le plus sincèrement du monde : « Je fais pour faire, je ne fais pas une œuvre¹⁸¹ ».

Par ailleurs bègue, Roger Blin jouit cependant d’une prestance silencieuse qui inspire le respect. De nombreux témoignages sur sa personne relatent cette aura particulière. Odette Aslan explique qu’« on le sentait entouré d’un mystère, doué d’une sorte de prescience¹⁸² ». Laurent Terzieff est également très impressionné par ce metteur en scène, et décrit ainsi les rencontres avec lui :

« Quand Roger Blin apparaissait quelque part, il dégageait une sorte d’aura, très étrange. On se sentait soi-même en état de fièvre. Il se produisait comme un élargissement de la conscience, du regard, qui passait, de façon presque médiumnique, à travers son personnage¹⁸³ ».

Un journaliste italien est également très impressionné par le physique de l’artiste : « Roger Blin est, par contre, un homme méphistophélique, avec un visage maigre et travaillé, comme du vieux liège ; un homme encore jeune qui fume des courtes pipes en terre cuite et qui, en vous parlant, taquine deux chats de gouttière¹⁸⁴. » Blin est effectivement un grand maigre au visage creusé qui marque une génération de praticiens. Cependant, sous ses airs sérieux, Blin est une personnalité pleine d’humour et toujours prête à la boutade. Pierre Louki relate une autre anecdote¹⁸⁵ à ce propos : alors qu’il admire Blin et le considère comme son mentor de théâtre, il n’ose lui avouer sa pratique de chansonnier. Or Blin, grand amateur de music-hall et de cabaret, finit par découvrir cette pratique cachée lors d’une soirée au Cheval d’Or où se produit son ami. C’est alors que Blin lui révèle que sa chanson préférée est « Ah ! les p’tits pois, les

¹⁷⁹ KARAGHEUZ Hermine, *Roger Blin, op. cit.*, p. 19.

¹⁸⁰ *Ibid.*

¹⁸¹ Propos de Roger Blin rapportés par sa compagne, KARAGHEUZ Hermine, *Roger Blin, op. cit.*, p. 21.

¹⁸² ASLAN Odette, *Roger Blin qui êtes-vous ?*, Paris, La Manufacture, 1990, p. 22.

¹⁸³ TERZIEFF Laurent, « Rencontre avec Laurent Terzieff », propos recueillis par BOIRON Chantal, *in Théâtre public*, n° 124, juillet octobre 1995, [1986], p. 94-104, p. 102.

¹⁸⁴ Auteur inconnu, « L’écrivain le plus censuré de France se déguise en noir », *Journal Italien*, 29 janvier 1958, coupures de presse, BLN 1.2, IMEC.

¹⁸⁵ LOUKI Pierre, *Quelques Confidences, op. cit.*, p. 92-93.

p'tits pois, les p'tits pois, ça n'se mange pas avec les doigts » de Dranem¹⁸⁶. Ce qui lui plait particulièrement dans ce genre de forme, c'est la présentation sérieuse d'un contenu « idiot ».

Si, dans sa vie, il reste donc fidèle aux valeurs anti-bourgeoises découvertes auprès des surréalistes et de Prévert, il se nourrit également dans son œuvre d'expérimentations formelles et corporelles qu'il a pu explorer lors de créations aux côtés de deux amis : Antonin Artaud et Jean-Louis Barrault.

B. L'exploration des possibilités corporelles et sonores : Artaud et Barrault

Quand Blin rencontre Artaud et Barrault, le premier en 1928 et le second en 1932¹⁸⁷, il possède déjà une culture théâtrale classique qu'il s'est forgé pendant le collège. S'il se souvient avoir incarné un garçon tailleur dans *Le Bourgeois Gentilhomme* monté par ses camarades, son activité principale est celle d'un spectateur qui assiste alors régulièrement aux représentations données à la Comédie Française. Sur les conseils d'un professeur, il découvre également le théâtre de Charles Dullin et de Pitoëff. Ses amitiés avec Artaud et Barrault lui permettent toutefois d'explorer corporellement et sensiblement d'autres formes artistiques. Comme Roger Blin est bègue, il n'est pas étonnant que ses premiers rôles au théâtre soient muets et qu'il se concentre ainsi sur le corps. De plus, cet aspect l'intéresse depuis quelques années

¹⁸⁶ « Dranem : un des "grands" authentiques du tour de chant. [...] Sa silhouette légendaire (petit chapeau, vastes souliers, court "pet-en-l'air"...) dont beaucoup tentèrent de s'inspirer, ajoutait encore à son art à la fois direct et fin. Il savait mettre tant d'esprit dans ses chansons "idiotes" ! » FESCHOTTE Jacques, *Histoire du Music-hall*, Paris, PUF, (que sais-je ?), 1965, p. 38.

¹⁸⁷ La date est indiquée par Jean-Louis Barrault et Odette Aslan sans plus de précision sur le contexte de la rencontre. Blin lui prétend avoir rencontré Barrault lors de la création des *Cenci* en 1935, pièce dans laquelle il aurait dû tenir un rôle. ASLAN Odette, *Roger Blin qui êtes-vous ?, op. cit.*, p. 35. BARRAULT Jean-Louis, « Artaud, Blin, Beckett ou le plus grand auteur dramatique des temps modernes », in CHABERT Pierre (dir.), « Samuel Beckett. Roman théâtre images acteurs mises en scène voix musiques », *Revue d'esthétique*, n° spécial hors série, Paris, Place, 1990, p. 175-178, p. 175. BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos, op. cit.*, p. 40.

puisqu'à vingt ans il prend des cours de danse avec Jean Weidt¹⁸⁸ : « J'aimais danser mais les cours étaient trop durs pour moi¹⁸⁹ », dira-t-il pourtant.

1. *Le théâtre de la cruauté*

Antonin Artaud se prend d'amitié pour Blin assez rapidement après leur rencontre¹⁹⁰. En 1935, il lui propose d'être assistant bénévole¹⁹¹ sur la création des *Cenci* et lui offre son premier rôle au théâtre, celui d'un sourd-muet. Cette expérience va permettre à Blin de vivre en pratique les essais d'Artaud autour d'un théâtre de la cruauté.

Artaud se forme à l'école de l'Atelier sous le patronage de Charles Dullin, où il rencontre de nombreux acteurs avec qui il travaillera par la suite. Cependant, et ce déjà durant sa formation, Artaud exprime des réticences envers l'esthétique de Dullin et tente plutôt d'expérimenter des possibilités corporelles nouvelles, comme le met en évidence cette anecdote relatée par Barrault :

« Dullin, nous raconte J.L. Barrault, avait peur d'Artaud. Il ne savait comment le prendre. Dans une pièce, *Huon de Bordeaux*, Artaud tenait le rôle de Charlemagne. Le voilà qui entre à quatre pattes. Dullin avec mille précautions essaie de lui expliquer l'extravagance de son interprétation. « Ah ! si vous travaillez dans la vérité, alors » répondit Artaud¹⁹². »

Cette opposition est plus que formelle, car Artaud rejette également par la suite les animateurs du Cartel qui lui semblent « défendre des valeurs bourgeoises et représenter une société en décomposition¹⁹³ ». En cela, il est politiquement proche du groupe surréaliste, qu'il fréquente avant d'en être exclu par André Breton¹⁹⁴. En 1927, Artaud

¹⁸⁸ Jean Weidt est un chorégraphe allemand formé par Mary Wigman. « À partir de 1929, il travaille à Berlin, entre autres avec Erwin Piscator. Ses chorégraphies cherchent à représenter la vie des ouvriers, soldats et vieilles gens par les moyens de la danse. ». En mai 1933, recherché par les nazis, il se réfugie en France où il monte sa compagnie de danse. <http://www.initiative-literatur.de/de/weidt/danseur.php>

¹⁸⁹ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 51.

¹⁹⁰ Blin affirme avoir rapidement eu l'impression qu'Artaud l'avait « adopté ». BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 27.

¹⁹¹ BLIN Roger, *Entretien*, propos recueillis par STEVENS Joan, 2 mars 1975, Fonds Blin, 4-COL-174 (452), BnF.

¹⁹² BARRAULT Jean-Louis, *Une Vie sur scène*, Paris, Flammarion, 2010, [1981], p. 58.

¹⁹³ DUSIGNE Jean-François, *Le Théâtre d'art. Aventure européenne du XX^e siècle*, Paris, éditions théâtrales, 1997, [1977], p. 209.

¹⁹⁴ Breton exclut Artaud et Vitrac du groupe surréaliste notamment pour avoir monté *Le Songe* de Strindberg (ajouter date et lieu). Il réclame « de cesser de s'exhiber complaisamment et de se produire sur les tréteaux. » Cet art lui paraît trop conciliant à cause de son besoin du public pour

fonde avec Roger Vitrac le Théâtre Alfred-Jarry pour mettre en action ses idées sur le théâtre.

Avant tout, et comme les Surréalistes, Artaud souhaite s'opposer ainsi à ce qu'il considère être une représentation bourgeoise de l'humain :

« Renonçant à l'homme psychologique, au caractère et aux sentiments bien tranchés, c'est à l'homme total, et non social, soumis aux lois et déformé par les religions et les préceptes, qu'il s'adressera.¹⁹⁵ »

Pour ce faire, il souhaite inventer un théâtre qui, pour redonner à l'homme « sa place entre les rêves et les événements¹⁹⁶ », se fonderait sur la recherche de « l'expression dans l'espace¹⁹⁷ » à travers le mouvement, le rythme, le corps, théâtre qui ne serait plus assujéti au texte afin d'émaner directement de la scène dans un surgissement mystique et magique. Comme le souligne Blin, leurs recherches à cette époque ne sont pas uniquement formelles, mais « liées à une lutte, non politique, mais physiologique, corporelle¹⁹⁸ ». Selon Blin encore, « pour imposer son idée du théâtre et réussir à monter ses propres scénarios, [Artaud] devait d'abord en passer par des mises en scène de textes un peu conventionnels ou romantiques, en passer par cette sorte de langage théâtral¹⁹⁹ ». C'est pourquoi Artaud propose à Blin de l'assister sur la création des *Cenci* en 1935.

Lors de la création des *Cenci*, Blin, alors assistant, est en charge d'indiquer sur un cahier²⁰⁰ tous les déplacements des acteurs avec une couleur par personnage. Artaud prend un grand soin à « organiser des compositions de groupes, des déplacements de masses, de gens en éventail le plus souvent²⁰¹ ». Sur les cahiers, se remarque également un grand nombre de déplacements en arcs de cercle qui occupent tout l'espace de la

exister. Il souhaiterait donc inventer un moyen de tenir le public « exaspéré à la porte par un système de dédis et de provocations. » BRETON André, « Second Manifeste du Surréalisme », *op. cit.*, p. 201.

¹⁹⁵ ARTAUD Antonin, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 190.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 143.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 137.

¹⁹⁸ BLIN Roger, in SAXEL Bernard (real.), « Des acteurs pour demain ; 2 », *Recherche de notre temps*, France Culture, 28 mars 1967, Ina. Propos retranscrits par nous-même.

¹⁹⁹ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, *op. cit.*, p. 29.

²⁰⁰ ARTAUD Antonin, *Cahier de mise en scène des Cenci*, annoté par Roger Blin, Manuscrits, 1935, NAF 27443, BnF.

²⁰¹ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, *op. cit.*, p. 29.

scène. Blin semble particulièrement sensibilisé à cette perception des corps dans l'espace. Concernant le travail corporel, Artaud demande à ses acteurs d'imiter des animaux²⁰², ce qui ne persistera pas dans le vocabulaire scénique et imaginaire de Blin. En revanche, pour jouer le sourd muet, son premier rôle dans un théâtre officiel, Blin devait « rire très fort en [se] tapant sur la poitrine²⁰³ », image qui semble directement renvoyer aux attitudes du singe. Avec cette interprétation, Blin expérimente une présence scénique qui se produit par-delà le langage avec le corps, le geste et le son. De la sorte, les bruits sont extrêmement présents dans le travail d'Artaud. Pour l'occasion, il invente un système de son en stéréophonie, notamment à partir d'enregistrements de sons de cloches ou de cymbales, qui occupent l'intégralité de l'espace et martèlent ainsi les différents mouvements de l'œuvre²⁰⁴. Blin, profondément marqué par cette invention, augmente son rapport à la création sonore lors de l'enregistrement pour la radio de *Pour En Finir Avec Le Jugement de Dieu*, le 28 novembre 1947, avec Artaud, Maria Casarès²⁰⁵ et Paule Thévenin. Blin et Artaud y officient à la fin un dialogue de cris et de sons inarticulés dans lequel Artaud semble poser les questions et Blin y répondre. Heed Sven compare assez justement le dialogue à un interrogatoire dans lequel se joue « une lutte physique, corporelle presque²⁰⁶ » qui aboutit à une « sorte de thérapie par la voix humaine, par le cri²⁰⁷ ». Par la suite, Blin accordera une grande importance au son dans ses créations, qu'il préfère fabriquer à partir de bruits humains plutôt que de sons préenregistrés. L'amitié et la compréhension qui lient Artaud et Blin étonne souvent leur entourage, comme Maria Casarès en fait l'expérience lors de cet enregistrement :

« Seul Roger Blin semblait parfaitement à l'aise. Son calme m'a beaucoup frappée. Je lui ai vu le même détachement en présence de Genet, et je l'ai fait remarquer alors à Jean-Louis Barrault qui m'a dit

²⁰² BLIN Roger, in SAXEL Bernard (real.), « Des acteurs pour demain ; 2 », *op. cit.*

²⁰³ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, *op. cit.*, p. 28.

²⁰⁴ Pour une étude plus détaillée : BOISSON Bénédicte, « Une "Bande-son" trop peu écoutée : la musique de scène des *Cenci* d'Antonin Artaud », in LARRUE Jean-Marc et MERVANT-ROUX Marie-Madeleine (dir.), *Le Son du théâtre. XIX^e-XX^e siècle*, Paris, CNRS, 2016, p. 247-260.

²⁰⁵ Maria Casarès ne connaissait pas personnellement Artaud. Elle ne se rappelle plus comment elle s'est retrouvée à participer à l'enregistrement. Elle pense que c'est soit à l'invitation de Blin, soit à celle de Paule Thévenin. CASARES Maria, « Entretien avec Maria Casarès en février 1968 », in VIRMAUX Alain et Odette, *Antonin Artaud, qui êtes-vous ?*, Lyon, La Manufacture, 1996, p. 144.

²⁰⁶ HEED Sven, *Roger Blin, metteur en scène de l'avant-garde (1949-1959)*, Saulxures, Circé, 1996, p. 20.

²⁰⁷ *Ibid.*

en riant que, lui et moi, nous n'avions pas la santé qu'il fallait pour supporter ces choses paisiblement²⁰⁸. »

Si Blin partage une grande affection avec Artaud, il reste cependant peu disert quant au théâtre de la cruauté. Il prend acte dans sa pratique de l'affirmation d'Artaud selon laquelle « pratiquement, nous voulons ressusciter une idée du spectacle total, où le théâtre saura reprendre au cinéma, au music-hall, au cirque, et à la vie même, ce qui de tout temps lui a appartenu²⁰⁹ » ; il conserve également de ces expériences un attachement particulier au son, aux déplacements et à l'humour. Cependant, Blin n'adhère pas entièrement à la conception du théâtre et de l'acteur selon Artaud. Dans sa pratique, Blin ne considère pas le texte comme un simple matériau, lui qui le place au contraire au centre de la création. Dans le même ordre d'idée, pour Blin « [Artaud] ne savait absolument pas parler aux acteurs.²¹⁰ » : il lui fait plutôt le reproche de ne pas se servir du vocabulaire technique de la scène, mais d'arguments métaphysiques et d'allusions littéraires qu'ils ne pouvaient comprendre²¹¹. Étienne Decroux marque également sa différence avec Artaud en ce qui concerne la conception de l'acteur :

« Le théâtre pour moi, c'est d'abord l'acteur ; pour Artaud, c'était d'abord la mise en scène. Si bien que c'était entre nous un dialogue de sourds. Et puis je trouve qu'il ne poussait pas assez loin le travail corporel effectif. Mais au moins il avait rendu son importance au corps. Naturellement, il reliait cela à la magie, et moi pas du tout. Il ne faut pas oublier que de son vivant, il n'était pas pris au sérieux²¹². »

²⁰⁸ CASARES Maria, « Entretien avec Maria Casarès en février 1968 », in VIRMAUX Alain et Odette, *Antonin Artaud, qui êtes-vous ?*, op. cit., p. 144.

²⁰⁹ ARTAUD Antonin, *Le Théâtre et son double*, op. cit., p. 134.

²¹⁰ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 32.

²¹¹ Le témoignage d'une inconnue s'oppose à cette affirmation : « [il guidait les acteurs] avec beaucoup de méthode. Il savait très exactement ce qu'il voulait. Il expliquait très bien. Quand cela ne suffisait pas, il montrait. Il entrait en scène et jouait lui-même tous les rôles comme il les imaginait. On a dit et écrit qu'il avait été surtout un théoricien. C'est vrai, mais c'est incomplet. Il fut aussi un brillant exécutant. » Inconnue, « Entretien avec une amie anonyme en 1978 », in VIRMAUX Alain et Odette, *Antonin Artaud, qui êtes-vous ?*, op. cit., p. 129-130.

²¹² DECROUX Etienne, « Entretien avec Etienne Decroux en avril 1968 », in VIRMAUX Alain et Odette, *Antonin Artaud, qui êtes-vous ?*, op. cit., p. 158.

2. Un théâtre du mime corporel

Blin complète donc son apprentissage en se liant d'amitié avec Barrault auprès duquel il développe son attirance pour l'art du mime. Barrault, élève délaissé²¹³ par Dullin, se lie en effet d'amitié avec Decroux qui sort de l'école du Vieux-Colombier. À l'Atelier, Barrault passe beaucoup de temps à expérimenter le mime avec lui : il improvise, améliore sa technique, pendant que Decroux essaie de noter et de théoriser cet art du corps qu'il oppose à la pantomime²¹⁴. « J'avais peut-être pour Decroux l'intérêt d'être un improvisateur : il me faisait faire des choses en vrac, et lui avait le génie de la sélection. J'étais son matériau d'expérience²¹⁵. » Decroux s'intéresse à la technique, et cherche à mettre en place un langage corporel nouveau, épuré et codifié, à l'instar de ce que, selon lui, produit Charlie Chaplin de manière intuitive. Decroux compare alors le panel de techniques corporelles qu'il décline à des réservoirs de gestes dans lesquels puiser pour créer. Selon lui, « c'est la figure qui nous apporte le sentiment sur le plateau²¹⁶ » car « en partant de l'intérieur, on ne trouve rien²¹⁷ ». La technique corporelle qu'il met en place s'articule alors selon trois principes : la respiration, l'articulation et le rythme²¹⁸. Cependant, sa théorisation du mime n'est pas souhaitée en opposition stricte avec le théâtre de texte, mais en constitue un point d'enrichissement. Decroux regrette alors l'absence d'un texte de théâtre qui permettrait, par la prise en compte des richesses du mime, de mélanger la parole et le geste²¹⁹.

Ce constat est partagé par Barrault qui, pour pouvoir mettre en pratique ses expérimentations sur le mime, adapte un roman : *Tandis que j'agonise* de William

²¹³ Barrault entre à l'Atelier en 1931 où il regrette de ne pas être plus remarqué par son maître. Il y apprend cependant beaucoup par l'observation plutôt que par la pratique. BARRAULT Jean-Louis, *Une Vie sur scène, op. cit.*, p. 56.

²¹⁴ Decroux reproche à la pantomime de mettre en avant le visage et les mains alors qu'il recherche une expression prenant en considération l'entièreté du corps. DECROUX Etienne, « L'interview imaginaire ou les "dits" d'Etienne Decroux » (mis en forme par Patrick Pezin), in PEZIN Patrick (dir.), *Etienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages*, Saint-Jean-de-Védas, L'Entretiens, 2003, p.55-209, p. 104.

²¹⁵ BARRAULT Jean-Louis, *Une Vie sur scène, op. cit.*, p. 50.

²¹⁶ DECROUX Etienne, « L'interview imaginaire », in PEZIN Patrick (dir.), *Etienne Decroux, mime corporel, op. cit.*, p. 121.

²¹⁷ *Ibid.*

²¹⁸ *Ibid.*, p. 122.

²¹⁹ « Mais n'ayant point conscience des possibilités du Mime, aucun auteur ne peut écrire des paroles volontairement pauvres et bonnes, c'est-à-dire dont la pauvreté soit proportionnelle à la richesse entrevue du mime. » DECROUX Etienne. *Paroles sur le mime*, Paris, Librairie théâtrale, 1994, [1946], p. 50.

Faulkner, que lui a conseillé Tania Balachova²²⁰. Deux éléments l'attirent particulièrement dans le texte : le dressage du cheval par le jeune homme qui lui permet d'interroger le mime, et l'atmosphère de silence qui y règne. En aucun cas, les mots ne servaient à expliquer l'action ou à la justifier. Barrault monte le spectacle en 1935 au théâtre Montmartre avec le titre : *Autour d'une mère*. Après une représentation, Jovet lui aurait dit : « Tu vois, c'est tout ce que nous cherchions au Vieux-Colombier, mais ça restait intellectuel. Maintenant c'est passé dans le sang grâce à toi, grâce à cette génération-là²²¹... ». Roger Blin, tout comme Artaud, est très impressionné par le spectacle. Il a « pratiquement assisté à toutes les représentations et [il a] ameuté tous [s]es amis²²² », Prévert, Allégret, etc. Barrault a ainsi, grâce à Blin, pénétré dans le monde de l'avant-garde²²³ et commencé une carrière dans le cinéma de Marc Allégret ou de Marcel Carné.

Dès son second spectacle de 1937, *Numance*²²⁴, Barrault propose plusieurs rôles très corporels à Blin : Anumantin, la figure symbolique de la rage (rôle dansé), ou le mort qui sort du tombeau et qui prophétise la fin de Numance. Pour ce dernier, il lui fallait tomber raide mort, puis se relever petit à petit à chaque coup de fouet donné par Barrault jouant lui-même un magicien. Les deux comparses travaillent également ensemble sur la *Faim*, spectacle adapté du roman de Knut Hamsun et mis en scène par Barrault au Théâtre de l'Atelier en 1939. Blin y interprète le double de Barrault, les deux dialoguant ensemble par l'intermédiaire d'un langage inventé à partir de « bredouillements²²⁵ » et improvisé différemment chaque soir. Dullin découvre Blin dans ce spectacle et lui propose, pendant la guerre, d'interpréter le rôle de Buckingham dans *Richard III*.

Depuis *Autour d'une mère*, Barrault était en quelque-sortie considéré comme l' élu qui réaliserait la réforme théâtrale tant attendue depuis le début du siècle. Alors

²²⁰ Tania Balachova est une actrice et metteur en scène qui travaille notamment avec Artaud sur *Le Songe* en 1927, mais aussi Jovet, Dullin, etc.. Après la Seconde Guerre mondiale elle devient une figure incontournable du paysage théâtral français, notamment en prodiguant des cours d'art dramatique dans lesquelles elle promeut une technique de jeu proche du réalisme psychologique inspiré par Stanislavski.

²²¹ BARRAULT Jean-Louis, *Une Vie sur scène*, op. cit., p. 76.

²²² BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 40.

²²³ BARRAULT Jean-Louis, *Une Vie sur scène*, op. cit., p. 77.

²²⁴ BARRAULT Jean-Louis (m. en sc.), *Numance*, Adapté de la tragédie écrite par Cervantès, Paris, Nouveau Théâtre Antoine, 1937.

²²⁵ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 42.

qu'il intègre la Comédie-Française en 1940, Marie-Hélène Dasté, la fille de Copeau, lui reproche de s'éloigner de son destin :

« Ton œuvre n'était pas là. Tu étais l'homme du théâtre qui viendra (car il viendra tout de même mais probablement moins vite) tu devais susciter des auteurs, former une troupe pour ce théâtre là, peiner, travailler et suer dans cette époque terrible dont tu parles qui est et qui sera je crois une époque unique pour le théâtre, dans la fièvre, l'angoisse, la peur, l'insécurité, la pauvreté. Tu comprends, il ne s'agit pas tant d'aboutir que de donner une impulsion, un départ, un élan [mot indéchiffrable] partir, et non arriver²²⁶. »

Blin accueille également très mal la nouvelle, et les deux comparses mettront une vingtaine d'années avant de collaborer de nouveau ensemble.

Blin, par l'entremise des deux mises en scène de Barrault, développe donc son apprentissage du corps mimé et dansé dans une recherche de mouvements figuratifs, là où avec Artaud il s'enrichit des mouvements de groupe dans l'espace, sans volonté symbolique marquée. Avec les deux, il explore les possibilités sonores du comédien à travers les cris mais aussi l'invention d'un langage inarticulé, ceci toujours en dehors de la parole. Avec Artaud et Barrault, Blin explore en effet un théâtre qui utilise le texte comme un matériau. Or, Blin se fait connaître comme metteur en scène fidèle au texte, dans une conception proche de celle qui est défendue par Charles Dullin.

C. Fidélité au texte et importance accordée à l'acteur : Dullin en héritage

Si Blin n'est pas véritablement formé par Dullin, auprès duquel il a seulement suivi quelques cours²²⁷, il réalise ses premiers pas sur scène aux côtés d'Artaud et de Barrault, deux artistes issus des cours de l'Atelier. On peut dès lors supposer qu'au fil des conversations, ses comparses ont fait office de passeurs de l'enseignement de Dullin. Mais surtout, c'est l'amitié entre Blin et Sylvain Itkine²²⁸, puis la participation

²²⁶ Extrait d'une lettre de Marie-Hélène Dasté adressée à Jean-Louis Barrault, datée du 9 janvier 1943, et envoyée en copie à Roger Blin. DASTÉ Marie-Hélène, *Correspondance avec Roger Blin*, Fonds Blin, 4-COL-174 (631), BnF.

²²⁷ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 49.

²²⁸ Ils se rencontrent en 1930 lors d'une projection de *La Chienne*, de Jean Renoir, film dans lequel Itkine incarne l'avocat. ASLAN Odette, *Roger Blin qui êtes-vous ?*, op. cit., p. 36.

active de Blin à l'EPJD, qui semblent lui permettre de nouer des liens forts avec les principes enseignés par le maître d'une génération en devenir.

Après avoir participé à la Compagnie des Quinze²²⁹ de 1931 à 1933, Sylvain Itkine crée sa propre compagnie : Le Diable écarlate. En 1937, il met en scène *Ubu enchainé* à la Comédie des Champs-Élysées avec la complicité de Roger Blin qui y joue le rôle du Premier Homme libre. Les répétitions durant un an et demi, Blin a le temps de s'imprégner des méthodes de son ami qui accorde une grande importance au texte et aux comédiens. La pièce écrite est mise au centre de la création, le metteur en scène devant s'effacer²³⁰ pour ne devenir que le « messager du poète [qui] doit avoir pénétré et assimilé sa pensée profonde, ou le génie de l'œuvre même, parfois en dépit des avis maladroits le l'auteur²³¹. » Selon Itkine, c'est la recherche avec les comédiens qui doit permettre de découvrir le texte et de le magnifier. Blin, qui loue son professionnalisme et l'importance de l'humour dans son travail, est particulièrement sensible à sa manière de diriger les acteurs :

« Ce qui frappait le plus dans la manière de travailler de Sylvain, c'est le sérieux, le professionnalisme conséquent, pas doctrinal, pas impératif, car lui-même découvrait les choses en nous les faisant découvrir et sensible aux objections, aux hasards dont lui seul avait le secret et qui fut notre récompense²³². »

Après la Seconde Guerre mondiale, Roger Blin a pu expérimenter lui-même la direction d'acteur grâce à sa participation au groupe Éducation par le jeu dramatique (EPJD). C'est un groupe dissident de Travail et Culture dirigé par Jean-Marie Conty qui propose des ateliers populaires de pratique théâtrale animés, entre autres, par Blin, Barrault, Dasté et Vilar, mais aussi des sorties culturelles comme l'organisation d'un voyage au festival d'Avignon²³³. Au sein de ces ateliers, l'accent est porté sur la

²²⁹ Troupe issue des Copiaus qui se concentre sur la création d'auteurs contemporains. La troupe est également composée de Suzanne Bing, Marie Hélène Dasté, Jean Dasté.

²³⁰ « Je suis pour ceux qui le servent en s'effaçant, c'est-à-dire pour ceux qui ne pensent qu'à l'œuvre même. » ITKINE Sylvain, « Propos sur la mise en scène », in *Revue d'Histoire du théâtre*, Paris, CNRS, n° 3, Juillet-Septembre 1964, [30 juillet 1942], p. 235-244. p. 238 (ndbp).

²³¹ *Ibid.* p. 237.

²³² BLIN Roger, « Qui était Sylvain Itkine ? » in *Revue d'Histoire du théâtre*, Paris, CNRS, n° 3, Juillet-Septembre 1964, p. 231-234, p. 232.

²³³ NOIRET Philippe, in MAILLET Dominique (real.), « Philippe Noiret », *Passions de jeunesse : qu'avez-vous fait de vos vingt ans*, France 3, 27 janvier 1995, Ina.

technique féconde et personnelle dans l'acte de création²³⁴. Blin semble avoir beaucoup participé à l'EPJD entre 1948 et 1949, et jusqu'à 1952²³⁵ : il y côtoie donc de nombreux acteurs formés chez Dullin, ce qui a pu renforcer ses connaissances des principes enseignés par le maître de l'Atelier. En outre, quand il met en scène, Blin travaille avec quelques comédiens également issus des cours de Dullin (comme Christine Tsingos ou une partie des membres de la troupe Renaud-Barrault). Ainsi, et comme le souligne justement Sylvain Itkine, « on fait toujours le théâtre d'une époque avec les acteurs formés à l'époque précédente²³⁶. »

À l'Atelier, Dullin s'oppose à la formation académique des acteurs et axe ses cours sur l'improvisation, la danse et l'étude du masque²³⁷ :

« J'ai voulu réunir des comédiens ayant un entraînement plastique, pouvant chanter, danser. L'éducation habituelle du comédien l'éloigne, en général, de tout cet entraînement qu'il laisse aux chanteurs de music-hall et aux clowns de cirque²³⁸. »

Dullin s'intéresse beaucoup aux formes mineures ainsi qu'à l'art japonais afin de recentrer le travail sur le corps de l'acteur :

« [Les acteurs japonais] doivent beaucoup aux marionnettes et aux masques. Cette forme élevée de l'art dramatique leur a laissé des traces profondes. C'est sans doute grâce à elle qu'ils ont appris à se servir de leur corps comme moyen d'expression souvent plus éloquent que le visage²³⁹. »

Homme de théâtre à l'écoute du texte avant tout, Dullin est en quête du point de jonction entre le texte et le comédien. Pour ce faire, il met au centre de ses recherches la personnalité du comédien :

« Au lieu de chercher à former l'élève à notre image, nous nous efforçons de développer sa personnalité en lui donnant non pas des trucs d'acteurs, des intonations, des ficelles, mais un métier solide, une culture générale et une éducation artistique. [...] Les exercices

²³⁴ LÉGER François, RICHARD Michel, LEBACHELIER H., DEBERNAD Armand, VILPRAIN Jacques (dir.), *Education par le jeu dramatique. Faire des vivants*, Paris, Nouvelles France, 1947, p. 19.

²³⁵ Informations déduites de la consultation des agendas de Blin. BLIN Roger, *Agendas de 1948 à 1983*, Fonds Blin, 4-COL-174 (39) à(50), BnF.

²³⁶ ITKINE Sylvain, propos recueillis par FRANK André, « Du grenier des Augustins à la Nouvelle Saison », in *La revue théâtrale*, Paris, Bordas, n° 23, 1953, p. 21-28, p. 23.

²³⁷ DULLIN Charles, *Ce Sont Les Dieux qu'il nous faut*, Paris, Gallimard, 1969, p. 246.

²³⁸ *Ibid.*, p. 94.

²³⁹ DULLIN Charles, in ARNAUD Lucien, *Charles Dullin*, Paris, L'Arche, 1952, p. 159.

préparatoires sont destinés à lui donner une conscience plus nette de sa personnalité et des moyens d'expressions dont il dispose²⁴⁰. »

De même, Barrault met surtout en avant, grâce à sa formation auprès de Dullin, la recherche de la sincérité dans le jeu :

« Les exercices que nous faisons à son cours étaient presque toujours des *exercices de sincérité*. On n'acquiesçait [*sic.*] peut-être pas une grande technique, mais on apprenait à vivre la situation. S'il nous arrivait de parler faux, nous ressentions vrai²⁴¹. »

Dullin ne délaisse cependant pas complètement la formation classique : il soumet « ses élèves aux traditionnels exercices de l'immémoriale méthode Grivollet²⁴² » pour entraîner le souffle, le phrasé et l'articulation.

Dullin reproche aux expérimentateurs d'oublier trop souvent l'œuvre à monter. En ce sens, il s'oppose aux réformateurs allemands comme Piscator, Schlemmer ou Reinhardt qui prônent la liberté du metteur en scène vis-à-vis de la matière textuelle :

« La réforme extérieure dont le but essentiel était de rethéâtraliser le théâtre n'a pas été sans entraîner certaines exagérations dont l'une des plus graves a été évidemment la méconnaissance ou l'oubli de l'importance primordiale de l'œuvre à monter²⁴³. »

Il situe ainsi le problème du renouvellement théâtral au même endroit que son maître Copeau : dans l'absence d'auteur qui, par une écriture originale, unirait texte et découvertes corporelles :

« Mais un spectacle n'est pas un pot-pourri de textes, de couplets chantés, de musique et de danses, c'est une œuvre originale où tous ces moyens d'expressions doivent servir à parler une langue théâtrale qui me semble répondre à ce besoin d'action, à ce sens du rythme et ce goût pour la plastique qui caractérisent notre époque. Tant que les essais de renouvellement ne seront basés que sur des trouvailles de metteurs en scène, si heureuses soient-elles, ce mouvement n'aura pas

²⁴⁰DULLIN Charles, *Ce Sont Les Dieux qu'il nous faut*, op. cit., p. 31.

²⁴¹BARRAULT Jean-Louis, *Réflexions sur le théâtre*, Boulogne, Levant, 1996, [1949], p. 28.

²⁴² La méthode Grivollet porte le nom du professeur de théâtre pensionnaire de la Comédie française de 1885 à 1893. Il publie une méthode à destination des futurs comédiens mais aussi des professionnels de la rhétorique que sont les avocats : *Déclamation école du mécanisme. Exercices pratiques cinquante leçons graduées*. 1894.

DUSSANE Béatrice, in SUREL-TUPIN Monique, *Charles Dullin*, BABLET Denis (dir.), Université Paris III, thèse de doctorat publiée aux Presses universitaires de Bordeaux, 1984, [1979], p. 487.

²⁴³DULLIN Charles, *Ce Sont Les Dieux qu'il nous faut*, op. cit., p. 68.

la force nécessaire pour s'imposer en dehors d'un cercle restreint d'amateurs éclairés et il ne fera que poser le problème sans le résoudre²⁴⁴. »

Dullin est donc en attente de cette œuvre originale qui permettrait d'utiliser les nouveaux moyens d'expression au service du texte, et non l'inverse. Mettre en scène est pour lui la possibilité de trouver « les moyens scéniques appropriés²⁴⁵ » qui pourront révéler les effets désirés par l'auteur au moment de l'écriture. En d'autres termes, il cherche « à établir le contact le plus direct entre l'auteur et le public et non à mettre en valeur [s]on propre travail²⁴⁶. » Comme Copeau et les autres membres du Cartel, il s'intéresse dans cette perspective aux textes de Molière, et part en quête de nouvelles écritures. Copeau affirme par ailleurs que si les auteurs de son temps R Maeterlinck, Claudel, François de Curel, Feydeau, Courteline, etc. R « ont presque tous du talent », il « ne rencontre pas parmi eux le grand poète comique qu'[il] appelle, et que la Comédie en France, depuis Molière, n'a point retrouvé dans son grand jeu²⁴⁷ ». L'absence de « grand poète comique » limite donc sa quête d'une rénovation dramatique conséquente. Copeau, Dullin, Itkine, regrettent chacun l'absence de textes novateurs qui permettraient la rénovation théâtrale qu'ils appellent de leurs vœux, comme l'affirme Sylvain Itkine :

« Remarquons d'ailleurs que les plus audacieux des novateurs n'utilisent R de leur aveu R les œuvres existantes qu'en attendant d'en susciter de nouvelles, appropriées à leur recherches²⁴⁸. »

Ce que confirme ainsi Jean-Louis Barrault :

« Mais de même que la technique de certains instruments a dû être provoquée par un compositeur qui soudain a exigé de la part de cet instrument de nouvelles choses, de même la technique de l'acteur ne pourra se modifier que grâce aux exigences nouvelles d'un auteur²⁴⁹. »

Blin est donc indirectement l'héritier de Dullin avec qui il partage un grand nombre de principes : la fidélité au texte, la quête de la sincérité de l'acteur et l'attrance

²⁴⁴ *Ibid.*

²⁴⁵ DULLIN Charles, in SUREL-TUPIN Monique, *Charles Dullin, op. cit.*, p. 247.

²⁴⁶ DULLIN Charles, *Ce Sont Les Dieux qu'il nous faut, op. cit.*, p. 242.

²⁴⁷ COPEAU Jacques, *Appels. Registre I*, Paris, Gallimard, 1974, p. 191.

²⁴⁸ ITKINE Sylvain, « Propos sur la mise en scène », *op. cit.*, p. 238 (ndbp).

²⁴⁹ BARRAULT Jean-Louis, *Réflexions sur le théâtre, op. cit.*, p. 151.

pour les formes mineures. Il fait également le même constat d'une absence de texte à monter qui serait suffisamment pertinent. Sa proximité avec les surréalistes, comme ses amitiés avec Prévert, Artaud, Itkine et Barrault le mettent au cœur de la vie artistique et politique des avant-gardes des années 1930. Il développe avec eux une posture politique anti-bourgeoise qu'il cherche à confirmer par le choix des pièces de théâtre qu'il conviendrait de défendre en utilisant des procédés techniques et formels susceptibles de se mettre au service de la recherche de la vie dans l'œuvre. Blin est répugné par les œuvres qui, sous couvert de rationalité et de psychologisme, dénaturent justement les possibilités artistiques, poétiques et sensibles de la représentation de l'humain. Sa posture politique, ses amitiés et ses affinités artistiques expliquent pourquoi il choisit de défendre des textes qui lui permettent d'expérimenter les corps en scène mais également, par ce biais, d'interroger l'humain en opposition à ses représentations bourgeoises. Les textes de Beckett et de Genet semblent répondre à ces critères artistiques et à ces envies de rupture :

« Tout le théâtre de boulevard me faisait chier. Chez Baty ou Pitoëff, il y avait Tchekhov, Pirandello ou Strindberg, et c'était très bien. Mais après, quand sont venus Beckett, Genet, Ionesco, c'était autre chose, et pour eux nous pouvions nous battre vraiment²⁵⁰. »

Cependant, afin de mieux comprendre l'intérêt que Blin porte à ces écritures, il apparaît primordial d'interroger avec plus de précision les critères qu'il attribue avec ses comparses à l'art bourgeois, ceci afin de situer l'apport de ces nouvelles écritures dans la crise du drame.

²⁵⁰ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos, op. cit.*, p. 57.

II. De la conception de l'humain en être rationnel à la crise du drame

Ce titre mélange volontairement deux histoires, celle de l'évolution de la vision de l'humain à travers la société et celles de sa représentation dans les arts. L'une et l'autre sont en effet entremêlées, et s'influencent mutuellement : quand Blin et ses compagnons de route désirent s'opposer politiquement à la bourgeoisie, ils s'attaquent également aux œuvres d'art qui, à travers la représentation des personnages, assoient et renforcent la définition bourgeoise de l'humain et du monde. Il s'agit donc dans cette partie d'en revenir aux prémices de la conception dite bourgeoise de l'humain afin de mesurer ses conséquences sur les principes de représentation du personnage dans le champ de l'art. Ceci devrait nous permettre d'aboutir à une définition plus précise de ce que Blin et ses comparses désignent par l'expression d'art bourgeois alors qu'elle n'est en rien une catégorie esthétique, mais sans doute la perception plus diffuse de la représentation de l'humain soumise à de nombreux bouleversements sociétaux que les artistes de la première moitié du XX^e siècle pointent, en ouvrant ainsi à ce qu'il est coutume d'appeler la crise du drame :

« La controverse, si l'on veut la réduire à ses grandes lignes, porte sur quelques points essentiels de la mimésis, qui n'ont cessé d'être soumis à réajustement depuis le XVI^e siècle : les rapports du théâtre et de la réalité, du personnage et de la personne, de la représentation et du public²⁵¹. »

En remontant aux prémices de la modernité, nous verrons donc comment l'évolution des sciences et des régimes politiques engendre de nouvelles perspectives dans la conception de l'humain vis-à-vis du monde, et quelles en sont les conséquences sur les modalités de sa représentation en art.

²⁵¹ ABIRACHED Robert, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994, [1978], p. 177.

A. Conception esthétique-philosophique de l'humain : de l'universalisme à l'individualisme

La représentation bourgeoise de l'humain contre laquelle lutte Roger Blin semble être le fruit d'un lent changement de perception de la réalité corrélatif des débuts différés des modernités scientifique, politique, et artistique émergeant entre le XVI^e et le XVIII^e siècle. Le personnage bourgeois au théâtre est conceptualisé pour la première fois par Denis Diderot dans ses *Entretiens sur le Fil naturel*²⁵², qui revendique, en opposition à la glose dominante, la mise en place du drame sérieux. À la même période, Beaumarchais, qui s'appuie sur les théories de Diderot pour penser l'écriture de ses pièces, est également admiratif des romans de Samuel Richardson qu'il cite comme exemples de « vrais drames²⁵³ ». Considéré *a posteriori* comme « le Richardson du théâtre²⁵⁴ », Diderot effectuerait la révolution artistique du théâtre dans le sillon de l'invention du roman moderne, elle-même théorisée par Ian Watt comme une conséquence de la révolution galileo-cartésienne.

« Depuis la Renaissance, il y avait une tendance de plus en plus forte pour remplacer la tradition collective par l'expérience individuelle, comme ultime arbitre de la réalité ; et ce transfert semble avoir eu un rôle important dans l'arrière-fond culturel général de la naissance du roman²⁵⁵. »

Fers de lance de cette révolution, René Descartes et John Locke conceptualisent un réalisme philosophique en rupture avec la pensée alors dominante du monde, basée sur une conception universaliste. Si cette dernière réfléchissait par le prisme d'universaux, Descartes et Locke, à l'inverse, souhaitent mettre en avant « une appréhension individuelle de la réalité par les sens²⁵⁶ ». C'est le fameux *cogito ergo sum*, qui place l'humain au centre de la compréhension du monde. Le roman moderne prend en compte ce changement de perception pour adopter comme principal critère « la vérité par

²⁵² Ces entretiens sont édités pour la première fois en même temps que la pièce *Le Fils naturel*, en 1757. DIDEROT Denis, *Entretiens sur Le Fils naturel, De la poésie dramatique, Paradoxe sur le comédien*, Flammarion, 2005.

²⁵³ BEAUMARCHAIS, « Essai sur le genre dramatique sérieux », in *Œuvres*, Gallimard, (La Pléiade), 1988, p. 119-140, p. 123.

²⁵⁴ LEWINTER R., « l'Exaltation de la vertu dans le théâtre de Diderot », *Diderot studies*, VIII, p. 121, in LIOURE Michel, *Le Drame de Diderot à Ionesco*, Paris, Armand Colin, 1973, p. 16.

²⁵⁵ WATT Ian « Réalisme et forme romanesque », in BARTHES Roland, BERSANI Léo, HAMON Philippe, RIFFATERRE Michael, WATT Ian, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 11-46, p. 18.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 18-19.

rapport à l'expérience individuelle « une expérience individuelle toujours unique et par conséquent nouvelle²⁵⁷ ». De ce fait, l'appréhension et l'écriture du personnage en sont bouleversées : ce dernier s'individualise, se particularise. L'utilisation de noms propres, instaurée par le roman moderne, devient « l'expression verbale de l'identité particulière²⁵⁸ » qui s'oppose aux types généraux dont la codification onomastique renvoie à des conventions littéraires structurelles reconnaissables et connues. Dans le théâtre de Racine ou de Molière, par exemple, la seule lecture de la liste des personnages permet d'identifier le statut et le rôle de chacun. Toujours dans le roman moderne, « la présentation détaillée de leur environnement » prolonge la singularisation des personnages. Ce critère nouveau deviendra d'ailleurs par la suite un des éléments essentiels et fondateurs du roman naturaliste au XIX^e siècle. Mais le point de rupture le plus important avec le modèle universaliste est le rapport au temps. Le réalisme philosophique ainsi que le roman moderne font apparaître une temporalité historique qui contrecarre la quête d'universaux par définition intemporels.

« Locke avait défini l'identité personnelle comme une identité de conscience à travers une étendue de temps ; l'individu était en contact avec sa propre identité continue par l'intermédiaire du souvenir de ses pensées et actions passées²⁵⁹. »

Avec l'apparition d'une temporalité historique, découle une perception causale de l'individu, dont les pensées et actions sont ainsi déterminées par son passé. « Une connexion causale fonctionnant à travers le temps remplace les déguisements et les coïncidences auxquels se fiaient les récits d'autrefois²⁶⁰ ». Finalement, le roman moderne se définit par « une imitation de l'expérience individuelle saisie dans son environnement spatio-temporel²⁶¹ ». Il faut cependant réaffirmer avec Ian Watt que :

« Ici encore, à la fois les nouveaux courants philosophiques et les caractéristiques formelles du roman qui leur correspondent étaient en opposition avec la conception littéraire dominante. Car la tradition critique du début du XVIII^e siècle était encore soumise à une forte préférence classique pour le général et l'universel²⁶². »

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 17.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 24.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 27.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 28.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 42.

²⁶² *Ibid.*, p. 21.

Dès lors, quand Diderot théorise le drame bourgeois au XVIII^e siècle, il se place à la fois en opposition avec les conceptions artistiques dominante et en héritier des conceptions esthétiques et philosophiques défendues par le roman moderne, lui-même genre à la marge. Finalement, Diderot transpose à la scène des éléments du roman moderne et du réalisme philosophique :

« Des hommes de génie [Locke et Descartes] ont ramené, de nos jours, la philosophie du monde intelligible dans le monde réel. Ne s'en trouvera-t-il point un qui rende le même service à la poésie lyrique, et qui la fasse descendre des régions enchantées sur la terre que nous habitons²⁶³ ? »

Le premier enjeu du drame sérieux est donc de fabriquer une réalité scénique identique à celle de la vie, c'est à dire « la conformité de l'image à la chose²⁶⁴ ». En ce sens, le vocabulaire employé par le chercheur Michel Lioure pour définir le drame bourgeois dans son ouvrage *Le Drame de Diderot à Ionesco* est révélateur d'une nouvelle définition de la représentation, qui n'est plus transposition, mais analogie : « vérité concrète²⁶⁵ », « authenticité²⁶⁶ », « pure transparence²⁶⁷ », « sans aucun masque²⁶⁸ ». C'est pourquoi, il lui paraît essentiel de replacer les revendications du drame moderne dans une opposition avec la tradition théâtrale :

« L'ambition majeure du drame est une restauration de la vérité sur scène. Non pas la vérité de Racine et de Molière, vérité abstraite et profonde, vérité d'excellence d'autant plus pure qu'elle est dépouillée des scories de la réalité : mais la vérité concrète, particulière, quotidienne, la rugueuse, banale et imparfaite vérité d'existence²⁶⁹. »

Par sa théorisation du drame sérieux, Diderot effectue en effet une critique de la vérité recherchée dans les pièces classiques qui sont selon lui trop éloignées du quotidien. Pour ce faire, il remet en cause la règle des trois unités, jugée trop « incroyable²⁷⁰ », ainsi que la définition du personnage. Il resserre le drame autour de personnages représentants des humains de son rang, excluant rois, esclaves et archétypes légendaires.

²⁶³ DIDEROT Denis, « Troisième Entretien », in *Entretiens sur Le Fils naturel, De la poésie dramatique, Paradoxe sur le comédien*, Flammarion, 2005, p. 118-155, p. 142.

²⁶⁴ *Ibid.*

²⁶⁵ LIOURE Michel, *Le Drame de Diderot à Ionesco*, op. cit., p. 24.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 25.

²⁶⁷ *Ibid.*

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 26.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 24.

²⁷⁰ DIDEROT Denis, « Premier Entretien », in *Entretiens sur Le Fils naturel*, op. cit., p. 71.

Cette revendication est partagée par Beaumarchais : « Le véritable intérêt du cœur, sa vraie relation, est donc toujours d'un homme à un homme, et non d'un homme à un roi²⁷¹ » car « plus l'homme qui pâtit est d'un état qui se rapproche du mien, plus son malheur a de prise sur mon âme²⁷² ». Cependant, et paradoxalement, Diderot n'abandonne pas complètement la quête des universaux²⁷³ ; il la déplace : « [c]e qu'il faut que l'artiste trouve, c'est ce que tout le monde dirait en pareil cas ; ce que personne n'entendra, sans le reconnaître aussitôt en soi²⁷⁴ ». Dès lors, l'universel n'est plus considéré comme une donnée en dehors de l'être, mais devient une émanation du potentiel généralisable de l'expérience individuelle. L'expression « en pareil cas » n'est pas à prendre à la légère, et renvoie à la situation précise dans laquelle se trouve pris le personnage. Ainsi Diderot, comme dans le roman moderne, met l'accent sur les conditions sociales et historiques du personnage qui doivent former « la base de l'intrigue » :

« Ce ne sont plus, à proprement parler, les caractères qu'il faut mettre sur la scène, mais les conditions. Jusqu'à présent, dans la comédie, le caractère a été l'objet principal, et la condition n'a été que l'accessoire ; il faut que la condition devienne aujourd'hui l'objet principal, et que le caractère ne soit que l'accessoire²⁷⁵. »

Ainsi, le lien de causalité dans le drame est déplacé : ce n'est plus l'emploi du personnage qui induit ses actions et réactions en faisant référence à des schémas traditionnels connus du public. En effet, cette conception du drame sous-entend que l'acte serait assujéti à la nature essentialisée et anhistorique du personnage. Or Diderot souhaite particulariser les personnages en mettant l'accent sur ses conditions. L'action résulte alors de l'histoire personnelle et singulière du personnage. Dès lors, à la différence de la conception de l'action proposée par Aristote, Diderot préconise que la condition explique l'acte dans une relation causale déterminante et fluctuante selon les époques. C'est pourquoi en précisant « qu'on pourrait faire un *Misanthrope* nouveau tous les cinquante ans²⁷⁶ », Diderot insiste sur le temps historique. Le *Misanthrope* n'est plus façonné en tant que caractère universel et immuable mais comme une potentialité

²⁷¹ BEAUMARCHAIS, « Essai sur le genre dramatique sérieux », *op. cit.*, p. 125.

²⁷² *Ibid.*

²⁷³ C'est d'ailleurs aussi le cas du réalisme philosophique et de la science moderne qui, à partir du particularisme, cherche à établir une compréhension globale du monde.

²⁷⁴ DIDEROT Denis, « Second Entretien », in *Entretiens sur Le Fils naturel*, *op. cit.*, p. 88.

²⁷⁵ DIDEROT Denis, « Troisième Entretien », in *Entretiens sur Le Fils naturel*, *op. cit.*, p. 118-155, p. 135.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 136-137.

d'actes régis par les conditions particulières de vie de ce personnage. La causalité devient le nœud de l'action qui fait alors appel à la raison du spectateur : « L'art d'intriguer consiste à lier les événements, de manière que le spectateur sensé y aperçoive toujours une raison qui le satisfasse²⁷⁷ ». Toutefois, comme « l'art imite jusqu'à la manière subtile avec laquelle la nature nous dérobe la liaison de ses effets²⁷⁸ », la causalité demeure sous-jacente. C'est alors au spectateur qu'incombe le plaisir de retrouver les causes qui engendrent les actes des personnages. Les aspects causaux raisonnables, déterministes et historiques du roman moderne sont donc également structurants pour le drame sérieux.

Concrètement, ces différents aspects réclament des changements scéniques eux-aussi pensés par Diderot. Ainsi, comme dans la vraie vie, le drame se déroule dans différents espaces, ce qui implique des changements de décors afin que ces derniers correspondent aux lieux de l'action. Plus encore, le comédien ne doit pas jouer pour le public, mais faire comme s'il n'était pas là, le laissant alors dans la posture de voyeur. Ainsi décor et jeu seront pensés en « imagin[ant] sur le bord du théâtre un grand mur qui [les] sépare[nt] du parterre²⁷⁹ ». Diderot invente ce qui sera appelé postérieurement le quatrième mur, concept repris par André Antoine et le théâtre naturaliste. Diderot préfère également construire ses pièces sous forme de tableaux. Par là, il peut peindre la vie telle qu'elle est, et non chercher à la rendre « plus théâtrale » par l'exagération des événements²⁸⁰. Ce n'est pas tant les discours et les actes qui importent que leur mise en situation : « Nous parlons trop dans nos drames ; et, conséquemment, nos acteurs n'y jouent pas assez²⁸¹ ». Diderot revendique un jeu d'acteur où le corps entier serait mis en mouvement dans une recherche d'économie entre geste et parole :

« La voix, le ton, le geste, l'action, voilà ce qui appartient à l'acteur ;
et ce qui nous frappe, surtout dans le spectacle des grandes passions.

²⁷⁷ DIDEROT Denis, « Premier Entretien », in *Entretiens sur Le Fils naturel*, op. cit., p. 72.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 114.

²⁷⁹ DIDEROT Denis, *De la poésie dramatique*, in *Entretiens sur Le Fils naturel, De la poésie dramatique, Paradoxe sur le comédien*, Flammarion, 2005, p. 204-211, p. 210-211.

²⁸⁰ « Un incident imprévu qui se passe en action, et qui change subitement l'état des personnages, est un coup de théâtre. Une disposition de ces personnages sur la scène, si naturelle et si vraie, que, rendue fidèlement par un peintre, elle me plairait sur la toile, est un tableau. »

DIDEROT Denis, « Premier Entretien », in *Entretiens sur Le Fils naturel*, op. cit., p. 79.

²⁸¹ DIDEROT Denis, « Second Entretien », in *Entretiens sur Le Fils naturel*, op. cit., p. 86-117, p. 89.

C'est l'acteur qui donne au discours tout ce qu'il a d'énergie. C'est lui qui porte aux oreilles la force et la vérité de l'accent²⁸². »

Inspiré de la pantomime, le fait de réaffirmer l'importance du jeu physique permet à Diderot d'étendre la mimésis, restreinte chez Aristote au seul discours, jusqu'au corps de l'acteur. Ce dernier, en corrélation avec le discours, élargit alors le panel de signes à déchiffrer pour comprendre les liens logiques sous-jacents aux actes des personnages. Cette conception de l'espace scénique devient donc possible grâce notamment à l'évacuation des spectateurs de la scène en 1759 sous la pression du Comte de Lauragais, ce qui permet également de renforcer la distinction entre la scène et la salle, et ouvre ainsi la voie aux conceptions réalistes puis naturalistes du théâtre.

Cependant, si dans son théâtre Diderot cherche à « transporter au théâtre le salon de Clairville, comme il est²⁸³ » en créant des rapports analogiques entre la réalité et la vie sur scène, le drame sérieux doit, selon lui, se limiter à la représentation de la bourgeoisie. Il fait indirectement référence à cette catégorie sociale en employant les expressions « d'honnêtes gens », de « maîtres » et de « drame sérieux ». Il exclut en effet de son théâtre une partie de la population pour resserrer sa focale sur le quotidien des bourgeois :

« Je n'y veux point de valets : les honnêtes gens ne les admettent point à la connaissance de leurs affaires ; et si les scènes se passent toutes entre les maîtres, elles n'en seront que plus intéressantes. Si un valet parle sur la scène comme dans la société, il est maussade ; s'il parle autrement, il est faux²⁸⁴. »

Dans ses écrits théoriques, Diderot se concentre surtout sur l'historicisation du drame ainsi que sur la logique causale à mettre à l'œuvre et moins sur la singularisation des personnages. Les notions d'intériorité et de psychologie, très présentes dans la définition du personnage bourgeois, ne se retrouvent pas chez Diderot. On observe plutôt dans son théâtre le resserrement sur les intrigues quotidiennes des affaires d'une partie de la population, et l'accent mis sur les conditions historiques, qui sont le terreau du drame bourgeois. Ce n'est certainement pas une coïncidence si « les théâtres dits des Boulevards ne s'y installèrent [à Paris] qu'à partir de 1759²⁸⁵ », soit seulement deux ans

²⁸² *Ibid.*, p. 90.

²⁸³ *Ibid.*, p. 99.

²⁸⁴ DIDEROT Denis, « Troisième Entretien », in *Entretiens sur Le Fils naturel*, op. cit., p. 122.

²⁸⁵ Note de bas de page de l'éditeur in DIDEROT Denis, « Second Entretien », in *Entretiens sur Le Fils naturel*, op. cit., p. 99.

après la parution des *Entretiens sur Le Fils naturel*. Diderot semble en effet insuffler, au moins d'un point de vue théorique et esthétique, l'essor du drame bourgeois qui se généralise et se répand tout au long du XIX^e siècle. Certains auteurs, dont Théophile Gautier, situent alors Diderot comme le précurseur du drame bourgeois et d'une vision téléologique de l'art en évoquant « cette école du drame vrai, inaugurée brillamment, le siècle dernier, par Diderot, Mercier et Beaumarchais²⁸⁶ ».

B. Généralisation et crise au XIX^e siècle

Paradoxalement, la généralisation et le renforcement de la vision de l'humain comme être rationnel tout au long du XIX^e siècle aboutit à une crise de sa représentation. Le modèle de l'homme bourgeois défendu par Diderot et dans ses discours philosophiques tout autant que dans son théâtre prend de l'ampleur grâce à l'instauration politique, économique et sociale d'un nouveau modèle de société.

En tant que philosophe des Lumières, Diderot a influencé par ses écrits et réflexions le développement d'idées défendues lors de la Révolution française : tolérance, égalité, liberté, rationalité et ainsi que l'appréhension particulière, causale, déterminée et historique de l'individu défendue par la bourgeoisie. Cette catégorie sociale acquiert de plus en plus de pouvoir au XIX^e siècle par sa mainmise sur l'économie grâce aux révolutions industrielles. La conquête politique de la bourgeoisie est cependant relativement longue et chaotique et se stabilise finalement en France avec l'installation de la III^e République en 1870. Conjointement, la conception du personnage bourgeois s'adapte à la nouvelle vision du monde développée par les sciences modernes qui se sont développées durant plusieurs siècles pour atteindre leur apogée à la fin du XIX^e siècle en France grâce, notamment grâce à l'institution de l'État-nation²⁸⁷. Comment

²⁸⁶ Théophile Gautier cité in LIOURE Michel, *Le Drame de Diderot à Ionesco*, op. cit., p. 46.

²⁸⁷ L'expression État-nation désigne un principe d'organisation politique qui pose la nation au fondement de la souveraineté : « Désormais, c'est la nation qui décide, commande, rédige la loi, substitue son pouvoir à celui du roi, élimine la légitimité des corps intermédiaires pour laisser face à face le citoyen et l'État, émanation de la nation. » Initié pendant la Révolution française, ce mode d'organisation, profondément lié aux besoins des révolutions industrielles, se stabilise durant tout le XIX^e siècle. « Toute la pensée du XIX^e siècle reste marquée par le combat historique, militaire et idéologique qui a opposé la Grande Nation, née en France de la Révolution, et les "nations" héritées de l'Ancien Régime. » La nation « est une forme politique directement liée à la modernité, à la nécessité de la centralisation politique, aux besoins de l'organisation économique, à l'intensité

sciences et État-nation s'allient-ils pour définir une nouvelle perception du monde, rationnel et compréhensible ? Quels effets sur la définition de l'humain et sa mise en crise ? Et quelles répercussions sur les arts ?

Les sciences modernes démontrent que la réalité est une construction qui, s'expliquant par un réseau sous-jacent de causalités, peut devenir prévisible. L'État-nation se base alors sur ce postulat pour mettre en place des institutions dont l'enjeu est de stabiliser la réalité par « des formats préétablis²⁸⁸ » divulgués notamment par la presse nationale et l'Éducation Nationale. Un des objectifs de l'État-nation est de résorber l'écart entre la réalité vécue par les citoyens et celle instituée par l'éducation, la presse et la science. Il s'agit de créer un seul univers de référence, un cadre unique, qui permettrait une « certaine prévisibilité²⁸⁹ », ce qui est à promouvoir au sein d'une nation notamment unifiée grâce à une langue commune elle-même diffusée par l'école obligatoire et l'instauration de la presse nationale, ainsi que par l'interdiction de parler les langues régionales. L'État s'impose en tant qu'« ordonnateur et garant de la réalité en tant qu'elle est à la fois vécue et instituée²⁹⁰ ». La mise en place d'un État policier permet également de garantir la stabilité de la réalité instituée par la préservation de l'ordre social, en réprimant les écarts de comportements ainsi qu'en les expliquant par l'entremise des sciences nouvellement instituées de la médecine-légale, de l'économie et des sciences sociales, toutes affiliées à l'État. Ces trois sciences, par l'utilisation de la statistique, font le « va-et-vient entre réalité physique et réalité sociale²⁹¹ ». Elles prennent en compte les irrégularités, c'est-à-dire ce qui au premier abord paraît illogique et induit une perte de sens, pour démontrer que « la transgression et le crime lui-même obéissaient à des régularités sociales qui les rendaient prévisibles²⁹² ». Ainsi tout est expliqué causalement, la réalité sociale est ordonnée dans des cadres qui annihilent la singularité et l'inexplicable. Cette vision de la réalité s'appuie également

accrue des échanges et à l'ambition démocratique. C'est la forme politique qui répond, jusqu'à ce jour, le plus directement aux deux grandes caractéristiques de la modernité: l'industrialisation et la démocratie. » SCHNAPPER Dominique, « Ethnies et nations », *Cahiers de recherche sociologique*, n° 20, 1993, p. 157-167, p. 159, 161 et 164.

id.erudit.org/iderudit/1002195ar

²⁸⁸ BOLTANSKI Luc, *Enigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes*, Gallimard, 2012, p. 22.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 31.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 40.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 41.

²⁹² *Ibid.*, p. 34.

sur le développement des romans policiers, genre populaire qui permet une diffusion large de cette perception rationnelle du monde. Le principe de l'énigme, élément fondamental du roman policier, s'enracine avec l'État-nation puisqu'il « part du postulat qu'un savoir à la fois consistant et complet est possible²⁹³. »

Cette perception générale du monde se répercute sur la notion d'humain : « Un homme, comme n'importe quelle énigme, se résumerait à une agrégation d'éléments que l'on peut et doit connaître pour pouvoir agir et dominer le réel²⁹⁴ ». L'essor des sciences sociales participe à l'enquête sur la définition de l'humain, nouvellement nommé individu. Contrairement à la personne, l'« Individu est [...] le nom d'une organisation sociale²⁹⁵ » qui apparaît au centre des préoccupations : « [II] est ce personnage d'une arrogance inflexible agissant comme s'il était au centre de l'univers. Toutes les théories relativistes sont là pour lui montrer qu'il n'y a que lui qui compte²⁹⁶. » Cependant, la notion d'individu est fondamentalement paradoxale : car il est d'un côté individualisé, particularisé comme unique, d'un autre conçu sur un modèle sérialisé²⁹⁷ dont les sentiments et agissements s'expliquent toujours par les mêmes schémas généraux construits par les sciences médicales, psychanalytiques et sociales.

Ce paradoxe vient mettre en crise la notion d'individu. En ce sens, Michel Foucault défend l'hypothèse selon laquelle « en se développant les sciences de l'homme conduisent bien plutôt à la disparition de l'homme qu'à son apothéose²⁹⁸. » En effet, contrairement au mythe défendu par la modernité qui place les racines de l'humanisme chez Montaigne, le concept d'homme serait une invention du XIX^e siècle. Le terme n'apparaît pas dans le Littré et serait donc beaucoup plus récent²⁹⁹. « Premièrement, le mouvement humaniste date de la fin du XIX^e siècle. Deuxièmement, quand on regarde d'un peu près les cultures des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles, on s'aperçoit que l'homme n'y

²⁹³ BENASAYAG Miguel, *Le Mythe de l'individu*, Paris, La Découverte, 1998, p. 56.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 57.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 14.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 20-21.

²⁹⁷ « On imagine couramment que l'individu est ce qui s'oppose à la masse, or il n'y a pas de masse sans la construction préalable d'une sérialisation, sans la déconstruction du lien social par la formation de l'individu, qui est l'atome et le nom de l'ensemble d'une massification. » BENASAYAG Miguel, *Le Mythe de l'individu*, *op. cit.*, p. 13-14.

²⁹⁸ FOUCAULT Michel, « Michel Foucault, *Les mots et les Choses* » (entretien avec R. Bellour), *Les Lettres françaises*, n° 1125, 31 mars-6 avril, p. 3-4, in FOUCAULT Michel, *Dits et Ecrit I, 1954-1975*, Gallimard, 2001, [1994], p. 530.

²⁹⁹ FOUCAULT Michel, « L'homme est-il mort ? (entretien avec C. Bonnefoy), *Arts et loisirs*, n°38, 15-21 juin 1966, p. 8-9, in *Dits et Ecrit I, 1954-1975*, *op. cit.*, p. 568.

tient littéralement aucune place³⁰⁰. » Et, paradoxalement, le développement des sciences humaines et sociales a conduit à la disparition de l'humain puisqu'il s'est avéré impossible de découvrir son noyau indivisible ou des schémas sérialisables. Sont alors apparus des systèmes de pensées dans lesquels l'humain se retrouve noyé :

« L'homme n'a existé depuis le début du XIX^e siècle que parce que le discours avait cessé d'avoir force de loi sur le monde empirique. L'homme a existé là où le discours s'est tu. Or voilà qu'avec Saussure, Freud et Husserl, au cœur de ce qu'il y a de plus fondamental dans la connaissance de l'homme, le problème du sens et du signe réapparaît. C'est-à-dire qu'on peut se demander si ce retour du grand problème du signe et du sens, et de l'ordre des signes, constitue une sorte de superposition dans notre culture de ce qui avait constitué l'âge classique et la modernité, ou bien s'il s'agit de marques annonciatrices que l'homme va disparaître, puisque jusqu'à présent l'ordre de l'homme et celui des signes avaient été dans notre culture incompatibles l'un avec l'autre. L'homme mourrait des signes qui sont nés avec lui³⁰¹. »

En d'autres termes, l'humain est pris entre la réalité construite à partir de signes et le monde qui se définit par tout ce qui arrive. L'individu, en se positionnant hors du monde pour le comprendre et le dominer, s'en retrouve exclu tout en étant investi par lui. De même, se prenant lui-même pour objet d'étude, l'homme se retrouve hors de lui-même. L'idée d'un moi unique et indivisible disparaît aussitôt qu'il est apparu pour laisser place à des interrogations complexes sur l'impossible définition de l'être. Ainsi des phrases marquantes comme « Je est un autre » d'Arthur Rimbaud ou le pseudonyme d'Isidore Lucien Ducasse « Lautréamont » illustrent parfaitement le principe de « *séparation*³⁰² » entre l'humain et lui-même. Dans une perspective plus globale, comme l'explique Luc Boltanski:

« D'un côté la réalité ne s'est sans doute jamais présentée de façon aussi organisée, aussi robuste et, par là, aussi prévisible que dans les sociétés occidentales modernes. Mais d'un autre côté, et peut-être pour les mêmes raisons, sa fragilité, ou ce qu'on suspecte être tel, surgit au premier plan et semble susciter une inquiétude sans précédent³⁰³. »

³⁰⁰ *Ibid.*

³⁰¹ FOUCAULT Michel, « Michel Foucault, *Les mots et les Choses* », *op. cit.*, p. 529-530.

³⁰² SARRAZAC Jean-Pierre, « Crise du drame », in SARRAZAC Jean-Pierre (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2005, p. 7-21, p. 8.

³⁰³ BOLTANSKI Luc, *Enigmes et complots*, *op. cit.*, p. 38.

De ce fait, la modernité se construit aussi et surtout sur le principe de la crise.

Crise politique, crise économique, crise de la représentation, crise de la foi, la crise irrigue le XX^e siècle, et il n'est aujourd'hui plus possible d'allumer son poste de télévision, de radio ou de se connecter à Internet sans entendre ou lire ce mot. Ce terme provient à l'origine du vocabulaire médical et désigne un « ensemble des phénomènes pathologiques se manifestant de façon brusque et intense, mais pendant une période limitée, et laissant prévoir un changement généralement décisif, en bien ou en mal, dans l'évolution d'une maladie³⁰⁴ ». Cette signification est transposée au principe de segmentation de l'histoire en période. Une époque historique se définit dès lors par la durée qui sépare deux crises qui sont considérées comme le moment décisif d'un changement dans la manière de percevoir le monde, c'est-à-dire entre deux moments où les critères d'analyse du monde viennent à changer. Or, la modernité apparaît quand les critères viennent à manquer. Elle ne se déploie pas entre deux crises mais se forme autour d'une crise continue marquant ainsi une époque de doute reconduit à chaque instant, et qui se nourrit de paradoxes indépassables. Contrairement au principe du mystère qui suppose qu'« il y a un Non-sur franchissable qui n'a rien à voir avec un quelconque obscurantisme, mais bien plutôt avec la possibilité rationnelle et pratique de connaître cette frontière qu'est la vérité³⁰⁵ », les paradoxes soulevés par la modernité ne sont pas acceptés comme constitutifs d'un rapport au monde mais sont au contraire perçus comme des énigmes à résoudre. La volonté de compréhension rationnelle et objective du monde cherche à tout rendre transparent. L'inquiétude naît non seulement des soupçons vis-à-vis de ces systèmes qui craquent de toutes parts, mais aussi de l'impossibilité de s'en dégager. Dès son instauration, l'État-nation se garant de la stabilité du monde et qui assoit son pouvoir grâce à la modernité économique des révolutions industrielles se retrouve dépassé par cette même économie capitaliste et libérale dont le principe même est de dépasser les frontières et le protectorat d'état. Le rapport au langage et à la vérité est également mis en doute par l'écart observable entre les discours d'autorité officiels et les témoignages de particuliers, écart relayé par la presse. La réalité est alors mise en crise par le décalage ressenti entre une réalité apparente mais fictive se car construite par un réseau de signes institutionnalisés par

³⁰⁴ « Crise », in *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* (CNRTL), CNRS, 2005. <http://www.cnrtl.fr/definition/crise>.

³⁰⁵ BENASAYAG Miguel, *Le Mythe de l'individu*, op. cit., p. 55-56.

l'appareil étatique *Ŕ* et une réalité qui serait cachée mais réelle. Ces questionnements sont relayés par l'art et la mythique crise de la représentation :

« À mesure que se confirment les contradictions de la nouvelle société industrielle, qui se met à produire les agents de sa propre contestation, le théâtre va entrer dans une crise endémique : ce qui est en cause, à partir de la fin du siècle dernier, c'est la notion même de représentation, qu'il apparait de plus en plus difficile d'ajuster aux contours d'un monde en plein bouleversement et d'un moi incertain de ses propres frontières et de sa propre nature³⁰⁶. »

La représentation est un terme vague qui, à partir du moyen français, désigne « l'action de rendre présent ou sensible quelque chose à l'esprit, à la mémoire, au moyen d'une image, d'une figure, d'un signe et, par métonymie, ce signe, image, symbole, allégorie³⁰⁷ ». Le préfixe *Ŕ*re aurait alors une valeur intensive et non itérative. La représentation en art a finalement pour vocation d'intensifier la présence d'un quelque-chose de mystérieux qui change selon les époques et les fonctions attribuées à l'art. La crise du drame qui apparait vers 1880 est fortement liée aux doutes posés sur la réalité et sur les enjeux des arts. Il ne s'agit plus de représenter des universaux, ou le Beau, ni de se mettre au service d'un système royal ou étatique. En effet, la crise, tout en étant enfantée par le règne bourgeois, se pose fondamentalement contre ce dernier qui, par ailleurs, avait précédemment bouleversé les enjeux de la représentation :

« La mimésis ne sert plus à fournir les moyens d'une libération ou d'un examen critique du monde, mais bien à exciter l'intérêt du spectateur en flattant sa complaisance et à conforter le jugement favorable qu'il porte sur l'idéologie et la morale de son groupe social³⁰⁸. »

En ce sens, la mimésis n'était plus utilisée pour créer au sein de l'art théâtral un décalage, un jeu d'équilibre entre ce que Robert Abirached appelle le réel et l'imaginaire, mais au contraire pour élaborer un système de reflet de la réalité sur scène ; cette réalité étant à son tour détachée d'un réel, qui serait ici le monde, pour se consacrer en tant que miroir de l'idéologie dominante. En excluant la marge, les écarts, ainsi qu'en se limitant à une reproduction du même projeté dans un univers stable et harmonieux, cette réalité ne répondrait pas aux inquiétudes naissantes quant aux

³⁰⁶ ABIRACHED Robert, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, op. cit., p. 12.

³⁰⁷ « Représentation », in REY Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert-Sejer, tome 3, p. 3191-3192, p. 3192.

³⁰⁸ ABIRACHED Robert, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, op. cit., p. 107.

promesses de la modernité. « Pour faire bref, on pourrait dire que cette crise, qui éclate dans les années 1880, est une réponse aux rapports nouveaux qu'entretient l'homme avec le monde, avec la société. Cette relation nouvelle se place sous le signe de la *séparation*³⁰⁹ ». Ainsi, certains artistes s'opposent à l'art bourgeois - considéré comme autosuffisant et commercial - pour proposer de nouveaux rapports au monde. Par ailleurs, l'invention de l'appareil photographique puis du cinématographe, outils plus à même de capter le réel, génère une crise plus globale dans les arts figuratifs qui se voient dérober leur projet d'imitation.

C. Généalogie des auteurs défendus par Blin : Beckett et Genet au prisme de la crise du drame

Depuis la fin du XIX^e siècle et durant la première moitié du XX^e siècle, les auteurs dramatiques répondent de différentes manières à la *séparation* entre l'homme et le monde et entre l'homme et lui-même en proposant notamment de nouveaux rapports entre fable, action, dialogue et personnage. Sans reprendre dans sa globalité le schéma historique d'évolution de la forme dramatique proposé par Peter Szondi³¹⁰ puis réinterrogé par l'équipe de la Poétique du drame moderne, nous observerons succinctement ici en quoi les écritures de Beckett et de Genet s'inscrivent dans l'héritage dramatique de la crise et quelles sont leurs influences.

Samuel Beckett, d'abord formé pour une carrière universitaire, se tourne finalement vers l'écriture. Il débute par la confection d'essais, de poèmes puis de romans avant de se faire connaître par son théâtre³¹¹. Son influence première semble être celle du romancier James Joyce, auprès de qui il tient le rôle de secrétaire et avec lequel il partage ses interrogations sur l'homme. Tous deux irlandais, ils se rencontrent à Paris par l'entremise de MacGreevy en 1928³¹². Beckett voue une grande admiration au poète romancier qu'il tente d'imiter. Si l'auteur d'*Ulysse* ne participe pas à la crise du drame, il répond tout de même au critère de séparation entre l'homme et le monde dans le champ littéraire, notamment en usant de la forme du monologue intérieur à

³⁰⁹ SARRAZAC Jean-Pierre, « Crise du drame », in *Lexique du drame moderne et contemporain*, op. cit., p. 8.

³¹⁰ SZONDI Peter, *Théorie du drame moderne*, (trad. Sibylle Muller), Paris, Circé, (Penser le théâtre), 2006, [1965].

³¹¹ Voici quelques exemples : BECKETT Samuel, *Dante... Bruno. Vico... Joyce* (1929, essai), Whoroscope (1930, poème), *Murphy* (1938, roman), *Mercier et Camier* (1945, roman).

³¹² KNOWLSON James, *Beckett*, (trad. Oristelle Bonis), Paris, Acte Sud, 1999, [1996], p. 145.

influence autobiographique pour interroger le moi fuyant. Stylistiquement, son écriture met l'accent sur le mot, le rythme et l'impression qui s'en dégagera pour créer une sorte de vision. « La vigueur de la prose de Joyce provient de la manière dont de tels mots suppléent à leur fonction grammaticale par une vie indépendante comme des pierres dans une mosaïque³¹³ ». James Joyce cherche à donner à l'être humain une valeur « d'archétype tout en étant unique et irremplaçable³¹⁴ ». Il situe l'homme « dans un vaste univers de référence³¹⁵ » et non plus dans la réalité de surface du monde. Grand lecteur de psychanalyse, Joyce irrigue ses œuvres de lapsus, de calembours et de symboles. Beckett admire beaucoup chez lui cette faculté de jouer avec le langage.

Beckett est également, dès 1936, bouleversé par sa découverte des théories d'Arnold Geulincx, « philosophe flamand du XVII^e siècle pour le moins méconnu³¹⁶ ». Le philosophe élabore une pensée à mi-chemin entre le cartésianisme et le christianisme qui interroge le dualisme entre le corps et la pensée³¹⁷. Il postule que l'humain n'est qu'un esprit « surpris d'être en rapport avec un corps³¹⁸ » qu'il ne contrôle pas et qui, ce faisant, le rend impuissant. La dramaturgie de Beckett semble innervée par le concept de mouvement immobile proposé par Geulincx: « Mouvement relatif [...] à la faible marge de libre mouvement accordé, au sein du mouvement contraint, à celui qui est embarqué sur le bateau de la liberté geulincxienne³¹⁹ ». Ainsi, si le bateau navigue vers le nord et que la personne embarquée marche vers le sud, elle reste géographiquement à la même place. C'est sans doute à partir de là que se déploie l'immobilisme beckettien.

Cette immobilisme explique en partie pourquoi, dans le champ théâtral, les pièces de Beckett sont souvent rapprochées de la dramaturgie de Maeterlinck ; rapprochement par ailleurs étayé et justifié par le mémoire d'Aude Denis intitulé : *La Marionnetisation du personnage. Dans les œuvres de Maurice Maeterlinck ("Les aveugles") et de Samuel*

³¹³ KENNER Hugh, « Le portrait en perspective », in *La Revue des lettres modernes*, n° 46-48, Vol. VI, Automne 1959, [1948], p. 307-357, p. 95.

³¹⁴ WILDER Thornton, « Joyce et le roman moderne » in *La Revue des lettres modernes*, op. cit., p. 512-322, p. 512.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 517.

³¹⁶ DOUTEY Nicolas, « Préface », in DOUTEY Nicolas (dir.), *Notes de Beckett sur Geulincx*, Besançon, Solitaires Intempestifs, 2012, p. 9-33, p. 13.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 15-16.

³¹⁸ Formule de Bernard Rousset reprise par Nicolas Doutey. *Ibid.*, p. 16.

³¹⁹ CASANOVA Pascale, *Beckett l'abstracteur. Anatomie d'une révolution littéraire*, Paris, Seuil, 1997, p. 94.

*Beckett ("Fin de partie")*³²⁰. Le personnage chez Maurice Maeterlinck est, d'après Peter Szondi, une « tentative de représentation dramatique de l'être humain dans son impuissance existentielle, livré à un destin qu'il lui est interdit de déchiffrer³²¹ ». Très intéressé par la marionnette, Maeterlinck l'utilise métaphoriquement pour représenter l'homme manipulé par son destin, voire par Dieu. Ainsi s'inscrit une relation métaphysique entre le personnage et les forces supérieures, relation soutenue par une interrogation sur le rapport entre la vie et la mort. Le personnage chez Maeterlinck est dépossédé de la compréhension de ses actes, ce qui le détourne de toute individualité, de toute action et de tout discours réel. Les didascalies ne sont pas là pour décrire l'environnement social de la pièce, mais pour souligner la capacité du dialogue à tout évoquer sans avoir besoin de représenter le contexte de l'action. Dans *Les Aveugles* (1890), par exemple, la cécité des personnages, loin d'étayer une réflexion sur le handicap, est l'élément fondateur de la condition même du dialogue en séparant les personnages du monde qui les environne. Ainsi la parole est détachée d'une réalité extérieure pour interroger les angoisses profondes des personnages. Cependant, le langage s'écarte du dialogue en ce que les personnages ne parlent pas les uns avec les autres, mais ensemble, dans le cadre d'une forme chorale. La parole s'autonomise alors de toute individualité. Dans la continuité de sa réflexion sur le décalage entre le vécu, le dit et le vu, Maeterlinck réifie encore plus les personnages avec *Intérieur* (1894). Une famille R grande thématique du théâtre bourgeois ici reprise pour être décalée R est reléguée à l'intérieur d'une maison séparée de la scène par les murs qui l'entourent. Ce dispositif scénique sert à justifier l'impossibilité d'entendre les paroles des membres de la famille, alors condamnés au silence. Seuls quelques mouvements sont visibles. À l'extérieur, le vieillard parle de la famille avec un étranger. Avec cette pièce, Maeterlinck interroge le décalage entre la surface visible des choses R peu signifiante R et la parole qui complexifie la réalité, voire en calque une sur une autre. Ces deux œuvres sont des pièces de situation : le dramaturge dresse d'abord un tableau, et observe à l'intérieur le délitement de la personne, du dialogue et de l'action. Il oppose ainsi le sujet thématique de la pièce et l'objet dramatique. Cette écriture interroge donc la forme scénique en séparant différentes instances du drame : dialogue/parole, acte/parole,

³²⁰ DENIS Aude, *La Marionnetisation du personnage. Dans les œuvres de Maurice Maeterlinck ("Les aveugles") et de Samuel Beckett ("Fin de partie")*, BORIE Monique (dir.), université Sorbonne nouvelle, mémoire de D.E.A., 2000.

³²¹ SZONDI Peter, *Théorie du drame moderne*, op. cit., p. 53.

sujet/objet, visible/invisible. Selon l'étude d'Aude Denis, la dramaturgie beckettienne est très proche des interrogations formelles proposées par Maeterlinck, tout en leur ôtant leur portée métaphysique évidente. Chez Beckett, la métaphysique est présentée comme incertaine avec la présence d'une puissance supérieure attendue, mais dont la venue est peu probable. Maeterlinck appelle également de ses vœux le remplacement de l'acteur par la marionnette qui selon lui, parce qu'elle est un objet sans vie, crée un halo de mystère : « Tout être qui a l'apparence de la vie sans avoir la vie, [fait] appel à des puissances extraordinaires³²² ». Cette approche de la scène parachève la séparation entre l'humain, le non-humain et la quête métaphysique. Or Beckett écrit ses pièces pour des acteurs en chair et en os, qu'il réifie grâce à des dispositifs encore plus contraignants pour le corps que ceux proposés par Maeterlinck, surtout quand les siens sont pensés en vue de marionnettes et non de corps organiquement vivants. Ainsi, si Beckett semble, à l'instar de Maeterlinck, tenter de défaire l'humain sur scène, leurs procédés dramatiques sont proches (remise en cause du dialogue et de l'action) alors que leurs procédés scéniques semblent différer.

La proximité des situations dramatiques entre le théâtre de Maeterlinck et celui de Beckett s'inscrit peut-être le dramaturge irlandais de manière plus évidente que Genet dans la crise du drame. Cependant, Beckett est fortement influencé par les romans de Joyce et la philosophie de Geulincx dont les héritages, transmués dans le champ théâtral, participent à son renouveau. De même, Genet débute par le roman³²³ et semble même au début fortement influencé par un auteur conspué par les surréalistes : Jean Cocteau. Selon Pierre-Marie Héron³²⁴, Cocteau est l'auteur contemporain le plus lu par Genet au cours des années 1930. Ce dernier cherchera à rencontrer son idole en le contactant par courrier dès 1943. Les premières œuvres de Genet sont très influencées par le style de Cocteau, comme l'écrit Pierre-Marie Héron dans son ouvrage *Genet et Cocteau : traces d'une amitié littéraire*³²⁵. Cette rencontre lui permettra également

³²² MAETERLINCK Maurice, « Menus propos – Le Théâtre », in *La Jeune Belgique*, Bruxelles, septembre 1890, p. 336.

³²³ GENET JEAN, *Miracle de la rose*, Lyon, L'Arbalète, 1946.
GENET Jean, *Notre-Dame-des-Fleurs*, L'Arbalète, 1948.

³²⁴ HÉRON Pierre-Marie, « Cocteau, Jean », in HUBERT Marie-Claude (dir.), *Dictionnaire Jean Genet*, Paris, Honoré Champion, 2014, p. 155-156, p. 155.

³²⁵ HÉRON Pierre-Marie, *Genet et Cocteau : traces d'une amitié littéraire*, Paris, Société des Amis de Jean Cocteau, 2001.

d'entrer dans le cercle littéraire parisien d'après la Seconde Guerre mondiale et d'en finir avec les séjours en prison :

« [Genet] est présenté à Jean Cocteau en 1946, qui entreprend de la faire éditer. *Notre-Dame-des-Fleurs* paraît cette année-là, publié clandestinement par Robert Denoël et Paul Morihien. Après un dernier séjour en prison et la mobilisation de Cocteau, Genet est libéré en 1944³²⁶. »

Genet prend par la suite ses distances avec l'écrivain. Cependant, il semblerait que l'héritage du classicisme hellénique défendu par Cocteau ait tout de même influencé en profondeur l'écriture de Genet qui, plutôt que de travailler sur un langage appauvri comme le font Beckett et Ionesco, conserve en effet un langage fleuri et lyrique, avec de nombreuses références à l'héritage culturel occidental. Cependant, Genet semble chercher à s'opposer par la langue même à la bourgeoisie : « Il fallait les agresser dans leur langue [...] les agresser en argot, ils ne m'auraient pas écouté³²⁷. » De ce fait, l'auteur mélange dès lors langage soutenu et argot.

Outre le langage, la structure même des pièces de Genet cherche à déstabiliser les rapports classiques de la mimésis théâtrale. En cela, la tradition critique rapproche le théâtre de Genet de celui de Luigi Pirandello. La thèse récemment soutenue par Marjorie Bertin sur *Le Pirandellisme dans le théâtre de Jean Genet*³²⁸ expose avec plus de précision les rapports entre les deux œuvres. La mise en scène de Pitoëff de *Six Personnages en quête d'auteur* en 1923 reste célèbre³²⁹, et Jovet et Sartre, qui côtoient Genet, sont « de fervents admirateurs du dramaturge italien³³⁰ ». Ce drame qui raconte l'intrusion de six personnages en quête d'auteur dans une répétition de théâtre d'une autre pièce de Pirandello, interroge l'art théâtral et la puissance de la scène grâce à la mise en abyme d'un drame qui parodie l'art bourgeois. Les frontières entre réalité et fiction sont complètement réinterrogées jusqu'à atteindre la confusion. Cette pièce, qui transgresse la convention du théâtre dans le théâtre, ouvre sur un nouveau mécanisme

³²⁶ NEVEUX Olivier, *Jean Genet*, Ides et Calendes, Lausanne, 2016, p. 7.

³²⁷ GENET Jean, « Entretien de Jean Genet par Bertrand Poirot-Delpech », DELORME Danièle (real.), *Coffret Genet*, IMEC, 2005.

³²⁸ BERTIN Marjorie, *Le Pirandellisme dans le théâtre de Jean Genet. Poétique et esthétique*, NAUGRETTE Catherine et TANANT Myriam (dir.), université Paris 3, thèse de doctorat, 2014.

³²⁹ PITOËFF Georges (m. en sc.), *Six Personnages en quête d'auteur*, Comédie des Champs Elysées, 1923.

³³⁰ BERTIN Marjorie, « Pirandello, Luigi », in HUBERT Marie-Claude (dir.), *Dictionnaire Jean Genet*, op. cit., p. 502.

dramatique nommé le pirandellisme, longuement défini par Marjorie Bertin dans sa thèse qui le caractérise via cinq critères reliés : « Le dualisme entre la Vie et la Forme, l’humorisme³³¹, la suprématie de l’œuvre d’art sur la vie, l’impossibilité d’être un soi unifié et la métathéâtralité³³² ». Marjorie Bertin expose toutefois une différence majeure entre la structure des pièces de Pirandello et celles de Genet : « dans la pièce de Pirandello nous avons vu que les personnages croient à leur rôle³³³ » alors que dans celles de Genet, ils s’en amusent.

Finalement, les filiations littéraires de Beckett et de Genet sont assez différentes des auteurs qui attirent Blin comme des artistes qu’il fréquente. Avant de découvrir les pièces de ces deux auteurs, Roger Blin projette en effet de faire un théâtre qui rende hommage à ceux qu’il considère comme les « grands ancêtres [...] restés marginaux³³⁴ » que sont notamment Strindberg et Büchner, parce que peu d’auteurs contemporains « l’excitaient³³⁵ ». Si Strindberg est une figure extrêmement importante dans la crise du drame, et portée aux nues par Szondi qui voit en lui le précurseur du passage entre théâtre dramatique et théâtre épique, l’auteur irrigue surtout l’imaginaire ainsi que les expérimentations scéniques de Blin et de ses amis. Ainsi, Artaud a monté *Le Songe* en 1928 au Théâtre de l’Avenue et semble par la suite discuter des pièces de l’auteur suédois avec Blin, notamment parce qu’il envisage de monter *La Sonate des Spectres*. C’est finalement Blin qui mettra en scène cette pièce au Théâtre de la Gaîté-Montparnasse en 1949, alors que son ami est mort depuis un an. Arthur Adamov est également un grand défenseur de cet auteur, qu’il traduit et cherche à faire connaître.

August Strindberg est considéré comme l’auteur qui invente le drame moderne et ouvre à la « dramaturgie du moi³³⁶ ». Ses principes, et en particulier celui du drame à station, sont repris par les expressionnistes. Les œuvres de Strindberg s’appuient sur des

³³¹ « Dans *Essence, caractère et matière de l’humorisme*, publié en 1908, Pirandello théorise pour la première fois sa poétique de l’humorisme, ce “sentiment du contraire” déstabilisant entre les émotions perçues et leur manifestation, qui intrigue et dérange celui qui, sur le point de rire, pourrait bien se retrouver à pleurer. Chaque image, d’après Pirandello, peut contenir et susciter son contraire. Lorsque le comique et le tragique s’entremêlent, l’humorisme surgit. » BERTIN Marjorie, *Le Pirandellisme dans le théâtre de Jean Genet*, op. cit., p. 94.

³³² BERTIN Marjorie, *Le Pirandellisme dans le théâtre de Jean Genet*, op. cit., p. 253 (ndbp).

³³³ *Ibid.*, p. 319.

³³⁴ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 54.

³³⁵ *Ibid.*, p. 55.

³³⁶ SZONDI Peter, *Théorie du drame moderne*, op. cit., p. 37.

éléments autobiographiques et s'articulent autour d'un moi unique et de son isolement. L'évolution psychique du personnage central est représentée de manière discontinue et chaotique, ce qui rend caduques les unités de temps, de lieu et d'action. La fabrication de l'œuvre en stations permet de souligner cette discontinuité en rompant avec la logique causale de l'enchaînement des scènes. « Les différentes scènes [...] ne représentent que des extraits d'une évolution qui outrepassent l'œuvre elle-même³³⁷ ». Ce procédé rompt alors avec le principe aristotélicien de la fermeture de l'œuvre sur elle-même. La possibilité du dialogue est également remise en cause afin que le drame se replie sur la vie psychique intérieure du personnage. Chaque personnage est perçu comme un étranger, et se confond parfois avec son passé remémoré. Ainsi proche de la psychanalyse, l'objectif est de découvrir une vie psychique jusqu'alors tenue cachée. Blin, lors de la création de *La Sonate des Spectres* explique s'intéresser peu à la portée symbolique du théâtre de Strindberg, mais bien plutôt aux problèmes scéniques qu'il suppose et pour lesquels le metteur en scène doit trouver des solutions³³⁸. Pour ce spectacle, il aime en particulier chercher la création d'effets « de l'ordre de la magie, de la féerie³³⁹ ».

Chez les différents auteurs dont nous avons très succinctement traversé les principes dramaturgiques, la question de la séparation de l'humain d'avec lui-même et de l'humain d'avec le monde est une constante que chacun nourrit de procédés propres et parfois similaires. Les pièces de Beckett et de Genet semblent également poser fortement les questions de la représentation par la mise en place, à la base de chaque pièce, d'un dispositif scénique particulier. Ces pièces attirent Blin qui y voit la possibilité d'y rechercher des solutions concrètes susceptibles de renouveler le théâtre.

Mais Blin trouve aussi dans les écritures de Beckett et de Genet une rupture profonde avec la représentation bourgeoise de l'humain défini dans son intégrité physique et psychologique, rationnelle et historique, crise notifiée par de nombreux éléments de la société ainsi que par les arts depuis la fin du XIX^e siècle. Les auteurs choisis par Blin sont formellement et esthétiquement dans la lignée des recherches impulsées par la crise du drame. Avec ces écritures, Blin affirme ses volontés politico-artistiques qui permettraient au spectacle de ne plus « être ce qu'il était : une mare

³³⁷ *Ibid.*, p. 45.

³³⁸ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 69.

³³⁹ *Ibid.*

saumâtre³⁴⁰ ». Pour ce faire, c'est en premier lieu la défiguration du personnage traditionnel qui semble permettre au metteur en scène de proposer sur scène une nouvelle figuration de l'humain.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 87.

CHAPITRE 2
LA DÉFIGURATION DU PERSONNAGE BOURGEOIS
DANS LES PIÈCES CRÉÉES PAR ROGER BLIN

La défiguration du personnage bourgeois dans les pièces créées par Roger Blin

Les dramaturgies qui, depuis la fin du XX^e, engendrent ce que la théorie théâtrale nomme la crise du drame déstabilisent la représentation de l'humain proposée et défendue par Diderot puis réaffirmée par le drame bourgeois. La notion même de personnage est alors questionnée par des théoriciens, notamment par Robert Abirached dans l'ouvrage intitulé *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*³⁴¹, puis par Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon³⁴² avec la notion de figure. C'est pourquoi, avant d'entrer dans le détail de l'analyse des pièces créées par Roger Blin, nous commencerons par présenter des outils définitionnels et problématiques sur les notions encadrées de figure et de personnage. De même, afin de mieux appréhender, au sein de la création, les relations que le metteur en scène entretient avec les textes qu'il monte, nous reviendrons également plus spécifiquement sur des questions d'ordre méthodologique relatives à l'analyse des rapports entre texte et scène.

Malgré les recherches scéniques et dramatiques qui fleurissent dans la première moitié du XX^e siècle pour interroger, contrer ou démanteler le personnage bourgeois et ce que ce dernier impose comme clarté du sens³⁴³, le public construit toujours majoritairement ses attentes au théâtre par rapport à ce modèle. La représentation bourgeoise du personnage n'est en effet pas cantonnée aux drames qui revendiquent son nom, mais irrigue les autres catégories artistiques pour devenir, au XX^e siècle, le modèle dominant de la représentation de l'humain. Son hégémonie est par ailleurs renforcée et popularisée par le cinéma parlant dans une « course au toujours plus vrai, au plus

³⁴¹ ABIRACHED Robert, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994, [1978].

³⁴² SERMON Julie, *L'Effet-figure. États troublés du personnage contemporain (Jean-Luc Lagarce, Philippe Minyana, Valère Novarina, Noëlle Renaude)*, Ryngaert Jean-Pierre (dir.), université Paris 3, thèse de doctorat en études théâtrales, 2004.

RYNGAERT Jean-Pierre, SERMON Julie, *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, Éditions théâtrales, 2006.

³⁴³ Comme nous l'avons étudié dans le chapitre précédent, Diderot avec les philosophes des Lumières, puis le drame bourgeois, aidé par la politique étatique, impose progressivement l'idéologie d'un être humain dont les actions et réactions sont prévisibles et compréhensibles entièrement par les études scientifiques. De ce fait, l'humain, et sa représentation à travers le personnage, sont considérés comme des vecteurs d'un sens clairement appréhendable.

authentique³⁴⁴ ». Ainsi, dans le langage courant, le terme de « personnage » s'est progressivement réduit pour ne renvoyer presque exclusivement qu'à ce modèle, celui d'un être entièrement compréhensible par la raison via l'étude de sa psychologie, de son histoire personnelle, des conditions sociales, économiques et culturelles dans lesquelles il évolue. De ce fait, et pour contrer cette version du personnage, des dramaturges des années 1980 commencent à utiliser un autre terme, la *figure*, pour nommer les êtres scéniques qui ne répondent pas aux attentes vis-à-vis du personnage. Cependant, ce qu'interroge et recouvre ce nouveau vocable, théorisé par les universitaires Julie Sermon et Jean-Pierre Ryngaert au début des années 2000, n'est pas le propre des écritures des années 1980. Au contraire, la figure et le figural semblent hanter le XX^e siècle, comme le spectre d'une troisième voie possible, à mi-chemin entre le figuratif et l'abstraction, dans une double opposition à l'art abstrait, qui exclut l'humain, et au réalisme bourgeois, qui réduit l'homme à une vision causale et explicable. Selon Julie Sermon et Jean-Pierre Ryngaert, la figure se présenterait d'abord comme un être de fiction qui exacerbe sa théâtralité. Fragmentée, extérieure à toute intériorité, psychologie ou histoire personnelle, la figure n'est plus soumise au principe de cohérence et de vraisemblance. Sa présence scénique n'est d'ailleurs plus conditionnée par une fable à servir, comme le préconisent les théories aristotéliennes³⁴⁵. La figure peut alors n'être qu'un pur support pour un énoncé poétique sans rapport avec le réel. Cependant, la rupture entre la figure et le personnage bourgeois n'est pas aussi nette qu'elle peut d'abord le paraître. D'ailleurs, le plus souvent, le terme de figure est employé quand l'écriture va jouer sur les attentes collectives pour interroger, voire « déjouer³⁴⁶ », le régime de représentation du personnage. L'un et l'autre sont alors pensés ensemble, et les théoriciens préfèrent alors évoquer le régime figural du personnage. La figure est donc conçue comme une nouvelle modalité du personnage et non comme sa stricte opposition. Le personnage bourgeois, de par son hégémonie, demeure en effet le référent principal à partir duquel se déploie cette nouvelle modalité de figuration. Selon Vincent Jouve, dans le roman, l'incomplétude d'un personnage est

³⁴⁴ RYNGAERT Jean-Pierre, SERMON Julie, *Le Personnage théâtral contemporain*, op. cit., p. 13.

³⁴⁵ Aristote, dans la *Poétique*, met au centre de sa théorisation de la tragédie le *muthos* en tant qu'assemblage et organisation des actions. Le personnage, peu traité, doit être au service du *muthos*, comme les autres composants de la pièce. La traduction la plus répandue de *muthos* est « fable », terme repris notamment par Hegel ou l'équipe de la poétique du drame moderne et contemporain de Paris 3.

³⁴⁶ RYNGAERT Jean-Pierre, SERMON Julie, *Le Personnage théâtral contemporain*, op. cit., p. 10.

comblée par le principe de l'« écart minimal³⁴⁷ », c'est-à-dire qu'« en l'absence de prescription contraire, le lecteur attribue à l'être romanesque les propriétés qu'il aurait dans le monde de son expérience³⁴⁸ ». Le plus souvent, il sera considéré comme un homme blanc, occidental, d'âge et de taille moyenne, menant des actions cohérentes et sensées. Ainsi, avec ce principe, des personnages qui à l'origine ne sont pas écrits selon les codes bourgeois vont être aisément relus selon ce prisme, comme le laisse entendre Robert Abirached à propos du personnage classique : « Rien n'interdit de supposer une intériorité au personnage ni de procéder à une reconstitution de son moi³⁴⁹ ». L'hégémonie du personnage bourgeois semble donc rétroactive et toucher l'ensemble de nos lectures des pièces de théâtre. C'est pourquoi la simple absence de caractéristiques propres au personnage bourgeois (nom et prénom, histoire personnelle, psychologie propre, individualité) ne suffit pas à rompre avec le modèle. Pour rendre le principe d'« écart minimal » caduc, les nouvelles écritures sont donc contraintes d'intégrer en leur sein les codes bourgeois ainsi que des éléments concomitants qui viennent les déjouer.

Roger Blin, de par son intérêt pour l'humain et son rejet de l'art bourgeois, se place dans la troisième voie ouverte par le figural. Il porte en ce sens son intérêt sur des écritures qui rejettent le personnage, le maltraitent, le défigurent, pour proposer des *personnages-figures*³⁵⁰. La défiguration est d'abord l'altération de « l'aspect du corps, et en particulier les traits du visage, jusqu'à le rendre méconnaissable³⁵¹ ». Le visage étant souvent considéré comme une métonymie qui reflète l'intériorité, « comme étant le lieu où s'expriment les émotions, les sentiments, l'état d'esprit ; souvent par opposition à *masque*³⁵² », la défiguration atteint métaphoriquement les caractéristiques internes des personnages. En se focalisant sur l'analyse de l'altération physique et intérieure du personnage bourgeois, nous nous demanderons comment se présente le personnage-figure dans les pièces de Beckett et de Genet quand elles sont mises en scène par Blin. Qu'advient-il alors des caractéristiques du personnage réaliste bourgeois, défini comme

³⁴⁷ JOUVE Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992, p. 36.

³⁴⁸ *Ibid.*

³⁴⁹ ABIRACHED Robert, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, *op. cit.*, p. 34.

³⁵⁰ Pour aborder cette modalité particulière du personnage, nous préférons utiliser l'expression « personnage-figure » à celle de « régime figural du personnage » ou de « figure ». Cela permet de continuer à utiliser la catégorie traditionnelle du personnage tout en spécifiant le jeu d'écart entre cette dernière et la figure.

³⁵¹ « défigurer », in CNRTL, CNRS, 2005. <http://www.cnrtl.fr/definition/défigurer>.

³⁵² « visage », in CNRTL, *op. cit.*, <http://www.cnrtl.fr/definition/visage>.

le simulacre d'une personne individualisée par une psychologie et une histoire personnelles, dont les actions seraient régies par un principe de causalité, et qui, au final, serait identifiable en tant qu'alter ego ?

Avant de commencer en détail l'analyse dramaturgique des pièces créées par Roger Blin, il semble nécessaire de présenter avec plus de précision la posture du metteur en scène face aux nouvelles écritures et de proposer un point méthodologique sur les rapports entre le texte et la scène dans la perspective de la création. Blin est en effet connu pour sa fidélité aux textes, c'est-à-dire qu'il ne s'est « jamais servi d'un texte pour lui faire dire autre chose que ce que l'auteur disait³⁵³ », autrement dit qu'« un texte n'est jamais pour [lui] un prétexte pour exprimer [s]es propres fantasmes³⁵⁴ ». La pièce n'est donc pas utilisée comme un matériau au service de la création du metteur en scène. Mais cela ne signifie pas pour autant que le metteur en scène au service du texte n'a aucune part dans la création, ni qu'il est interchangeable et que la mise en scène émerge simplement du texte sans aucun choix scénique à opérer. Comme le rappelle Anne Ubersfeld, le texte théâtral est « *troué*³⁵⁵ », ce qui laisse nécessairement des marges d'interprétations aux metteurs en scène. De ce fait, un jeu d'écart entre texte et scène est inévitable, écart renforcé par la représentation :

« [L]'ensemble des signes visuels, auditifs, musicaux, créés par le metteur en scène, le décorateur, les musiciens, les acteurs, constitue un sens (ou une pluralité de sens) au-delà de l'ensemble textuel. Et réciproquement, dans l'infinité des structures virtuelles et réelles du message (poétique) du texte littéraire, beaucoup disparaissent ou ne peuvent être perçues, effacées qu'elles sont par le système même de la représentation³⁵⁶. »

Anne Ubersfeld en conclut qu'« on ne peut donc parler d'équivalence sémantique » entre le texte et sa représentation³⁵⁷ ». Même pour le metteur en scène dit « fidèle », il s'agira de faire des choix dans ce qui sera mis en avant dans l'écriture pour combler le plus logiquement les « trous » de cette dernière. Ces choix ne s'opposent pas à l'idée,

³⁵³ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos recueillis par Lynda Bellity Peskine*, Paris, Gallimard, 1986, p. 58.

³⁵⁴ *Ibid.*

³⁵⁵ UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996, [1977], p. 19.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 13.

³⁵⁷ *Ibid.*

notamment défendue par Copeau, de trouver la « mise en scène nécessaire³⁵⁸ » déjà en présence dans l'écriture, si l'expression est comprise comme l'acte de proposer une représentation qui cherche « l'illusion d'une coïncidence (en fait jamais réalisée) entre l'ensemble des signes du texte et celui des signes représentés³⁵⁹ ». Pour Blin, il s'agit de se mettre dans « un état d'humilité active³⁶⁰ » qu'il définit ainsi : « Comprendre et m'intégrer parfaitement à un auteur quand je monte une de ses pièces. Deviner sa pensée ou sa viande quand il l'a écrite. Et l'aider peut-être à réaliser pour le théâtre l'esprit de son texte³⁶¹ ». En ce sens, il n'hésite pas à marquer ses désaccords avec les auteurs en assumant avoir parfois une meilleure connaissance de la scène que ces derniers. Il utilise alors son expérience pratique pour contrer ce qu'il appelle des « vues de l'esprit³⁶² », « des idées auxquelles [les auteurs] tiennent beaucoup et qui n'ont aucune valeur dramatique³⁶³ ». Ainsi, il explique avoir parfois « dû [s]e battre avec Genet, Beckett ou d'autres pour imposer ce qu'[il] cro[yait]³⁶⁴ ».

D'ailleurs, Beckett et Genet reprennent certaines idées ou conseils de Blin, advenus lors du travail scénique, qu'ils intègrent *a posteriori* dans la réédition de leurs pièces. Le metteur en scène s'attache notamment à affiner la densité dramatique en proposant des coupes parfois assez longues dans les pièces, ceci pour les dynamiser et ajouter de la cohérence³⁶⁵. Il transforme également certaines répliques en des actes³⁶⁶. Par ailleurs, certains jeux de scène inventés au plateau sont ajoutés par la suite sous la forme de didascalies³⁶⁷. Puisque les pièces étudiées dans notre corpus font toutes l'objet d'un

³⁵⁸ COPEAU Jacques, *Registres*, tome 2 : Molière, Paris, Gallimard, 1976, p. 72.

³⁵⁹ UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre I*, *op. cit.*, p. 14.

³⁶⁰ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, *op. cit.*, p. 58.

³⁶¹ *Ibid.*

³⁶² *Ibid.*

³⁶³ *Ibid.*

³⁶⁴ *Ibid.*

³⁶⁵ Par exemple, dans *En Attendant Godot*, Blin rature deux pages de répliques courtes entre Pozzo, Vladimir et Estragon sur Lucky qui danse, chante et pense. Cette suppression renforce l'évidence suivante : si Lucky a déposé les bagages, c'est pour danser. BLIN Roger, *Livre de travail d'En Attendant Godot*, Fonds Blin, BLN 1.1, IMEC, p. 68-69.

³⁶⁶ À l'acte deuxième d'*En Attendant Godot*, la tirade de Vladimir qui réfléchit au bien fondé d'aider Pozzo à se relever était à l'origine entrecoupée d'une réplique d'Estragon, « je n'ai pas écouté », placée lorsque son comparse lui demande « qu'en dis-tu ? ». Cette réplique est soulignée en rouge dans le livre de travail de Blin et est remplacée par la didascalie « (Estragon n'en dit rien) » dans l'édition suivante. BLIN Roger, *Livre de travail d'En Attendant Godot*, Fonds Blin, BLN 1.1, IMEC, p. 134. BECKETT Samuel, *En Attendant Godot*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1952, p. 103.

Le même phénomène se retrouve entre la première édition des *Paravents* et le cahier de régie. Genet n'intègre toutefois pas toutes les propositions de Blin dans la réédition chez Gallimard, préférant la redondance entre geste et parole.

³⁶⁷ Dans une lettre du 27 novembre 1969 à destination de Blin, Jérôme Lindon (éditeur de Beckett), fait parvenir au metteur en scène cette note de Beckett à propos de la réimpression d'*En Attendant*

premier passage à la scène dans une création de Blin, il est compréhensible qu'elles soient soumises à l'épreuve du plateau qui engendre alors certains réajustements. Le travail avec des auteurs vivants présents lors de la création permet des allers-retours entre texte et scène, des discussions et des désaccords. De ce fait, et dès que possible, l'analyse se basera sur la version du texte utilisée pour la création. Nous le ferons pour *En Attendant Godot*³⁶⁸, *Oh les Beaux Jours*³⁶⁹, et *Les Paravents*³⁷⁰. Les écarts entre première édition, texte de la représentation et réédition seront mentionnés lorsqu'ils permettent de mettre au jour un choix scénique pertinent quant à refiguration de l'humain. Concernant les trois autres pièces, *Fin de partie*, *La Dernière Bande* et *Les Nègres*, R pour lesquelles les versions utilisées en répétition ne sont pas accessibles R seuls quelques témoignages pourront nous aider à repérer des différences de textes.

Le texte de théâtre, à travers sa structure et les répliques, induit chez les spectateurs une certaine réception alors mêlée aux choix scéniques. Puisque texte et scène, dans une mise en scène « fidèle », s'interpénètrent, il n'est pas toujours possible, ni judicieux de les séparer dans l'analyse. Nous tacherons toutefois d'infléchir l'analyse dramaturgique en fonction de la vision théâtrale défendue par Blin. En outre, quand la mise en scène sublime ou diminue la portée d'une analyse dramaturgique, nous relèverons cet écart signifiant pour mettre au jour les choix du metteur en scène. En d'autres termes, nous reprendrons la distinction faite par Patrice Pavis entre mise en scène et représentation : « La mise en scène est, par définition, un système *synthétique*

Godot : « demander à Roger s'il se rappelle les injures. Sinon laisser tel quel. Si oui les mettre à la place de (Echange d'injures. Silence.)³⁶⁷ ». LINDON Jérôme, *Correspondance avec Roger Blin*, Fonds Blin, BLN 4.2, IMEC.

Nombreuses de ses trouvailles sont également reprises dans la réédition des *Paravents*. Les principaux effets de Blin retenus concernent la mort des personnages ; l'ajout, par exemple, au douzième tableau d'une didascalie sur la mort de Kadidja : « quand on lui ferme les yeux, elle est face au public, soutenue par les femmes, la tête appuyée aux premiers paravents », ou une autre sur celle de Leïla au quatorzième tableau : « elle s'enfoncé définitivement dans sa robe qui était faite de façon – sorte de crinoline – qu'elle puisse, vers la fin, s'y noyer ». GENET Jean, *Les Paravents*, Paris, Gallimard, (folio théâtre), édition de Michel Corvin, 2000, [1979], p. 161 et 223.

³⁶⁸ Le livre de travail de Roger Blin est conservé dans le fonds Blin de l'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine (IMEC) sous la côte BLN1.1. Malgré une date d'édition identique à celle actuelle (1952), le texte imprimé n'est, à de nombreuse reprise, pas le même. Pour des raisons de praticité, mes analyses se réfèrent à la pagination de l'édition courante. En cas de différence avec le texte de scène, je renverrai explicitement à ce dernier.

³⁶⁹ Le livre de travail de Roger Blin est conservé dans le fonds Blin de l'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine (IMEC) sous la côte BLN1.3.

³⁷⁰ Roger Blin a travaillé à partir de l'édition des *Paravents* de 1961 chez Barbezat. Le cahier de régie de sa mise en scène se consulte à la Bibliothèque nationale de France (BnF), Fonds Renaud-Barrault. Pour des raisons de praticité (l'édition de 1961 étant très difficile à trouver), mes analyses se réfèrent à l'édition Gallimard. En cas de différence avec le texte de scène, je renverrai explicitement à ce dernier.

d'options et de principes d'organisation et non pas, comme le spectacle ou la représentation, l'objet concret et empirique de la future analyse³⁷¹. » Dans ce chapitre, les choix opérés dans le cadre des mises en scène seront peu traités car réservés pour les chapitres suivants. L'analyse étant plutôt centrée sur les effets dramatiques de défiguration engendrés par la parole et la structure des pièces. Cependant, Blin n'est pas étranger à ce phénomène de défiguration qu'il vient chercher et soutenir, comme ses affinités pour certaines pièces le prouvent. Heed Sven relève ainsi des « constantes textuelles³⁷² », qui se retrouvent aussi bien à l'échelle thématique que stylistique dans les pièces montées par Blin entre 1949 et 1959 : dualité et impossibilité du couple ; attente, paralysie, mort ; maladie, infirmité physique ; homme-machine, homme-objet³⁷³. Ces quelques catégories thématiques soulignent l'intérêt de Blin pour les pièces qui se focalisent sur l'humain mais surtout sur ses limites. Il choisit donc des pièces qui lui permettent d'interroger le monde à travers des nouvelles tentatives de figuration de l'humain mais aussi de nouvelles modalités dramatiques qui nécessitent la mise en place de certaines de ses « trouvailles scéniques³⁷⁴ », expression chère à Blin qui se considère comme un artisan de la scène dont l'objectif serait de trouver une solution pratique aux effets sous-jacents dans l'écriture. Ainsi, malgré la place de plus en plus importante dévolue aux didascalies dans les pièces de Beckett et de Genet, celles-ci, à cause des limites même du discours, demeurent des embryons de suggestions qui appellent la scène, comme l'explique Sophie Lucet : « Les didascalies beckettiennes ne peuvent être précises puisqu'elles figurent des modalités de la présence qui échappent à tout discours ; elles ouvrent plutôt à un espace poétique³⁷⁵. »

Un autre aspect méthodologique à aborder est la place des discours des artistes sur leur pièce : entretiens, lettres, textes publiés. Beckett parle et écrit peu sur son théâtre contrairement à Genet. Cette différence de posture face à la parole reflète par ailleurs l'esthétique même de leur pièce. Le premier est dans l'épure, le second dans

³⁷¹ PAVIS Patrice, *L'Analyse des spectacles*, Paris, Armand Colin, 2^e édition, 2012, [1996], p. 12.

³⁷² HEED Sven, *Roger Blin, metteur en scène de l'avant-garde (1949-1959)*, Saulxures, Circé, 1996, p. 74.

³⁷³ Liste des titres de sous-section de la partie « constantes textuelles » relevé dans le sommaire de l'ouvrage. Cette liste est complétée de deux sous-section intitulées « le jeu, le rituel, le cirque » et « le métathéâtre » que j'ai volontairement enlevées ici car cela sera l'objet du chapitre suivant. HEED Sven, *Roger Blin, metteur en scène de l'avant-garde*, op. cit., p. 153-154.

³⁷⁴ Cette question irriguera les analyses des chapitres 3 et 4.

³⁷⁵ LUCET Sophie, « Samuel Beckett face aux mise en scène de son œuvre : de la trace de l'imaginaire à la pulsion de l'archive », in LEMONNIER-TEXIER Delphine, CHEVALLIER Geneviève, PROST Brigitte (dir.), *L'Esthétique de la trace chez Samuel Beckett. Écriture, représentation et mémoire*, Rennes, PUR, 2012, p. 157-165, p. 160.

l'accumulation. Nous nous concentrerons toutefois sur les textes dramatiques. Les discours des auteurs seront majoritairement utilisés dans leur relation avec les choix opérés par Blin, ou plus largement pour formuler leurs incidences sur la création. Quant à la parole de Blin, elle est rarement axée sur la théorisation de sa pratique ou sur une quelconque analyse dramaturgique, mais reste plutôt descriptive en prenant en compte les aspects factuels de la représentation.

Pour finir, la question du contexte mérite d'être soulevée car, pour Blin, la situation de l'époque influe autant que la valeur poétique sur le choix du texte à monter. Les contextes de création et de réception Rparfois différents de quelques années R sont donc essentiels à la compréhension des mises en scène de Blin. Cependant, une approche chronologique des pièces en fonction de leurs dates de création aboutirait à une juxtaposition d'analyses difficiles à faire dialoguer entre elles. C'est pourquoi l'approche diachronique sera privilégiée, ceci afin d'interroger les pièces les unes par rapports aux autres tout en conservant la possibilité de les dissocier si l'analyse contextuelle permet l'apport de nuances significantes.

Ce chapitre, qui s'attache à observer les phénomènes de défiguration du personnage réaliste bourgeois, se déploiera autour des trois axes : la rationalisation, la psychologisation et l'identification. Le personnage réaliste bourgeois se définit dans le temps par une lecture causale de son histoire personnelle expliquant sa psychologie, à savoir les raisons de ses actes et discours, qu'ils soient de l'ordre de l'intention ou de l'émotion. Ce faisant, il peut être perçu comme une personne individualisable et particularisable, et somme toute définissable comme une altérité identifiée avec laquelle l'interaction serait donc possible. Comment les pièces du corpus mettent-elles à mal cette logique globale du personnage réaliste bourgeois ? Comment jouent-elles avec ces codes afin de déjouer l'inclination des spectateurs à combler les non-dits pour reconstruire un personnage réaliste bourgeois ? En somme, comment les pièces du corpus exposent-elles les codes de la causalité, de la psychologie et de l'identité pour aussitôt les contrecarrer et ainsi marquer l'incapacité de ces catégories à définir des personnages-figures ?

I. Contre la rationalisation : dérouté de la causalité et de la logique

L'insertion de l'action dans un temps historique est l'une des grandes révolutions de la modernité littéraire et théâtrale depuis l'invention du roman moderne puis du drame sérieux³⁷⁶. Le temps historique particularise l'action et l'ancre dans une logique de causalité chronologique, soit dans un principe déterministe. Les pièces créées par Blin déstructurent la linéarité du temps pour remettre en cause à la fois la possibilité d'actions causales et la cohérence identitaire des personnages-figures. En cela, interroger ce phénomène semble primordial en vue d'étudier ses conséquences sur la détérioration des autres éléments structurants du théâtre : action, dialogue interpersonnel. Si l'absence d'entrée « temps » dans le *Lexique du drame moderne et contemporain*³⁷⁷ est au premier abord étonnante, elle peut s'expliquer par le parti pris aristotélien de l'ouvrage ; cette notion étant exclue de la *Poétique* au profit de la notion d'*étendue* qui permet de déployer l'action dans une durée close avec un début, un milieu et une fin. Dans cette partie, nous étudierons la façon dont l'action logique et rationnelle est empêchée par la mise en doute de son insertion dans un flux temporel historique sans pour autant renouer avec une conception aristotélienne de l'œuvre qui serait hors du temps. À partir de là, sera envisagé dans quelle mesure des actions, voire des intrigues, peuvent encore être déployées.

A. Mise à mal du rapport au temps historique et linéaire

Les pièces de Beckett et de Genet proposent des dispositifs scéniques et textuels qui mettent en défaillance la temporalité historique et la continuité linéaire du temps. L'étude de ce phénomène permettra de mieux comprendre les possibilités au drame d'advenir.

1. Indétermination historique et contemporanéité

Les pièces de notre corpus se déroulent dans un temps non historiquement situé, avec toutefois de fortes références à l'histoire en cours et quelques effets de

³⁷⁶ Supra chapitre 1, II, A. « Conception esthétique-philosophique de l'humain : de l'universalisme à l'individualisme ».

³⁷⁷ SARRAZAC Jean-Pierre (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2005.

contemporanéité³⁷⁸. Dans les pièces de Beckett, aucune mention n'est faite dans les didascalies internes ou externes à un contexte historique précis, qui expliquerait causalement l'état des lieux. D'ailleurs, dans la première édition d'*En Attendant Godot*, une référence précise à l'histoire, « les comiques stalinien³⁷⁹ », a été supprimée par Blin pour sa mise en scène, et cette suppression est par la suite conservée dans la réédition de l'œuvre. Cependant, des indices laissent présager d'un contexte contemporain. L'unique certitude de Beckett sur les personnages d'*En Attendant Godot*, à savoir que « tous les personnages portent le chapeau melon³⁸⁰ », ancre la fable, dans l'imaginaire collectif, dès le XIX^e siècle, mais surtout au XX^e siècle avec la popularisation de personnages comme Charlot ou Laurel et Hardy. La scénographie, en outre, réfère à la Première Guerre mondiale avec l'image d'un *no man's land*³⁸¹. Une incertitude quant à l'époque est toutefois soulevée par les personnages eux-mêmes lorsque Pozzo demande à Didi et Gogo : « Êtes-vous seulement du siècle³⁸² ? ». La période dans laquelle se déroule *La Dernière Bande* est, quant à elle, obligatoirement située après l'invention et la généralisation du magnétophone, ce que précise d'ailleurs vaguement Beckett dans la didascalie initiale : « Un soir, tard, d'ici quelque temps³⁸³ ». La scénographie de *Fin de partie*, avec les « deux petites fenêtres haut perchées³⁸⁴ », ainsi que l'absence apparente de vie extérieure (« Il n'y a personne d'autre³⁸⁵ », « Hors d'ici, c'est la mort³⁸⁶ »), incite à penser que la pièce se déroule après que la catastrophe ait eu lieu. Les personnages-figures sont réfugiés dans une sorte de bunker, renvoyant aux catastrophes de la Seconde Guerre mondiale³⁸⁷. Cependant, et comme le relève

³⁷⁸ Ici, mes analyses tentent de s'ancrer dans le et à partir du contexte des années 1950 et 1960, époque d'écriture et de première création des pièces.

³⁷⁹ BLIN Roger, *Livre de travail d'En Attendant Godot*, *op. cit.*, p. 56.

³⁸⁰ BECKETT Samuel, *En Attendant Godot*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1952, p. 43.

³⁸¹ Le *no man's land* est l'expression utilisée lors de la Première Guerre mondiale pour nommer l'étendu désertée qui sépare les tranchées des deux camps. Il signifie le lieu qu'aucun homme ne peut traverser sans mourir.

³⁸² Pozzo pose cette question à cause de l'incompréhension du terme de « knouk » par Vladimir et Estragon, alors que ce mot semble être une invention de Beckett. BECKETT Samuel, *En Attendant Godot*, *op. cit.*, p. 43.

³⁸³ BECKETT Samuel, *La Dernière Bande*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1959, p. 9.

³⁸⁴ BECKETT Samuel, *Fin de partie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957, p. 13.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 20.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 23.

³⁸⁷ Adorno définit ainsi le « prétexte pragmatique » de *Fin de partie* : « Après la Seconde Guerre mondiale tout est détruit, même la culture ressuscitée, et ne le sait pas ; l'humanité continue à végéter en rampant, après des événements auxquels les survivants eux-mêmes ne peuvent survivre à proprement parler, sur un tas de décombres qui est devenu même incapable de prendre conscience de sa propre ruine ». ADORNO W. Theodor, « Pour comprendre *Fin de partie* », *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984, [1958], p. 201-238, p. 205.

Hélène Kuntz, l'histoire que raconte Hamm à propos d'un peintre considéré fou parce qu'il voit des cendres partout, renvoie l'apocalypse à la folie. Cette histoire renforce alors l'ambiguïté de la catastrophe : est-elle réelle ou imaginée par Hamm et Clov³⁸⁸ ? Dans *Oh Les Beaux Jours*, la scénographie qui propose une « étendue d'herbe brûlée s'enflant au centre en petit mamelon³⁸⁹ », peut également faire penser aux paysages brûlés par l'explosion des bombes atomiques au Japon. Cependant, d'autres éléments donnent l'impression qu'on pourrait situer l'action au moment de vacances balnéaires. La teinte ocre et l'aspect granuleux que Roger Blin et Matias, son décorateur, ont choisi d'apporter au mamelon renvoient à la plage. Cet effet est renforcé par l'ombrelle que tient Winnie, ainsi que par la tenue de cette dernière³⁹⁰ (« bras et épaules nus, corsage très décolleté³⁹¹ »), autant d'éléments qui, par ailleurs, concourent à situer le type du personnage et son apparence bourgeoise avec son « collier de perle³⁹² » et son « grand sac noir³⁹³ ». Dans les quatre pièces citées de Beckett, l'époque du drame est paradoxale, à la fois possiblement dans un futur post apocalyptique. L'effet renforcé dans *Fin de partie* et *Oh Les Beaux Jours*, mais non absent des deux autres, est également dans un présent contemporain. L'impression de contemporanéité est, par ailleurs, renforcée par la multitude d'objets du quotidien repérables *a minima* par leur simple nomination³⁹⁴ : calmant, bicyclette, banane, dentifrice, boîte à musique, lunette, etc. Le flou volontairement conservé dans l'écriture de Beckett et la mise en scène de Blin crée cette impression d'indétermination historique et pourtant d'extrême quotidienneté.

Les pièces de Genet, *Les Nègres* et *Les Paravents*, fonctionnent sur le même principe, bien que les espaces dans lesquels se déroulent les pièces et les thématiques

³⁸⁸ KUNTZ Hélène, *La Catastrophe sur la scène moderne et contemporaine*, Louvain-la-Neuve, Études théâtrales, n° 23, 2002, p. 95.

³⁸⁹ BECKETT Samuel, *Oh Les Beaux Jours*. Suivi de *Pas moi*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963 et 1974, p. 11.

³⁹⁰ Cf. volume 2, annexe n°32, PIC Roger, Photographies, « *Oh Les Beaux Jours* », *L'Avant-Scène*, n° 313, 15 juin 1964, p. 45.

³⁹¹ BECKETT Samuel, *Oh Les Beaux Jours*, *op. cit.*, p. 12.

³⁹² *Ibid.*

³⁹³ *Ibid.*

³⁹⁴ Comme l'explique Michel Corvin, au théâtre, « avec les mots, on fait sortir les choses du rien pour les y replonger : il n'y a plus de marée, plus de calmant, plus de bicyclette, mais le temps de l'émission de la phrase par une voix vivante, la bicyclette, la marée, le calmant ont existé. *Esse est percipi* : au théâtre, on ne peut pas échapper à la visibilité physique ou mentale, directe ou indirecte », CORVIN Michel, *Le Motif dans le tapis. Ambiguïté et suspension du sens dans le théâtre contemporain*, Montreuil, Éditions théâtrales, 2016, p. 187-188.

abordées renforcent l'impression de contemporanéité tout en diminuant la part de quotidienneté. L'importance donnée aux éléments scéniques purement théâtraux, tels les paravents ou les rideaux, crée immédiatement des espaces assumant leur part de fiction. Le statut des personnages de la Cour dans *Les Nègres*, la Reine et son Valet, renvoie à une époque révolue, ou au royaume d'outre-manche. La présence d'un gouverneur face à des Nègres, quant à elle, explicite le contexte colonial de la pièce. Cependant, la mise en scène de la confrontation des deux groupes en présence (la Cour et les Nègres), la suggestion d'une révolte extra-scénique³⁹⁵, ainsi que la période d'écriture, situent clairement l'enjeu de la pièce dans un contexte de décolonisation. D'ailleurs, Genet comme Blin ne cachent pas leur volonté de s'attaquer à un public blanc occidental :

« *Les Nègres* est une pièce très méchante, et plus que la sympathie qu'éprouve Genet pour les Noirs ou pour toutes les catégories de gens opprimés, il s'agit là d'une critique en règle de toutes les valeurs blanches, d'une mise en boîte de l'histoire de France³⁹⁶. »

Dans *Les Paravents*, le renvoi historique à la décolonisation, et plus précisément à la guerre d'Algérie, est plus évident car la révolte est cette fois au premier plan. Aucune mention exacte n'est faite de l'Algérie, mais les sonorités employées sont maghrébines. D'ailleurs le nom inventé de la ville indiquée sur la borne kilométrique du premier tableau, « Aïn-Sofar », est construit comme beaucoup de nom de lieu dans ce pays³⁹⁷. Cependant, comme « Sofar est le nom d'une localité au Liban³⁹⁸ », les mélanges géographiques floutent les espaces réels. Si *Les Nègres* et *Les Paravents* sont des pièces dont le rapport à l'actualité proche est évident, il n'en reste pas moins que les lieux et contextes fictionnels restent indéterminables par la volonté de l'auteur de rendre caduque ou polysémique chacune de ces références. L'espace-temps fictionnel est donc à la fois extrêmement proche et éloigné.

Si les pièces de Beckett offrent une impression de futur post-apocalyptique, celles de Genet ouvrent plutôt l'imaginaire à un passé colonial. Ces indéterminations géographiques et temporelles créent une distance vis-à-vis de la fiction tout en référant à

³⁹⁵ Ce point sera détaillé ultérieurement.

³⁹⁶ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 145-146.

³⁹⁷ « Il existe en Algérie quantité de noms de lieux commençant par Aïn », CORVIN Michel, « Notes », in GENET Jean, *Les Paravents*, Paris, Gallimard, (folio théâtre), édition de Michel Corvin, 2000, [1979], p. 328-346, p. 330.

³⁹⁸ *Ibid.*

un présent extrêmement contemporain : première et seconde guerres mondiales, fin infinie de la civilisation occidentale chez Beckett, décolonisation chez Genet. Comme le précise Hélène Kuntz à propos des pièces de Beckett, l'indétermination de la catastrophe qui précède le déroulement des pièces met l'accent sur le fait que « ce n'est pas l'événement de la fin du monde qui retient l'attention du spectateur, mais l'imaginaire dont il est porteur et la réflexion sur l'écriture dramatique qu'il cristallise³⁹⁹ ». Ces indéterminations sont renforcées par la déstructuration d'une temporalité linéaire ; ce qui participe à refuser à la fiction la fonction modélisatrice d'un monde rationnel et causal.

2. Déstructuration de la linéarité : temps cyclique

Chacune des pièces de notre corpus tente de rendre caduc l'aspect linéaire du temps par la mise en place d'une structure cyclique. Dans *En Attendant Godot* et *Oh Les Beaux Jours*, celle-ci est affirmée par la répétition du premier acte au second. Chaque acte d'*En Attendant Godot* commence par les mêmes thématiques de discussion : les retrouvailles des deux comparses et un retour sur la nuit où Estragon se fait tabasser ; la discussion entrecoupée vers les deux tiers par l'intrusion de Pozzo et Lucky, et se terminant par l'apparition du garçon qui annonce la venue de Godot pour le lendemain. Cette répétition structurelle est renforcée par les dernières répliques de chaque acte qui sont identiques, bien qu'inversement attribuées :

Acte premier :

« ESTRAGON. Alors, on y va ?
VLADIMIR. Allons-y.
Ils ne bougent pas.
RIDEAU⁴⁰⁰ »

Acte deuxième :

« VLADIMIR. Alors, on y va ?
ESTRAGON. Allons-y.
Ils ne bougent pas.
RIDEAU⁴⁰¹ »

³⁹⁹ KUNTZ Hélène, *La Catastrophe sur la scène moderne et contemporaine*, op. cit., p. 87.

⁴⁰⁰ BECKETT Samuel, *En Attendant Godot*, op. cit., p. 70.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 124.

Le parallélisme de la construction est moins facilement décriptable dans *Oh Les Beaux Jours*, bien que chaque acte se répète en correspondant à une journée-type de Winnie. D'ailleurs, vers la fin de chaque acte, de manière moins évidente que dans *En Attendant Godot*, une réplique revient dans une sorte de construction en miroir :

ACTE PREMIER :

« Oh le beau jour encore que ça aura été, encore un ! (*Un temps.*)
Malgré tout. (*Fin de l'expression heureuse.*) Jusqu'ici⁴⁰². »

ACTE II :

« Oh le beau jour encore que ça aura été. (*Un temps.*) Encore un. (*Un temps.*)
Après tout. (*Fin de l'expression heureuse.*) Jusqu'ici⁴⁰³. »

Dans les deux cas, la binarité des actes de la pièce et la construction en miroir des répliques de fin créent une double impression : à la fois la clôture de l'œuvre sur elle-même, et en même temps la possibilité d'une reconduction des actes à l'infini. Blin, à propos d'*En Attendant Godot*, explique qu'il a laissé ouverte cette dernière possibilité grâce à son travail de lumière :

« Pour *Godot* déjà, il me semblait que la fin du spectacle ne signifiait pas la fin des vagabonds et que, la lumière éteinte, il restait la possibilité du lendemain identique ou différent, l'attente encore ou la mort, la pendaison réussie cette fois. Sur cette fin je n'ai pas statué, j'ai éteint les lumières car le spectacle était fini, mais il pouvait y avoir un troisième acte et la façon dont les lumières s'éteignaient indiquait cette possibilité⁴⁰⁴. »

La reconduction à l'infini des actes est également suggérée au sein des œuvres par l'indétermination de la durée de l'ellipse qui sépare chaque acte. Dans *En Attendant Godot*, la didascalie initiale du second acte défie la cohérence temporelle en indiquant à la fois qu'il s'agit du lendemain⁴⁰⁵ et qu'on trouverait la présence de feuilles sur

⁴⁰² BECKETT Samuel, *Oh Les Beaux Jours*, op. cit., p. 56.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 76.

⁴⁰⁴ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 113.

⁴⁰⁵ « Lendemain. Même heure. Même endroit ». BECKETT Samuel, *En Attendant Godot*, op. cit., p. 73. Cette temporalité est confirmée par les personnages qui évoquent la situation de la veille. BECKETT Samuel, *En Attendant Godot*, op. cit., p. 78.

l'arbre⁴⁰⁶ alors que cette croissance n'a pu se produire en une nuit. De plus, au cours de l'acte, les personnages-figures eux-mêmes mettent en doute la temporalité. Si Vladimir insiste sur ce qu'ils ont vécu la veille, Estragon le met en doute : « ça je m'en souviens. Mais quand c'était⁴⁰⁷ ? ». D'ailleurs, la référence à la veille indiquée par Vladimir n'est pas obligatoirement un renvoi au premier acte. Les journées se répètent inlassablement dans le même espace au point d'en devenir indistinctes, comme le sous-entend d'ailleurs Estragon : « J'ai tiré ma roulure de vie au milieu des sables ! Et tu veux que j'y voie des nuances ! (*regard circulaire*⁴⁰⁸.) ». Cette dernière didascalie met en corps et en espace l'idée d'un temps cyclique. L'évolution physique de Pozzo et Lucky R l'un est devenu aveugle, l'autre muet R accroît l'impression d'une ellipse temporelle longue entre les deux actes. Il en va de même dans *Oh Les Beaux Jours* où Winnie est « enterrée jusqu'au cou⁴⁰⁹ » au second acte, alors qu'au premier elle ne l'était que jusqu'à la taille. La réduction de la gamme des gestes possibles du personnage de Winnie est accompagnée par une réduction de l'Acte 2, bien plus court que le premier. Dans ces deux œuvres, si la réitération infinie des actes est suggérée par une temporalité cyclique, il n'empêche que la conduction chronologique linéaire du temps n'est pas complètement exclue. En effet, bien que les actes se rejouent en formant ainsi des cycles, des éléments marquent l'avancée du temps. Dans *En Attendant Godot*, la présence des feuilles au second acte, tout en créant un clin d'œil ironique à un renouveau printanier dont les personnages sont exclus, ou à une sorte de chronologie inversée, marque bien l'écoulement du temps. Principe confirmé par l'évolution physique de Pozzo, Lucky et Winnie. Ces pièces fonctionnent donc sur la reconduction des cycles par amenuisement, tout en tendant vers cette fin qui n'en finit pas de finir. Ici le cycle n'exclut pas l'avancée linéaire du temps, même si cette dernière se réalise par sauts de puce, de journée en journée.

Au contraire, dans *Fin de partie* et *Les Nègres* l'aspect cyclique du temps n'est pas montré par la répétition de deux actes quasiment identiques ; elle est suggérée, c'est-à-dire que le spectateur ne voit pas la pièce se rejouer, mais suppose qu'elle se

⁴⁰⁶ Dans la version actuelle « l'arbre porte quelques feuilles. » (BECKETT Samuel, *En Attendant Godot*, op. cit., p. 73) alors que dans la première édition « l'arbre est couvert de feuilles » (BLIN Roger, *Livre de travail* d'En Attendant Godot, Fonds Blin, BLN 1.1, IMEC.).

⁴⁰⁷ BECKETT Samuel, *En Attendant Godot*, op. cit., p. 79.

⁴⁰⁸ *Ibid.*

⁴⁰⁹ BECKETT Samuel, *Oh Les Beaux Jours*, op. cit., p. 59.

reproduit à l'infini, dans le cadre de soirées théâtrales. En effet, les personnages-figures de ces deux pièces assument leur être théâtral par la mise en place de répliques méta-théâtrales. La première réplique de Hamm dans *Fin de partie* est « À R (bâillements) R à moi. (*Un temps*.) De jouer⁴¹⁰. ». De même, dans *Les Nègres*, après avoir présenté ses compagnons de scène, Archibald termine la première réplique par « [c]e soir nous jouerons pour vous⁴¹¹... ». La représentation débute, dans la mise en scène de Blin, avec un catafalque installé sur un proscenium et les acteurs jouant les Noirs qui « entraînent par le fond de la scène, en dansant le menuet et en jetant des fleurs⁴¹² ». La création de Blin se termine par l'arrivée de Ville de Saint-Nazaire sur les premières mesures du menuet qui amène le catafalque et le repose à la place qu'il avait au début de la pièce, puis tous les comédiens se mettent à danser sur le menuet⁴¹³. Genet affirme avoir une préférence pour cette fin, plutôt que pour celle qu'il a écrite⁴¹⁴. Cette clôture de la pièce sur son début enferme l'action dans un cycle répétitif. Cet aspect est moins assumé dans *Fin de partie*. Seul élément de mise en place retrouvé à la fin, Hamm repose le mouchoir sur son visage. Blin explique ne pas avoir statué dans sa mise en scène pour indiquer que « demain Clov sera là encore pour continuer ce jeu infernal⁴¹⁵ ». Ainsi, le fait que la pièce *Les Nègres* soit rejouée chaque soir à l'identique est pleinement assumé et fait partie intégrante de la fiction alors que, pour *Fin de partie*, cela reste suggéré.

À propos de *La Dernière Bande* et des *Paravents* il est difficile de parler d'un temps cyclique. *Les Paravents* est au contraire construit à partir d'une conduite temporelle empruntée à la tragédie. La crise du début aboutit irrémédiablement et fatalement à la mort de Saïd. Or, contrairement à la tragédie classique, la structuration de la pièce n'est pas formée autour des actions de ce personnage-figure qui disparaît de nombreux tableaux⁴¹⁶, à la fois par son absence physique de la scène et par la faible place accordée à sa parole. Par ailleurs, la mort de Saïd est, avec celle de Leïla, la seule qui apparait comme réelle au sein de la fiction. En effet, ces personnages-figures n'accèdent pas au monde des morts présents sur scène. Cette disparition finale, peut-être

⁴¹⁰ BECKETT Samuel, *Fin de partie*, op. cit., p. 16.

⁴¹¹ GENET Jean, *Les Nègres*, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2002, p. 471-542, p. 480.

⁴¹² BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 134.

⁴¹³ *Ibid.*

⁴¹⁴ GENET Jean, « Pour jouer "Les Nègres" », *Théâtre complet*, op. cit., p. 473-474, p. 474.

⁴¹⁵ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 113.

⁴¹⁶ Saïd est absent des Tableaux 6, 8, 9, 10, 12, 14 et 15.

« dans une chanson⁴¹⁷ », empêche toute reconduction de la pièce. Toutefois, l'aspect cyclique de l'histoire est sous-entendu dans la pièce à travers la révolution des Arabes : les dominés remplacent les dominants *ad vitam aeternam*. Comme le souligne Blin : « C'est l'inéluctable retour à l'ordre, la révolution triomphante que dénonce Genet⁴¹⁸ ». L'interchangeabilité entre les colons et les Arabes est d'ailleurs renforcée par la neutralité et l'unicité de l'espace des morts.

Dans *La Dernière Bande*, la temporalité linéaire est déstructurée par la juxtaposition de deux temporalités : le passé enregistré et le présent. Concernant l'aspect cyclique, le nombre de boîtes contenant plusieurs bobines laisse entendre que le rituel d'écoute et d'enregistrement est rejoué par Krapp depuis un certain nombre d'année. Blin accentue cet aspect à partir d'un autre indice. Il fait en sorte que le personnage, interprété par René-Jean Chauffart⁴¹⁹, recherche le passage enregistré qui raconte son moment d'amour sur la barque en remontant la bande à la main : « Cette manipulation permettait également à Chauffart de jouer mieux la recherche du moment de la barque, le seul qui vaille pour lui d'être gardé, *comme une chose qu'il fait souvent et qu'il peut reconnaître à l'envers*⁴²⁰ ». Si cette interprétation de la pièce souligne la répétition de cette dernière action, elle n'exprime pas un cycle. Au contraire, le fait que la dernière réplique soit portée par l'enregistrement de ce souvenir redoublé par le propos tenu, à savoir l'affirmation de ne plus vouloir une chance de bonheur⁴²¹, marque la fin de l'écoulement du temps par l'absence de projection dans un avenir potentiel, ou même dans un présent. Ne subsiste qu'une suspension du temps dans ce petit moment de bonheur, moment réifié par une bande.

L'idée de cycle, très présente dans *En Attendant Godot*, *Oh Les Beaux Jours*, *Les Nègres*, suggérée dans *Fin de partie* et *La Dernière Bande*, est décalée dans *Les Paravents*, et ce de par la disparition de ses deux protagonistes qui arrivent ainsi à

⁴¹⁷ GENET Jean, *Les Paravents*, op. cit., p. 276.

⁴¹⁸ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 201.

⁴¹⁹ Comédien de théâtre et de cinéma, R.-J. Chauffart (1920-1972) participe à de nombreuses mises en scène de Georges Vitaly (*Le Mal court* de Jacques Audiberti, Théâtre de Poche, 1947 ; *Monsieur Bob'le* de Georges Schehadé, Théâtre de la Huchette, 1951). Il travaille également avec Jean-Marie Serreau (*Homme pour homme* de Bertolt Brecht, Théâtre de l'Œuvre, 1955).

⁴²⁰ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 154. Souligné par moi.

⁴²¹ « Peut-être que mes meilleures années sont passée. Quand il y avait encore une chance de bonheur. Mais je n'en voudrais plus. Plus maintenant que j'ai ce feu en moi. Non, je n'en voudrais plus. », BECKETT Samuel, *La Dernière Bande*, op. cit., p. 34-35.

s'extraire de la spirale théâtrale mise en place par l'auteur. Sans toutefois effacer complètement une certaine conduite linéaire, chronologique, du déroulement temporel, les pièces de notre corpus la fragilisent par divers procédés : répétition à l'infini des journées par appauvrissement ; répétition de la pièce à l'identique chaque soir, suspension dans un souvenir ou dans la mort. Dans ces deux derniers cas proposés dans *La Dernière Bande* et *Les Paravents*, l'idée de cycle est abandonnée au profit de celle de suspension du temps. Cette dernière est d'ailleurs également présente dans les autres pièces du corpus, par moment, et semble servir à compléter les tentatives pour contrer et déstructurer la conduite linéaire du temps.

3. Temps et littéralité

L'idée de suspension du temps est présente par moment dans les autres pièces de Beckett, beaucoup moins dans celles de Genet qui assument au contraire la temporalité de l'écriture et du plateau. Cependant, dans les deux cas, cela semble renforcer une impression de littéralité temporelle qui, de ce fait, extrait le déroulement des pièces d'une conduite linéaire déterministe. Hélène Kuntz et Jean-Pierre Sarrazac, à la suite de Barthes, définissent un objet littéral par ces termes : « [S]a fonction dramaturgique et scénique n'est pas de symboliser mais d'être présent et, par le jeu de cette simple présence, de produire de l'action⁴²² ». Ce que revendique Adamov dans son désir d'un théâtre où « la manifestation de ce contenu coïncide littéralement, *concrètement, corporellement* avec le contenu lui-même⁴²³ ». Par ce biais, il remet en cause la représentation comme ensemble de signes valant pour un univers absent et, au contraire, revendique un spectacle qui se déroule ici et maintenant, concrètement, en produisant un ensemble de signes qui se réfèrent uniquement à la réalité du plateau, c'est-à-dire à la situation en acte sur scène. Si les auteurs précédemment cités parlent de littéralité pour les objets et les actes, cette notion pourrait cependant être transposée pour l'analyse du temps. La « littéralité temporelle » au théâtre, aussi paradoxale et oxymorique⁴²⁴ que puisse sembler l'expression, serait une adéquation parfaite entre le

⁴²² KUNTZ Hélène et SARRAZAC Jean-Pierre, « Littéralité », in SARRAZAC Jean-Pierre (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, op. cit., p. 107-108, p. 107.

⁴²³ ADAMOV Arthur, *Ici Et Maintenant*, Paris, Gallimard, 1964, p. 14.

⁴²⁴ Paradoxale parce que le temps ne semble pas pouvoir être extrait d'un présent littéral, passé et avenir n'étant que des projections à partir d'un présent, et oxymorique parce qu'au contraire le temps et la temporalité sont des notions des plus abstraites qui n'existent que par le jeu entre le passé, le présent et l'avenir où le présent d'ailleurs s'efface au profit de son être déjà passé et de sa projection dans l'avenir déjà présent.

temps de la fiction et celle du plateau, sans renvoi symbolique ni signifiant à l'abstraction d'un passé ou d'un avenir. Comment cela se manifeste-t-il dans les pièces de notre corpus ?

Dans les pièces de Beckett, la littéralité temporelle est un corollaire à la suspension du temps. Il faut d'abord réaffirmer que les ellipses entre les actes d'*En Attendant Godot* et *Oh Les Beaux Jours* dérèglent cette littéralité en assumant une part de temporalité fictionnelle qui ne correspond pas au temps de la représentation. Cette réserve étant posée, dans ces pièces ainsi que dans les deux autres, le rapport au passé et à la mémoire renforce une impression de littéralité temporelle. Dans les répliques des personnages-figures, les déictiques temporels sont vagues et répétés : « HAMM. R. Autrefois tu m'aimais. CLOV. R. Autrefois !⁴²⁵ ». Winnie dans *Oh Les Beaux Jours* n'arrête pas de se référer au « vieux style » sans jamais le définir. Quand elle tente de parler du passé, les mots la « lâchent⁴²⁶ » pour la renvoyer aussitôt à l'irréversible présent : « Ce jour-là. (*Un temps. De même.*) Quel jour-là ? (*Un temps. Elle lève la tête. Voix normale.*) Et maintenant⁴²⁷ ? ». L'échec de la mémoire maintient les personnages-figures dans une sorte de hors-temps, leur mémoire étant trouée et faisant référence à un « hier » indéfini dans le temps en ne répétant que les mêmes anecdotes depuis un temps indéterminé. Cela signifie que la mémoire s'est figée dans un passé immémorial qui perd ainsi toute valeur de passé et par voie de conséquence toute influence sur le présent. La relation causale et déterministe entre le passé et le présent est rompue et maintient ce présent dans une suspension du temps. Aspect par ailleurs réaffirmé dans *Fin de partie* où la nature même s'est extraite du temps avec les graines de Clov qui « n'ont pas germé⁴²⁸ » et qui « ne germeront jamais⁴²⁹ » car « si elles devaient germer elles auraient germé⁴³⁰ ». La littéralité temporelle, par occultation du passé et de la mémoire, même scénique, remet en cause la logique temporelle pour mettre en place une logique littérale de plateau, dont l'exemple le plus représentatif se trouve dans *En Attendant Godot*. Vladimir et Estragon viennent de poser à Pozzo une question, mais ne parviennent pas à s'en souvenir. Après réflexion Estragon la retrouve : « pourquoi ne

⁴²⁵ BECKETT Samuel, *Fin de partie*, op. cit., p. 20.

⁴²⁶ BECKETT Samuel, *Oh Les Beaux Jours*, op. cit., p. 30.

⁴²⁷ *Ibid.*

⁴²⁸ BECKETT Samuel, *Fin de partie*, op. cit., p. 28.

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 29.

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 29.

dépose-t-il pas ses bagages ? ». Mais, entre temps, Lucky les a déposés. De ce fait, Vladimir en déduit que ce ne pouvait être la question. « Puisqu'il a déposé les bagages, il est impossible que nous ayons demandé pourquoi il ne les dépose pas⁴³¹. » Alain Robbe-Grillet conclut que « [c'est] la logique même. Dans cet univers où le temps ne coule pas, les mots *avant* et *après* n'ont aucun sens ; seule compte la situation présente : les bagages *sont* déposés, comme depuis toujours⁴³² ».

La littéralité temporelle fonctionne différemment dans les pièces de Genet. Le passé et la mémoire des personnages-figures ne leur sont pas refusés. Dans les *Nègres* le rapport au temps est complètement déstructuré, ce qui permet de remettre en cause la voie de conséquence entre passé et présent au profit de l'affirmation d'un « univers d'écriture, qui impose ses propres règles de jeu et de représentation⁴³³ ». Dans cette pièce, le temps n'est pas similaire à celui vécu par les humains dans la réalité hors-scène, mais une construction abstraite de l'auteur transposée à la scène. Ainsi, passé et futur sont mélangés, et déjà connus car déjà écrits. De ce fait, l'illusion d'une causalité temporelle, au lieu d'être soutenue par l'agencement linéaire de la fable est remise en cause par la présence de prolepses. De ce fait, les stratégies de l'écriture sont mises en avant pour réaffirmer que le texte est construit d'une manière précise et connue, et que l'issue en est inéluctable, quels que soient les actions et discours des personnages-figures. Au début, le Gouverneur, membre de la Cour des Blancs, lit sur un papier une réplique qu'il prononcera à la fin de la pièce. Quand le valet l'incite à apprendre son rôle en coulisse, le Gouverneur se défend de la manière suivante :

« C'était un artifice pour leur faire savoir que nous savons. Et nous savons que nous sommes venus assister à nos propres funérailles. Ils croient nous y obliger, mais c'est par l'effet de notre courtoisie que nous descendrons dans la mort. Notre suicide⁴³⁴... »

En effet, à partir des deux tiers de la pièce, le procès des Nègres par les Blancs s'inverse pour laisser place au procès des Blancs par les Nègres, procès qui s'achève comme annoncé dans cette réplique par la mort des membres de l'assemblée des Blancs. Cette issue inéluctable est rappelée vingt pages plus tard par le Missionnaire : « C'est pour

⁴³¹ BECKETT Samuel, *En Attendant Godot*, op. cit., p. 53.

⁴³² ROBBE-GRILLET Alain, « Samuel Beckett ou la présence sur scène », in *Pour Un Nouveau Roman*, Paris, Édition de Minuit, 1986, [1953 et 1957], p. 95-107, p. 101.

⁴³³ RYNGAERT Jean-Pierre, SERMON Julie, *Le Personnage théâtral contemporain*, op. cit., p. 11.

⁴³⁴ GENET Jean, *Les Nègres*, in *Théâtre complet*, op.cit, p. 481.

leur plaire que nous allons mourir⁴³⁵ ». Le temps assumé et affirmé est donc bien celui du théâtre et du plateau où tout est présenté comme déjà prévu car préparé en amont, à la fois par le texte et par la création scénique. Le temps n'est donc plus une sensation fuyante ou le résultat d'une causalité, mais un procédé de création, la part saillante d'une stratégie d'écriture. Contrairement à la tragédie, dont les références à la fatalité sont explicites, l'enjeu n'est pas de savoir comment les actes des personnages les mènent à cette fin, qui semble par ailleurs n'avoir d'autre valeur que de « plaire ». L'impression de littéralité temporelle résulte du fait que ce qui se produit sur scène n'a d'autre réalité que celle d'être écrite à l'avance par un auteur et réglée par un metteur en scène.

4. Temps et intrigue

La littéralité temporelle ainsi que la déstructuration de la causalité découlant d'un temps linéaire ont des conséquences évidentes sur les possibilités logiques des actes et des paroles dans ces univers. L'impression d'indétermination historique et de quotidienneté renforce l'évidence de la littéralité. Les choses sont là, sans avant ni après, sans explication causale. Temps et intrigues sont explicitement liés dans le drame bourgeois, le passé servant à expliquer le présent et à proposer un avenir où les crises seront réglées. Déstructurer la temporalité linéaire engendre donc des conséquences sur la possible conduite des actions, mais aussi sur la présence d'une intrigue. Le rapport entre le temps du monde et l'intrigue est au contraire exclu de *La Poétique* d'Aristote au profit de la notion d'*étendue* : « la tragédie est imitation d'une action menée jusqu'à sa fin et formant un tout, ayant une certaine étendue⁴³⁶ ». La logique de l'œuvre ne se fonde alors pas sur une causalité chronologique insérée dans la continuité de la vie. Au contraire, elle s'en extrait pour marquer un agencement poétique particulier qui affirme l'autonomie de l'œuvre, comme l'exprime Paul Ricœur : « L'étendue ne peut être que temporelle : le renversement prend du temps. Mais c'est le temps de l'œuvre, non le temps des événements du monde⁴³⁷ ». Il précise en amont la notion de tout :

« La notion de ῥῶτις (*holos*) est le pivot de l'analyse qui suit. Or celle-ci, loin de s'orienter vers une investigation du caractère temporel de l'agencement, s'attache exclusivement à son caractère logique. Et

⁴³⁵ Jean Genet, *Les Nègres*, in *Théâtre complet*, op.cit, p. 500.

⁴³⁶ ARISTOTE, *Poétique*, MAGNIEN Michel (trad.), Paris, Librairie générale française, (Le livre de poche, classique), 1990, p. 96 (1450b23-25).

⁴³⁷ RICŒUR Paul, *Temps et récit. Tome 1 : L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1983, p. 81.

c'est précisément au moment où la définition côtoie la notion de temps qu'elle s'en tient le plus éloignée : « Tout, est-il dit, c'est ce qui a un commencement, un milieu et une fin. Or, c'est en vertu seulement de la composition poétique que quelque chose vaut comme commencement, comme milieu ou comme fin : ce qui définit le commencement n'est pas l'absence d'antécédent, mais l'absence de nécessité dans la succession⁴³⁸. »

Les œuvres de notre corpus, en démantelant la temporalité linéaire ne renouent toutefois pas avec un agencement aristotélien de l'action. En effet, comme nous l'avons vu, les pièces ne forment pas un tout avec un début et une fin mais s'inscrivent bien dans le temps du monde tout en déjouant la « nécessité dans la succession⁴³⁹ » et la mémoire du passé. Quelles en sont concrètement les conséquences sur les intrigues et les actions ?

B. Agencement de l'action

Comme Paul Ricœur le propose dans *Temps et récit*, la traduction du *muthos* d'Aristote par l'expression de mise en intrigue sera privilégiée⁴⁴⁰, ce qui permettra d'éviter la confusion entre histoire et Histoire et de mettre en avant l'idée d'agencement des faits, habituellement désignée par la notion de fable. Ce terme renverra ici à la fiction dramatique. Ce choix de vocabulaire est en porte à faux avec celui qui est revendiqué dans le *Lexique du drame moderne et contemporain*, qui reproche au terme d'intrigue ses « connotations policières, vaudevillesques et mélodramatiques⁴⁴¹ » et surtout sa difficile application à « des dramaturgies modernes et contemporaines où l'action ne cesse de s'émietter⁴⁴² ». Or ce sont justement ces limites qui paraissent significatives en permettant d'interroger les principes des écritures de Beckett et de Genet en opposition avec le drame bourgeois et les théories aristotéliennes. En effet, de la déstructuration de la temporalité linéaire à l'impossibilité d'une mémoire, les pièces du corpus maintiennent une interrogation sur la temporalité mise en place dans les esthétiques dites bourgeoises, tout en interrogeant également l'agencement de l'action

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 80-81.

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 81.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 69.

⁴⁴¹ SARRAZAC Jean-Pierre, « Fable (crise de la), in SARRAZAC Jean-Pierre (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, op. cit., p. 77-84, p. 80. Par ailleurs, cette volonté de mettre de la distance entre la pensée du drame moderne et les formes policières et vaudevillesques peut expliquer en partie l'absence de l'entrée « Temps » dans ce lexique qui s'appuie principalement sur une théorisation aristotélienne excluant cette notion.

⁴⁴² *Ibid.*

défini par Aristote ; et ceci en jouant avec ces deux conceptions dramatiques. Une fois l'intrigue démantelée, l'action peut être réinterrogée à la fois dans son maintien et ses ultimes transformations.

1. *La mort impossible des personnages-figures*

Dans *La Poétique* d'Aristote, le drame est constitué par l'agencement des actions, ce qui peut être compris comme la mise en intrigue. Cet agencement met en exergue l'« imitation d'une action menée jusqu'à sa fin et formant un tout⁴⁴³ ». Comme nous l'avons rappelé, les pièces de notre corpus n'ont ni début ni fin clairement définis puisque l'aspect cyclique du temps permet la répétition à l'infini des drames présentés. Cet aspect est renforcé par l'impossibilité de la mort, présente dans toutes les œuvres du corpus. La mort est un élément central de la tragédie, pivot de la théorie aristotélicienne. Déjouer la mort ici semble un pied de nez au théâtre aristotélicien. La tragédie se finit généralement sur la mort du héros, fin fatale déjà connue des spectateurs. L'intérêt, la tension, sont alors portés sur l'agencement des actions qui conduit irrémédiablement à la mort. Les actions du personnage tragique sont guidées par cette mort finale, et cette mort définit le personnage. Or dans les pièces du corpus, la mort est refusée aux personnages-figures. Dans *Les Nègres* la mort, sujet central du procès, s'avère au final factice. Le véritable procès et la véritable mort restent hors scène, dans un autre espace. Dans *En Attendant Godot*, les tentatives de suicide sont des échecs à cause d'une branche pas assez solide. Dans *Fin de partie*, la mort serait la conséquence du départ impossible de Clov. Et la question de la mort de Nell n'est pas résolue. Telle le chat de Schrödinger, Nell est morte et vivante en même temps. Dans *Oh Les Beaux Jours*, il est impossible de décider si Willie essaie d'attraper le revolver pour se suicider car son escalade du mamelon échoue irrémédiablement. Dans *Les Paravents*, les morts sont en chair et en os sur scène, ce qui annihile la véracité de la mort. Seul Saïd et Leïla réussissent à disparaître, pour mieux mettre en exergue l'échec des autres. En rendant la mort impossible, c'est donc la tension et la possibilité d'action qui sont remises en cause, mais également le personnage lui-même. L'impossibilité d'une fin, mise en exergue par l'absence de mort ou d'une causalité temporelle, empêche que l'agencement de l'action soit ordonné en fonction de cette perspective. Cependant, semble se maintenir un rapport à l'intrigue.

⁴⁴³ ARISTOTE, *Poétique*, op. cit., p. 96 (1450 b 25-30).

2. *Maintien d'une intrigue*

L'absence de fin évacue-t-elle complètement la mise en intrigue ? Au sens d'Aristote peut-être, c'est pourquoi passer par les théories littéraires sur le roman semble pertinent pour poser cette question. Raphaël Baroni articule cette dernière en fonction de ses effets sur le lecteur et non plus comme architecture structurante de l'œuvre, c'est-à-dire comme le :

« phénomène qui survient lorsque l'interprète d'un récit est encouragé à attendre un dénouement, cette attente étant caractérisée par une anticipation teintée d'incertitude qui confère des traits passionnels à l'acte de réception⁴⁴⁴. »

L'attente d'un dénouement semble bien présente dans certaines pièces du corpus mais finit par être déjouée : en 1953, les spectateurs d'*En Attendant Godot* sont confrontés à l'attente de l'arrivée de Godot. Avec la répétition du second acte, les spectateurs commencent à anticiper, non pas le dénouement de la pièce, mais son absence : Godot ne viendra certainement jamais, contrairement à la pièce *Le Faiseur* de Balzac⁴⁴⁵, dans laquelle Godeau apparaît bien à la fin comme le sauveur attendu. L'intrigue d'*En Attendant Godot* est donc clairement exposée au début : quand et comment Godot va-t-il venir ? L'anticipation du dénouement est cependant rendue impossible puisque les protagonistes n'agissent pas dans l'optique de faire venir Godot et ne disposent d'aucun indice. Ainsi, très rapidement, l'intrigue exposée est mise de côté. Il ne s'agira pas de la suivre, au profit de ce qui semble être la négation de l'action : l'attente. L'enjeu devient alors de maintenir cette attente. Le principe est assez similaire dans les autres pièces de Beckett, mais de manière moins cruciale. *Fin de partie* semble annoncer dès le début l'absence d'intrigue car Clov, dès la première réplique, nous apprend que : « Fini, c'est fini⁴⁴⁶ ». La pièce se déroule donc après un hypothétique dénouement. Or Clov nuance aussitôt son propos : « ça va finir, ça va peut-être finir⁴⁴⁷ ». L'enjeu est donc de découvrir comment ça peut finir, thème redoublé par le leitmotiv du départ de Clov qui semble être la condition de la fin tout en restant impossible. *La Dernière Bande* est un titre qui comporte une énigme : quelle est cette dernière bande ? Or la pièce ne pose en aucun cas cette question et nous propose

⁴⁴⁴BARONI Raphaël, *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, 2007, p. 18.

⁴⁴⁵BALZAC Honoré, *Le Faiseur*, Paris, Flammarion, 2012, [1848].

⁴⁴⁶BECKETT Samuel, *Fin de partie*, op. cit., p. 15.

⁴⁴⁷*Ibid.*

plutôt un bout de journée dans le quotidien de Krapp. Il en va de même pour *Oh Les Beaux Jours* qui ne propose aucune intrigue à déjouer, mais assume pleinement son statut de simple transcription de journées typiques. Une tension dramatique se crée tout de même avec, comme le dit Blin, « l'obligation de finir sa journée⁴⁴⁸ », ou avec l'engloutissement de Winnie dans le mamelon. Une autre tension apparaît avec la présence du revolver qui expose le désir et l'impossibilité d'en finir. Cette lecture est renforcée dans la mise en scène de Blin lorsqu'à la fin de l'acte II, Willie tente de grimper le mamelon, la main tendue. Blin raconte alors que le revolver nommé « Brownie est dans l'axe et on ne sait pas s'il va le prendre pour la tuer et se tuer⁴⁴⁹ ».

Avec *Les Nègres*, Genet ne met pas aussi rapidement de côté la prétendue intrigue. Au contraire il va jouer avec les codes pour se moquer du spectateur et de ses attentes. La pièce présente, au premier abord, une construction assez classique de théâtre dans le théâtre avec une intrigue policière : pour être jugés pour meurtre, des acteurs grimés de noir vont rejouer devant l'assemblée des Blancs leur acte criminel. Or, les personnages sont présentés comme des comédiens⁴⁵⁰, et non comme des coupables potentiels, ce qui jette un premier doute quant à la réalité du procès. Un autre doute survient lorsque les comédiens racontent comment ils se sont procurés un cadavre frais pour la représentation en tuant une Blanche, cadavre qui se trouve au milieu de la scène, caché par un drap blanc. Le spectateur se retrouve alors face à une inversion de la logique première. Le procès n'a pas lieu à cause d'un meurtre, mais un meurtre est accompli afin que la représentation de celui-ci puisse avoir lieu. Par ailleurs, lors du procès, la mise en scène du meurtre ne correspond pas au récit énoncé plus tôt. La représentation est donc détachée de la première réalité qui nous est seulement présentée pour en construire une autre. De ce fait, le procès n'est pas celui d'un acte réel, mais de l'idée de l'acte. Pour finir, aux deux tiers de la pièce, le spectateur apprend qu'aucun cadavre n'est en fait présent sous le drap ; le procès ne peut donc pas avoir lieu. Les deux histoires de meurtre, celle qui est racontée comme réelle pour se procurer un cadavre frais, et celle représentée qui est assumée comme fictive, sont donc factices sur un plan intradiégétique. Tout ce qui s'est dit et tout ce qui s'est fait pendant les deux tiers de la

⁴⁴⁸ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 163.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 168-169.

⁴⁵⁰ Au début de la pièce, Archibald présente les personnages incarnant des Nègres un par un et finit sa tirade comme suit : « Ce soir nous jouerons pour vous ». Jean Genet, *Les Nègres*, in *Théâtre complet*, op.cit, p. 479-480.

pièce est donc non seulement faux, mais également dénué de consistance puisque tout repose sur le présupposé d'un acte qui n'a pas eu lieu. Bien que tout ce qui se passe sur scène s'avère faux, un autre procès qui, lui, semble vrai, se déroule hors scène. Un personnage, Ville de Saint-Nazaire, fait le lien avec cette réalité extra-scénique en interrompant régulièrement la représentation pour rapporter l'avancée du véritable procès. Le spectateur est enclin à penser que la fausse représentation sert à masquer un vrai procès, celui d'un noir par des noirs cette fois. Dans sa mise en scène, Blin tente d'accentuer cette lecture : « Ville de Saint-Nazaire était habillé un peu différemment des autres car il ne participait pas à la représentation⁴⁵¹ ». Or, malgré ce détail, cette réalité est également mise en doute, bien que moins fortement, par une petite réplique. Quand un des personnages demande où repart Ville de Saint-Nazaire, un autre lui répond : « en coulisse⁴⁵² ». Ainsi, après avoir raconté ou représenté une réalité, les personnages montrent leur facticité. Il ne s'agit donc pas d'une structure de théâtre dans le théâtre où la réalité seconde, celle de la représentation, sert à donner un effet de véracité à la réalité première, celle des comédiens qui vont jouer une représentation ; bien au contraire, l'expression de « théâtre sur le théâtre⁴⁵³ » employée par Genet semble plus juste : plusieurs degrés de fiction s'entremêlent dans des rapports de reflets et de mise en abyme où aucune réalité première ne se détache. L'agencement ne sert pas une intrigue mais la complique pour finalement la déjouer, lui enlever toute consistance. Comme l'explique le personnage d'Archibald, cette pièce est une « architecture de vide et de mots⁴⁵⁴ ». L'enjeu de cette pièce n'est donc plus cette intrigue, qui s'avère être une fausse piste, mais le combat verbal entre les deux groupes.

Avec *Les Paravents*, Genet se détourne du système théâtral qu'il cherchait à mettre au point avec ses pièces précédentes. Dans une lettre de 1954 dans laquelle il dresse un bilan sur *Les Bonnes*, Genet explique ses recherches qui semblent par ailleurs pleinement accomplies dans *Les Nègres* :

« Déjà ému par la morne tristesse d'un théâtre qui reflète trop exactement le monde visible, les actions des hommes et non des

⁴⁵¹ Cf. volume 2, Annexe n°43, PIC Roger, *Photographies des Nègres*, Paris, Théâtre de Lutèce, 1959, 4-PHO-1(690), BnF, p. 58.

BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 137.

⁴⁵² GENET Jean, *Les Nègres*, in *Théâtre complet*, op. cit., p. 492. Blin conscient de ce retour en coulisse, considère tout de même que c'est « la seule chose sérieuse et réelle », BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 137.

⁴⁵³ GENET Jean, « Lettre à Jean-Jacques Pauvert », *Théâtre complet*, op. cit., p. 815-819, p. 816.

⁴⁵⁴ GENET Jean, *Les Nègres*, in *Théâtre complet*, op. cit., p. 541.

dieux, je tâchai d'obtenir un décalage qui, permettant un ton déclamatoire, porterait le théâtre sur le théâtre⁴⁵⁵. »

Avec *Les Paravents*, il abandonne la structure en miroir et en mise en abyme pour conserver uniquement la mise en place d'un univers théâtral affirmé par la scénographie et le jeu des acteurs⁴⁵⁶. Ainsi il ne propose aucune intrigue à déjouer explicitement, comme dans *Les Nègres*. Si la construction en tableau et non en acte n'annonce pas un agencement agissant mais une juxtaposition de situations, la pièce de Genet est bien rythmée par la tension de la révolte se transformant en révolution, Blin parlant à son tour de « crescendo de la révolution⁴⁵⁷ ». Le metteur en scène décide donc de découper la pièce en deux parties séparées par un entracte entre les tableaux XII et XIII, à la fois pour des questions techniques « il fallait donc entre les deux tableaux évacuer environ une dizaine de paravents, et ni un noir ni des changements à vue ne pouvaient permettre ça⁴⁵⁸ »⁴⁵⁸, mais aussi pour des questions de sens. Le douzième tableau marque le paroxysme de la révolte et le remplacement de Kadidja par Ommou⁴⁵⁹. Pourtant, cette tension dramatique dirigée par les enjeux de la révolte/révolution n'est que l'arrière-plan de la pièce ; une fausse intrigue, un fond, sur lequel se dessine l'épopée de la famille des Orties composée de la Mère, Saïd et Leïla. Or, l'attente du spectateur sur ce qui arrive à cette famille est suspendue car la thématique de la révolution finit par coloniser tout l'espace de la pièce au point que Saïd disparaît de la deuxième partie, avant de réapparaître pour mourir. Si la fin de ce personnage-figure le fait entrer dans le registre de la tragédie, la fatalité de sa mort n'est pas servie par l'agencement de l'œuvre, duquel il est exclu.

Si la déstructuration d'une temporalité linéaire ainsi que l'impossibilité de la mort empêchent l'agencement de l'action vers un point précis, les pièces du corpus jouent tout de même avec la notion d'intrigue, ou *a minima* de tension, en la décalant et la rendant caduque par différents procédés. Ainsi ce que dit François Noudelmann à

⁴⁵⁵ GENET Jean, « Lettre à Jean-Jacques Pauvert », *Théâtre complet, op. cit.*, p. 816.

⁴⁵⁶ Nous reviendrons plus en détail là-dessus au chapitre 3.

⁴⁵⁷ BLIN Roger, « Extrait de l'Entretien de Jacques Bioulès avec Roger Blin pour sa thèse "L'imaginaire des *Paravents*" disponible à l'université de Montpellier », in GUILLET Aurélie, « *Les Paravents* » de Jean Genet : *Du texte à la scène : Étude des mises en scène de Roger Blin (1966) et de Patrice Chéreau (1983)*, BENHAMOU Anne-Françoise (dir.), université Paris III, mémoire de Maîtrise en études théâtrales, 1998, p. 181. Souligné par moi.

⁴⁵⁸ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos, op. cit.*, p 195.

⁴⁵⁹ *Ibid.*

propos d'*En Attendant Godot* et de *Fin de partie* est transposable aux autres pièces du corpus :

« Ces deux *grandes* actions [attendre Godot ou le départ de Clov] déterminent la présence des figures. Elles les placent dans un champ de possible où tout peut être essayé pour se déterminer⁴⁶⁰. »

Une fois la question de l'intrigue évacuée, la focale peut se resserrer sur les personnages-figures, leurs actes n'étant plus au service d'un agencement ou soumis à une cohérence causale chronologique.

⁴⁶⁰ NOUDELMANN François, *Beckett ou la scène du pire. Étude sur En Attendant Godot et Fin de partie*, Paris, Honoré Champion, 1998, p. 30.

II. Contre le psychologisme : facticité de l'intention et de l'émotion

Dans le drame bourgeois, l'intériorité du personnage ainsi que sa biographie expliquent ses actions dans une relation de causalité dont la mise au jour est souvent l'intrigue de la pièce⁴⁶¹. Or, cette dernière étant déjouée dans les pièces du corpus, les personnages dénués d'histoire personnelle voire de mémoire ne peuvent, par conséquent, se déterminer grâce à cette relation causale. Dans le théâtre théorisé par Aristote, le personnage est au contraire le faire-valoir de l'agencement de l'action au sens d'intrigue. Les intrigues présentées dans les pièces du corpus se révélant être secondaires, les personnages ne sont pas au service de leur dénouement. Cependant, ces intrigues dites aussi « grandes actions⁴⁶² », à savoir l'attente de Godot, l'hypothétique départ de Clov, la journée de Winnie ou de Krapp synthétisé en « vivre » par Joseph Danan⁴⁶³, le faux procès d'un Noir ou encore la révolte en Algérie. Une fois leur intérêt démantelé, offrent un espace aux personnages-figures pour se dévoiler. Que reste-t-il alors des personnages-figures et comment se maintiennent-ils dans le drame ? Mais surtout, une fois la temporalité historique et l'intrigue décalées, comment les pièces du corpus poursuivent-elles le démantèlement du personnage dit bourgeois ? Comment détruisent-elles la persévérance d'une individualité, d'une intériorité, d'une psychologie ? Comment, comme le dit Genet,

« obtenir ainsi l'abolition des personnages qui ne tiennent d'habitude que par convention psychologique au profit de signes aussi éloignés que possible de ce qu'ils doivent d'abord signifier⁴⁶⁴ » ?

Pour ce faire, dans les pièces du corpus de nombreux éléments rappellent continuellement que les personnages-figures sont des êtres de fictions dont les actions, intentions et émotions sont factices. Malgré la mise en doute des actes et des paroles, l'effet-personne peut cependant persister comme l'explique Vincent Jouve à propos du personnage de roman. Pour lui, « la réception du personnage comme personne » correspond au « mouvement naturel du lecteur [...] de se laisser prendre au piège de

⁴⁶¹ ABIRACHED Robert, « L'âge bourgeois : le personnage saisi par la réalité », *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, op. cit., p. 95-171.

⁴⁶² DANAN Joseph, « Présentation », in DANAN Joseph (dir.), « Mutations de l'action », *L'Annuaire théâtral*, Ottawa, n°36, 2004, p. 9-12, p. 9.

⁴⁶³ DANAN Joseph, « Action(s) », in SARRAZAC Jean-Pierre (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, op. cit., p. 23-28, p. 25.

⁴⁶⁴ GENET Jean, « Lettre à Jean-Jacques Pauvert », *Théâtre complet*, op. cit., p. 816.

l'illusion référentielle⁴⁶⁵ ». Pour déjouer ce mouvement naturel du spectateur, par quels procédés les pièces du corpus éminent-elles les personnages-figures de leurs caractéristiques psychologiques ? Chaque fois qu'un personnage-figure énonce une émotion ou une intention, il semble la désigner aussitôt comme factice, ce qui lui interdirait finalement d'accéder au statut de personne sous-tendu par des conventions psychologiques.

A. Maintien de micro-actions et déstructuration de l'intention

L'intrigue (la grande action), une fois éclatée, ouvre la voie à de nouvelles formes de l'action, appelées micro-action, mouvement, énergie, performance, etc.⁴⁶⁶. Dans les pièces du corpus, il s'agit de micro-actions découpées en séquences ; autonomes ou prise dans flux de parole continue chez Beckett où la mémoire fait défaut, encastrées dans un agencement complexe qui met en exergue la suprématie de l'univers d'écriture chez Genet. Dans ces séquences, quelle place tiennent les personnages-figures ? En quoi, pour reprendre l'expression de Joseph Danan, « le sujet est agi plus qu'il n'agit⁴⁶⁷ » ?

En Attendant Godot et *Fin de partie* fonctionnent par un découpage en séquences autonomes qui mettent en exergue l'attente de Godot ou le départ de Clov, alors qu'*Oh Les Beaux Jours* et *La Dernière Bande* mettent en place une impression de flux continu. Les séquences d'*En Attendant Godot* et de *Fin de partie* se finissent lorsque les paroles et les gestes semblent épuisés. Alors, et comme pour maintenir une sorte de présence, les personnages se réfugient dans leur leitmotiv : Estragon demande continuellement à Vladimir ce qu'ils font, ce à quoi la réponse est toujours la même : « On attend Godot⁴⁶⁸ » ; Clov ne cesse de faire des allers-retours d'une fenêtre à l'autre ou d'indiquer « je te quitte⁴⁶⁹ » et Hamm de demander si « ce n'est pas l'heure de [s]on calmant⁴⁷⁰ ». Ces répétitions, perçues comme des retombées des micro-actions,

⁴⁶⁵ JOUVE Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 108.

⁴⁶⁶ Liste non exhaustive proposée par Joseph Danan. DANAN Joseph, « Présentation », in DANAN Joseph (dir.), « Mutations de l'action », op. cit., p. 10.

⁴⁶⁷ DANAN Joseph, « Action(s) », in SARRAZAC Jean-Pierre (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, op. cit., p. 25.

⁴⁶⁸ Beckett Samuel, *En Attendant Godot*, op. cit., p. 16, 62, 78, 82, 88, 92, 101, 109, 114.

⁴⁶⁹ Beckett Samuel, *Fin de partie*, op. cit., p. 56, 57, 67, 79, 90, 106 et 23, 26, 55, pour « je te quitte, j'ai à faire ».

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 21, 26, 40, 52, 67, 93.

soulignent l'inutilité des séquences qui les précèdent. Ces dernières ne servent pas une avancée dramatique puisqu'elles aboutissent irrémédiablement aux mêmes actes ou paroles. Les micro-actions sont donc dépouillées de leur consistance. Dans *Oh Les Beaux Jours* et *La Dernière Bande*, les flux continus de paroles et d'actes suffisent à les noyer dans un verbiage sans consistance. Des leitmotifs ancrent tout de même les personnages-figures dans une sorte de répétition : « Le vieux style⁴⁷¹ » de Winnie ou l'acte de débrancher et rebrancher⁴⁷² l'appareil de Krapp. Cependant, le projet de Krapp, à savoir réécouter des anciennes bandes avant d'en enregistrer une nouvelle, est clair et réalisé. De plus, il se positionne en maître de la machine et du récit qu'elle débite en arrêtant l'appareil, avançant la bande ou la rembobinant. Plutôt que par des paroles, ses intentions sont marquées par ses actes. Cependant, leur répétition fait transparaître une impression chaotique. Les raisons de débrancher et de rebrancher l'appareil ne sont ni exprimées, ni sous-entendues ; la logique des agissements reste propre à Krapp. Les intentions de Krapp ont également un aspect bref et versatile. Elles disparaissent aussitôt qu'elles apparaissent avec notamment l'indication en didascalie « Rêvasse. Se rend compte que⁴⁷³ », qui suit inévitablement l'oubli de l'acte précédent, à savoir que la machine est arrêtée ou qu'elle continue de tourner. Ainsi son projet, bien que réalisé, est ralenti par ces interruptions répétées et ces oublis. Krapp est un personnage-figure à l'intentionnalité chaotique mais subsistante.

Dans les autres pièces, au contraire, le maintien de micro-actions inconsistantes est renforcé par le démantèlement des intentions des personnages-figures. Winnie exprime ainsi l'atténuation des possibles, également présente dans les autres pièces de Beckett : « Il y a si peu qu'on puisse faire. (*Un temps.*) On fait tout. (*Un temps.*) Tout ce qu'on peut⁴⁷⁴ ». Il ne reste aux personnages-figures que la possibilité de micro-actions qui, par leur épuisement et leur répétition, renforcent cette impression de perte d'intention : rien de tangible n'en résulte. Dans *Oh Les Beaux Jours* les micro-actions se limitent aux gestes du quotidien R se brosser les dents, se coiffer etc. R reproduits chaque jour jusqu'à leur épuisement. L'intention est alors restreinte au choix du moment pour réaliser ces gestes afin de ne pas tous les dépenser avant la fin de la journée. Mais

⁴⁷¹ BECKETT Samuel, *Oh Les Beaux Jours*, op. cit., p. 19, 23, 27, 31, 38, 40, 50, 60, 64.

⁴⁷² Débranche ou rebranche l'appareil ou les deux : BECKETT Samuel, *La Dernière Bande*, op. cit., p. 15, 18, 20*2, 21*2, 22, 23,25*3, 26, 28, 29, 30*2, 33.

⁴⁷³ BECKETT Samuel, *La Dernière Bande*, op. cit., p. 30.

⁴⁷⁴ BECKETT Samuel, *Oh Les Beaux Jours*, op. cit., p. 28.

encore une fois, les conséquences d'une économie des actes et des paroles mal gérées sont nulles car, le cas échéant, il suffit de les répéter en boucle⁴⁷⁵. Le maintien d'un quelconque projet est d'ailleurs mal perçu par Winnie qui considère l'absence d'intention de Willie comme un « don merveilleux⁴⁷⁶ ».

L'intention est ce qui relie l'acte ou la parole à la volonté de la personne. La rupture opérée entre la volonté d'agir et l'acte lui-même enlève aux personnages-figures la responsabilité de leurs paroles ou de ses actes, et par conséquent leur sens. Quand les personnages-figures énoncent une intention, la réalisation de celle-ci est aussitôt présentée comme impossible, et de ce fait est abandonnée. Quand, par exemple, Hamm évoque son envie de partir sur la mer, une aussi soudaine qu'improbable peur des squales lui sert d'excuse pour clôturer cette séquence et reparler de son calmant⁴⁷⁷. Ce n'est au final qu'un prétexte pour maintenir la parole, tout comme l'est le départ de Clov dont l'impossibilité reste sans cause apparente, mais occasionne un bon sujet de conversation. Les actions d'ampleur ne semblent alors possibles qu'en rêve, ce qui permet de les raconter plutôt que de les faire, et produit le passage du drame au récit. Hamm raconte : « Si je dormais je ferais peut-être l'amour. J'irais dans les bois. Je verrais... le ciel, la terre. Je courrais. On me poursuivrait. Je m'enfuirais⁴⁷⁸ » ; Winnie également : « Tu sais le rêve que je fais quelquefois ? (*Un temps.*) Le rêve que je fais quelquefois, Willie ? (*Un temps.*) Que tu viendras vivre de ce côté que je puisse te voir⁴⁷⁹ ». Au contraire dans *En Attendant Godot*, Vladimir refuse d'entendre le rêve d'Estragon⁴⁸⁰, n'acceptant pas même le récit de cette référence à des actions.

⁴⁷⁵ « Je pensais autrefois – je dis, je pensais autrefois – que toutes ces choses – remises dans le sac – si trop tôt – remises trop tôt – qu'on pouvait les reprendre – le cas échéant – au besoin – et ainsi de suite – indéfiniment – remises – reprises – jusqu'à ce que ça sonne – pour le sommeil. », BECKETT Samuel, *Oh Les Beaux Jours*, op. cit., p. 53.

⁴⁷⁶ « Pauvre Willie – (*elle farfouille dans le sac*) – aucun gout – (*elle farfouille*) – pour rien – (*sort un étui à lunettes*) – aucun but – (*elle revient de face*) – dans la vie – (*elle sort les lunettes de l'étui*) – pauvre cher Willie – (*elle dépose l'étui*) – bon qu'à dormir – (*elle déplie les lunettes*) – don merveilleux – (*elle chausse les lunettes*) – rien de tel – (*elle cherche la brosse à dents*) – à mon avis – (*elle ramasse la brosse*) – je l'ai toujours dit – (*elle examine le manche de la brosse*) – que ne l'eussé-je ! », BECKETT Samuel, *Oh Les Beaux Jours*, op. cit., p. 14-15.

⁴⁷⁷ BECKETT Samuel, *Fin de partie*, op. cit., p. 52.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 33.

⁴⁷⁹ BECKETT Samuel, *Oh Les Beaux Jours*, op. cit., p. 54.

⁴⁸⁰ « NE LE RACONTE PAS ! », injonction renforcée par l'emploi des majuscules et de l'exclamation. BECKETT Samuel, *En Attendant Godot*, op. cit., p. 18.

Par ailleurs, certains actes ou paroles sont dépersonnalisés parce que réalisés sur injonction d'un autre personnage-figure, comme Lucky qui pense sur demande⁴⁸¹. En voici d'autres exemples :

« Hamm. *¿*J'ai avancé mon histoire. (Un temps.) Je l'ai bien avancée.
(Un temps.) Demande-moi où j'en suis.
Clov. *¿*Oh, à propos, ton histoire⁴⁸² ? »

« Estragon. *¿*Qu'est-ce que je dois dire ?
Vladimir. *¿*Dis, Je suis content.
Estragon. *¿*Je suis content.
Vladimir. *¿*Moi aussi.
Estragon. *¿*Moi aussi.
Vladimir. *¿*Nous sommes contents.
Estragon. *¿*Nous sommes contents⁴⁸³. »

Dans cet extrait d'*En Attendant Godot*, Estragon continue à répéter ce que lui dit Vladimir, alors que ce dernier réagit à ce qu'Estragon énonce en pensant qu'il est sincère. Le quiproquo qui s'instaure entre eux dénature le dialogue, renforçant ainsi la vacuité des paroles prononcées par Estragon qui d'ailleurs ne lui appartiennent plus en propre. Dans les pièces de Beckett, puisque les paroles et les actes ne sont plus rattachés à une intention, des contradictions apparaissent :

« Hamm. *¿*Regarde la terre.
Clov. *¿*Je l'ai regardée.
Hamm. *¿*A la lunette ?
Clov. *¿*Pas besoin de lunette.
Hamm. *¿*Regarde-la avec la lunette.
Clov. *¿*Je vais chercher la lunette.

Il sort.

Hamm. *¿*Pas besoin de lunette !
Entre Clov, la lunette à la main.
Clov. *¿*Je suis de retour, avec la lunette⁴⁸⁴. »

Cette situation aboutit à une perte de confiance envers le personnage-figure qui, une fois son intention remise en cause, n'est plus le garant de la cohérence des actions et des

⁴⁸¹ BECKETT Samuel, *En Attendant Godot*, op. cit., p. 55-58.

⁴⁸² BECKETT Samuel, *Fin de partie*, op. cit., p. 80.

⁴⁸³ BECKETT Samuel, *En Attendant Godot*, op. cit., p. 77-78.

⁴⁸⁴ BECKETT Samuel, *Fin de partie*, op. cit., p. 43-44.

discours. Comme l'exprime Winnie « pas un mot de vrai nulle part⁴⁸⁵ ». Actions et discours se dissolvent en gestes et paroles⁴⁸⁶ qui deviennent matériaux de jeu à épuiser.

Il est possible d'aboutir à une conclusion similaire avec l'étude des pièces de Genet, bien que les procédés soient autres que ceux employés par Beckett, et différent entre *Les Nègres* et *Les Paravents*. Comme nous l'avons montré précédemment, dans *Les Nègres* tous les prétendus actions et discours R le procès, l'explication de la manière de se procurer un cadavre frais, la présence même d'un cadavre R s'avèrent faux au fur et à mesure de l'avancée de la pièce. Le monde des *Nègres* est un univers clos sur lui-même qui assume être et se présente comme une œuvre de fiction où tout est factice et prévu d'avance ; ce que rappelle la prolepse relevée plus tôt, qui annonce la fin dès le début de la pièce. Les actions et discours ainsi détachés d'une prétendue réalité se libèrent d'un semblant de cohérence et de causalité : tout devient permis. Ces premiers éléments renforcent la perte de confiance envers le personnage-figure et ce qu'il raconte, mais aussi envers sa consistance en tant qu'être autonome doué de raison et d'intention. Effectivement, afin d'éradiquer l'illusion d'intention de la part du personnage, à de nombreuses reprises, l'auteur fait assumer à ces derniers l'univers d'écriture qui les a créés et auquel ils sont soumis. Par ce procédé, l'écriture de Genet remet en cause ce que Vincent Jouve appelle « l'imprévisibilité relative du personnage [qui] l'accrédite comme R vivant⁴⁸⁷ ». Ainsi, chaque personnage réaffirme en permanence son identité d'être de papier et de fiction :

« Vous n'avez pas le droit de rien changer au cérémonial⁴⁸⁸. »

« C'est à moi qu'il faut obéir. Et au texte que nous avons mis au point⁴⁸⁹. »

« Faites-le puisque nos répliques sont prévues par le texte⁴⁹⁰. »

« Ils ont réglé tous les détails⁴⁹¹. »

« Je descends donc vous ensevelir, puisque c'est écrit⁴⁹². »

⁴⁸⁵ BECKETT Samuel, *Oh Les Beaux Jours*, op. cit., p. 61.

⁴⁸⁶ À ce propos nous renvoyons à l'ouvrage suivant : FOCRÉ Michèle, *Le Geste et la parole dans le théâtre de Samuel Beckett*, Paris, A.-G. Nizet, 1970.

⁴⁸⁷ JOUVE Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 116.

⁴⁸⁸ GENET, Jean, *Les Nègres, Théâtre complet*, op. cit., p. 484.

⁴⁸⁹ *Ibid.*

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 490.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 500.

⁴⁹² *Ibid.*, p. 541.

Et quand un personnage se risque tout de même à penser par lui-même, il est coupé dans son élan par un autre : « Diouf R [...] je pense... / Bobo R Qui vous le demande⁴⁹³ ? ». Cependant, cette réplique souligne paradoxalement l'aspiration des personnages-figures à s'extraire de l'univers d'écriture, et crée ainsi l'illusion d'une volonté propre qui serait étouffée par le rituel mis en place. Une confusion est également exposée entre le fait que la pièce soit réglée par des personnes extérieures à elle, ici Genet et Blin R « ils ont réglé tous les détails⁴⁹⁴ » R, ou par les personnages-figures eux-mêmes : « C'est à moi qu'il faut obéir. Et au texte que nous avons mis au point⁴⁹⁵. » De ce fait, les personnages-figures dans cette pièce sont présentés dans un entre-deux, entre purs êtres de fiction émanant d'un univers d'écriture et donc dénués d'intention, et personnages autonomes conscients de ce qu'ils sont et qui en jouent.

Avec *Les Paravents*, Genet n'emploie plus le procédé qui consiste à insister sur l'univers d'écriture et l'inconséquence des actes et des paroles, mais conserve l'idée selon laquelle les êtres sont définis par le regard de l'autre. Par exemple, dans *Les Nègres*, le groupe de noirs qui jouent aux Nègres alimente leurs personnages de la vision raciste et primitiviste qu'ils supposent que les blancs portent sur eux. Dans *Les Paravents*, cette idée a des conséquences sur le fonctionnement de l'intention. Saïd est considéré par ses pairs comme un voleur alors qu'il n'a rien subtilisé. Il devient également malgré lui figure de la révolution, comme au début il est devenu voleur, à la différence près qu'il reprend à son compte sa caractérisation en voleur et non en figure de la révolution. Le personnage-figure est ici en premier lieu privé d'intention et de la maîtrise de ce qu'il est, mais il réintègre en second lieu l'image que les autres se font de lui pour se l'approprier et la transformer en force intentionnelle. Cette pirouette permet une sorte de maintien de l'intention, à la fois factice et effectif. Jean-Paul Sartre explique ce phénomène à propos de la décision de Jean Genet enfant de devenir un voleur après avoir été surpris par des adultes à prendre un objet qui ne lui appartenait pas, et surtout après avoir été « nommé⁴⁹⁶ » voleur :

« R J'ai décidé d'être ce que le crime a fait de moi. Dans cette proposition si simple en apparence, il y a R décider. Mais il y a aussi

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 492.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 500.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 484.

⁴⁹⁶ SARTRE Jean-Paul, *Saint Genet. Comédien et martyr*, Paris, Gallimard, 1952, p. 57.

Être. Or, une décision vise à produire un changement dans le monde, elle dépasse ce qui est déjà vers ce qui n'est pas encore. Décider d'être professeur, c'est préparer le concours de l'agrégation ; décider d'être militaire c'est s'engager. Mais si je *suis déjà* soldat de carrière, je ne saurais décider de l'être car cette décision n'apportera pas le moindre changement à la réalité. [...] Comment Genet pourrait-il *vouloir* être méchant puisqu'il se croit *déjà méchant* par nature et qu'il n'a les moyens ni d'empêcher ni de faire que son essence soit. Pourtant le mot Être sous sa plume prend une valeur active, transitive. Être, dans la phrase que j'ai citée, c'est se jeter dans son être pour coïncider avec lui⁴⁹⁷.

En résulte une sorte de quête pour coïncider le plus possible avec cet être défini extérieurement par les autres. L'acte de nomination de Saïd en voleur est l'acte originel qui lui fait débiter sa quête pour se fondre dans cette image. Le principe est similaire pour Warda, qui se pare en reine des prostituées pour se transformer en image statuaire (Warda : « Une putain ça ne s'improvise pas, ça se mûrit. J'ai mis vingt-quatre ans⁴⁹⁸ », « je dois être lourde⁴⁹⁹ », « du plomb dans l'ourlet de mes trois jupons⁵⁰⁰ » ; Mustapha à Warda : « Je te vois, c'est à toi que je crois. À mesure que tu te nippes, à mesure que tu te plâtres⁵⁰¹ »). Blin considère ainsi que Warda est un « rôle de squelette⁵⁰² », et raconte qu'au second tableau « Warda restait immobile et se laissait apprêter par la servante⁵⁰³ ».

L'intention des personnages-figures du corpus apparaît donc comme factice par différents procédés. La désarticulation des liens entre les intentions et les actes ainsi qu'entre les actes et leurs conséquences déjoue la vision d'un humain rationnel qui peut se décrypter par une analyse des relations entre causes et effets. Dans les pièces du corpus, ce jeu pour marquer à la fois une petite subsistance d'intention et l'impossible mise en actes ou en paroles qui lui est corollaire renforce l'impression d'une perte d'humanité. Les personnages-figures ne sont en effet pas présentés d'office comme exclus de l'humanité, mais au contraire comme une humanité réduite, maintenue entre

⁴⁹⁷ SARTRE Jean-Paul, *Saint Genet. Comédien et martyr*, op. cit., p. 74.

⁴⁹⁸ GENET Jean, *Les Paravents*, op. cit., p. 30.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 28.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 30.

⁵⁰¹ La phrase « À mesure que tu te nippes, à mesure que tu te plâtres » est ajoutée sur le cahier de régie de la mise en scène de Blin et reprise dans la réédition chez Gallimard. *Cahier de Régie des Paravents. Première partie*, 1966, Fonds Renaud-Barrault, 4-COL-178 (693), BnF.

GENET Jean, *Les Paravents*, op. cit., p. 33.

⁵⁰² BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 192.

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 208.

deux mondes : chez Beckett entre la vie et la mort ; chez Genet, pour *les Nègres* entre l'univers de fiction et des effets de réel, et pour *Les Paravents* entre les actes imposés de l'extérieur et leur réappropriation, ce qui crée un semblant de libre arbitre. Si la perte d'intention éloigne les personnages-figures du modèle de l'humain rationnel et singulier, qu'en est-il de leurs émotions, garantes de leur individualité ?

B. Rigidité de l'émotion

Les émotions des personnages-figures leurs semblent assez étrangères et, quand elles adviennent, sont détournées de leur enjeu premier. Assez symboliquement, les personnages-figures des pièces de Beckett ont du mal à trouver et à nommer leur cœur. Winnie le cherche R « (*Elle pose l'index et le majeur sur la région du cœur, cherche l'endroit, le trouve.*) Là. (*Elle déplace légèrement les doigts.*) Environ. » R alors que Hamm ne le reconnaît pas car il pense avoir « un cœur dans [s]a tête⁵⁰⁴ » :

« Hamm. R[...] Cette nuit j'ai vu dans [s]a poitrine. Il y avait un gros bobo.

Clov. R Tu as vu ton cœur.

Hamm. R Non, c'était vivant⁵⁰⁵. »

1. Des émotions détournées

Dans les pièces de Beckett, les émotions n'arrivent souvent pas à advenir, alors même que les personnages-figures les appellent de leurs vœux, comme Nell qui « essayai[t]⁵⁰⁶ » de pleurer. Toutefois, la simple mention dans les paroles des émotions suffit à les faire subsister dans ce monde. Dans les pièces de Genet, au contraire, les émotions sont feintes afin d'être transformées en force et utilisées comme armes. Ainsi les Nègres sont appelés à investir la haine : « Ce qu'il nous faut, c'est la haine⁵⁰⁷ ». D'ailleurs, la seule marge de liberté que les personnages semblent posséder se situe autour de cette haine qui les fige dans un sentiment unique à préserver et renforcer : « vous n'avez pas le droit de rien changer au cérémonial, sauf, naturellement, si vous découvrez quelque détail cruel qui en rehausserait l'ordonnance⁵⁰⁸ ». Les sentiments

⁵⁰⁴ BECKETT Samuel, *Fin de partie*, op. cit., p. 33.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 49.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 35.

⁵⁰⁷ GENET, Jean, *Les Nègres*, *Théâtre complet*, op. cit., p. 492.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 484.

admis sont donc ceux habituellement réprouvés. De ce fait, tout acte bienveillant est interdit aux Nègres : Archibald reprend Village sur l'emploi du terme « père » car d'après lui « en le prononçant il vient de passer dans [sa] voix [...] comme un tendre sentiment⁵⁰⁹ ». Même l'amour qui semble se jouer entre Village et Vertu est ambivalent, Vertu rappelant que « c'est un mot facile à dire. Un sentiment facile à feindre⁵¹⁰ ». Et cette scène d'intimité se transforme d'ailleurs rapidement en spectacle sous le regard de l'assemblée des Blancs : « Mais la Cour semble s'émouvoir, sauf la Reine qui somnole. La Cour tape des pieds, s'agite, claque des mains⁵¹¹ ». Par ailleurs, quand un vrai sentiment semble voir le jour, le personnage doit spécifier que ce n'est pas prévu : « ma colère n'est pas jouée⁵¹² ». Le spectateur se retrouve face à une inversion de la logique habituelle : ce qui est feint est plus courant, plus normalisé que ce qui est réel. Par ce biais, la construction des personnages de Genet rejoint une des acceptions étymologiques du terme de figure, du latin *ingere* « modeler (dans l'argile) qui a abouti en français à feindre⁵¹³ ». Par ailleurs, une émotion est centrale dans toutes les pièces du corpus et joue sur l'idée de sentiment simulé : le rire.

2. Le rire dénaturé

Le rire est un élément très présent dans toutes les pièces du corpus. Cette émotion crée une manifestation physique directe et visible qui la rend particulièrement intéressante. De plus, son apparente spontanéité la rend plus difficile à feindre. Pourtant, chez Beckett, le rire est majoritairement artificiel, issu d'une réflexion préalable au lieu d'être spontané, ou bien considéré comme un simple exercice physique :

« Clov. *Ř*[...] Alors ? On ne rit pas ?
 Hamm (*ayant réfléchi*). *Ř*Moi non.
 Clov (*ayant réfléchi*). *Ř*Moi non plus⁵¹⁴. »

« Hamm. *Ř*Tout cela est plaisant en effet. Veux-tu que nous pouffions un bon coup ensemble ?
 Clov (*ayant réfléchi*). *Ř*Je ne pourrais plus pouffer aujourd'hui.
 Hamm. *Ř*(*ayant réfléchi*). *Ř*Moi non plus⁵¹⁵. »

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 488.

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 497.

⁵¹¹ *Ibid.*

⁵¹² *Ibid.*, p. 492.

⁵¹³ REY Alain (dir.), « Figure », *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert-Sejer, Tome 2, 2006, [1992], p. 1425.

⁵¹⁴ BECKETT Samuel, *Fin de partie*, *op. cit.*, p. 45.

Dans cette dernière citation, Clov, après réflexion, décide de ne pas rire parce qu'il a déjà fait l'exercice au cours de la journée comme s'il possédait un quota de rire qui peut s'épuiser. Par conséquent, Winnie, dans *Oh Les Beaux Jours*, peut décréter que Willie l'a « assez fait rire⁵¹⁶ ». Si le rire est spontané, il est aussitôt réprimé. Dans le cas de Vladimir, c'est sa prostate qui l'en empêche :

« (*Vladimir part d'un bon rire qu'il réprime aussitôt, en portant sa main au pubis, le visage crispé.*)

Vladimir. R On n'ose même plus rire.

Estragon. R Tu parles d'une privation.

Vladimir. R Seulement sourire. (Son visage se fend dans un sourire maximum qui se fige, dure un bon moment, puis subitement s'éteint)⁵¹⁷. »

« Nagg. R L'accident de tandem où nous laissâmes nos guibolles.

Ils rient.

Nell. R C'était dans les Ardennes.

Ils rient moins fort.

Nagg. R À la sortie de Sedan. (*Ils rient encore moins fort.*)⁵¹⁸ »

Dans le cas de Nagg et Nell, le propos déclenchant le rire spontané n'est somme toute pas drôle. Ils tentent pourtant d'étirer le rire en prolongeant la description de la scène par des détails sur le lieu. Le rire spontané ne trouve pas d'appuis sur lesquels s'accrocher et donc s'estompe : il est voué à disparaître de l'univers beckettien. C'est pourquoi Winnie est aussi surprise d'entendre Willie rire : « Enfin quelle joie, t'entendre rire de nouveau, au moins ça, j'étais persuadée que ça ne m'arriverait, que ça ne t'arriverait, plus jamais⁵¹⁹ ». Dans *La Dernière Bande*, le rire de Krapp est calé sur les rires préenregistrés de ses bandes : « Bref rire auquel Krapp se joint⁵²⁰ », « Rire prolongé auquel Krapp se joint⁵²¹ ». Comme pour les autres, ses rires ne sont pas spontanés ; ils adviennent toujours au même moment, prévu d'avance par la machine. Chez Beckett, le rire est un des symboles fort de cet univers d'épuisement des possibles qui aboutit à une certaine rigidité des émotions.

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 82.

⁵¹⁶ BECKETT Samuel, *Oh Les Beaux Jours*, op. cit., p. 38.

⁵¹⁷ BECKETT Samuel, *En Attendant Godot*, op. cit., p. 13.

⁵¹⁸ BECKETT Samuel, *Fin de partie*, op. cit., p. 31.

⁵¹⁹ BECKETT Samuel, *Oh Les Beaux Jours*, op. cit., p. 37.

⁵²⁰ BECKETT Samuel, *La Dernière Bande*, op. cit., p. 19*3.

⁵²¹ *Ibid.*, p. 19.

Dans l'univers de Genet, le rire est au contraire une marque de puissance. Feint dans *Les Nègres*, il est savamment orchestré pour devenir une arme dans le rapport de force entre Nègres et Blancs. Par exemple, quand la Cour descend de son estrade pour rejoindre les Nègres en bas, la Reine, à son arrivée, « rote et éclate de rire⁵²² », marquant ainsi sa présence et sa puissance physique. Quant aux Nègres, ils imitent les bruits de la forêt vierge auxquels ils mélangent leur « rire orchestré, très doux⁵²³ ». Dans cette pièce, pour Blin, le rire est très important, c'est pourquoi il affirme avoir travaillé « tous les rires d'une façon particulière, orchestrée⁵²⁴ », sans qu'il soit possible de trouver plus de détails à ce propos. Dans *Les Paravents*, le rire est beaucoup moins présent et semble rattaché à la figure de la Mère. Blin y fait mention à deux endroits. À la fin du troisième tableau, quand la Mère « repartait rejoindre Leïla dans un très grand éclat de rire. La Mère sortait au jardin en riant d'un rire extraordinaire, une espèce de gloussement énorme qui se transformait en cris de poule et qui était relayé par l'enregistrement des bruits de la basse-cour⁵²⁵ ». Il s'agit pour la Mère de marquer une puissance factice. Sa force n'est en effet pas tant dans ses actes ou ses paroles que dans les effets sonores de ses rires, cris ou imitations de bruits d'animaux, qui imposent de fait sa présence. Exclue malgré elle de la communauté à cause de son fils voleur, elle se réapproprie et réaffirme ainsi sa marginalité. Lors de son arrivée dans le monde des morts au quatorzième tableau, se joue entre Kadidja et elle « une surenchère de rires de plus en plus longs, de plus en plus forts⁵²⁶ », cette dernière dominant le duel dans la mise en scène de Blin en donnant « l'impression que son rire pouvait ne jamais s'arrêter⁵²⁷ ». Dans le tableau suivant, le quinzième⁵²⁸, les rires irriguent le monde des morts seulement une fois que la Mère y accède. Cela donne alors l'impression qu'elle l'apporte. Mais les rires ne sont plus qu'inconséquence dans un monde où « plus rien ne peut se passer, où le temps ne passe plus⁵²⁹ ». Dans sa mise en scène, Blin accentue la réification des rires en demandant aux acteurs de « faire de petits rires grinçants de temps en temps en remuant la tête, comme celles de certaines poupées chinoises, fixées

⁵²² GENET, Jean, *Les Nègres, Théâtre complet, op. cit.*, p. 523.

⁵²³ *Ibid.*

⁵²⁴ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos, op. cit.*, p. 142.

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 210.

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 226.

⁵²⁷ *Ibid.*

⁵²⁸ Dans l'édition de 1961, il s'agit du seizième tableau. Le quinzième est supprimé dans l'édition Gallimard.

⁵²⁹ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos, op. cit.*, p. 225.

sur un axe souple et qui, dès qu'on les touche, se mettent à dodeliner longtemps⁵³⁰ ». La rigidité des rires s'étend dès lors aux corps des acteurs.

Dans ces pièces, le rire est donc feint, soit parce qu'il est réifié ou en train de disparaître, soit parce qu'il est transformé en instrument de puissance. Les autres émotions, moins présentes, sont tout aussi factices, fausses ou vouées à disparaître. Les personnages-figures ne se démarquent pas les uns des autres par leurs émotions propres qui, par ailleurs, ne sont pas assez constantes. Les paroles et les gestes des personnages-figures s'épuisent donc dans une diminution drastique des intentions et des émotions, voire dans leur disparition dans les pièces de Beckett. Dans les pièces de Genet, au contraire, intentions et émotions sont feintes, montrées comme factices, maintenues dans un univers d'écriture. Dans les deux cas, les personnages-figures ne sont plus garants d'une cohérence et ne sont plus soutenus par une intériorité. Une fois l'intention et l'émotion évidées, que reste-t-il du personnage bourgeois ? Comment peut-il interagir avec des alter-ego ? Reste-il d'ailleurs une possibilité d'altérité ?

⁵³⁰ *Ibid.*, p. 228.

III. Identité altérée et survivance de l'interaction

L'impossibilité de décrire l'histoire personnelle des personnages-figures, notamment de par leur mémoire trouée, ainsi que l'absence d'intentions et d'émotions, rend difficile leur particularisation. De ce fait, dans chaque pièce du corpus, l'identité des personnages-figures est certainement le dernier bastion qui permet de les différencier les uns des autres. Cette identité ne se définit plus, comme pour le personnage du drame bourgeois, par « toute une panoplie de déterminations propres à authentifier dès l'abord son appartenance à la réalité sociale et historique, mais aussi à le situer au milieu de la société comme un individu⁵³¹ », ou comme le personnage classique par un nom qui renvoie à un archétype. Elle semble au contraire se limiter à un nom correspondant à un rôle à attribuer à un corps ou une voix.

A. Identité troublée

L'étude de l'onomastique est un point important de l'étude de l'effet-figure car elle présente comment, *a minima*, se présentent les êtres de fiction. Dans certaines pièces du corpus, les noms des personnages-figures ne sont pas prononcés et ainsi ne peuvent être connus des spectateurs. Cependant, comme ils identifient le comédien dès le moment de la distribution, leur signification influence indirectement la réception.

1. Une onomastique de la réification

Une grande partie de l'onomastique des pièces du corpus est empruntée au champ des noms communs. Personnages-figures et objet, mis sur le même niveau d'importance, se confondent. Comme l'explique Julie Sermon :

« L'effet comique voire déréalisant de ce mode de nomination vient de ce qu'un nom commun sera toujours entaché de son image acoustique d'usage : en l'entendant, on ne peut faire autrement que penser à la chose que le mot est censé désigner. Le personnage se voit du coup traversé, doublé d'un effet référentiel inadéquat, lié au sémantisme de son patronyme⁵³². »

Estragon est une plante aromatique. Krapp est une ordure. Hamm vient de l'allemand Hammer qui signifie marteau. Le nom Clov renvoie au clou de girofle ou au clou. Nell

⁵³¹ ABIRACHED Robert, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, op. cit., p. 104.

⁵³² SERMON Julie, *L'Effet-figure. États troublés du personnage contemporain*, op. cit., p. 64.

vient de l'anglais neil qui signifie ongle. De même, Nagg se rapproche du mot allemand nagel qui signifie clou ou ongle. Dans *Fin de partie*, la réification des personnages-figures est redoublée par d'autres éléments scéniques et expressions langagières. Au début de la pièce, ils sont recouverts de vieux draps⁵³³, ce qui les assimile à des meubles. L'utilisation de l'adjectif « vieux » crée une ambivalence : les personnages-figures sont aussi dégradés que les objets et, comme il est impossible de savoir depuis combien de temps ils sont sous les draps, ils semblent hors du temps : « *Au centre, recouvert d'un vieux drap, assis dans un fauteuil à roulette, Hamm*⁵³⁴ » ; « *À l'avant scène à gauche, recouvertes d'un vieux drap, deux poubelles l'une contre l'autre*⁵³⁵. » Aucune mention n'est faite de Nagg et Nell dans les poubelles. La didascalie de départ indique la présence dans la pièce de quatre figures, mais dans la première didascalie, on ne nous en présente que deux. Clov immobile et Hamm sous un drap. Nagg et Nell sont plus avancés dans leur assimilation à l'objet. La didascalie suivante, « *[Clov] soulève un couvercle, se penche et regarde dans la poubelle. Rire bref. Il rabat le couvercle. Même jeu avec l'autre poubelle*⁵³⁶ », est le premier indice de la présence de quelque chose dans les poubelles, mais rien ne marque la présence d'une quelconque humanité. Les figures et les déchets se confondent. Cette confusion est d'ailleurs clairement avouée par Hamm : « *Enlève moi ces ordures !*⁵³⁷ ». L'apparition de Nagg se fait seulement à la page 23. Son entrée en jeu est symptomatique : « *Le couvercle d'une des poubelles se soulève et les mains de Nagg apparaissent, accrochées au rebord. Puis la tête émerge* ». Elle nous offre d'abord l'impression qu'un objet prend vie, puis les mains et la tête apparaissent. Petit à petit la figure se dégage de l'objet, mais la poubelle restera son corps. Elle fait partie intégrante de son corps car il vit dedans et ne peut s'en échapper. C'est un homme-objet. Nell n'apparaît qu'à la 29^{ème} page de la même manière, mais parce que « *Nagg frappe sur le couvercle de l'autre poubelle* ». Elle est la plus proche de l'objet car elle ne s'en distingue que quand un autre personnage-figure vient la chercher. Plus loin, Clov s'assimile au chien en peluche : « *Entre Clov, tenant par une de ses trois pattes un chien noir en peluche. Clov. R Tes chiens sont là*⁵³⁸ ».

⁵³³ Cf. volume 2, annexe n°25, PIC Roger, *Photographies de Fin de partie*, Paris, Théâtre des Champs-Élysées, 1957, 4-PHO-1(572), BnF.

⁵³⁴ BECKETT Samuel, *Fin de partie*, op. cit., p. 13.

⁵³⁵ *Ibid.*

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 15.

⁵³⁷ *Ibid.*, p. 38.

⁵³⁸ *Ibid.*, p. 57.

L'expression « tes chiens » englobe de manière concrète le chien en peluche et de manière métaphorique la position de Clov qui sert Hamm comme un chien vivant sert son maître. Regrouper les deux acceptions du substantif en une seule expression manifeste une confusion : Clov peut tout aussi bien être assimilé au chien en peluche, objet inerte. Cette confusion s'intensifie ensuite : « Hamm. * Mon père ? (Un temps.) Ma mère ? (Un temps.) Mon...chien ? (Un temps.) Oh je veux bien qu'ils souffrent autant que de tels êtres peuvent souffrir*⁵³⁹ ». Mon chien peut être utilisé pour désigner Clov ou le chien en peluche. Hamm met les objets sur le même niveau que les humains, qui sont d'ailleurs désignés de manière péjorative : « de tels êtres ». Il assimile ses comparses à des objets inertes car morts : « Hamm. * Toute la maison pue le cadavre*⁵⁴⁰ ». Dans la maison, rien ne fonctionne, le réveil est aussi cassé que les personnages-figures. Quand Hamm prive Nagg et Nell de la parole, ils retournent à l'état d'objet :

« Hamm (*excédé*). * Vous n'avez pas fini ? Vous n'allez donc jamais finir ? (Soudain furieux.) Ça ne va donc jamais finir ! (Nagg plonge dans la poubelle, rabat le couvercle. Nell ne bouge pas.) Mais de quoi peuvent-ils parler, de quoi peut-on parler encore*⁵⁴¹ ? »

Dans le groupe des Nègres, quelques noms sont formés à partir de noms communs qui amplifient la référence à la négritude. Village fait référence à l'imaginaire d'une communauté qui en serait encore au stade sous-évalué de la ruralité, Ville de Saint-Nazaire réfère à la traite négrière, Bobo connote l'enfance et la difficulté à maîtriser la langue, Diouf, bien qu'étant un vrai patronyme, fait penser à l'onomatopée « wouf » qui imite le cri du chien. De plus, la composition de noms communs à partir de la langue française souligne l'intrusion du langage des colonisateurs jusque dans leur nomination. En les assujettissant par le nom, c'est leur identité propre qui est malmenée, ce constat leur refusant également une intériorité autonome.

Les autres membres du groupe des Nègres ont des noms à forte valeur antithétique. Félicité et Vertu sont des noms très ironiques, d'autant plus quand, comme nous l'avons vu, les Nègres renforcent par leurs actes et paroles l'imaginaire raciste. Neige est également une manière de renforcer, par l'antithèse toujours, la négritude. Dans *Oh Les*

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 17.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 65.

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 38.

Beaux Jours, Winnie est surnommée Win⁵⁴², ce qui souligne sa bonne humeur malgré l'aspect désespérant de sa journée. De plus, elle ne correspond évidemment pas à l'archétype du winner (vainqueur). De même dans *En Attendant Godot*, Vladimir qui surnomme son compagnon Gogo (« to go »), renforce par la parole l'incapacité d'Estragon à marcher. De même, chaque fois qu'Estragon l'appelle Didi R surnom fabriqué sur la répétition de l'injonction à dire (dis) R, il souligne sa propre difficulté à parler. De plus, c'est plutôt Vladimir qui réclame à son compagnon le fait de parler. Lucky ne porte également pas sur lui la chance que laisse entendre par son prénom. L'onomastique de noms communs et de mots antithétiques renforce donc chez Beckett l'enfermement des personnages-figures dans leur impuissance à agir et chez Genet celle de la référence constante à la négritude. Par ailleurs Genet, pour figer ses personnages-figures, utilise également beaucoup l'onomastique de type, qui n'est pas utilisée chez Beckett dans les pièces du corpus.

2. Une onomastique de type

Selon la terminologie définie par Robert Abirached, le personnage théâtral se définit par trois éléments : le type, le rôle, et le caractère. En fonction des genres, l'un ou l'autre de ces trois éléments est exacerbé au détriment des deux autres. Avec l'effet-figure, Jean Genet diminue la portée du caractère, mais exacerbe à la place le type, que Patrice Pavis définit ainsi : « il y a création d'un type dès que les caractéristiques individuelles et originales sont sacrifiées au profit d'une généralisation et d'un grossissement⁵⁴³ ». Si le caractère est la part de singularité du personnage, le type, à l'inverse, le renvoie à sa dimension d'exemplarité. Selon Robert Abirached, le type se définit « par rapport à un modèle accepté de tous et [qui] s'inscrit dans une représentation que la société élabore d'elle-même⁵⁴⁴ ». En cela il se réfère à la tradition et à l'imaginaire collectif. Dans le texte de Genet, deux groupes de personnages-figures créés sur le modèle de types bien définis sont en présence : les acteurs noirs qui jouent des Nègres, et l'assemblée des Blancs, jouée par des noirs.

L'assemblée des Blancs reprend des fonctions dévolues à l'impérialiste occidental. Elle est composée de la Reine, de son Valet, du Gouverneur, du Juge, et du Missionnaire. Chaque emploi représente les instances du pouvoir Blanc : l'exécutif, le

⁵⁴² BECKETT Samuel, *Oh Les Beaux Jours*, op. cit., p. 76.

⁵⁴³ PAVIS Patrice, « Type », in *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002, [1996], p. 394.

⁵⁴⁴ ABIRACHED Robert, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, op. cit., p. 45.

législatif, le judiciaire, le clergé et le service. Pour insister sur le registre traditionnel de l'imaginaire collectif occidental, au début de la pièce, la Cour réalise un jeu scénique qui rappelle les techniques de la *Commedia dell'arte* : « Le Valet, regardant autour de lui : Et ma chaise ? / Le Missionnaire, même jeu : Et la mienne ? Qui l'a prise ? ». Mais surtout, elle incarne dans sa construction, et dans une certaine caricature, les ressorts de la tragédie, le genre le plus représentatif de la noblesse de l'art occidental puisque les personnages-figures qui la compose sont voués à feindre leur mort à la fin. De manière générale, la Cour relève d'une construction assez conventionnelle, les personnages restant dans leur rôle-type pendant quasiment l'intégralité de la pièce. À la fin seulement, quand Ville de Saint-Nazaire vient rapporter les conclusions du procès tenu en coulisse, chacun des personnages enlève son masque pour devenir « celui-qui-tenait-le-rôle-de ». Ils se définissent donc en premier lieu par le rôle tenu, qui n'est autre que l'image caricaturée qu'ils se font des Blancs et de leur représentation⁵⁴⁵. D'ailleurs, au milieu de la pièce, Diouf-la Blanche⁵⁴⁶, « image générique de toutes les femmes de France⁵⁴⁷ » accouche de poupées de soixante centimètres, qui sont les copies conformes de chaque membre de la Cour. À ce propos, et à ce propos seulement, Jean Genet et Roger Blin parlent de figures. Dans leur vocabulaire, il s'agit donc de pantins fabriqués à l'effigie de l'acteur. Cette mise en abyme symbolise à la fois la plasticité des membres de l'assemblée et la répétition du même. Les Blancs sont finalement réifiés dans une image non évolutive. Bien que le groupe des Nègres soit composé de personnages-figures avec des noms formés à partir du langage commun selon une construction antithétique, Genet leur attribue tout de même un emploi sous-jacent qui réfère encore à une tradition occidentale : Archibald est le Monsieur Loyal, Ville de Saint-Nazaire le messager, Village le jeune premier et l'amoureux de Vertu la jeune première, Diouf le traître qui joue la Blanche, Neige la suspicieuse, Félicité le double noir de la Reine.

À l'inverse, dans *Les Paravents*, Genet ne joue plus sur la typologie classique « socio-psychologique (le fourbe, le galant, le justicier, le maître, le valet)⁵⁴⁸ » mais

⁵⁴⁵ Ou plutôt l'image caricaturée que Genet, en tant que Blanc, pense que des Noirs pourraient se faire des Blancs. Comme Genet l'indique en préambule, il s'agit d'une pièce écrite par un Blanc pour des Blancs.

GENET, Jean, *Les Nègres, Théâtre complet, op. cit.*, p. 475.

⁵⁴⁶ Diouf est le personnage du groupe des Nègres qui incarne la Blanche assassinée, puis se retrouve seule sur l'estrade des Blancs. C'est le seul personnage qui change de statut, ni tout à fait Nègre, ni tout à fait Blanche, elle reste dans un entre-deux, utilisée et rejetée des deux bords.

⁵⁴⁷ CORVIN Michel, « Notes sur Les Nègres », *Théâtre complet, op. cit.*, p. 1216-1226, note 38, p. 1221.

⁵⁴⁸ SERMON Julie, *L'Effet-figure. États troublés du personnage contemporain, op. cit.*, p. 75.

choisit de mettre en place des « modèles beaucoup plus quotidiens et prosaïques ⁵⁴⁹ », comme « La femme très-française » ou « L'homme qui a pissé ». Loin d'être anecdotiques, ces formules semblent permettre de « hisser l'ensemble de[s] créatures au rang de figures exemplaires ⁵⁵⁰ ». Ainsi, c'est la posture des colons qui est généralisée autant que caricaturée. Celle-ci est d'ailleurs renforcée par les nombreux qualificatifs transformés en patronyme marquant les différents pouvoirs blancs, tels « Le Gardien », « Le Lieutenant », « Sir Harold », « L'Académicien », « Le Général », « Le Banquier », « Le Notable », « Le Gendarme », « Le Missionnaire », etc. Ce foisonnement onomastique marque autant la force de la domination que sa non incarnation dans des individus singuliers. Les personnages-figures se transforment ici en une foule qu'il s'agit d'organiser dans l'espace scénique. « La Mère » se dégage toutefois de cette onomastique. Elle est un des rares personnages-figures chez les Arabes à avoir un nom soulignant le type. Définie par son lien de filiation avec Saïd, elle est irrémédiablement rattachée à son fils, et paradoxalement mise en avant dans un groupe d'Arabes majoritairement affublés de noms propres. Elle porte aussi sur elle le vestige d'un autre titre envisagé pour la pièce : *Les Mères* ⁵⁵¹.

3. Une onomastique de nom propre

Dans *Les Paravents*, les Arabes, à quelques exceptions près telles que « L'Arabe », possèdent des noms propres (Saïd, Leïla, Kadidja, Warda, Brahim, Malika, Ahmed, Taleb, etc.) à l'inverse des Nègres qui jouent et transforment en force la vision colonialiste et déshumanisante des Blancs. Donner un nom aux colonisés est une manière de renforcer leur résistance contre les colons qui les perçoivent comme une masse indistincte à réprimer. Comme le souligne Blin, « Genet est clairement du côté des opprimés et dans *Les Paravents* toute sa sympathie va aux Algériens ⁵⁵² ». Ces noms propres, par leur multiplicité, recréent toutefois un groupe, celui des Arabes, qui s'oppose au groupe des Colons.

⁵⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁵⁰ *Ibid.*

⁵⁵¹ CORVIN Michel, « Notice », in GENET Jean, *Les Paravents*, Paris, Gallimard, (folio théâtre), édition de Michel Corvin, 2000, [1979], p. 287-297, p. 288.

⁵⁵² BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos, op. cit.*, p. 201.

Dans *Les Nègres*, l'utilisation du nom propre pour un seul des personnages-figures, Archibald, permet de le distinguer du groupe des Nègres et renforce ainsi son rôle de Monsieur Loyal. Dans *En Attendant Godot*, Vladimir est également le seul nom propre bien qu'il ne soit jamais prononcé et qu'on lui préfère celui de Gogo. D'origine slave, ce nom participe à l'indétermination géographique de la pièce qui met également et potentiellement en présence un anglais, Lucky, un français, Estragon, et un italien, Pozzo. Seule *Oh Les Beaux Jours*, parmi les pièces de Beckett, propose un nom propre pour tous les personnages-figures : Winnie et Willie. Si ces noms renforcent l'aspect quotidien de la pièce, ils créent surtout une homonymie qui participe à une confusion identitaire.

L'appellation des personnages-figures contribue à les inscrire dans une image, un type, un rôle, un groupe, ce qui semble être le dernier bastion d'une certaine unicité et d'une certaine logique. Cependant, des glissements identitaires viennent remettre en cause cette apparente cohérence.

B. Glissement d'identité et altérité subsistante

Si les personnages-figures se développent à travers une certaine fixité de leurs intentions et de leurs émotions, que leur nomination renforce les impressions de réification ou d'enfermement dans une image-type, certains passages des pièces troublent également l'identification, renforçant ainsi le difficile maintien d'une unicité singularisable. Or comment une altérité peut-elle exister si l'autre n'est plus reconnaissable en tant qu'autre et, par conséquent, comment le dialogue interpersonnel et les relations des personnages-figures peuvent-ils alors se maintenir ?

1. Remise en cause du sujet

Dans les pièces du corpus, bien que les identités semblent réduites au minimum par le maintien d'un nom et la fixation dans des répliques leitmotifs, elles vacillent par moments, et sortent ainsi de leur semblant de fixité.

Dans *En Attendant Godot*, les noms garants de l'identité sont remis en cause par la multiplication des appellations pour un seul personnage-figure : Vladimir, jamais appelé par son nom, répond au surnom Didi quand il est interpellé par Estragon surnommé

Gogo, ainsi qu'au patronyme de Monsieur Albert⁵⁵³ quand il est interpellé par le Garçon, l'émissaire de Godot. L'arrivée de Pozzo génère également des glissements d'identité par un jeu sur les polyptotes avec les prénoms de Gogo, Godot, Pozzo, Bozzo, Gozzo. Ce jeu sur les noms vacillants est absent des autres pièces. Les glissements d'identité sont surtout effectifs dans les actes et paroles quand, par exemple, Vladimir et Estragon jouent à faire Pozzo et Lucky⁵⁵⁴, ou quand, dans *Fin de partie*, Clov reprend exactement la réplique de Hamm à deux pages de différence : « mais pousse plus loin, bon sang, pousse plus loin⁵⁵⁵ ! ». Ainsi, et comme le conclut François Noudelmann, « en distribuant des paroles ou des gestes semblables entre les personnages, Beckett ménage des glissements d'identité qui aboutissent à des substitutions ou des reflets trompeurs⁵⁵⁶ ». Dans *Oh Les Beaux Jours* et *La Dernière Bande* la diminution drastique de l'altérité semble rendre impossible ces substitutions de répliques. Krapp répète à peu près la même chose à trente ans d'intervalle : au début de la pièce la bande énonce : « difficile de croire que j'ai jamais été ce petit crétin⁵⁵⁷ », et à la fin Krapp prononce : « Viens d'écouter ce pauvre petit crétin pour qui je me prenais il y a 30 ans, difficile de croire que j'aie jamais été con à ce point-là⁵⁵⁸ ». Ainsi, plutôt que de ménager un glissement d'identité, cette reprise de réplique semble l'enfermer au contraire dans la répétition du même. Cependant, la première réplique n'est pas seulement celle du Krapp d'il y a trente ans, elle est également celle d'une bande sonore, c'est-à-dire une voix réifiée devenue reproductible. Krapp se confond alors avec la machine. Dans la mise en scène de Blin d'*Oh Les Beaux Jours*, Willie, à demi caché, qui prononce peu de réplique, se confond avec le décor et marque sa présence par des grognements⁵⁵⁹, le rapprochant ainsi d'un animal qui se terre⁵⁶⁰ et pouvant également renvoyer aux soldats de la Première Guerre mondiale⁵⁶¹. Il est également mis en concurrence avec un objet,

⁵⁵³ BECKETT Samuel, *En Attendant Godot*, op. cit., p. 63.

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p. 95.

⁵⁵⁵ BECKETT Samuel, *Fin de partie*, op. cit., p. 80 et 82.

⁵⁵⁶ NOUDELNANN François, *Beckett ou la scène du pire*, op. cit., p. 78.

⁵⁵⁷ BECKETT Samuel, *La Dernière Bande*, op. cit., p. 19.

⁵⁵⁸ *Ibid.*, p. 29.

⁵⁵⁹ « Son mari est là, derrière un mamelon, mais il n'est pas très coopératif. Il grogne ». BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 166.

⁵⁶⁰ Willie lui dit d'ailleurs de « rentre[r] dans [s]on trou », BECKETT Samuel, *Oh Les Beaux Jours*, op. cit., p. 31.

⁵⁶¹ La Première Guerre mondiale marque en effet un changement profond dans la corporéité du soldat qui passe de la posture noble debout à une posture rampante, accroupie, fœtale. AUDOIN-ROUZEAU Stéphane, « Le combat moderne : une expérience corporelle nouvelle », in CORBIN Alain, COURTINE Jean-Jacques, VIGARELLO Georges (dir.), *Histoire du corps 3. Les Mutations du regard, le XX^e siècle*, Paris, Seuil, 2006, p. 284-291.

le revolver surnommé Brownie, pour l'affection de Winnie⁵⁶². Plus globalement, le sujet beckettien est remis en cause avec, notamment, l'élosion de nombreux pronoms personnels sujets *Ŕ* « sais pas⁵⁶³ », « Dors⁵⁶⁴ ». *Ŕ* de verbes auxiliaires *Ŕ* « Gogo léger *Ŕ* branche pas casser *Ŕ* Gogo mort⁵⁶⁵ » *Ŕ*, ou encore la présence de pronoms indéfinis *Ŕ* « on dirait », « ça », « quelque chose ». Ces éléments syntaxiques marquent une difficulté à dire et à se dire en élargissant toujours plus la distance entre les mots prononcés et le sujet, tout en renforçant de plus bel leur rapprochement avec les objets. Chez Beckett, le personnage-figure ne semble même plus garant de lui-même.

Si dans les pièces de Beckett, les glissements d'identité, tout comme les phénomènes de réification, semblent extérieurs aux personnages-figures, il n'en va pas de même dans les pièces de Genet où les personnages se défont de leur identité propre afin d'acquérir un semblant de puissance. Ainsi, dans *Les Nègres*, les personnages-figures dissimulent sciemment leur véritable identité sous des noms d'emprunt, des noms de scène à connotation colonialiste, afin de se parer de la puissance du cérémonial théâtral. Dans la pièce, les personnages-figures constituant le groupe des Nègres jouent sur trois niveaux d'identités fictionnelles : personnages avec une vie réelle *Ŕ* à plusieurs reprises des injonctions seront lancées pour ne pas évoquer « la vie hors d'ici⁵⁶⁶ » *Ŕ*; comédiens avec nom d'emprunt ; personnages acteurs au moment du meurtre fictif. Le groupe des Blancs joue sur deux niveaux fictionnels bien moins entremêlés : les personnages-figures représentant de l'ordre impérialiste et la personne derrière ce rôle nommé « celui/celle qui tenait le rôle de ». Dans *Les Paravents*, puisque la pièce n'est pas construite sur le principe de miroir, chaque personnage-figure n'endosse qu'une identité fictionnelle. Cependant, la multitude de personnages oblige Blin à distribuer plusieurs rôles à un même acteur, ainsi « la plupart de ceux qui jouaient les Arabes jouaient aussi les légionnaires ou certaines figures de la colonisation⁵⁶⁷ ». Le corps de l'acteur n'est dans ce cas plus garant de l'intégrité du personnage-figure, et de plus les

⁵⁶² Winnie lui « donne un baiser rapide », cette didascalie est d'ailleurs mise en exergue dans le livre de travail de Blin qui l'a encadrée (BLIN Roger, *Livre de travail d'Oh Les Beaux Jours*, 1963, Fonds Blin, BLN 1.3, IMEC, p. 18). Winnie raconte plus tard un épisode de jalousie entre Winnie et Brownie, (BECKETT Samuel, *Oh Les Beaux Jours*, op. cit., p. 40), et Winnie finit par les mettre sur un pied d'égalité en concluant « Que ferais-je sans eux ? » (*Ibid.*, p. 64).

⁵⁶³ BECKETT Samuel, *En Attendant Godot*, op. cit., p. 13.

⁵⁶⁴ Réplique de Willie in BECKETT Samuel, *Oh Les Beaux Jours*, op. cit., p. 29.

⁵⁶⁵ BECKETT Samuel, *En Attendant Godot*, op. cit., p. 21.

⁵⁶⁶ GENET Jean, *Les Nègres, Théâtre complet*, op. cit., p. 493.

⁵⁶⁷ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 185.

groupes opposés dans la pièce se retrouvent ainsi symboliquement associés, liés, par ces « prêts de corps ».

Dans ces deux pièces de Genet, les glissements d'identité s'opèrent également par le vol d'un rôle ou la reprise d'un statut. Dans *Les Paravents*, après le douzième tableau, Ommou remplace Kadidja à la tête de la révolution. Dans *Les Nègres*, lors d'une scène d'amour entre Village et Vertu, cette dernière s'amuse à imiter la Reine Blanche. Blin décrit ainsi la mise en scène de ce moment important :

« Gisèle Baka, la Reine blanche, avait une très belle voix grave. Elle parodiait les intonations d'une vraie reine blanche mais, sous la parodie, son accent de la Martinique transparaisait. Lydia Ewandé, Vertu, qui était plus jeune, avait une voix plus légère et elle imitait la mélodie de la Reine. Petit à petit la Reine se réveillait et enchaînait avec Vertu la suite du texte, puis se réveillait tout à fait : *RAsez ! faites-les taire, ils ont volé ma voix ! au secours...r*⁵⁶⁸ »

Le réveil de la Reine par à-coups souligne le partage d'identité puisque, pendant un temps, les deux voix s'unissent. Les glissements d'identité sont également effectifs avec des animaux ou des objets. Saïd ou Sir Harold sont respectivement incarnés sur scène par un pantalon ou un gant, l'un symbole de masculinité, l'autre du pouvoir. Ainsi ces deux personnages-figures sont réduits à une idée. Les Nègres imitent également les animaux de la jungle quand la cour descend auprès d'eux. Dans la création de Blin, une bande sonore préenregistrée avec « différents cris, des sifflements, des croassements⁵⁶⁹ » amplifie les bruits émis par les acteurs et ajoute ainsi de la confusion entre humain et animaux. Dans le tableau 3 des *Paravents*, la Mère imite la basse-cour, soutenue également par un enregistrement⁵⁷⁰ créé par Blin, pour se moquer de Leïla, qui l'aide à simuler des aboiements dans le tableau 6 contre les pleureuses qui refusent que la mère d'un voleur pleure le mort avec elles. Dans les deux pièces, les passages d'incarnation d'animaux sont des moments d'invocation de force contre ceux qui se considèrent comme plus humains que les personnages-figures concernés et qui de ce fait leur réfutent toute humanité. Chez Genet, il s'agit toujours d'assumer et de revendiquer le faux du théâtre. Ainsi faire vaciller les identités permet de rappeler en permanence que nous sommes face à des êtres de fictions, ce qui renforce la dynamique du cérémonial théâtral.

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 138.

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p. 140.

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 209-210.

Les glissements d'identité remettent en cause l'intégrité du personnage-figure et ménagent des frontières floues entre humain et non-humain, en rendant compliquée l'appréhension de l'autre comme alter-ego.

2. *Altérité et interaction*

L'altérité se base en effet sur la possibilité de définir l'autre en tant qu'autre, et par conséquent soi en tant que soi, ces deux postulats permettant ainsi l'émergence d'une interaction. Or, cette définition ne peut plus s'appliquer aux personnages-figures du corpus, tant il est difficile d'accéder à leur histoire personnelle, de mesurer leur action sur une intrigue, ou de lire leurs émotions pour constituer leur identité nominale ou discursive. Cependant, cela ne signifie toutefois pas qu'un personnage-figure en vaut un autre. S'ils paraissent interchangeables, cela provient d'un jeu de brouillage dont Roger Blin n'est pas dupe. Le metteur en scène choisit plutôt de révéler les logiques particulières qui ont cours dans les relations entre les personnages-figures ; logiques plutôt marquées par des rapports de force.

Beckett prend soin d'obliger ses personnages-figures à rester ensemble pour ainsi maintenir, et bien malgré eux, des zones d'altérité et d'échange en les rendant dépendants les uns des autres. Les figures beckettiennes sont écrites par deux : Vladimir et Estragon, Pozzo et Lucky, Hamm et Clov, Nagg et Nell, Winnie et Willie. Seul Krapp fait l'expérience de la solitude qu'il comble en se fabriquant un alter-ego à travers les bandes enregistrées. À l'exception de *La Dernière Bande*, l'interdépendance entre les personnages-figures qui forment des couples est en premier lieu pragmatique et liée à leur survie : la faiblesse des corps, la cécité, l'impotence, rendent ces « êtres de fiction » dépendants les uns des autres. Quand Estragon mange les restes de Pozzo, Vladimir s'énerve car cet acte fragilise leur lien de dépendance : Estragon est rattaché à Vladimir puisque ce dernier le nourrit et le protège. Il en va de même dans *Fin de partie* où Hamm, possédant la clef du buffet, est le détenteur de la nourriture. Mais seul Clov, qui peut encore se déplacer, peut aller la chercher dans la cuisine. Le départ de Clov entraînerait donc la mort des quatre autres. Le lien d'interdépendance dans *Oh Les Beaux Jours* est plus abstrait. Winnie survit grâce à son flot continu de paroles, et pour cela la présence d'une oreille qui écoute lui est essentielle : « Ah oui, si seulement je pouvais supporter d'être seule, je veux dire d'y aller de mon babil sans âme qui vive qui

entende⁵⁷¹ » ; « c'est ce qui me permet de continuer, de continuer à parler s'entend⁵⁷² ». L'hypothèse d'une séparation dans le couple devient un sujet d'angoisse. Winnie vérifie régulièrement que Willie est toujours présent. Hamm a peur de la venue hypothétique de l'enfant qui provoquerait une rupture au sein du couple ; Estragon aussi évoque souvent la peur de la séparation avec Vladimir, ou de l'abandon. Vladimir ne supporte pas qu'Estragon dorme. Pozzo veut vendre Lucky mais ne souhaite pas qu'il tombe malade. Il s'inquiète donc pour lui. De plus, il tarde à quitter Vladimir et Estragon, comme s'il voulait retarder le moment de la vente, de la séparation. La communication est donc maintenue comme nécessaire pour éloigner le risque de rupture au sein du couple.

Les relations sont toutefois formées sur des rapports de force. Blin respecte la structure du couple beckettien en imposant un meneur R Vladimir, Pozzo, Hamm, Winnie, la bande R et un suiveur R Estragon, Lucky, Clov, Willie, Krapp. Ainsi, le metteur en scène est très attentif à trouver une certaine cohérence dans les rapports entre les personnages-figures. Dans la première édition d'*En Attendant Godot*, conservée à l'IMEC, Roger Blin intervertit au crayon des répliques entre Vladimir et Estragon afin de placer ce dernier dans la position de suiveur.

« Estragon. R On se croirait au spectacle.
Vladimir. R Au music-hall.
Estragon. R Avec Bim.
Vladimir. R Et Bom.
Estragon. R Les comiques staliniens⁵⁷³. »

Sur le texte de travail, au crayon, Blin barre Estragon pour le remplacer par V et Vladimir par E. La fin des répliques est également raturée pour être remplacée par la version aujourd'hui connue :

« Vladimir. R On se croirait au spectacle⁵⁷⁴.
Estragon. R Au cirque.
Vladimir. R Au music-hall.
Estragon. R Au cirque⁵⁷⁵. »

⁵⁷¹ BECKETT Samuel, *Oh Les Beaux Jours*, op. cit., p. 26.

⁵⁷² *Ibid.*, p. 27.

⁵⁷³ BLIN Roger, *Livre de travail d'En Attendant Godot*, Fonds Blin, BLN 1.1, IMEC, p. 56.

⁵⁷⁴ Blin proposait également de remplacer le terme de spectacle par théâtre, ce qui ne sera pas conservé dans l'édition postérieure.

⁵⁷⁵ BLIN Roger, *Livre de travail d'En Attendant Godot*, Fonds Blin, BLN 1.1, IMEC, p. 44-45.

Avec ces modifications, Blin positionne Vladimir comme meneur de la discussion. Estragon participe alors au jeu qui consiste à trouver des synonymes de spectacle sans toutefois y parvenir, répétant simplement le même mot.

Contrairement à l'interdépendance fondée sur des contraintes physiques et alimentaires mise en place par Beckett dans *En Attendant Godot* et *Fin de partie*, Genet assume le fait de ne pas chercher à justifier la présence de ses personnages-figures en leur imposant une interdépendance. L'altérité se situe plutôt à travers les interactions entre des groupes communautaires. Les rapports de force sont dès lors plus évidents car structurels : *Les Nègres* se déploie en effet autour de la confrontation des deux groupes en présence, les Blancs et les Nègres, chacun devant se parer de sa propre caricature. Si l'assemblée de Blancs possède de fait le pouvoir, de par les titres en présence (Reine, Juge, etc.) et leur histoire (représentants de l'impérialisme occidental), ce sont les Nègres qui mènent finalement la bataille et le jeu. Toutes les interactions sont effectuées en fonction de cette confrontation, à l'exception peut-être de l'histoire d'amour entre Village et Vertu qui semble peu intéresser Blin qui la considère à la fois comme « curieuse⁵⁷⁶ », « terriblement conventionnelle, très fleur bleue⁵⁷⁷ » et « plate⁵⁷⁸ ». Dans *Les Paravents* les rapports de force sont moins binaires, avec notamment la mise au ban de la famille des Orties. Si la confrontation entre colons et Arabes est évidemment une des lignes de force de la pièce, les rapports de pouvoir sont vacillants et complexifiés dans différents tableaux, comme celui du Bordel qui met au jour la puissance des Putains. La pièce se construit sur la juxtaposition de scène dans lesquelles se jouent des rapports de pouvoir, que ce soit dans l'habillement, le maintien, la posture, la position ou dans les joutes oratoires, les insultes, les rires, les singeries, etc. Au fur et à mesure, Saïd s'extrait de ce jeu de pouvoir en s'assumant en tant que « petit tas d'ordures⁵⁷⁹ ». Ainsi vers la fin de la pièce, les interactions se fondent sur l'altérité de Saïd qui rend vaines les tentatives du groupe de révolutionnaires pour le récupérer. Saïd est au début rattaché au micro-groupe formé par la famille des Orties qui est exclu de la communauté arabe par le vol supposé. Son séjour en prison l'écarte de ce groupe, dès lors constitué par la Mère et Leïla. Saïd est alors physiquement et symboliquement

⁵⁷⁶ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 142.

⁵⁷⁷ *Ibid.*

⁵⁷⁸ *Ibid.*

⁵⁷⁹ Roger Blin rapporte des paroles de Genet, BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 201.

isolé. Dans la mise en scène de Blin, il est d'ailleurs le seul personnage-figure interprété par un arabe ce qui, évidemment, le met en exergue. Cependant, et comme développé en amont, Saïd est surtout le réceptacle des fantasmes des autres ; en ce sens, il devient une figure clé des interactions présentes dans la pièce. Dans les œuvres de Genet, l'altérité se fonde avant tout sur la transformation des personnages-figures en images fantasmagoriques qui permettent l'interaction à travers des jeux de pouvoir ; le regard de l'autre est à la fois ce qui impulse et ce qui parachève la transformation en image.

Que ce soit avec les pièces de Beckett ou de Genet, Blin prend soin de travailler les logiques internes aux personnages-figures ou au groupe, qui lui servent de pivot pour maintenir une sorte d'altérité. Finalement, les personnages-figures ne se définissent plus par eux-mêmes mais dans la survivance de leur rapport à l'autre. C'est pourquoi, pour leur mise en jeu, Roger Blin s'appuie en premier lieu, comme nous le démontrerons dans le chapitre suivant, sur les rapports de force qui lui permettent de dessiner physiquement et physiologiquement les rôles. Ces rapports de force ne s'expliquent pas psychologiquement ou socialement : ils préexistent aux personnages-figures et permettent le maintien d'interactions et de micro-actions. Ainsi une fois les problématiques psychologiques ou sociales évacuées par l'écriture, Blin se peut se concentrer sur la création de types physiquement travaillés. Les personnages-figures étudiés par Blin deviennent ainsi au premier abord proches de la définition que Julie Sermon et Jean-Pierre Ryngaert donnent des personnages-silhouettés : « Les personnages silhouettés n'ont pas d'identité personnelle qui les soutient, ils n'existent que parce qu'ils sont vus, décrits, mis en jeu⁵⁸⁰ ». Construits à partir de leurs attributs extérieurs et physiques, ces personnages silhouettés sont à mi-chemin « entre pantins animés et humanité⁵⁸¹ » comme le signale Julie Sermon. Une fois défigurés, les personnages-figures de notre corpus restent à construire⁵⁸², ce qui permet à Blin de travailler sur les formes scéniques mineures pour les refigurer.

Comme ce chapitre l'a analysé, les pièces de Beckett et de Genet que Blin choisit de monter et de défendre lui permettent dans un premier temps d'affaiblir les piliers de

⁵⁸⁰ Le personnage silhouetté est selon la terminologie définie par les auteurs, les personnages dont le nom est un syntagme renvoyant à leur aspect physique. RYNGAERT Jean-Pierre, SERMON Julie, *Le Personnage théâtral contemporain*, op. cit., p. 72.

⁵⁸¹ RYNGAERT Jean-Pierre, SERMON Julie, *Le Personnage théâtral contemporain*, op. cit., p. 72.

⁵⁸² SARAZAC Jean-Pierre, *L'Avenir du drame*, Belfort, Circé, (Penser le théâtre), 1999, [1981], p. 87.

ce qu'il considère comme l'art bourgeois et qu'il attaque dans ses critiques de cinéma à la *RDC*⁵⁸³, à savoir la rationalisation et la psychologisation des personnages. Les pièces du corpus mettent en place un jeu d'écart avec les principes constitutifs du personnage pour les mettre en défaut. En ce sens, le personnage entre dans un régime figural de représentation puisque les auteurs jouent sur les attentes collectives, en conservant des caractéristiques du personnage bourgeois réaliste tout en les rendant le plus souvent caduques, incohérentes, invraisemblables. La rationalisation est notamment affaiblie par la déstructuration du contexte spatio-temporel. Les personnages-figures du corpus sont situés dans un espace indéterminé géographiquement et historiquement, tout en demeurant familiers des contemporains de la création, par la dispense d'indices qui permettent de les resituer vaguement dans l'histoire du XX^e siècle occidental. Le contexte spatio-temporel change alors de régime ; il ne participe plus à la caractérisation précise et logique des personnages, mais s'offre comme un espace de jeu plus ou moins familier. La caractérisation des personnages est également empêchée par la suggestion d'un temps cyclique, qui limite voire empêche des évolutions dans les situations, et dès lors toute possibilité de lecture causale des histoires individuelles. Dans les pièces de Beckett, cela se manifeste par une impression de suspension du temps, où l'avant et l'après ne sont pas reliés par voie de cause à effet, mais se succèdent seulement dans l'oubli de ce qui a précédé. Dans *Les Nègres*, l'affirmation d'un univers d'écriture déjoue également cette voie de conséquence car tout est prévu d'avance. La causalité n'est dès lors plus un outil efficient pour comprendre l'enchaînement des actions. La mort, en étant présente dans toutes les pièces mais impossible à atteindre (à l'exception des cas de Saïd et Leïla), renforce symboliquement la fin des actions causales.

Cependant, si les pièces du corpus ne sont pas agencées en fonction d'un but à atteindre, d'une succession d'actions à expliquer, le phénomène de l'intrigue est bien présent. L'intrigue, constituant dans les pièces du corpus une sorte d'épouvantail, maintient en quelque-sortes l'attention du spectateur tout en permettant d'ouvrir un espace de jeu dépourvu de la nécessité d'y répondre. La focale peut ainsi se resserrer sur le personnage-figure qui est alors libéré de son statut de faire-valoir de l'action-intrigue. Cependant, loin de permettre une réflexion sur la psyché, cet espace est utilisé pour continuer le démantèlement des piliers du personnage réaliste bourgeois. Ainsi

⁵⁸³ Cf chapitre 1, I. A.

intentions et émotions, soit tout ce qui permet de caractériser psychologiquement un individu, sont exposées dans leurs dysfonctionnements. Les intentions des personnages-figures du corpus sont détachées de leur conséquence et ainsi rendues inefficaces, ou bien sont imposées par l'extérieur et ainsi rendues factices. Les actes des personnages-figures procèdent dès lors plutôt de l'accident (*En Attendant Godot* et *Fin de partie*) ou du rituel (*Oh Les Beaux Jours* et *Les Nègres*). Les émotions, quant à elles, subsistent dans les pièces de Beckett, non pas par le fait de leur ressenti, mais par leur simple nomination. Dans les pièces de Genet, elles sont feintes afin d'être utilisées comme une arme ou de créer un rapport de force. En aucun cas les émotions, dont le rire comme la mort sont des éléments prégnants, ne résultent d'une expérience sensible. Intention et émotion ne sont pas absentes des pièces, mais figées dans une attitude, transformées en éléments renforçant l'inconséquence des personnages-figures qui dès lors ne sont plus les garants d'une certaine cohérence. D'ailleurs, et pour finir, ces personnages-figures ne sont plus identifiables en tant qu'autres. L'analyse onomastique souligne leur réification ou leur typologisation, autant d'items qui renforcent leur fixité. Cependant, cette apparente unicité du personnage-figure est aussitôt déjouée par des jeux de glissements d'identité. Rien n'étant complètement figé, les personnages-figures apparaissent finalement dans une certaine complexité où tout ce qui est proposé peut vaciller ou être contredit. Les interactions entre les personnages-figures ne peuvent alors plus reposer sur les principes de cohérences ou d'échanges inter-individuels, mais un maillage de micro-actions y est toutefois maintenu, rendu possible par la mise en place d'une forme d'altérité construite sur des rapports de forces. Dans les pièces de Beckett, les rapports de force sont induits d'une interdépendance qui rend obligatoire la mise en présence des personnages-figures et leur interaction, dans le seul but de faire passer le temps. Dans celles de Genet, les rapports de forces sont au contraire exposés et imposés comme principes premiers et structurants. Ainsi la confrontation, bien qu'inefficace, entre les groupes en présence devient le moteur principal des interactions.

Dans les pièces du corpus, les éléments caractérisant le personnage réaliste bourgeois sont mis à mal, rendus inopérants ou fortement fragilisés. Finalement, la caractérisation du personnage comme entité autonome est ici rendue impossible car les personnages-figures du corpus n'existent et ne peuvent se maintenir en jeu que dans leur rapport aux autres. C'est pourquoi, et ce sera l'objet du chapitre qui suit, Blin

commence son travail scénique sur les pièces du corpus non pas par la quête d'un sens caché, mais pragmatiquement, par le dessin physique et physiologique des personnages-figures, et dans le rapport de force qu'ils entretiennent avec les autres. Blin, pour ce travail, comme nous le verrons, convoque l'imaginaire collectif et l'artificialité. En effet, si ce chapitre montre comment de nombreux éléments défigurent le personnage réaliste bourgeois, il ouvre aussi en creux de nombreux espaces de refiguration des personnages à travers notamment l'appel lancé en direction des formes théâtrales dites mineures. Ainsi l'absence de cohérence ou de nécessité causale dans les actes ou les paroles ouvre par exemple sur les nombreuses possibilités qu'offre la figure du clown. La frigidité des émotions et des intentions ainsi que les phénomènes de réifications appellent l'art de la marionnette ainsi que ses conséquences sur les mouvements des corps. Le fait que les actes et paroles ne soient plus rattachés à une individualité propre, renvoie également au *persona* du théâtre latin, ce masque traversé de voix. Bref, tout un espace de jeu s'ouvre aux personnages-figures du corpus.

CHAPITRE 3
LA REFIGURATION DU PERSONNAGE PAR LES
FORMES SPECTACULAIRES

La refiguration du personnage par les formes spectaculaires

Les analyses du chapitre précédent montrent comment de nombreuses instances du personnage réaliste bourgeois sont altérées par les écritures de Beckett et de Genet. La déstructuration de la temporalité linéaire et de la causalité rend caduque une compréhension logique et sensée des actes des personnages-figures, et conduit à l’annihilation de leurs intentions et de leurs émotions au profit de la mise en exergue de leur facticité et de leur indétermination psychologique ; des glissements d’identité finissent de parachever leur impossible définition en tant qu’alter-ego conçu comme une intégrité physique et psychique dont le nom est le garant. L’acteur qui incarne le personnage-figure ne peut donc s’appuyer ni sur la rationalisation de l’action, ni sur la psychologie. Il ne peut non plus, en dernière instance, se cacher derrière l’intégrité d’un nom ou la logique plus globale liée à la défense d’un sens métaphysique ou politique. D’ailleurs, à propos d’*En Attendant Godot*, Blin raconte que « [l]a pièce [lui] semblait tellement riche et insolite dans sa nudité qu’il [lui] a semblé inconcevable de questionner en plus l’auteur sur sa signification⁵⁸⁴ ».

Cette déstructuration méthodique et ambiguë du personnage réaliste bourgeois, non seulement amuse Roger Blin mais ouvre également un espace de jeu où tout devient possible et reste à construire. Elle permet ainsi au metteur en scène de convoquer les formes théâtrales dites mineures pour mettre en corps et en voix des personnages-figures qui ne sont plus sous-tendus par les catégories traditionnelles aristotéliennes, devenues inopérantes. L’expression « formes théâtrales mineures », à connotation péjorative⁵⁸⁵, est construite en opposition avec le théâtre de texte aristotélien considéré comme noble. Cette antinomie se structure autour du *muthos*, qui n’est pas l’élément central de ces formes⁵⁸⁶, dans lesquelles le spectacle ne s’organise pas autour d’une

⁵⁸⁴ BLIN Roger, « Trente-trois ans après », *Le Nouvel Observatoire*, n° 881, 26 septembre 1981, p. 100.

⁵⁸⁵ Florence Dupont attribue la dépréciation de ces formes à l’invention de la mise en scène moderne : « En tout cas, la valorisation de la mise en scène va de pair avec une dévalorisation des spectacles scéniques populaires, qui ne sont même pas dignes d’être appelés du théâtre, que ce soit le cabaret, le music-hall, le boulevard, l’opérette ou naguère le grand guignol. » DUPONT Florence, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Flammarion, 2007, p. 130.

⁵⁸⁶ Depuis les années 1980-1990, la dichotomie ne fonctionne plus car de nombreux spectacles de marionnettes ou de cirque nouveau mettent leur technique particulière au service du *muthos*. Par

fable. Elles regroupent, sans être exhaustif, le cirque, le clown, la marionnette, le cabaret, la magie, le music-hall, et fonctionnent sur les principes d'enchaînement de gags, de numéros, de saynètes. Florence Dupont, spécialiste du théâtre latin, privilégie l'expression de « spectacle vivant » ou de « théâtre non dramatique » pour désigner ces formes. À l'opposé du théâtre latin, comédie ballet, etc. À l'opposé du théâtre aristotélien qu'elle considère donc, dans la lignée d'Artaud, comme mortifère. Puisque la première expression dénigre ces formes et la seconde le théâtre dramatique, nous privilégierons le terme de « spectaculaire ». La connotation péjorative du terme, qui renvoie à un spectacle avec beaucoup d'effets mais peu de portée, nous semble en effet souligner la rupture avec les formes aristotéliennes qui défendent un propos raisonné, tout en exhibant la fabrication de spectacle avec l'exacerbation de conventions et de trucages, et renvoie notamment à l'imaginaire de l'opéra et de la Foire. De plus, ce terme n'exclut pas entièrement les formes aristotéliennes car, de manière plus neutre et générale, c'est l'adjectif qui renvoie au spectacle et au théâtre. Ainsi des formes spectaculaires peuvent être intégrées au théâtre au sens aristotélien.

Les créations de Blin à partir des pièces de Beckett et de Genet ne sont ni anti-aristotéliennes ni postdramatiques, ce qui serait par ailleurs un anachronisme. En premier lieu parce que Blin se met au service du texte au lieu de revendiquer s'en servir comme d'un matériau⁵⁸⁷. En second lieu, comme nous l'avons analysé au chapitre précédent, parce qu'en déjouant les différentes instances du théâtre aristotélien, les pièces de notre corpus se définissent encore par rapport à elles, justement dans ce jeu d'écart et de référence. Si comme l'analyse Hans-Thies Lehmann « l'impulsion donnée à l'élaboration du discours postdramatique dans le théâtre peut-être décrite comme une succession d'étapes dans l'*autoréflexion*, la *décomposition* et la *séparation* des éléments du théâtre dramatique⁵⁸⁸ », les pièces et les artistes que nous étudions, s'ils jouent effectivement de l'autoréflexion et de la décomposition, ne cherchent pas à établir la

ailleurs, l'ouverture des recherches universitaires à ces différentes formes scéniques, comme au théâtre amateur, rompt avec le processus de dévalorisation de ces formes.

⁵⁸⁷ Selon Hans-Thies Lehmann, dans le théâtre postdramatique « la question de savoir si et comment le théâtre "correspond" de façon adéquate au texte n'est plus primordiale. On demande bien plutôt aux textes si et en quelle mesure ils peuvent constituer un matériau adéquat pour la réalisation d'un projet théâtral ». LEHMANN Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002 [1999], p. 84.

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. 69.

séparation⁵⁸⁹. Richard Schechner, qui apprécie beaucoup le travail de Blin et le suit de près, applique toutefois le terme de postdramatique aux nouvelles écritures des années 1950 et 1960 de Beckett, Genet et Ionesco « où non plus la *story*, mais ce qu'il appelle le jeu (*game*) constituerait la *generative matrix*⁵⁹⁰ ». En effet, l'intrigue ou la fable, soit le *muthos*, n'est plus ce qui permet l'avancée de l'action et le jeu prend une place très importante.

Notre hypothèse est donc que Blin, grâce à ces pièces, jouerait de l'écart entre conventions aristotéliennes défigurées et imaginaire empruntés aux formes mineures pour créer un spectacle dynamique. Le spectacle se constituerait dès lors autour de ce jeu d'équilibre et de déséquilibre entre ces deux formes théâtrales. La figure du clown devient alors fondamentale, à la fois comme forme mineure canonique et très employée par Blin, mais aussi parce que d'après certaines recherches, dès son origine au XVI^e siècle, le clown faisait partie intégrante de l'événement théâtral sans toutefois participer à l'avancée dramatique des pièces. Les interventions du clown étaient dépourvues d'intention dramatique et purement gratuites : « Et le comble est que bien souvent il n'avait pas grand-chose à y faire [sur la scène], à part les quelques numéros comiques dont l'intrigue lui offrait obligeamment mais artificiellement l'occasion⁵⁹¹. » Ce chapitre s'attachera donc à établir la façon dont Blin utilise des formes spectaculaires pour construire des personnages-figures et les faire jouer sur scène. Nous verrons dans un premier temps comment le metteur en scène dessine plastiquement des rapports de force entre les personnages-figures. Dans un second temps, nous interrogerons la création d'un univers ludique qui met en avant l'artificialité et la gratuité des gestes et paroles, tout en exhibant certaines lignes de force des pièces. Dans un troisième temps, nous nous intéresserons à la mise en place d'un espace scénique ambivalent qui questionne la véracité de la fable par l'exacerbation de la méta-théâtralité.

⁵⁸⁹ Selon Lehmann, le théâtre de Beckett et de Genet est dramatique, « comme le théâtre épique de Brecht, le théâtre de l'absurde appartient à la tradition du théâtre dramatique. Certains de ses textes sortent du cadre de la logique dramatique et narrative. Mais ce n'est que lorsque les moyens théâtraux – au-delà de la langue – seront placés au même niveau que le texte et pensables même sans le texte, que l'on parlera de théâtre postdramatique. C'est pourquoi on ne devrait pas parler d'une "continuité" du théâtre de l'absurde et du théâtre épique dans le nouveau théâtre. » Lehmann Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique*, op. cit., p. 81

⁵⁹⁰ SCHECHNER Richard, *Performance Theory*, New York, 1988, p. 21-22, cité in LEHMANN Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique*, op. cit., p. 33-34.

⁵⁹¹ BOURGY Victor, « Le Premier "Clown" », in VIGOUROUX-FREY Nicole (dir.), *Le Clown. Rire et/ou dérision ?*, Rennes, PUR, (« Le Spectaculaire »), 1999, p. 17-23, p. 19.

I. Dessiner des rapports de force à partir des représentations collectives

Pour prendre en main ces textes aux personnages déstructurés, Roger Blin, au lieu de leur chercher un sens ou une logique sous-jacente, préfère se laisser porter par la pièce dans une sorte d'obsession rêvassante :

« Il m'arrive fréquemment, quand je travaille sur une pièce, d'avoir la révélation de ce que doit être tel ou tel détail de costume, de décor ou de mise en place. Des détails de mise en scène que je ne peux pas résoudre pendant les répétitions, et qui souvent, dans l'état d'osmose où je me trouve avec la pièce, m'apparaissent clairement et subitement en rêve. Je crois à ces idées soudaines que j'ai dans le métro ou en marchant dans la rue ou dans n'importe quelle autre situation, des petites trouvailles qui sont de l'ordre de la parturition. La pièce ne me quitte pas une seconde et des situations qui m'embarrassent, subitement se trouvent éclaircies et se dénouent à des moments où je ne m'y attendais pas. Ensuite je confronte ces idées nouvelles sur le plateau avec les acteurs et le plus souvent ça marche⁵⁹². »

Blin commence par imaginer physiquement et physiologiquement les personnages avant de les mettre en jeu dans un espace. Cette première étape est importante, comme en attestent la conservation de dessins⁵⁹³ réalisés par le metteur en scène de certains personnages avant la création, le soin tout particulier qu'il accorde au physique des personnages pour élaborer sa distribution, et enfin, les longs passages de descriptions physiques des personnages dans les entretiens avec Lynda Bellity Peskine. La construction des personnages-figures en passe donc en premier lieu par le dessin d'extériorités plastiques et leurs rapports physiques qui révèlent visuellement la lecture que Blin fait des pièces qu'il monte. Blin va les définir plastiquement dans une perspective d'ensemble : « Je me préoccupe beaucoup du rapport physique des comédiens entre eux⁵⁹⁴ », signale-t-il. Contrairement à Jean-Marie Serreau⁵⁹⁵, Blin est « très attaché à l'adéquation du comédien et du personnage⁵⁹⁶ » et reproche d'ailleurs au premier de ne pas l'être assez. Nous verrons dès lors également comment Blin utilise

⁵⁹² BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos recueillis par Lynda Bellity Peskine*, Paris, Gallimard, 1986, p. 93.

⁵⁹³ Cf. volume 2, annexes n°14-17, BLIN Roger, *Dessins d'En Attendant Godot*, Fonds Blin, BLN 1.1, IMEC, p. 27-28. On remarque par ailleurs la difficulté qu'a Blin pour imaginer le personnage de Pozzo.

⁵⁹⁴ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos, op. cit.*, p. 149.

⁵⁹⁵ *Ibid.*

⁵⁹⁶ *Ibid.*

le corps des acteurs à travers sa distribution, ceci pour parachever ses visions des personnages-figures. Comme nous l'avons analysé à la fin du chapitre précédent, les personnages-figures existent à travers une altérité imposée par l'interdépendance dans les pièces de Beckett, alors que, dans celles de Genet, on assiste à une altérité structurelle due à la mise en confrontation de groupes communautaires. Roger Blin expose différemment ces deux types d'altérité grâce au dessin des rapports physiques, aux costumes et aux placements, afin de rendre évidentes les dynamiques qui se jouent entre les personnages-figures. Pour ce faire, il semble convoquer l'imaginaire collectif des formes mineures tel que défini par Robert Abirached, soit comme « une ombre immédiatement reconnaissable⁵⁹⁷ ».

A. Invention visuelle des clochards beckettien

Avec les pièces de Beckett, Roger Blin commence par façonner les couples de personnages-figures grâce aux costumes mais aussi aux rapports de tailles et de corpulences. Il s'inspire de l'univers du cirque et des comiques américains. En tant que premier metteur en scène de Beckett, l'image qu'il crée des personnages-figures d'*En Attendant Godot* semble induire les représentations collectives suivantes et renforcer l'univers beckettien. Or, paradoxalement, dès *Fin de partie*, il travaille à partir d'autres sources spectaculaires de références, comme le théâtre shakespearien. Nous allons donc voir quels champs référentiels Blin investit dans la construction visuelle des personnage-figures et ce qu'ils induisent sur les dynamiques interpersonnelles.

1. Influence des comiques américains

En Attendant Godot est la première pièce de Beckett à avoir été portée à la scène. L'auteur ne connaissait pas encore concrètement le plateau, ce qui peut expliquer l'absence totale de description des personnages-figures, alors que ce n'est plus le cas pour ses pièces ultérieures. Blin raconte alors :

« Sam [Samuel Beckett] assistait aux répétitions. Il n'a pas pu me dire exactement comment il voyait les personnages. Tout ce qu'il savait, c'est qu'ils avaient des chapeaux melon. Alors il a fallu que je fasse une espèce d'effort, tout au moins que j'ai [sic.] une espèce de révélation onirique concernant les rapports des personnages entre eux,

⁵⁹⁷ ABIRACHED Robert, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994, [1978], p. 41.

qu'on les visualise. Comme j'avais travaillé avec des camarades justement, je cherchais des hommes d'âge incertain, avec des figures de clown⁵⁹⁸. »

Pour définir les rapports de Vladimir et d'Estragon, Blin s'imprègne non seulement de l'univers du cirque R grâce à « la rapidité de leur répliques [ils lui ont] immédiatement fait penser à des dialogues de clowns, ou aux comiques américains, et notamment à Harry Langdon ou Buster Keaton⁵⁹⁹ » ; mais aussi de l'image d'un vieux couple, cette référence émanant de la relation de dépendance de Didi et Gogo qui ne peuvent ni se quitter, ni se supporter. Ainsi Blin peut-il écrire :

« J'ai immédiatement visualisé ce que devait être le rapport entre les deux. Ces deux vagabonds me paraissaient devoir s'encaster physiquement l'un dans l'autre car leur relation est celle d'un vieux couple qui fonctionne sur l'agglutination physique en même temps que sur le rejet⁶⁰⁰. »

Cependant, et malgré ces deux pistes, c'est par la distribution que les rapports vont être établis en premier lieu. Blin insiste sur la présence de l'acteur de music-hall méconnu, Lucien Raimbourg⁶⁰¹, qui deviendra central dans sa conception de la pièce : « Quand j'ai eu *Godot* entre les mains, j'ai immédiatement pensé à [Lucien Raimbourg] pour Vladimir⁶⁰² ». Cet acteur est « très très petit⁶⁰³ », cela influence les recherches de Blin quant au physique de l'acteur interprétant Estragon : « Sûrement parce que j'avais la chance d'avoir Lucien Raimbourg dans le rôle de Vladimir, j'avais pensé qu'il serait plus émouvant que le personnage le plus petit protège le plus grand⁶⁰⁴ ». Ainsi, le couple Vladimir-Estragon est constitué par la différence de leur taille. Ce travail rappelle les couples comiques, tels Laurel et Hardy, qui fleurissent avant la Seconde Guerre mondiale, eux-mêmes construits à partir des rapports entre clowns blancs et

⁵⁹⁸ BLIN Roger, « Dialogue : Roger Blin – Tom Bishop », in BISHOP Tom, FEDERMAN Raymond (dir.), *Samuel Beckett*, Paris, L'Herne, 1976, p. 141-146, p. 142-143.

⁵⁹⁹ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 84.

⁶⁰⁰ *Ibid.*, p. 89.

⁶⁰¹ Lucien Raimbourg (1906-1973) est comédien de music-hall, de cinéma, de théâtre et parfois pour la radio. Au cinéma, il tourne pour Pierre Prevert dans *L'Affaire est dans le sac* en 1932 ou encore *Voyage surprise* en 1947. En 1953, le rôle de Vladimir dans *En Attendant Godot* marque le début de sa carrière au théâtre. Il joue alors dans *Amédée ou Comment s'en débarrasser*, d'Eugène Ionesco, mis en scène par Jean-Marie Serreau au Théâtre de Babylone en 1954, ou encore dans *La Résistible Ascension d'Arturo Ui*, de Bertolt Brecht, mis en scène par Georges Wilson au Théâtre de Chaillot en 1960.

⁶⁰² BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 82.

⁶⁰³ *Ibid.*

⁶⁰⁴ *Ibid.*, p. 88.

Auguste qui fleurissent au cirque à la fin de XIX^e siècle. Hardy, le plus grand, a la stature du dominateur et représente un clown blanc, tandis que Laurel, le plus petit, celle d'un grand enfant naïf comme l'incarne l'Auguste. L'Auguste est un clown qui forme traditionnellement un duo avec le clown blanc. Si le clown blanc est une caricature de l'intelligence, l'Auguste, lui, est un rustre analphabète. En 1953, Vladimir est plus petit qu'Estragon et interprété par Pierre Latour⁶⁰⁵. Estragon n'a pourtant pas la position de dominant face à Vladimir qui *mène la danse*. Blin inverse donc le rapport de taille habituel et contredit ici l'imaginaire collectif. Il « voyait [Estragon] plutôt massif, comme un bloc de refus, de silence, qui a de temps en temps des espèces de réveil ingénu⁶⁰⁶ ». Et pour mettre cela en image, Blin pensait qu'Estragon devait être grand. En plus, « [Latour] avait un visage carré, [...] il était très costaud⁶⁰⁷ », ce qui accentuait son côté trapu. Cette impression est renforcée par la posture majoritairement assise d'Estragon. Cependant, Blin inverse le rapport de tailles en 1978, alors qu'il remonte la pièce sans Lucien Raimbourg, décédé en 1973. En effet, il se rend compte qu'Estragon, en petit et replet et joué par Jean-Paul Roussillon⁶⁰⁸ reflète mieux l'idée d'un bloc de refus. Ce jeu de taille choisi en 1953 est donc une conséquence du physique de Lucien Raimbourg, sur lequel Blin reviendra après la mort de l'acteur.

Blin choisit également pour le couple formé par Vladimir et Estragon des costumes qui renvoient aux comiques américains avec simplement « des pantalons et des vestes noires⁶⁰⁹ ». Dans la création de 1953, par l'ajout de détails roses⁶¹⁰ dans leurs costumes, Blin crée volontairement une suspicion supplémentaire sur la relation de couple entre les deux compagnons : « Je ne sais pas pourquoi j'ai éprouvé le besoin de mettre du rose

⁶⁰⁵ Comédien au théâtre et au cinéma, Pierre Latour (1907-1976) travaille également à la radio. Pendant la guerre, il joue dans quelques pièces au Théâtre de l'Œuvre. Après avoir incarné Estragon en 1953 dans *En Attendant Godot*, il participe à la création d'*Amédée ou Comment s'en débarrasser*, d'Eugène Ionesco, mis en scène par Jean-Marie Serreau au Théâtre de Babylone en 1954. Il ne semble cependant pas endosser de nombreux rôles en tant que comédien. Il est par ailleurs auteur de romans policiers à tonalité parodique : *"Accidenti" !*, Paris, Gallimard, 1961 ; *Blague à part*, Paris, Fleuve noir, 1976.

⁶⁰⁶ ASLAN Odette, *Roger Blin Qui êtes-vous ?*, Paris, La Manufacture, 1990, p. 141.

⁶⁰⁷ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 82.

⁶⁰⁸ Jean-Paul Roussillon (1931-2009) est un acteur sociétaire de la Comédie-Française à partir de 1960. Il endosse le rôle d'Estragon dans la mise en scène par Blin d'*En Attendant Godot* à la Comédie-Française en 1978.

⁶⁰⁹ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 92.

⁶¹⁰ D'après Roger Blin, Lucien Raimbourg jouant Vladimir était accoutré d'un : « plastron en dessous, rigide, qui se relevait, rose, mais il n'avait rien en dessous », et Pierre Latour, jouant Estragon avait « un cache-col rose ». BLIN Roger, *Entretien*, propos recueillis par STEVENS Joan, 2 mars 1975, Fonds Blin, 4-COL-174 (452), BnF.

aux deux un petit peu comme ça, comme vague sentiment d'ambiguïté⁶¹¹ ». Ainsi, le metteur en scène participe en quelque sorte à multiplier les lectures possibles de la pièce plutôt que de chercher à l'enfermer dans une signification univoque. Les costumes sont également légèrement salis et vieillis pour marquer l'état de clochardisation des personnages, sans toutefois qu'ils aient l'air de guenilles⁶¹². Dans les mises en scène postérieures, Blin accentuera l'aspect délabré des costumes et façonnera Vladimir et Estragon en miroir afin de renforcer l'impression de couple fusionnel : l'un porte une veste grise et un pantalon noir et l'autre l'inverse, avec un pantalon trop petit.

Le personnage-figure mis en scène dans *La Dernière Bande* semble reprendre l'imaginaire déployé dans *En Attendant Godot*. Roger Blin se sent peu concerné par cette pièce qu'il n'apprécie pas beaucoup. Il propose le rôle à Jacques René Joseph Chauffard malgré les désirs de Beckett : « à l'origine, Beckett voulait que je joue moi-même le rôle de Krapp. J'étais physiquement assez mal en point et aussi j'en avais un peu marre de tous les vieux cons⁶¹³, et de Beckett⁶¹⁴. » Selon les dires de Blin, Beckett propose donc une famille de clowns clochards dont les physiques et accoutrements sont assez proches. Ainsi, sans surprise, le costume de Krapp décrit par Beckett dans la didascalie initiale, est un costume délabré et mal taillé. Odette Aslan évoque également la sensation qui émane du costume proposé par Blin et qui lui semble sans grande nouveauté : « Le vêtement de Krapp sent la grisaille, le négligé, la fin d'une vie⁶¹⁵ ». Blin y ajoute de grandes poches afin que le personnage-figure puisse y puiser différents objets. Comme Blin respecte pour cette pièce les indications devenues très précises de Beckett, Krapp, avec son « nez violacé⁶¹⁶ », est à mi-chemin entre le clown avec son nez rouge, et l'alcoolique⁶¹⁷. Cependant, et contrairement aux habitudes de Blin, Chauffard est à contre-emploi puisqu'âgé d'une quarantaine d'années : « peut-être que Chauffard était un peu jeune pour le rôle et qu'il devait en faire beaucoup pour rendre

⁶¹¹ *Ibid.*

⁶¹² Cette idée est présente dès la réalisation du dessin d'Estragon par Blin. Cf. volume 2, annexes n°15, BLIN Roger, Dessins d'*En Attendant Godot*, Fonds Blin, BLN 1.1, IMEC, p. 27.

⁶¹³ Outre les pièces qu'il a mises en scène, Roger Blin fait référence à ses nombreuses interprétations des pièces radiophoniques de Beckett.

⁶¹⁴ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 152.

⁶¹⁵ ASLAN Odette, *Roger Blin Qui êtes-vous ?*, Paris, op. cit., p. 171.

⁶¹⁶ BECKETT Samuel, *La Dernière Bande*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1959, p. 10.

⁶¹⁷ Ces deux figures ne sont d'ailleurs pas antagonistes sachant que la légende de la naissance de l'Auguste dit qu'un palefrenier fortement alcoolisé serait entré sur la piste de cirque et que ses maladresses se seraient transformées en numéros comiques. De là serait né le nez rouge.

crédible la vieillesse du personnage. Le personnage était peut-être exagéré⁶¹⁸ ». Le physique de Krapp n'est donc pas travaillé en fonction de ses rapports avec la machine, mais plutôt dans une perspective extra-théâtrale et pour le faire participer à la grande famille des personnages beckettiens. Et de fait, trois ans après, Willie porte un accoutrement similaire dans la mise en scène de Blin d'*Oh Les Beaux Jours*. Or, que ce soit dans *La Dernière Bande* ou *Oh Les Beaux Jours*, le costume avec chapeau melon ne contribue pas à la mise en place visuelle d'un rapport de force, mais souligne la filiation entre les différents univers.

La référence au cinéma muet, en particulier dans *En Attendant Godot* où elle sert des dynamiques de couple, mais aussi dans les deux autres pièces mentionnées, place les personnages-figures dans des relations d'égale dignité. Au contraire, les couples Pozzo Lucky et Hamm et Clov sont pensés par Blin comme établissement d'un lien de dépendance entre maître et esclave, ce qui renforce la relation de pouvoir.

2. *L'imaginaire du maître et de l'esclave*

Blin « avai[t] vu dans les rapports entre Pozzo et Lucky des rapports de classe. Leur relation [lui semblait] clairement de l'ordre des rapports maître-esclave⁶¹⁹ ». Bien que Beckett n'ait pas été d'accord⁶²⁰ avec cette interprétation, Blin l'a pourtant rendue visible par le biais des costumes : « Pozzo dans la première version⁶²¹ était très élégant et Lucky en haillons⁶²² ». Pour le costume de Pozzo, il s'inspire alors de « gravures anglaises représentant des *gentlemen farmers*, des scènes de chasse⁶²³ ». Le souci du détail est assez prononcé, comme le montre cette description de Blin :

« Je m'étais habillé avec beaucoup d'élégance, avec des bottes et des leggings, un manteau à pèlerine d'une couleur très cossue. Sur mon faux ventre, j'avais une montre à gousset et la chaîne de montre, une cravate somptueuse sur une chemise à col cassé. J'avais sur la tête un faux crâne, car Pozzo se dit lui-même chauve dans le texte. Ce faux crâne, chauve sur le dessus, comportant quelques mèches de cheveux assez longues à l'arrière que je séparais par une raie au milieu et que

⁶¹⁸ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos, op. cit.*, p. 155.

⁶¹⁹ *Ibid.*, p. 91.

⁶²⁰ *Ibid.*

⁶²¹ Roger Blin a, pour les reprises, atténué la richesse du costume de Pozzo afin de le rapprocher de la misère des vagabonds. BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos, op. cit.*, p. 92.

⁶²² *Ibid.*, p. 92.

⁶²³ *Ibid.*

j'entourais autour de mes oreilles. J'avais une petite moustache et évidemment, un chapeau melon, marron⁶²⁴. »

Roger Blin, qui incarne le rôle en 1953, est à contre emploi du point de vue physique. Lui et Beckett sont d'accord pour voir « Pozzo plutôt comme *Rune* masse de chair⁶²⁵ », alors que Blin est un grand maigre. On peut faire l'hypothèse que la surenchère du costume, outre le fait d'insister sur la mégalomanie de Pozzo, permet en quelque sorte à Blin de contrecarrer son sentiment d'imposture pour ce rôle. Blin a en effet dû se résoudre à incarner Pozzo suite aux défections de divers comédiens. Il aurait aimé engager Michel Simon, mais il a eu peur de lui proposer le rôle et n'a pas eu les moyens de l'embaucher⁶²⁶. Albert Médina refuse à son tour cet emploi malgré les sollicitations de Beckett, à cause de la signification du rôle⁶²⁷. Apparemment certains comédiens ont répété un temps avant d'accepter d'autres emplois, mais ils ne sont pas spécifiquement identifiés par Roger Blin⁶²⁸. Pour avancer dans les répétitions, Blin double le rôle régulièrement et finit ainsi par le connaître par cœur. Raimbourg et Latour le poussent alors à le reprendre⁶²⁹. Le rôle de Lucky se trouve donc sans interprète, car Blin devait l'incarner⁶³⁰. Afin de contrebalancer l'aspect terrien de Pozzo *Ŕ* que Blin voit gros à cause de la fausse puissance déclinée à travers ses répliques et parce qu'il vocifère *Ŕ* le metteur en scène imagine Lucky « très grand, efflanqué⁶³¹ », soit plus aérien. Peut-être est-ce parce que lui-même voulait incarner ce personnage qu'il l'imagine sous ses traits physiques, ou plus simplement pour l'exclure un peu plus du monde des hommes⁶³². C'est pourquoi Jean Martin⁶³³, du haut de ses « 1 mètre 92 au moins⁶³⁴ » peut rapporter

⁶²⁴ *Ibid.*

⁶²⁵ *Ibid.*, p. 90.

⁶²⁶ *Ibid.*

⁶²⁷ BECKETT Samuel, « Lettre de Samuel Beckett à Roger Blin du 2 aout 1952 », *Les Années Godot. Lettres II 1941-1956*, Paris, Gallimard, 2015, p. 355 (ndbp).

⁶²⁸ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos, op. cit.*, p. 90.

⁶²⁹ MARTIN Jean, in ASLAN Odette, *Roger Blin Qui êtes-vous ?, op. cit.*, p. 138.

⁶³⁰ Au début, Blin voulait jouer Estragon et donner le rôle de Lucky à Jean Martin. Mais, comme Beckett n'y tenait pas et qu'à cette époque Blin n'imaginait pas monter une pièce sans y jouer, il s'est replié sur le rôle de Lucky. Nous ne savons pas pourquoi Beckett ne tenait pas à ce que Blin joue Estragon.

⁶³¹ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos, op. cit.*, p. 84.

⁶³² Blin, à cause de son physique atypique, se voit refuser les premiers rôles au cinéma, il a pu donc intégrer le fait que la haute taille couplée à la maigreur renvoie à l'image d'une marginalité.

⁶³³ Acteur de théâtre et de cinéma, Jean Martin débute dans les premières mises en scène de Roger Blin : *La Sonate des spectres*, de Strindberg (Théâtre de la Gaîté-Montparnasse, 1949) ; *Le Bourreau s'impatiente* de Jean Silvant (Théâtre de la Gaîté-Montparnasse, 1950) ; *La Parodie* d'Adamov (Théâtre Lancry, 1952). Il joue également dans des mises en scène de Jacques Mauclair (*Comme nous l'avons été*, Théâtre de l'Œuvre, 1954) ou encore Jean-Marie Serreau (*Amédée ou Comment s'en*

ces paroles de Blin : « Je monte une pièce, il y avait un rôle pour toi, malheureusement, c'est moi qui le joue⁶³⁵ ». Une fois que Blin abandonne le rôle, il le propose finalement à Jean Martin. La haute taille de Lucky est complétée par un « habit plus surréaliste de laquais à la française⁶³⁶ » fait de rouge et d'or⁶³⁷, bien que Beckett l'ait d'abord imaginé comme un porteur de gare. Blin, qui trouve cette idée trop conventionnelle, cherche ainsi dans le couple Pozzo-Lucky à souligner l'aspect insolite de leur présence, en plus de leur relation de maître à esclave. Seuls les chapeaux melons rapprochent ce couple de Vladimir et d'Estragon. Comme on peut le voir sur les photographies, les deux couples sont bien différenciés grâce à leurs costumes.

Beckett écrit *Fin de partie* dans la continuité de son travail avec Blin et de sa découverte du plateau. Les deux rôles principaux, Hamm et Clov, sont composés expressément pour Roger Blin et Jean Martin. Le metteur en scène ne peut donc pas réfléchir à des rapports de taille à travers la distribution, comme il l'avait fait pour *En Attendant Godot*, malgré l'impression, formulée en 1957, que « Hamm et son valet Clov ont des rapports assez semblables à ceux de Vladimir et d'Estragon. Ils ne peuvent ni se supporter ni se quitter⁶³⁸ ». Comme les acteurs sont les mêmes que pour le couple Pozzo-Lucky, la presse assimile assez rapidement la relation entre Hamm et Clov à celle d'un maître à son esclave. Dans les longs entretiens avec Lynda Peskine, Blin compare également la relation entre Hamm et Clov à celle qui existe entre Pozzo et Lucky⁶³⁹, en omettant sa première impression. Par ailleurs, et ce dès 1957, Blin travaille à travers les costumes cette supériorité du personnage-figure de Hamm, qui est le seul dont l'accoutrement soit décrit en didascalie : « En robe de chambre, coiffé d'une calotte en feutre, [...] un sifflet pendu au cou, un plaid sur les genoux, d'épaisses

débarrasser, d'Eugène Ionesco, Théâtre de Babylone, 1954). Il débute la mise en scène en 1960 avec *La Lettre Morte* de Robert Pinget au Théâtre Récamier.

⁶³⁴ BLIN Roger, *Entretien*, propos recueillis par STEVENS Joan, 2 mars 1975, Fonds Blin, 4-COL-174 (452), BnF.

⁶³⁵ MARTIN Jean, in ASLAN Odette, *Roger Blin Qui êtes-vous ?*, op. cit., p. 138.

⁶³⁶ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 93.

⁶³⁷ Cf. volume 2, annexe n°13, PIC Roger, *Photographies d'En Attendant Godot*, Paris, Odéon-Théâtre de France, 1961, 4-PHO-1(549), BnF, p. 26.

⁶³⁸ BLIN Roger, propos recueillis par SARRAUTE Claude, « Samuel Beckett et Roger Blin disputent une *Fin de partie* », *Le Monde*, 27 avril 1957, coupures de presse, Microfilm BNRn119335, BnF.

⁶³⁹ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 119.

chaussettes aux pieds⁶⁴⁰ ». Roger Blin s'inspire de l'imaginaire des grands rois déchus shakespeariens pour cette figure, à mi-chemin entre grandeur passée et déclassement : « Hamm peut très bien être un bourgeois dans un fauteuil, mais j'étais plus intéressé par le côté impérial de Hamm, et j'ai tiré le rôle plutôt vers le Roi Lear⁶⁴¹ ». De ce fait, en 1957, il s'accoutre d'un « manteau cramoisi en robe de chambre⁶⁴² » très somptueux. Au moment de la reprise de 1968, il atténue cet aspect au profit d'une robe de chambre plus simple, « plus miteuse, plus minable, mais si usagée qu'elle soit, elle exprimait bien qu'elle avait dû être belle autrefois⁶⁴³ ». Quant à Clov, en 1956, il porte un « tricot de corps aux manches longues, un pantalon avec des bretelles, et aux pieds des pantoufles⁶⁴⁴ ». En 1968, André Julien⁶⁴⁵, qui a la même physionomie longiligne que Jean Martin, a le même accoutrement⁶⁴⁶ mais en plus court avec des chaussures trop grandes et non lacées, ce qui influe sur sa démarche. Cela permet d'imaginer que Clov n'a pas changé d'habits depuis qu'il a grandi. Dans les deux cas, son costume s'oppose à celui de Hamm.

Outre le costume, le maquillage acquiert une portée symbolique qui met au centre de la pièce Hamm, les trois autres étant alors relégués au rang de déchets. Hamm, avec son teint très rouge, se détache des trois autres en gardant une certaine position face à la vie, et ce malgré son handicap moteur : « en plus des lunettes épaisses, il porte une perruque de chauve et sur les joues des pattes impressionnantes. Il est très maquillé, pour ne pas dire grîmé, le visage coloré en rouge et avec des traits de crayons exagérés⁶⁴⁷ ». Au contraire, Clov, Nagg et Nell sont maquillé en blanc. Pour distribuer les rôles des parents, Nagg et Nell, Blin rencontre des difficultés car peu de comédiens âgés acceptent de finir leur carrière dans une poubelle⁶⁴⁸. Blin, qui finalement embauche

⁶⁴⁰ BECKETT Samuel, *Fin de partie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957, p. 15.

⁶⁴¹ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 118.

⁶⁴² HEED Sven, *Roger Blin, Metteur en scène de l'avant-garde (1949-1959)*, Saulxures, Circé, 1996, p. 119.

⁶⁴³ WAINTRAP Andrée, *Les Mises en scène des pièces de Samuel Beckett par Roger Blin*, DORT Bernard (dir.), université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, mémoire de maîtrise, 1969, p. 53.

⁶⁴⁴ HEED Sven, *Roger Blin, Metteur en scène de l'avant-garde (1949-1959)*, op. cit., p. 119.

⁶⁴⁵ André Julien (1927-1978) est acteur de théâtre et de cinéma. Au théâtre, il a principalement travaillé avec Jean Deschamps. au Théâtre du Midi. Au cinéma, il tourne notamment avec Claude Berri. Il a également joué dans la série télévisuelle *Les Cinq Dernières minutes* (Claude Loursais, 1959-1963).

⁶⁴⁶ Cf. volume 2, annexe n° 25, PIC Roger, *Photographies de Fin de partie*, Paris, Théâtre des Champs-Élysées, 1957, 4-PHO-1(572), BnF, p. 38.

⁶⁴⁷ HEED Sven, *Roger Blin, Metteur en scène de l'avant-garde (1949-1959)*, op. cit., p. 121.

⁶⁴⁸ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 119.

Georges Adet⁶⁴⁹ et Germaine de France⁶⁵⁰, ne fait aucune mention de leur corps, à l'exception des « grands yeux enfantins⁶⁵¹ » de l'actrice. Comme ils sont enfermés dans des poubelles, seule leur tête dépasse, si bien que le maquillage prend une grande importance. Dans le texte, Beckett écrit que Clov a le teint très rouge. Or, dans la mise en scène de 1968, Blin lui octroie un teint « très blanc, grisâtre⁶⁵² ». Il en va de même pour Nagg et Nell, ce qui rapproche les trois figures du monde des morts. D'ailleurs, « pour accentuer l'effet, [Germaine de France] noircit ses dents⁶⁵³ ». Mais, par-delà cette impression de mort, Nagg et Nell figent leurs visages dans « des sourires béats de Père Noël⁶⁵⁴ ». En 1968, Christian de Tillière⁶⁵⁵ acquiert un aspect fantomatique :

« Ses joues très creuses, rendues plus creuses encore par le maquillage, ses paupières cernées qui forment presque deux tâches noires, cette expression tendue et ce regard parfaitement soumis, tout cela joint à un corps extrêmement mince, habillé dans des restes de vêtements, dans ce décor morbide et cette lumière grisâtre, le personnage de l'exploité est porté à son paroxysme, il ne reste plus qu'une ombre⁶⁵⁶ ».

Le maquillage renvoie également à l'imaginaire déployé par les clowns du cirque. Hamm en rouge est un Auguste entouré de clowns blancs. Cependant Blin choisit de ne pas accentuer outre mesure cet aspect : en 1967, il reproche d'ailleurs à des mises en scène de *Fin de partie* d'être trop colorées :

« [Ç]a c'est un peu la part des gens qui pensent que le comique met de la couleur, que la couleur est plus comique que le gris. Ce qui peut être comique c'est le jeu de l'acteur, c'est la façon dont le truc est

⁶⁴⁹ Georges Adet (1874-1979) est un acteur de théâtre et de cinéma. Au théâtre il joue à l'Odéon, notamment dans des mises en scène de Fimrin Gémier (*Jésus de Nazareth*, *Ysabeau*, 1924). Il est également acteur, avec André Julien, pour la série télévisuelle *Les Cinq Dernières minutes* (Claude Loursais, 1959-1963). Au cinéma, il est connu notamment pour ses rôles dans *Fantômas* (André Hunebelle, 1964) et *Les Aventures de Rabbi Jacob* (Gérard Oury, 1973).

⁶⁵⁰ Germaine de France (1891-1974) est une actrice de théâtre et de cinéma. Au theater, elle joue notamment dans *Le Double Madrigal* mis en scène par André Antoine au Théâtre de l'Odéon en 1912. Au cinéma, elle travaille pour Jacques Becker (*Rue de l'estrade*, 1952) ou encore Jean-Paul Le Chanois (*Le Cas du docteur*, 1957).

⁶⁵¹ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 120.

⁶⁵² WAINTRAP Andrée, *Les Mises en scène des pièces de Samuel Beckett par Roger Blin*, op. cit., p. 53.

⁶⁵³ *Ibid.*, p. 54.

⁶⁵⁴ BAIGNIÈRES Claude, « *Fin de partie* », *Figaro*, 8 mai 1968, coupures de presse, 4-COL-174 (185), BnF.

⁶⁵⁵ Christian De Tillière (1923-1994) reprend le rôle de Clov à la suite d'André Julien. Principalement acteur de cinéma, il a joué par exemple dans *Tire-au-flanc 62*, réalisé par François Truffaut et Claude de Givray en 1961, ou encore *Pas de caviar pour tante Olga*, réalisé par Jean Becker en 1965.

⁶⁵⁶ WAINTRAP Andrée, *Les Mises en scène des pièces de Samuel Beckett par Roger Blin*, op. cit., p. 55.

donné, le comique déchirant. Ce n'est pas parce qu'on mettra des grosses pommettes rouges à Hamm et qu'on habillera et mettra un nez rouge à Clov que ce sera drôle. Je pense absolument pas⁶⁵⁷. »

L'imaginaire circassien des clowns blancs et rouges sous-tend donc les créations de Blin sur les pièces de Beckett, mais le metteur en scène maintient la référence au clown dans une certaine distance, notamment en la mêlant à d'autres imaginaires.

3. *Figure de la femme*

Pour *Oh Les Beaux Jours*, comme pour les autres pièces de Beckett, le souci premier de Blin est alors de trouver la juste mesure entre comique et tragique, ou plutôt de ne pas tomber dans ce qu'il appelle à plusieurs reprises le « piège » du comique. Selon lui, la première lecture des pièces de Beckett appelle le comique, mais certaines nuances seraient irrémédiablement perdues si cette tonalité prenait le dessus. Ainsi pour *Oh Les Beaux Jours*, il pense d'abord choisir une actrice dont le physique en lui-même serait un gag et créerait une distance bouffonne :

« [J]'ai pensé à différentes actrices qui auraient eu un physique amusant, beaucoup plus comique, une grosse femme qui aurait des gros nichons et je me suis aperçu qu'il y avait une telle gamme de sentiments, d'expressions, dans le personnage que cette chose là aurait fait un gag de cinq minutes si j'avais pris une comique. Alors c'est pour ça que j'ai proposé à Madeleine Renaud en pensant qu'elle pourrait donner la multiplication de tous les états. Dans la mesure où elle avait joué Feydeau, où ce papotage qu'il y a dans la première partie de cette pièce, de cette femme qui affreusement continue sa petite vie dans l'impossibilité de continuer mais qui, avec son sac, a tous ses objets familiers et continue une espèce de vie. [...] Et qu'elle pourrait aussi dans la seconde partie perdre espèce, s'éteindre progressivement, physiquement, tout en continuant le jeu. Son jeu. Un jeu affreux avec de moins en moins de moyens. Réaliser ce jeu où il ne lui reste plus rien. Il ne lui reste comme mouvement que les yeux et tirer la langue. Non c'est une pièce horrible, fantastique⁶⁵⁸. »

Finalement il propose le rôle à Madeleine Renaud⁶⁵⁹ au détour d'un couloir⁶⁶⁰, et l'actrice, après l'avoir lue dans la nuit suivante, accepte avec beaucoup d'entrain. Le

⁶⁵⁷ BLIN Roger, « Dialogue : Roger Blin – Tom Bishop », in BISHOP Tom, FEDERMAN Raymond (dir.), *Samuel Beckett, op. cit.*, p. 146.

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p. 145.

⁶⁵⁹ Actrice à la Comédie-Française de 1921 à 1946, Madeleine Renaud (1900-1994) monte avec son mari Jean-Louis Barrault la compagnie Renaud-Barrault en 1946. Elle excelle dans l'interprétation de pièce d'auteurs très divers : Molière, Musset, Feydeau, Claudel, Beckett, Genet.

choix de l'actrice n'est donc pas tant physique. Elle est menue, contrairement à la description de Beckett qui voit Winnie « grassouillette⁶⁶¹ ». R qu'esthétique, en étant lié à ses compétences dans le domaine du jeu : « Il n'y avait guère que Madeleine Renaud qui pouvait jouer toute la gamme des sentiments de Winnie⁶⁶² ». Cependant, comme elle est issue de la rive droite et que, actrice célèbre, elle participe à des publicités de luxe pour Yves Saint-Laurent par exemple⁶⁶³, elle offre au personnage-figure de Winnie une certaine préciosité, renforcée par son aspect vulnérable. Habillée d'une robe du soir rose, d'un collier de perle, disposant d'un grand sac à main en cuir, tenant une ombrelle rose, et surélevée par le mamelon dans lequel elle se trouve, elle domine l'espace de sa figure féminine⁶⁶⁴. Madeleine Renaud insiste d'ailleurs à de nombreuses reprises sur le fait que la pièce parle de la femme : « Il ne faut pas la voir comme un symbole. C'est une femme⁶⁶⁵ ». Roger Blin n'a pas eu à chercher de comédien pour le rôle de Willie, Jean-Louis Barrault s'est proposé : « Barrault avait demandé à jouer le rôle du mari. C'est lui qui a créé Willie. Cette histoire avait pour tous les deux un caractère conjugal, familial un peu⁶⁶⁶ ». Couple à la ville comme à la scène, leur histoire sentimentale était connue du public. Comme Willie est caché derrière le mamelon, son corps a peu d'importance : seul le crâne apparaît quelquefois. Lors de son irruption dans la scène finale, il porte l'habit des personnages beckettien, rendu traditionnel par Blin et par la suite immuable grâce aux didascalies tardives de Beckett⁶⁶⁷.

⁶⁶⁰ Madeleine Renaud raconte ainsi sa découverte de la pièce : « Un jour dans un couloir du théâtre de France, Roger Blin était là qui m'attendait avec une toute petite brochure à la main et qui m'a dit avec son ton mi-bourru mi-affectueux, tiens lis donc ça, ça peut peut-être t'intéresser. En rentrant chez moi je me couche et je me mets à lire cette toute petite brochure. Inutile de vous dire que je n'ai pas dormi de la nuit et que dès 8h du matin je téléphonais à mon ami Roger Blin pour lui dire : écoute c'est fantastique, tu es sûr que Samuel Beckett va bien vouloir de moi, est-ce qu'il me connaît, est-ce qu'il m'a vu jouer ? Je sais qu'il ne sort jamais, je sais qu'il ne va pas au théâtre ». RENAUD Madeleine, in Réalisateur inconnu, « La littérature : émission du 30 octobre 1969 », *Les Matinées de France culture*, France Culture, 30 octobre 1969, Ina. Propos retranscrits par nous-même.

⁶⁶¹ BECKETT Samuel, *Oh Les Beaux Jours*. Suivi de *Pas moi*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963 et 1974, p. 11.

⁶⁶² BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 163.

⁶⁶³ *Programme d'Oh Les Beaux Jours*, 1964-1965, 4° S.W. 149, BnF.

⁶⁶⁴ Cf. volume 2, annexe n°31, PIC Roger, photographie, « *Oh Les Beaux Jours* », *L'Avant-Scène*, n° 313, 15 juin 1964, p. 44.

⁶⁶⁵ RENAUD Madeline, propos recueillis par CRAIPEAU Maria, « Entretien avec Madeleine Renaud et Roger Blin. Le public écouterait-il Beckett ? », *France Observateur*, 17 octobre 1963, coupures de presse, 4° SW 10809(4), BnF.

⁶⁶⁶ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 167.

⁶⁶⁷ Il accorde en effet une plus grande importance et force détail aux didascalies au fur et à mesure de son compagnonnage avec Blin, réintégrant à ses textes des idées émanant de leur collaboration.

La figure de Winnie détonne par rapports aux autres clochards beckettien. Sa tenue réfère à un certain luxe qui amplifie l'impression rapportée par Bernard Dort que cette pièce est la première à présenter un certain optimisme⁶⁶⁸. Cependant, si Blin met l'accent sur la pauvreté des autres personnages-figures beckettien, c'est pour mieux renforcer la survivance d'une certaine dignité, notamment par la présence du chapeau melon. Les couples sont par ailleurs clairement dessinés à travers des rapports de force rendus visibles par les différences de taille et de corpulence, mais aussi par la construction de jeu d'écho entre les costumes. Ainsi, les personnages-figures sont déterminés avant tout par leur extériorité plastique. Toutefois, dans l'univers beckettien mis en place par Blin, bien que le metteur en scène cherche à apporter quelques éléments poétiques ou surréalistes, les personnages-figures qu'il dessine paraissent à certains égards réalistes. En effet, il est peu probable, mais toutefois possible, de rencontrer dans la rue des clochards en costume. Au contraire, l'imaginaire mis en place grâce aux créations des pièces de Genet accentue l'aspect plastique carnavalesque.

B. L'exubérance carnavalesque de Genet

Genet, avant de travailler avec Blin, a déjà une expérience de la mise en scène de ses pièces. Il a, en outre, une vision physique beaucoup plus précise qu'il indique avec soin à Roger Blin, et qui ouvre sur un univers carnavalesque. Cependant, pour la distribution, Blin demeure assez libre car Genet, selon le metteur en scène, connaît mal le milieu⁶⁶⁹.

1. Pouvoir et dérision

La pièce des *Nègres*, comme nous l'avons analysé au chapitre précédent, se structure autour de deux groupes qui s'affrontent, l'un représentant le pouvoir colonial Blanc et l'autre la négritude dans toute sa caricature. Encore une fois, les difficultés liées à la distribution diminuent la portée des choix de Blin pour chaque rôle. Quand en 1956 la troupe des Griots⁶⁷⁰ demande à Roger Blin de travailler avec lui, elle est

⁶⁶⁸ DORT Bernard, « L'acteur de Beckett : davantage de jeu », in CHABERT Pierre (dir.), « Samuel Beckett. Roman théâtre images acteurs mises en scène voix musiques », *Revue d'esthétique*, n° spécial hors série, Paris, Place, 1990, [1986], p. 227-234, p. 229.

⁶⁶⁹ « Genet ne connaît absolument pas les comédiens et ne tient d'ailleurs pas à les connaître. » BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 183.

⁶⁷⁰ Robert Liensol raconte la naissance de la troupe des Griots : « Cette troupe est née d'une façon bien simple. En 1956 quatre jeunes comédiens originaires de la Guadeloupe, du Sénégal, la côte

constituée de quatre personnes : Toto Bissainthe⁶⁷¹, Abar Bakar Samba, Thimeté Bassouri et Robert Liensol⁶⁷². Au théâtre il est difficile de trouver des pièces qui mettent en scène des personnages noirs et des acteurs de cette couleur. Ce cercle vicieux est ainsi décrit par Blin :

« Je ne dirige pas de troupe, c'est-à-dire que c'est un groupement d'étudiants qui sont venus me trouver en 1956 pour que je les fasse travailler n'est-ce pas, et nous avons monté différentes petites choses dont vous parlera le secrétaire Liensol. Et nous cherchions évidemment des textes convenant à des auteurs noirs, euh des acteurs noirs. Les auteurs noirs en ont écrit eux-mêmes mais je sais que certains sont arrêtés par la question de savoir qui les interprétera. D'autre part il y avait des comédiens dans Paris ou des apprentis comédiens, des élèves, dans des cours n'est-ce pas qui cherchaient du travail et il n'y avait pas de pièces pour eux alors c'est ce cercle vicieux que nous avons dû forcer⁶⁷³. »

Les acteurs noirs sans emploi ne sont pas assez nombreux pour couvrir l'entière distribution de la pièce de Genet. C'est pourquoi le metteur en scène met environ deux ans pour réunir les treize comédiens qui interprètent *Les Nègres*⁶⁷⁴. À l'instar de *Godot*, de nombreux acteurs ont également refusé des rôles à cause de la teneur de la pièce, car « ce portrait d'eux-mêmes, cette verveur de langage choquait beaucoup⁶⁷⁵ » ; d'autres ont fait le même choix pour des raisons contingentes, comme Thimeté Bassouri qui « a

d'ivoire et de Haïti ont eu l'idée de travailler ensemble, se réunir pour travailler ensemble. [...] Ils travaillaient à être des comédiens et ils se sont présentés, ils se sont constitués en troupe pour se présenter au concours de théâtre universitaire à Evreux et ils ont été très encouragés par cette expérience. Ils ont présenté là bas *Huis clos* et tout de suite après la troupe s'est agrandie. Mais l'événement de la compagnie a été la rencontre avec Roger Blin qui a consenti à nous aider et avec lui nous avons monté *L'invité* de Pierre de Pouchkine, *L'ombre de la ravine*, plusieurs récitals de poèmes. » LIENSOL Robert, in CHONEZ Claudine (real.), « *Les Nègres* de Jean Genet, au Théâtre de Lutèce », *Paris vous parle*, 1^{er} novembre 1959, Ina. Propos retranscrits par nous-même.

⁶⁷¹ Toto Bissainthe (1934-1994), co-fondatrice de la troupe des Griots, est une comédienne et chanteuse haïtienne. Elle travaille notamment avec Jean-Marie Serreau (*Les Bonnes* de Jean Genet, Théâtre de l'Œuvre, 1962) ou encore Georges Vitaly (*Mêlées et dé mêlées* d'Eugène Ionesco, Théâtre La Bruyère, 1966)

⁶⁷² Robert Liensol est originaire de Guadeloupe. En 1959, il devient le secrétaire général de la troupe des Griots. Après la création des *Nègres*, il joue pour Jean-Louis Barrault (*Le Voyage de Georges Schehadé*, Odéon-Théâtre de France, 1961) ou encore Jean-Marie Serreau (*Les ancêtres redoublent de férocité* de Kateb Yacine, Théâtre de la Cité internationale, 1968). Il joue quelques rôles au cinéma et à la télévision et pratique le doublage.

⁶⁷³ BLIN Roger, in CHONEZ Claudine (real.), « *Les Nègres* de Jean Genet, au Théâtre de Lutèce », *Paris vous parle*, 1^{er} novembre 1959, Ina. Propos retranscrits par nous-même.

⁶⁷⁴ BLIN Roger, propos recueillis par GREFFE Noëlle, « Des Noirs plus "noirs" qu'ils ne le sont : *Les Nègres* de Jean Genet », *Combat*, 7 aout 1959, coupures de presse, Rsupp 6263, BnF.

⁶⁷⁵ *Ibid.*

dû rentrer au pays⁶⁷⁶ » ou de jeunes étudiants qui, ayant obtenu une bourse, ne voulait pas faire « ce genre de théâtre⁶⁷⁷ ». Une fois les comédiens réunis, une part de la distribution s'est construite en fonction de l'expérience de chacun : c'est pourquoi le rôle principal de Village a été attribué à Bachir Touré⁶⁷⁸, acteur professionnel qui a notamment joué dans des films, alors que, comme « Robert Liensol n'avait pas beaucoup joué, [Blin lui a] confié un petit rôle⁶⁷⁹ », celui de Ville de Saint-Nazaire. Pour certains emplois cependant, Blin insiste sur ses choix de distribution en fonction des corps des comédiens. Ainsi, pour interpréter Archibald, il choisit Mamadou Condé⁶⁸⁰ car « il fallait un comédien physiquement important pour ce rôle difficile. Je le voyais comme l'espèce d'imprésario de cette troupe de comédiens qui se produit là⁶⁸¹ ». De même, il confie le rôle de la Reine Blanche à Gisèle Baka parce que c'est « une très belle fille martiniquaise qui avait une voix grave superbe⁶⁸² ». Blin souhaite également, comme Genet, que « le valet soit très agile, maniéré même⁶⁸³ », et pour cela choisit Édé Fortin qui était très petit et qu'il avait connu « trente ans plus tôt à l'époque où [il] faisait de la danse chez Weidt⁶⁸⁴ ». Pour finir, son choix d'un acteur plus âgé que les autres pour incarner Diouf, Gerard Lemoine, renforce la mise à l'écart de ce traître qui s'exclut du groupe des Nègres sans jamais pouvoir entrer dans la Cour des Blancs. Ce dessin des corps fait ressortir quelques personnages-figures par le prisme du corps et de l'âge des comédiens.

Le groupe des Nègres est cependant renforcé par la création des costumes, cousus par la femme d'André Acquart⁶⁸⁵, alors scénographe pour la création. Chaque Nègre est

⁶⁷⁶ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 130.

⁶⁷⁷ *Ibid.*, p. 131.

⁶⁷⁸ Bachir Touré (1929-2006) est un acteur et chanteur sénégalais. Au théâtre, il est notamment engagé par Jean-Marie Serreau pour jouer dans les pièces d'Aimé Césaire : *La Tragédie du Roi Christophe* (1964) ; *Une saison au Congo* (1967).

⁶⁷⁹ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 130.

⁶⁸⁰ Mamadou Condé est un apprenti comédien guinéen qui, rapidement, retourne en Afrique.

⁶⁸¹ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 130.

⁶⁸² *Ibid.*

⁶⁸³ *Ibid.*, p. 131.

⁶⁸⁴ *Ibid.*

⁶⁸⁵ Né à Vincennes, André Acquart (1922-2016) se forme à l'Ecole Nationale des Beaux-Arts d'Alger. Il débute en tant que scénographe pour des mises en scène de Georges Sallet à Alger puis à Paris (*Le Bal des voleurs* d'Anouilh, Alger, Centre culturel Interfac, 1950 ; *Mercator*, adaptation de la pièce de Plaute, Paris, Théâtre de la Gaîté Montparnasse, 1955). Il collabore ensuite avec Jean-Marie Serreau (*Les Coréens*, de Michel Vinaver, Paris, Théâtre de l'Alliance française, 1957 ; *Le Cadavre encerclé*, de Kateb Yacine, Bruxelles, 1958) avant de rénover le Théâtre de Lutèce où il rencontre Roger Blin. Il travaille en étroite collaboration avec sa femme, Barbara Acquart qui confectionne les costumes dessiné par ses soins. Son Fils, Claude Acquart, l'aide parfois à la conception et réalisation de

vêtu d'une tenue de soirée qui marque en quelque sorte ironiquement son importance égale à celle de la Cour, chacun étant un élément central du cérémoniel. Ainsi, les Nègres singent la coutume occidentale des hommes « en habit noir avec des chemises blanches très riches, à jabot et dentelle. Ils portaient des fracs faits sur mesure et des chaussures de toutes les couleurs⁶⁸⁶ ». Seules les chaussures déteignent donc et rappellent les couleurs vives des colonies. Quant aux femmes, elles « étaient habillées somptueusement de tissus d'ameublement très lourds et très décorés, qu'elles étaient censé avoir confectionné hâtivement pour la représentation⁶⁸⁷ ». Le metteur en scène, en les habillant ainsi, les dote d'une présence forte sur scène. Odette Aslan parle à ce sujet d'une « exubérance voyante⁶⁸⁸ » qui les met alors visuellement au centre de la cérémonie. À l'inverse des hommes, leurs chaussures à des talons aiguilles sont des éléments empruntés à la tenue de soirée des blanches. Ainsi hommes et femmes caricaturent les tenues chic des occidentaux. Dans le groupe des femmes, la reine noire se démarque par sa « position intermédiaire sur l'échafaudage entre la tribune de la cour et les Noirs en bas⁶⁸⁹ », et surtout par son costume. Pour marquer la domination de la Reine noire, Roger Blin tente de répondre à l'image que Genet s'en fait, malgré des difficultés dues à un bricolage peu fonctionnel :

« Genet voulait que le costume de Félicité ressemble au plumage d'une poule qui se hérissé. La robe de Darling Legitimus était cousue de lambeaux d'étoffe. Sous chaque lambeau, il y avait un petit anneau et Archibald était chargé de tirer sur ce faisceau d'anneaux reliés par des fils. Ça n'a jamais très bien marché. On avait pensé également à la possibilité d'un costume gonflable à air pulsé pour Félicité, mais ça n'a pas été réalisable⁶⁹⁰. »

Cependant, sur les photographies de Roger Pic⁶⁹¹, ce costume fait de lambeaux se détache bien des autres, et dénote ainsi visuellement la particularité de ce personnage-figure sans toutefois faire penser à une poule. Pour poursuivre la singerie des Blancs,

scénographie. « Plus sculpteur que peintre, Acquart conjugue le volume avec l'espace, il apprivoise le vide et l'organise. Dans un deuxième temps, le choix de la matière et de la couleur le mobilise quelquefois jusqu'à l'obsession. » TERZIEFF Laurent, « Préface », in Chollet Jean, *André Acquart, architecte de l'éphémère*, Paris, Actes Sud, 2006, p. 9-10, p. 9.

⁶⁸⁶ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 136.

⁶⁸⁷ *Ibid.*

⁶⁸⁸ ASLAN Odette, *Roger Blin Qui êtes-vous ?*, op. cit., p. 197.

⁶⁸⁹ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 141.

⁶⁹⁰ *Ibid.*

⁶⁹¹ Cf. volume 2, annexes n°42 et 43, PIC Roger, *Photographies des Nègres*, Paris, Théâtre de Lutèce, 1959, 4-PHO-1(690), BnF, p. 58.

quand il s'agit de rejouer la scène du meurtre, les Nègres costumant Diouf en une caricature de l'innocence : une petite fille blonde, symbolisée par une « perruque blonde avec de grandes tresses, un masque de blanche joufflue⁶⁹² ». Finalement, et selon le choix de Blin qui porte un intérêt particulier à Ville de Saint-Nazaire, un seul personnage était en polo : « Ville de Saint-Nazaire était habillé un peu différemment des autres car il ne participait pas à la représentation⁶⁹³ ». Avec la simplicité de cet accoutrement qui marque visuellement une rupture avec le reste des personnages figure⁶⁹⁴, Ville de Saint-Nazaire est présenté en dehors de la cérémonie. Cette distinction lui confère alors un semblant de réalité.

Si, pour le groupe des Nègres, Genet insiste pour que les costumes « évoquent de fausses élégances⁶⁹⁵ », laissant ensuite à Blin le soin transposer cette idée visuellement, pour la Cour des Blancs, l'auteur est beaucoup plus précis. Sa didascalie initiale en fait une description claire, personnage par personnage. Masques, accessoires et couleurs symbolisent le pouvoir et le rang de chacun : la Reine porte par exemple une couronne, un sceptre et un manteau à traine en hermine alors que le valet porte classiquement un gilet rayé et une serviette sur le bras. Le fait que Blin ne décrive pas son travail sur la tenue de ces personnages évoque l'idée qu'il a simplement réalisé les volontés de Genet sans y apporter sa touche personnelle : il a d'ailleurs laissé la recherche et la confection des masques à Claude et André Acquart⁶⁹⁶. Les codes mis en place sont donc directement reconnaissables, chaque personnage de la Cour étant très facile à identifier. La Reine a toutefois un aspect un peu insolite avec des sortes de feuillage sur les épaules⁶⁹⁷. Odette Aslan relève d'ailleurs le ridicule de cette Cour dont les symboles de pouvoirs sont « plutôt informes et mous⁶⁹⁸ », ou « cabossés⁶⁹⁹ ».

Ainsi, de manière globale, Blancs et Nègres portent sur leur costume la possible dérision de leur cérémoniel. Les rapports de pouvoir sont soulignés en même temps

⁶⁹² BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 138.

⁶⁹³ *Ibid.*, p. 137.

⁶⁹⁴ Cf. volume 2, annexe n°43, PIC Roger, *Photographies des Nègres*, Paris, Théâtre de Lutèce, 1959, 4-PHO-1(690), BnF, p. 58.

⁶⁹⁵ GENET Jean, *Les Nègres*, édition de Michel Corvin, Paris, Gallimard, (folio théâtre), 2005, [1979], p. 20.

⁶⁹⁶ ASLAN Odette, *Roger Blin Qui êtes-vous ?*, op. cit., p. 198.

⁶⁹⁷ Cf. volume 2, annexe n°42, PIC Roger, *Photographies des Nègres*, Paris, Théâtre de Lutèce, 1959, 4-PHO-1(690), BnF, p. 58.

⁶⁹⁸ ASLAN Odette, *Roger Blin Qui êtes-vous ?*, op. cit., p. 198.

⁶⁹⁹ *Ibid.*, p. 199.

qu'ils sont rendus risibles. Ce phénomène semble assez similaire dans la création des *Paravents*.

2. Des statues et des hommes

Avec le nombre de personnages présents dans *Les Paravents*, Blin doit trouver des codes visuels simples, à la fois pour que les spectateurs puissent les reconnaître, et que les acteurs puissent changer de personnages assez rapidement. De manière générale, Genet refuse d'embaucher des Arabes afin que « le faux l'emporte⁷⁰⁰ » et demande à ce que les costumes ne reflètent pas la réalité de l'Algérie de l'époque. Pour l'auteur, « il faudrait que chaque costume soit lui-même un décor⁷⁰¹ ». Blin cherche alors à insister sur l'aspect plastique et irréel des costumes, tout en mettant en place un système symbolique.

Blin, pour sa distribution, a un choix limité. Le spectacle étant créé à l'Odéon-Théâtre de France, institution publique hébergeant une troupe permanente, Barrault enjoint le metteur en scène à embaucher nombre d'acteurs provenant de la compagnie Renaud-Barrault pour des raisons économiques évidentes. Encore une fois, certains refusent catégoriquement de participer à une telle pièce, soit parce qu'elle fait « horreur⁷⁰² » et dérange idéologiquement⁷⁰³, soit à cause d'amitiés avec des personnalités politiques prônant la colonisation, telles que Valérie Giscard d'Estaing ou Maurice Couve de Murville⁷⁰⁴. Blin a également pu embaucher quelques acteurs extérieurs à la compagnie, avec lesquels il préfère travailler. Il va leur donner les rôles principaux, notamment celui de la Mère, de Leïla et de Saïd (respectivement Maria Casarès⁷⁰⁵, Paule Annen⁷⁰⁶, et Amidou⁷⁰⁷). Pour le reste, on remarque sa réflexion pour

⁷⁰⁰ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos, op. cit.*, p. 198.

⁷⁰¹ GENET Jean, *Lettres à Roger Blin*, Paris, Gallimard, 1966, p. 13.

⁷⁰² BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos, op. cit.*, p. 183.

⁷⁰³ Un comédien de la troupe avoue à Blin que la pièce est « contraire à ses idées », BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos, op. cit.*, p. 183.

⁷⁰⁴ *Ibid.*

⁷⁰⁵ Maria Casarès (1922-1996), fille d'exilés politiques espagnols, arrive en France en 1936. Elle découvre le théâtre auprès du couple de comédien Pierre Alcover et Colonna Romano avant d'intégrer en 1941 les cours de Béatrix Dussane au Conservatoire national d'art dramatique et de musique de Paris. En 1947, avec Roger Blin et Gérard Philippe, elle participe en tant que comédienne à la création des *Épiphanies* mis en scène par Georges Vitaly au Théâtre des Noctambules. Elle entre ensuite à la Comédie-Française en 1952 avant de rejoindre la troupe de Jean Vilar au TNP en 1954. Elle est rapidement reconnue comme vedette de cinéma et tragédienne de théâtre. Avec Gérard Philippe, elle représente l'image de « monstre sacré ». Au cours des années 1960, elle travaille également avec le chorégraphe Maurice Béjart avant de participer à la création

distribuer les rôles secondaires dans ses quelques notes de mises en scène⁷⁰⁸. Sur une fiche bristol, à propos du septième tableau, le metteur en scène transcrit une liste de personnages devant lesquels il marque un « D », que nous supposons signifier « Doubler ». Il s'agit des personnages suivants : Mustapha ; Brahin ; Ahmed ; Habib ; Taleb ; l'appariteur ; le joueur de flute ; l'homme qui a pissé ; Le Cadi. Il propose de les « prendre parmi les clients du II ou Taleb⁷⁰⁹ ». Il ne s'agit donc pas tant de trouver physiquement les bons comédiens, mais structurellement, de savoir lesquels sont disponibles. D'ailleurs, Blin n'est pas satisfait de son recrutement des acteurs : « en somme, ma mise en scène est impure, bâtarde, en ce qui concerne la distribution, et les éclairages⁷¹⁰ ».

Par la distribution physique, les costumes et surtout les maquillages, Roger Blin renforce les groupes de personnages-figures. Pour les maquillages, il imagine⁷¹¹ longuement des schémas assez simples que les comédiens pourront réaliser eux-mêmes, car il lui est impossible d'engager suffisamment de maquilleuses. Il leur donne ainsi des maquettes de maquillage à reproduire sur leur visage chaque soir. Il ironise cependant sur les capacités limitées des comédiens du service public :

par Roger Blin des *Paravents* en 1966. Par ailleurs, elle réendosse le rôle de La Mère dans la mise en scène de la même pièce par Patrice Chéreau au Théâtre Amandiers-Nanterre en 1983.

⁷⁰⁶ Comédienne, Paule Annen (1931-2009) se forme au cours de Claude Sandra. Elle se fait connaître grâce à son interprétation de Sonia dans *Oncle Vania* mis en scène par Sacha Pitoëff en 1959 au Studio des Champs-Élysées.

⁷⁰⁷ D'origine marocaine, Amidou (1935-2013) arrive en France à l'âge de 17 et s'inscrit au Conservatoire national supérieur d'art dramatique. Il participe ensuite en tant qu'acteur à de nombreux films de Claude Lelouch (*Le Propre de l'homme* en 1960, *La Vie, l'Amour, la Mort* en 1968). En parallèle, il débute au théâtre en 1961 dans la mise en scène par Michel Vitold de *Lawrence d'Arabie* (pièce de Terence Rattigan) au Théâtre Sarah-Bernhardt. Il participe également en 1965 à la reprise de *Numance* par Jean-Louis Barrault à l'Odéon-Théâtre de France, avant de tenir le rôle principal dans la mise en scène par Blin des *Paravents* en 1966.

⁷⁰⁸ Le passage auquel nous faisons référence n'a pas été édité par Peskine et Albert Dichy dans *La Bataille des Paravents*. Nous n'avons pas eu l'autorisation de le reproduire.

⁷⁰⁹ BLIN Roger, *Notes de mises en scène des Paravents*, 1966, Fonds Blin, BLN 1.3, IMEC. Malgré des répétitions ayant pour objet le septième tableau, il sera au final supprimé par Blin de la représentation pour un souci de rythme d'ensemble. (BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 212). Cependant, comme très peu de notes de mises en scène de Blin sont conservées dans les archives, cette réflexion nous semble pouvoir s'étendre à l'ensemble de sa création.

⁷¹⁰ BLIN Roger, *Entretien sur Les Paravents*, propos recueillis par ASLAN Odette, 26 avril 1966, Fonds Blin, 4-COL-174 (221), BnF.

⁷¹¹ Quelques recherches de maquillages sont conservées en archive. Cf. volume 2, annexe n°56, BLIN Roger, *Notes et dessins de mises en scène des Paravents*, 1966, Fonds Blin, BLN 1.3, IMEC, p. 73.

« Genet avait fait quelques très beaux croquis de maquillage et j'ai moi-même cherché longtemps. Après plusieurs essais, divers dessins, ou essais sur moi-même et sur les comédiens, j'ai déterminé les maquillages de chacun des personnages », BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 185.

« De toute façon pour l'Odéon j'ai simplifié autant que j'ai pu parce que les comédiens français sont très indisciplinés et que nous n'avions pas de maquilleurs ni d'accessoiristes dans les coulisses qui auraient rendu possibles les nombreuses transformations⁷¹². »

Blin renforce visuellement le groupe d'Arabes en distribuant les rôles à des acteurs blancs et « plutôt bruns⁷¹³ » pour éviter d'avoir à utiliser des perruques noires qui compliqueraient les changements de rôle. Dans la volonté de déréaliser l'action, les costumes sont européens. De même, Blin leur demande de se dessiner une forte barbe plutôt que de se la laisser pousser. Il leur fait donc réaliser un « maquillage assez simple⁷¹⁴ » pour être exécuté rapidement par eux-mêmes et qui permette de les reconnaître comme groupe :

« Pour les Arabes j'avais décidé qu'ils feraient simplement un trait noir très épais et droit au-dessus des yeux, des sourcils comme une espèce de buisson noir, et sur les joues je leur avais demandé de dessiner quelques croix au crayon noir, quatre ou cinq sur chaque joue, ce qui donnait de loin l'aspect mal rasé que je voulais⁷¹⁵. »

Le groupe des légionnaires ne se distingue pas par les maquillages car Blin reconnaît qu'au fur et à mesure des représentations, certains maquillages des soldats « ne ressemblaient plus à rien⁷¹⁶ », à cause de l'indiscipline des comédiens. Toutefois, leur costume de soldat vert pomme les rend aisément identifiables. Les teintes vertes kaki, depuis la Première Guerre mondiale, sont utilisées dans la confection des tenues militaires. En jouant sur la nuance pastel⁷¹⁷, les couleurs des costumes des soldats de la pièce poétisent l'uniforme et produisent un effet de décalage qui souligne la fiction théâtrale. Pour ajouter à l'ambiguïté et renforcer encore et toujours la farce théâtrale, Genet demande à ce qu'ils portent des casquettes Bugeaud⁷¹⁸, ce qui situe l'histoire pendant la période de la colonisation plutôt que de l'indépendance. Les personnages-

⁷¹² BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 185.

⁷¹³ *Ibid.*, p. 184.

⁷¹⁴ *Ibid.*, p. 185.

⁷¹⁵ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 185.

⁷¹⁶ *Ibid.*, p. 186.

⁷¹⁷ On trouve en archive des tests de couleur verts pâle et marron en forme d'ovale. *Dessins de maquillages pour Les Paravents*, Fonds Renaud-Barrault, 4-COL-178(696), BnF.

⁷¹⁸ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 199.

figures représentant les colons⁷¹⁹ sont, quant à eux, physiquement caricaturés de manière « très grotesque, affublés de faux ventres et de faux-culs⁷²⁰ ».

Parmi ces deux groupes, se distinguent deux personnages : Saïd et le Sergent. L'un du groupe des Arabes, l'autre des colons, forment un couple en miroir. Chacun devient le représentant de la pourriture de son groupe et doit de ce fait rayonner par sa beauté. Saïd, le personnage central, est le seul qui soit joué par un acteur maghrébin. Blin met longtemps avant de trouver Amidou, qui plait énormément à Genet. Le Sergent rayonne de faire le sale boulot de la colonisation. Pour le Sergent, Genet souhaite un acteur maigre dont le costume soit « visiblement rembourré⁷²¹ ». Il aurait aimé que Blin prenne ce rôle, mais ce dernier refuse à cause du lourd travail de composition d'ensemble que demande la mise en scène des *Paravents*⁷²². Pour marquer l'aspect solaire du Sergent, Blin cherche donc chez les comédiens de Barrault un acteur beau et « cultivé physiquement⁷²³ », qu'il trouve en la personne de Bernard Rousselet⁷²⁴.

Le monde des morts replace les différents groupes sur le même niveau. Blin recherche alors un maquillage particulier. Si Genet propose simplement un maquillage blanc, Blin est très fier de découvrir par hasard, en suivant les lignes du visage, un dessin qui s'avère représenter l'Oméga⁷²⁵, et donc symboliser la mort. Il cherchait en fait un signe simple que les acteurs puissent se dessiner en scène sur le visage afin de marquer leur passage d'un monde à l'autre. Ce passage est également physiquement marqué par le fait de percer un paravent⁷²⁶, procédé emprunté aux animaux du cirque⁷²⁷.

⁷¹⁹ Cette volonté de caricaturer les colons est probante dans les dessins préparatoires d'André Acquart. Cf. volume 2, annexe n°60, PESKINE Bellity Lynda et DICHY Albert (dir.), *La Bataille des Paravents*. Théâtre de l'Odéon 1966, Paris, IMEC, 1991], p. 48, p. 77.

⁷²⁰ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos, op. cit.*, p. 215.

⁷²¹ *Ibid.*, p. 189.

⁷²² « Je ne veux absolument pas jouer dans cette pièce parce qu'il y a assez de travail avec la mise en scène. » BLIN Roger, *Entretien*, propos recueillis par STEVENS Joan, 2 mars 1975, Fonds Blin, 4-COL-174 (452), BnF.

⁷²³ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos, op. cit.*, p. 189.

⁷²⁴ Bernard Rousselet est un acteur de théâtre qui joue principalement dans les pièces mises en scène par Antoine Bourseiller au Studio des Champs-Élysées : *Va donc chez Thorpe* de François Billetdoux (1961), *Chemises de nuit* d'Eugène Ionesco (1962).

⁷²⁵ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos, op. cit.*, p. 189.

⁷²⁶ Cf. volume 2, annexe n°53, ASLAN Odette, « "Les Paravents" de J. Genet », in BABLET Denis, JACQUOT Jean (dir.), *Les Voies de la création théâtrales*, Paris, CNRS, n° III, 1972, [1969], p. 11-107, p. 46, figure 12, p. 70.

⁷²⁷ BLIN Roger, in WILMET René et TOUCHARD Pierre-Aimé (real.), « Le Manteau d'Arlequin du 4 mai 1966 », *Le Manteau d'Arlequin*, France culture, 4 mai 1966, Ina. Propos retranscrits par nous-même.

Cependant ce qui ressort des photographies, et ce qui semble le plus intéressant pour Genet, sont les figures de femmes. Blin le reconnaît lui-même : « les personnages les mieux venus dans ses œuvres sont les rôles de mère, dont il fait souvent des reines⁷²⁸ ». L'auteur dédie une de ses lettres à des réflexions sur leurs maquillages⁷²⁹. Pour le groupe des putains, à l'exception de Warda, Blin confectionne un maquillage un peu « plus sophistiqué⁷³⁰ », sorte d'inspiration du Japon et de la Chine, avec des « dessins torsadés englobant les yeux⁷³¹ ». Elles étaient « habillées et parées somptueusement⁷³² ». Cependant, elles restent secondaires dans la pièce. Les autres rôles féminins marquent davantage les esprits et structurent la pièce : Warda, La Mère, Leïla, Kadidja, Hommou, etc. Dans l'ensemble, comme pour les costumes des Nègres, elles sont affublées d'accoutrements imposants, effets créés par l'amas de tissus. Odette Aslan explique que « la plupart des tissus avaient été traités, collés, sculptés, repeints par tous les procédés imaginables⁷³³ », ce qui contribuait à cette impression de lourdeur statuaire.

Warda⁷³⁴ est le symbole ultime du personnage-statue : un rôle physiquement très important qui se mue en déesse squelettique. Blin pense d'abord à Marlène Dietrich, puis à lui-même, avant que Madeleine Renaud se propose. Il suppose que c'est par amitié pour lui plutôt que par amour du rôle⁷³⁵. Warda se démarque par son maquillage avec un très grand nez, plus travaillé que ceux des autres. D'ailleurs Madeleine Renaud est la seule à avoir une maquilleuse professionnelle⁷³⁶. Son visage devient un masque de peinture sous les yeux des spectateurs. Sa coiffure très haute, et percée d'épingles qui sortent de sa chevelure, lui confère un aspect gigantesque et mortifère. Les couleurs, selon Genet, doivent osciller du vert au doré.

⁷²⁸ BLIN Roger, « *Les Paravents* de Jean Genet présenté par Roger Blin », in DESROCHES Jean (dir.), *Les Entretiens sur le théâtre*, n° 18, septembre-octobre 1966, p. 10-17, p. 10, Fonds Blin, 4-COL-174 (224), BnF.

⁷²⁹ GENET Jean, « Autre lettre à Roger Blin », in *Lettres à Roger Blin*, op. cit., p. 31-35.

⁷³⁰ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 185.

⁷³¹ *Ibid.*, p. 186.

⁷³² *Ibid.*, p. 208.

⁷³³ ASLAN Odette, *Roger Blin Qui êtes-vous ?*, op. cit., p. 225.

⁷³⁴ Photographie de Warda, in ASLAN Odette, « "Les Paravents" de J. Genet », in BABLET Denis, JACQUOT Jean (dir.), *Les Voies de la création théâtrales*, Paris, CNRS, n° III, 1972, [1969], figure 33, p. 65.

⁷³⁵ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 192.

⁷³⁶ *Ibid.*, p. 185.

Les autres femmes, plus mouvantes, sont toutefois statufiées. Blin embauche Maria Casarès, avec qui il a beaucoup travaillé à la radio, dans le rôle de la Mère, notamment pour la qualité de ses rires et pour son côté espagnol qui augmente la démesure du personnage. Elle est « habillée et maquillée de mauve⁷³⁷ », avec des rides très travaillées⁷³⁸. Blin emploie Paule Annen pour jouer Leïla, et surtout pour le timbre particulier de sa voix : cassée, fêlée⁷³⁹. En effet, la voix compte énormément pour ce rôle au visage encagoulé. Le dessin que Genet réalise de ce personnage est très imposant⁷⁴⁰ et l'effet persiste avec le costume réalisé : la cagoule découpée pend en trois parties sur le torse de l'actrice. Kadidja, une des figures de la révolution, est incarnée par Germaine Kerjean⁷⁴¹ qui, à cause d'un rhumatisme déformant, a « les doigts tout tordus en bigoudis et devait jouer avec des mitaines⁷⁴² ». Son maquillage ressemble à une araignée qui prend racine au centre du visage⁷⁴³. Ommou, autre figure de la révolution, est incarnée par Marcelle Ranson⁷⁴⁴. Blin refuse le rôle à Jean-Louis Barrault qui voulait se travestir car « c'est un rôle très difficile à tenir, il faut une comédienne plus forte que les deux autres (La Mère, et Kadidja), en l'occurrence Maria Casarès et Germaine Kerjean⁷⁴⁵ ». Genet voulait un maquillage avec des cratères lunaires⁷⁴⁶. Avec ses cheveux très blancs⁷⁴⁷, elle doit dégager une certaine folie.

Finalement, Saïd passe assez inaperçu à côté de ces femmes, et les colons paraissent des « guignols⁷⁴⁸ ». Visuellement, et que ce soit dans *Les Nègres* ou *Les Paravents*, les personnages-figures représentant le pouvoir occidental sont en position frontale sur des estrades en hauteur. Cette position donne l'impression de figure en deux dimensions et,

⁷³⁷ *Ibid.*, p. 206.

⁷³⁸ GENET Jean, *Lettres à Roger Blin*, op. cit., p. 31.

⁷³⁹ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 190.

⁷⁴⁰ GENET Jean, *Notes et dessins pour Les Paravents*, Fonds Renaud-Barrault, 4-COL-178 (695), BnF.

⁷⁴¹ Germain Kerjean (1893-1975) débute au théâtre dans la troupe de Charles Dullin avant de devenir pensionnaire de la Comédie-Française de 1946 à 1956. En 1963, elle joue dans *Divines Paroles* de Ramón María del Valle-Inclán, pièce mise en scène par Roger Blin à l'Odéon-Théâtre de France.

⁷⁴² BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 187.

⁷⁴³ Cf. volume 2, annexe n°57, GENET Jean, *Notes et dessins pour Les Paravents*, Fonds Renaud-Barrault, 4-COL-178 (695), BnF, p. 74.

⁷⁴⁴ Marcelle Ranson (1929-) se forme en 1949 au Conservatoire national supérieur d'art dramatique. Au théâtre, elle joue principalement pour Jean Vilar : *Mère Courage* de Bertolt Brecht (1959), *Antigone* de Sophocle (1961).

⁷⁴⁵ BLIN Roger, *Entretien sur Les Paravents*, propos recueillis par ASLAN Odette, 26 avril 1966, Fonds Blin, 4-COL-174 (221), BnF.

⁷⁴⁶ GENET Jean, « Autre lettre à Roger Blin », *Lettres à Roger Blin*, op. cit., p. 33.

⁷⁴⁷ *Ibid.*

⁷⁴⁸ Voix non reconnue, in BASTIDE-François Régis et POLAC Michel (real.), « Théâtre », *Le Masque et la plume*, France inter, 1^{er} mai 1966, Ina. Propos retranscrits par nous-même.

par là-même, renforce leur aspect caricatural. Par les costumes, Blin « transforme la scène en un cortège carnavalesque où le haut et le bas, le noble et le bouffon se confondent⁷⁴⁹ ». Comme l'expose Olivier Neveux : « La matière même du spectacle se trouvera dans cet amas d'imagerie coloniale constituée de sujétion, de folklores, de naturalisations, de racisme louvoyant ou ostentatoire, de chrétienté et d'identité nationale⁷⁵⁰. »

La physionomie des personnages-figures dessinée par Blin, à travers la distribution, les costumes et maquillages, répond à une double logique : esquisser visuellement les rapports qui relient les personnages-figures permet aux spectateurs de reconnaître rapidement les différentes forces en présence, et leur fonctionnement, alors rendu systémique. Ainsi, pas de surprise, Vladimir domine par exemple Estragon, et la relation n'évolue pas ; ceci comme dans les formes théâtrales codifiées où les caractéristiques des personnages sont connues, ainsi que le rappelle Florence Dupont à propos du théâtre latin :

« Le noyau de ce que nous appellerons le code spectaculaire est constitué par les rôles, leur exhibition et les scènes où se disent les relations entre ces rôles, dictées non par l'argument mais par la structure qui organise ces rôles entre eux, indépendamment de chaque comédie particulière⁷⁵¹. »

Cependant, au sein de ces formes théâtrales, les personnages sont soumis à « une stricte codification des rôles, inscrite dans le costume, qui leur permet d'être reconnus immédiatement du public⁷⁵² ». Or ce n'est pas le cas ici. Blin ne met pas en place un théâtre codifié, mais emprunte des imaginaires à différentes formes, comme le font avant lui les Futuristes par exemple. Blin met en place un système de signes particuliers pour chacune de ses pièces qui, s'ils sont aisément lisibles du public, ne sont pas directement reconnaissables, comme l'entendait pour le théâtre latin Florence Dupont. D'ailleurs, et paradoxalement, il « ne souscri[te] pas du tout à ce qu'on appelle les emplois, l'ingénue, le père noble, la coquette, le jeune premier, le deuxième jeune

⁷⁴⁹ Propos de Didier Plassard au sujet du théâtre Futuriste. PLASSARD Didier, *L'Acteur en effigie : figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques, Allemagne, France, Italie*, Charleville-Mézières, Lausanne, Institut international de la marionnette, l'Âge d'homme, 1992, p. 77.

⁷⁵⁰ NEVEUX Olivier, *Jean Genet*, Lausanne, Ides et Calendes, 2016, p. 62.

⁷⁵¹ DUPONT Florence, *L'Acteur-roi. Le Théâtre dans la Rome antique*, Paris, Les Belles Lettres, 2003, [1985], p. 255.

⁷⁵² *Ibid.*, p. 75.

premier⁷⁵³ ». Cependant, les personnages-figures qu'il dessine sont doublés par des figures de l'imaginaire collectif, tels les clowns, les comiques américains, les personnages shakespeariens, les guignols ou encore sur un autre plan renvoient aux codes vestimentaires dépositaires du pouvoir colonial. Par ces emprunts, il cherche à mettre en évidence les rapports de pouvoir qui se jouent entre les groupes.

La seconde logique qui résulte de la mise en place de rapports visuels entre les personnages-figures est de permettre aux acteurs de s'appuyer sur des attentes de jeu qui émergent justement de l'imaginaire collectif. Mais Blin place également ses acteurs dans des attitudes et des contraintes physiques qui leur sont utiles pour inventer une sorte de grammaire corporelle.

C. Ancrer des attitudes

Les personnages-figures de notre corpus ne sont pas sous-tendus par une identité psychologique à découvrir, ou par une action qu'il faudrait accomplir. Au contraire, dans la droite ligne de leur construction physique et visuelle, Blin, avec Beckett et Genet, s'attache à leur inventer une sorte d'identité corporelle qui s'ancrerait dans des attitudes et dans des gestes.

De la sorte, autour de son travail sur *En Attendant Godot*, et ce assez rapidement après les avoir définis visuellement, Blin s'accroche, comme il le raconte, à une définition physiologique des personnages-figures pour expliciter leur grammaire physique : « j'étais parti pour les personnages de leur physionomie, telle que Beckett la suppose, de leur maladie, de leur malaise même, des choses dont ils se plaignent⁷⁵⁴ ». Cela fonctionne pour Vladimir et Estragon. Le premier, assez tôt dans la pièce, se touche le pubis⁷⁵⁵, et Blin transforme cet indice en : « problèmes de prostate qui le courbent en deux, le font gémir ou l'incitent à courir en coulisses pour tenter de se soulager. Il multiplie les allers et venues. Il est plus disert, plus mouvant⁷⁵⁶ ». Pour le second, Estragon, Blin accentue les douleurs aux pieds, présentes dès la première

⁷⁵³ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 149.

⁷⁵⁴ BLIN Roger, in WAINDROP Andrée, *Les Mises en scène des pièces de Samuel Beckett par Roger Blin*, op. cit., p. 12.

⁷⁵⁵ « Vladimir part d'un bon rire qu'il réprime aussitôt, en portant sa main au pubis, le visage crispé », BECKETT Samuel, *En Attendant Godot*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1952, p. 13.

⁷⁵⁶ ASLAN Odette, *Roger Blin Qui êtes-vous ?*, op. cit., p. 142-143.

didascalie : « Estragon a mal aux pieds ; il s'arrête sans cesse, s'assied, ne veut plus repartir⁷⁵⁷ ». Le fait d'être souvent par terre renforce l'idée, défendue par Blin, de renfermement d'Estragon sur lui-même. Si en 1953, cet effet d'enfermement est accentué par le port d'une veste très fermée, de laquelle s'échappe un foulard, c'est à partir de 1978 que Blin peaufine cette idée en renforçant le corps de l'acteur de prothèses qui soudent les mains à la veste, et empêchent ainsi une gamme trop élargie de mouvements. Ses difficultés à marcher sont également appuyées dès 1953 par le port de chaussures très usées et trop grandes. Ainsi les attitudes, en plus de la maladie, sont relayées par les costumes. Lucien Raimbourg en Vladimir, « miteux avec un col cassé, une jaquette ouverte derrière à longs pans⁷⁵⁸ », et une cravate, complète son image d'intellectuel en prenant régulièrement une pause avec les mains derrière le dos⁷⁵⁹. Par contraste, les jambes arquées du comédien Lucien Raimbourg ajoutent un trait physique comique au personnage. Pour Lucky et Pozzo, Blin ne s'appuie pas sur des indices provenant du texte : Jean Martin, gêné par l'incohérence du monologue de Lucky et par sa présence silencieuse en scène, demande à un médecin « une maladie susceptible de justifier un dérèglement de la parole et du geste⁷⁶⁰ » ; il étudie alors la maladie de Parkinson pour composer son personnage : « Je me tenais dans une position inconfortable, sur la pointe d'un pied, l'autre pied levé, en équilibre instable avec mon panier et ma valise à la main⁷⁶¹ ». En cela, l'acteur sollicite une explication physiologique pour pouvoir composer son jeu. Le choix des tremblements, au départ, ne plaît pas à Roger Blin qui finit par l'accepter lorsque l'habilleuse, passant là par hasard, vomit en voyant l'interprétation de Lucky par Jean Martin : « Tu avais raison, c'est cela qu'il faut faire⁷⁶² ». Pozzo est un personnage qui pose beaucoup de problèmes à Blin : n'ayant pas la morphologie pour l'incarner, il doit procéder à un long travail de composition. Persuadé que Pozzo est gros alors que rien dans le texte ne le laisse présager, à part peut-être son « rire énorme⁷⁶³ », Blin part de cette caractéristique pour construire le personnage. Son poids affecte son déplacement et explique sans doute ses

⁷⁵⁷ *Ibid.*, p. 141.

⁷⁵⁸ WAINTROP Andrée, *Les Mises en scène des pièces de Samuel Beckett par Roger Blin*, op. cit., p. 16.

⁷⁵⁹ Cf. volume 2, annexe 11 et 12, PIC Roger, *Photographies d'En Attendant Godot*, Paris, Odéon-Théâtre de France, 1961, 4-PHO-1(549), BnF, p. 25.

⁷⁶⁰ MARTIN Jean, « En créant Godot », *Le Magazine Littéraire*, n° 372, janvier 1999, p. 52-57, p. 54-55.

⁷⁶¹ MARTIN Jean, in ASLAN Odette, *Roger Blin Qui êtes-vous ?*, op. cit., p. 143.

⁷⁶² BLIN Roger, paroles rapportées par MARTIN Jean, in ASLAN Odette, *Roger Blin Qui êtes-vous ?*, op. cit., p. 143.

⁷⁶³ BECKETT Samuel, *En Attendant Godot*, op. cit., p. 28.

problèmes cardiaques, explication renforcée par le fait que Pozzo est un fumeur de pipe. « Il marche difficilement, avec les pieds très ouverts. C'est son ventre qui le dirige⁷⁶⁴. » De ce fait, Blin porte un faux ventre et un faux crâne chauve et transforme sa voix en voix de gros, qui vient du ventre. Blin redonne alors aux personnages-figures une logique interne qui en passe par l'exposition de corps malades.

Le compagnonnage entre Blin, Beckett et les acteurs implique la stabilisation de certaines caractéristiques physiques des personnages de pièces en pièces. Dès lors, nous pouvons observer que l'écriture de *Fin de partie* détermine de nouvelles maladies physiques pour les personnages-figures. En limitant les mouvements, ces états physiques finissent par justifier la corporéité des personnages-figures et par ramener du sens là où il en manquait. Hamm, aveugle et en fauteuil, ne peut bouger que les mains et la tête. Dans la perspective de jouer un roi déchu atteint de cécité, Blin tend son corps et relève la tête pour développer une certaine posture royale sur son trône, et écouter ce qui se passe sur scène. À l'inverse Clov est courbé. D'après Blin, Jean Martin est « à tel point hanté par ce personnage [de Lucky] qu'il était saisi d'une sorte d'automatisme de tremblement, dès qu'il apparaissait sur scène, lorsque plus tard il dut jouer le rôle de Clov⁷⁶⁵ ». Ici, la figure de Clov acquiert une identité physiologique, non pas à partir d'éléments du texte, mais grâce à la mémoire corporelle de l'acteur. Cependant, Jean Martin met tout de même en lumière la fatigue de Clov sous-entendue dans le texte, ce qui influe sur son déplacement : « Il lève à peine les pieds du sol même lorsqu'il se hâte, et sa rapidité est inversement proportionnelle à son efficacité⁷⁶⁶ ». Quant à Nagg et Nell, ils ne peuvent dans leur poubelle bouger que leur tête et leurs mains, tout comme Hamm, mais ils ont toutefois l'air plus joyeux que ce dernier. En effet, le placement de leurs mains sur la poubelle leur offre une position tellement ridicule qu'elle facilite leurs sourires. Dans cette position, ils ressemblent aux marionnettes à gaine utilisées par les guignols lyonnais.

⁷⁶⁴ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 87-88.

⁷⁶⁵ BLIN Roger, in WAINTRAP Andrée, *Les Mises en scène des pièces de Samuel Beckett par Roger Blin*, op. cit., p. 13.

⁷⁶⁶ ASLAN Odette, *Roger Blin Qui êtes-vous ?*, op. cit., p. 168.

Les infirmités motrices représentées dans cette pièce créent une certaine ambiguïté. Elles renvoient aux Freaks, ces bêtes de Foire exposées à la fin du XIX^e siècle⁷⁶⁷, et à la multiplication des mutilés de la Première Guerre mondiale⁷⁶⁸, cette dernière allusion étant renforcée par le gris omniprésent dans la scénographie. Cependant, ces références sont déréalisées par l'univers shakespearien mis en place par Blin, ainsi que par l'image de joyeuses marionnettes émanant des parents dans les poubelles. L'impotence des corps est encore manifeste avec la création *d'Oh Les Beaux Jours* où l'actrice est enterrée, jusqu'au buste au premier acte, et jusqu'au cou au second. Blin et Madeleine Renaud ont donc cherché une grammaire gestuelle qui permettrait de donner l'impression d'un papotage dans un « salon de thé⁷⁶⁹ ». L'actrice joue alors avec son buste en orchestrant quelques mouvements d'arrière en avant⁷⁷⁰. Finalement, dans le premier acte, avec la présence du sac et de tout ce qu'il contient, la partition gestuelle est aisément dessinée par l'actrice qui invente toute une gamme de « menus gestes⁷⁷¹ » quotidiens avec les objets. Elle colore la pièce par un travail physiologique qui offre un éventail de sentiments en passant notamment par l'ironie, tout en conservant tout du long « un sourire ingénu⁷⁷² » qui inscrit définitivement ce personnage-figure dans la légèreté de Madeleine Renaud.

La Dernière Bande est une pièce particulière dans l'œuvre de Beckett : écrite entre *Fin de partie* et *Oh Les Beaux Jours*, elle échappe au processus d'enserrement du corps qui se dessine dans le parcours de l'auteur. Le personnage de Krapp renoue avec l'imaginaire des clochards beckettien d'*En Attendant Godot* en accentuant la part de clownesque. Blin ne disserte pas sur le travail corporel du comédien, se limitant à affirmer avoir « respecté [l]es indications en supprimant tout excès de jeu⁷⁷³ ». Ainsi, avec Chauffard, il sculpte le personnage-figure dans une sorte de complète pétrification⁷⁷⁴ dont Krapp ne sort que lors de « quelques moments de colère où il arrête

⁷⁶⁷ COURTINE Jean-Jacques, « Le corps anormal. Histoire et anthropologie culturelle de la difformité », in CORBIN Alain, COURTINE Jean-Jacques, VIGARELLO Georges (dir.), *Histoire du corps 3. Les Mutations du regard, le XX^e siècle*, Paris, Seuil, 2006, p. 201-262.

⁷⁶⁸ *Ibid.*

⁷⁶⁹ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 166.

⁷⁷⁰ *Ibid.*, p. 166-167.

⁷⁷¹ ASLAN Odette, *Roger Blin Qui êtes-vous ?*, op. cit., p. 177.

⁷⁷² *Ibid.*, p. 178.

⁷⁷³ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 154.

⁷⁷⁴ *Ibid.*

la machine brusquement⁷⁷⁵ ». Pour ce qui est des déplacements, comme indiqué en didascalie, le personnage-figure titube.

Avec les pièces de Genet, Blin est moins disert sur la recherche de caractérisation corporelle des personnages-figures par le biais d'attitudes, mais cela ne veut pas dire qu'il opère une recherche moindre à ce niveau. Le travail paraît plus baroque et éclectique, et découle moins d'une recherche *a priori* de contraintes liées à des maladies ou infirmités corporelles. Toutefois, ces contraintes sont parfois remplacées par d'autres, imposées par les costumes, qui inscrivent les corps dans des postures singulières.

Dans *Les Nègres*, Blin n'a pas cherché avec les comédiens à déterminer des attitudes physiques caractéristiques. Il cherche plutôt à mettre en avant les idées de fête et d'improvisation, et les corps du groupe des Nègres semblent d'ailleurs assez libres de leurs mouvements. À l'opposé, les acteurs qui représentent la caricature du pouvoir oppressif ont un corps plus figé, à cause de l'utilisation de demi-masque car Blin n'aime pas trop les masques entiers qui, selon lui, sont « contraignants⁷⁷⁶ ». Pour la Reine, Odette Aslan remarque que « le masque la contraignait à baisser la tête pour regarder, ce qui conditionnait son jeu, raidissant ses attitudes tout en lui conférant une certaine gaucherie ». Le missionnaire, avec ses manches épanouies aux poignets, donne l'impression de faire des « mouvements d'envols⁷⁷⁷ ». Quant au valet, toujours positionné derrière ou à proximité de la Reine, son jeu est conditionné par le port d'une serviette blanche sur son bras qui sert régulièrement à essuyer les larmes de la Reine⁷⁷⁸. À partir de photographies⁷⁷⁹, nous pouvons observer l'organisation hiérarchique de la Cour. La Reine, assise au centre de l'estrade, est positionnée en fonction des spectateurs auxquels elle se montre ; face à eux mais en position trois-quarts pour les Nègres. Au contraire, le juge situé à sa gauche, également assis, est bien en face des Nègres qu'il doit juger. Encore à gauche, le Missionnaire est debout de trois-quarts avec la tête penchée. Mais cette posture initiale de la Cour se défait quand, ennuyés et distraits, les personnages s'affaissent sur leurs positions. Pour le groupe des Nègres, ce ne sont pas

⁷⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁷⁶ *Ibid.*, p. 136.

⁷⁷⁷ ASLAN Odette, *Roger Blin Qui êtes-vous ?*, op. cit., p. 199.

⁷⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁷⁹ Cf. volume 2, annexe n°42, PIC Roger, *Photographies des Nègres*, Paris, Théâtre de Lutèce, 1959, 4-PHO-1(690), BnF, p. 58.

tant des postures individuelles que des positionnements dans l'espace qui soulignent les rapports de force qui s'établissent entre eux, rapports mouvant en fonction des situations.

Avec *Les Paravents*, Genet est beaucoup plus présent et exigeant dans la recherche corporelle d'un jeu théâtral, comme en témoignent les nombreuses lettres qu'il envoie à Blin pendant les répétitions. Le metteur en scène résume ainsi les volontés de l'auteur :

« Genet voulait que les acteurs aient des gestes hors nature, une démarche particulière à chacun et des voix non réalistes, ce à quoi je suis parvenu plus ou moins bien. Dans cet ordre d'idée, c'est peut-être Maria Casarès qui va le plus loin⁷⁸⁰. »

Cependant, Blin ne décrit pas avec précision ses recherches. Comme dans *Les Nègres*, certaines attitudes émanent de contraintes imposées par le costume afin de faire ressortir les figures importantes, quand d'autres sont proposées par Blin en vue de créer des images d'ensemble. Ainsi, les trois premiers tableaux servent en partie à mettre au centre trois des grandes figures féminines de la pièce : La Mère, Warda et Leïla. Saïd, présent dans les trois tableaux, s'efface à côté de ces grandes figures alors que, selon le metteur en scène, il doit donner le « la⁷⁸¹ » de la représentation. Cette position centrale dans la pièce résulte donc de son effacement, qui l'exclut visuellement des autres corps exubérants. Ainsi, le metteur en scène travaille en quelque-sortie à la discrétion de ce personnage, en demandant à Amidou d'effacer ses gestes parasites⁷⁸² afin de recourir à un jeu « extrêmement sobre⁷⁸³ », ceci sans lui enlever sa part de provocation et en l'autorisant à faire de temps en temps « un ou deux bras d'honneur⁷⁸⁴ ». Après Saïd, le premier personnage-figure de la pièce à apparaître est La Mère. Si elle arrive avec une valise sur la tête, elle sera toujours ensuite accompagnée de son bâton qui renvoie à

⁷⁸⁰ BLIN Roger, « *Les Paravents* de Jean Genet présenté par Roger Blin », in DESROCHES Jean (dir.), *Les Entretiens sur le théâtre*, n° 18, septembre-octobre 1966, p. 10-17, p. 16, Fonds Blin, 4-COL-174 (224), BnF.

⁷⁸¹ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 192.

⁷⁸² « Amidou est marocain et il avait tendance à jouer beaucoup, il faisait des tas de gestes très drôles, très méditerranéens, mais j'ai du travailler beaucoup avec lui pour trier, parmi ses propositions, celles qui pouvaient être utilisées pour le personnage. Je lui ai interdit certains gestes, alors souvent il se tenait droit les bras le long du corps et il me disait : "Écoute, tu m'emmerdes maintenant je ne sais plus." Je lui répondais : "Bon tu vas essayer de faire ces gestes, ais de temps en temps, quand ça vaut la peine." », BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 191.

⁷⁸³ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 191.

⁷⁸⁴ *Ibid.*

l'image du sage et du vagabond. Par son costume fait de multiples bouts de tissu et de son bâton, elle a le corps courbé et un dos de bossu. L'accentuation de la monstruosité de son corps lui confère une présence aussi forte qu'inquiétante. Lors du premier tableau, et selon les photographies⁷⁸⁵, elle est mise en avant par sa position fixe et centrale, accentuée par la présence de son fils, Saïd, qui lui tourne autour dans diverses positions en allant au contraire dans le mouvement et le jeu. L'immobilisation d'une figure féminine afin de lui octroyer une posture centrale, ceci en opposition avec les mouvements des autres personnages-figures, est reprise au second tableau. Warda, au centre, « se cura[nt] les dents avec une des nombreuses épingles de ses cheveux⁷⁸⁶ », est immobilisée par le poids de son costume. Malika, à jardin, est également en posture verticale et immobile, mais est recluse sur le côté, et plus petite que la reine des putains. Cette dernière est d'ailleurs mise en avant par la position des trois clients, couchés sur le ventre devant elle et formant un demi-cercle avec leur tête en direction de Warda⁷⁸⁷. Cette position des corps suggérant les relations de pouvoir n'apparaît pas dans l'édition utilisée par Blin⁷⁸⁸. La didascalie suivante sera ajoutée par Genet dans la réédition de sa pièce : « couchés sur le ventre, levant le torse face à Warda, trois clients⁷⁸⁹ ». Pour finir sur la présentation des figures féminines, le troisième tableau expose Leïla dans son isolement. Son costume contraint considérablement son jeu : « Son énorme robe cachait complètement son corps et elle ne pouvait jouer qu'avec les bras un peu ou les mouvements de la tête sous la cagoule⁷⁹⁰ ». De plus, la longueur de la robe oblige la comédienne à la tenir et donc à être courbée⁷⁹¹, posture qui, comme celle de La Mère, renforce l'effroi qu'elle peut produire. Genet avait proposé à Blin que la robe descende « un peu plus bas que les pieds, de sorte que la Mère devra la relever un peu pour marcher⁷⁹² ». Il semblerait que cette idée ait été reprise, mais pour Leïla. Cette position

⁷⁸⁵ DELLUC Michel, *Photographies des Paravents*, Paris, Odéon-Théâtre de France, 1966, 4-PHO-20(16), BnF.

⁷⁸⁶ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 207.

⁷⁸⁷ DELLUC Michel, *Photographies des Paravents*, Paris, Odéon-Théâtre de France, 1966, 4-PHO-20(16), BnF.

⁷⁸⁸ *Cahier de Régie des Paravents. Première partie*, 1966, Fonds Renaud-Barrault, 4-COL-178 (693), BnF.

⁷⁸⁹ GENET Jean, *Les Paravents*, édition de Michel Corvin, Paris, Gallimard, (folio théâtre), 2000, [1979], p. 27.

⁷⁹⁰ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 210.

⁷⁹¹ SASSIER Jacques (photographe), Photographie de Leïla et de Saïd, in GENET Jean, *Lettres à Roger Blin*, op. cit., p. 32bis.

⁷⁹² GENET Jean, *Lettres à Roger Blin*, op. cit., p. 31.

la rapetisse alors que Paule Annen ne mesure déjà qu'1m50⁷⁹³. De manière générale, la courbure semble caractériser les femmes algériennes R Leïla, La Mère, Kadidja, Ommou R alors que les soldats et les européens sont bien droits lors de scènes cérémonieuses. Or dans la pièce, ce sont les corps monstrueux qui imposent le respect, la rigidité des soldats accentuant leur caricature. Certains groupes se distinguent par moment par une démarche particulière : ainsi, « les six tricoteuses ont une démarche trottinante et forment un anneau en se déplaçant⁷⁹⁴ », ou encore « les soldats progressent par reptation stylisée sur le praticable du champ de bataille⁷⁹⁵ ».

Dans *Les Paravents*, l'ancrage dans des postures sert à mettre en avant les personnages-figures individualisés importants, alors que les autres s'effacent grâce à des placements dans l'espace qui marquent les rapports de forces entre les groupes. Ainsi, contrairement au travail avec Beckett sur chaque personnage-figure, Blin se concentre plutôt avec Genet sur des ensembles, des groupes, des corps dans l'espace qui créent des images. C'est également le cas pour les *Nègres* où les personnages-figures du même nom se partagent l'espace de jeu au sol. De ce fait, les personnages-figures beckettien marquent plus facilement et durablement les esprits, ce que Matthieu Protin remarque, en évoquant la « persistance rétinienne »⁷⁹⁶ à l'œuvre dans *En Attendant Godot*. Cette idée est généralisable à *Fin de partie* et *Oh Les Beaux Jours*⁷⁹⁷, et renforcée par l'édition des pièces. Les pages de couverture d'*En Attendant Godot* et de *Fin de partie* proposent des dessins de la mise en scène de Blin : Vladimir penché vers Estragon et assis pour l'un, Hamm incarné par Blin avec la tête légèrement relevée, pour l'autre. Quant à *Oh Les Beaux Jours*, cela va plus loin avec une photographie de Madeline Renaud avec son sac et portant bien haut son ombrelle. Les acteurs de Blin incarnent donc durablement et physiquement les personnages-figures beckettien.

Blin commence donc son travail scénique par la recherche et la mise en place des personnages-figures dans des corps et des postures physiques qui vont révéler des

⁷⁹³ MIRANTE-PETIT Sarah, *Entretien*, propos recueillis par DUMONTET Mathilde, 29 octobre 2013, Rennes.

⁷⁹⁴ ASLAN Odette, « "Les Paravents" de J. Genet », in BABLET Denis, JACQUOT Jean (dir.), *Les Voies de la création théâtrales*, Paris, CNRS, n° III, 1972, [1969], p. 11-107, p. 67.

⁷⁹⁵ *Ibid.*

⁷⁹⁶ PROTIN Matthieu, *De La Page au plateau : Beckett auteur-metteur en scène de son premier théâtre*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2015, p. 72.

⁷⁹⁷ L'édition de *La Dernière Bande* ne propose pas de vignette en page de garde et la performance de R. J. Chauffard, bien que saluée par la critique, passe assez inaperçue.

rapports de force et permettre aux acteurs de fouiller dans une gamme de gestuelles pour aborder leur jeu. Mais surtout il présente des corps informes ou monstrueux qui, en se dégageant du monde de la parole, s'ouvrent à la pantomime :

« L'expérience [de la pantomime] n'est sur ce point pas très différente de celles que nous fait faire l'exhibition des monstres (*freaks*) dont se régale pareillement la société européenne de la fin du siècle. Le pantomime est monstrueux parce qu'il se montre, et rien de plus, et que se montrant il montre cette limite du *logos* que constitue son corps, notre corps⁷⁹⁸. »

Le metteur en scène s'inspire de formes spectaculaires qui lui permettent justement de mettre en avant l'extériorité des corps et des gestes, c'est-à-dire de créer des impressions plastiques. Blin, qui ne cherche pas à proposer une signification politique ou métaphysique pour chaque pièce, ni à clarifier leur propos parfois ambigu, se concentre au contraire sur les possibilités de déploiement de séquences autonomes.

⁷⁹⁸ RYKNER Arnaud, « Le "corps imprononçable" de la pantomime fin-de-siècle : de la défection du verbe à l'absolu de l'image », in RYKNER Arnaud (dir.), *Pantomime et théâtre du corps : transparence et opacité du hors-texte*, Rennes, PUR, 2009, p. 77-91, p. 91.

II. Dynamiser et poétiser la scène : l'exploration du ludique

Le ludique est une modalité qui peut être placée au cœur de la représentation théâtrale et devenir le moteur du spectacle, comme le *muthos* est celui du drame. De nombreuses formes spectaculaires se constituent autour du ludisme, en particulier le théâtre romain. Ce dernier met en place un « réseau sémantique qui répète que rien au cours des jeux scéniques n'est sérieux, que tout est jeu, danse et pour du faux, que tout est pour rire ; nous appellerons ce refus du sérieux, signifié par le radical **lud-*, le ludisme⁷⁹⁹ ». Nous reprendrons à notre compte cette définition du ludisme. Il faut rappeler que les pièces que nous étudions ne sont pas uniquement ludiques, mais semblent au contraire jouer sur une tension entre cette modalité et celle du *muthos* aristotélicien, même si ce dernier piétine.

Le ludique prend différentes formes qui ont toutes la particularité de ne pas servir l'action au sens aristotélicien, et finalement d'actualiser l'être et le faire théâtral. La figure du clown et les artifices du cirque⁸⁰⁰ sont des pivots de la pensée théâtrale de Blin. Il s'en inspire tout autant qu'il s'en méfie pour son travail avec les pièces de Beckett et de Genet. Le clown, présent dès l'esquisse des personnages-figures, est travaillé à travers différentes séquences autonomes qui prennent la forme de gags. Avec les pièces de Genet, et en particulier pour *Les Nègres*, malgré le sous-titre *Clownerie* choisi par l'auteur, Blin prétend n'avoir utilisé « aucun artifice du clown⁸⁰¹ ». S'il ne s'est pas inspiré de l'imaginaire du cirque, certains gags utilisent pourtant des techniques attribuées à cet art. Seulement, dans l'art du clown, le jeu est littéral, il ne se montre pas comme tel mais se vit avec sincérité⁸⁰². Alors qu'en effet, avec les deux pièces de Genet, Blin s'éloigne des techniques du clown pour regarder plus largement

⁷⁹⁹ DUPONT Florence, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, op. cit., p. 192.

⁸⁰⁰ Quand Blin parle du cirque, il fait référence à la discipline qui émerge au XIX^e siècle et non au cirque antique, qui, lui, est essentiellement constitué de courses de char. (DUPONT Florence, *L'Acteur-roi*, op. cit., p. 20). Cependant, la seconde forme emprunte à la première à la fois, par transposition, une certaine utilisation de l'espace, et la notion de boucle. « Le sens premier [de cirque] semble avoir été "l'action de tourner autour de". Et ce qui caractérise le cirque n'est pas une forme circulaire, un cirque n'est pas un cercle, mais le fait que les courses qui s'y donnent se font selon un parcours en boucle ». (*Ibid.*, p. 52.) Si Blin retient l'aspect circulaire de l'espace, les personnages-figures de Beckett eux jouent bien avec cette idée de boucle.

⁸⁰¹ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 146.

⁸⁰² Une partie de l'art du clown se base sur la découverte du clown qui réside en chacun de soi. Ceci explique la différence entre l'acteur qui interprète un rôle, et le clown, qui est. François Fratellini explique par exemple que « les acteurs font semblant, nous c'est pour de vrai ». FRATELLINI François, cité par ETAIX Pierre, *Il Faut Appeler Un Clown un clown*, Paris, Séguier Archimbaud, 2002, p. 12.

du côté du spectaculaire et de la magie, c'est-à-dire en montrant et jouant de l'artifice. Dans l'ensemble de son travail avec Beckett et Genet, il fait par ailleurs souvent référence au ballet, à la création de danses des corps dans l'espace.

A. Le gag verbal et le gag physique

Le gag⁸⁰³ est un mot emprunté à l'anglais, qui, au XIX^e siècle, a le sens d'histoire drôle puis de risée ou de raillerie ; en français, il recouvre rapidement, par le biais du cinéma⁸⁰⁴ et de la télévision, celui d'effet comique visuel rapide. L'emploi de ce terme se généralise d'ailleurs après 1945. Le gag est donc un effet visuel ou auditif qui survient de manière inattendue et décalée. Paradoxalement, le spectateur le voit venir. Il est gratuit au sens d'un acte qui se fait et qui se donne pour rien. Ni entraîné par des déterminations extérieures, ni par des considérations rationnelles, il n'est pas au service d'un *muthos*. Très utilisé dans les premières pièces de Beckett, il permet de créer un équilibre dynamique entre inertie et mouvement. Ainsi, quand les personnages-figures d'*En Attendant Godot* ou de *Fin de partie* trouvent une activité, ils en profitent au maximum. Ces activités se transforment souvent en gag du fait qu'elles n'ont aucune utilité et sont étirées jusqu'au bout. Dans les œuvres de Genet, les gags sont moins centraux, mais ils surviennent toutefois pour ralentir le déroulé des pièces ou pour mieux railler certains personnages-figures, tels que les Blancs ou les colons.

Les gags verbaux sont le plus souvent prévus dès le moment de l'écriture et se voient redoublés par la mise en scène de Blin. *En Attendant Godot*, encore une fois, est la pièce qui en regorge le plus. La parole est donnée comme gratuite, ne servant aucun discours, et se revendique comme une modalité de jeu pour passer le temps, notamment avec cette métaphore du jeu de balle où le dialogue se transforme en une passe : « Vladimir. R. Voyons, Gogo, il faut me renvoyer la balle de temps en temps⁸⁰⁵. » La parole se transforme ainsi en gag verbal grâce à des jeux de mots, des dérivations de sens, des parodies de la grammaire, etc. « Les jeux de mots de l'Auguste sont moins des calembours que des à-peu-près⁸⁰⁶. » Il s'agit souvent de déformations de mots ou

⁸⁰³ REY Alain (dir.), « Gag », *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert-Sejer, Tome 2, 2006, [1992], p. 1539.

⁸⁰⁴ Pour rappel, Blin est un grand amateur du cinéma comique américain, dans lequel il puise son imaginaire.

⁸⁰⁵ BECKETT Samuel, *En Attendant Godot*, op. cit, p. 14.

⁸⁰⁶ HOTIER Hugues, *L'Imaginaire du cirque*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 204.

d'expressions. Estragon fait une polyptote en transformant le nom Pozzo en Bozzo⁸⁰⁷ par inadvertance. Le comique résulte dès lors de la référence au célèbre clown. Les polyptotes sont nombreuses, elles permettent, entre autres, de faire valser la parole d'un thème à un autre par des glissements de sens non volontaires : Estragon et Vladimir passent par exemple de « pendait » à « bander⁸⁰⁸ ». Les jeux de mots à double sens permettent aussi des amalgames inattendus. Dans *Fin de partie*, la réplique de Hamm « il n'y a plus de marée / va voir si elle est morte⁸⁰⁹ » possède une double signification. Elle peut faire référence à la Mer Morte ou renvoyer à Nell, la mère morte. Le gag verbal peut aussi relever d'une parodie des règles de grammaire apprises à l'école. Dans *En Attendant Godot* on peut trouver une déclinaison des pronoms personnels : « vous nous l'avez déjà dit / Je vous l'ai déjà dit / Il nous l'a déjà dit⁸¹⁰ ». Avec ce genre de gag verbal, « le deuil du référent s'accomplit grâce à cette dérive du sens dont la multiplication des figures⁸¹¹ évacue toute pertinence⁸¹² ». De ce fait, tout sens est évacué et comme pour le clown, « ces jeux de mots [...] ne témoignent d'aucune autre revendication que l'envie de faire rire⁸¹³ ». La parole peut également prendre la valeur d'une joute oratoire où « Vladimir procède par accumulation de synonymes et Estragon par répétition du même terme⁸¹⁴ ». Il suffit d'empiler les mots sans volonté de gagner puisqu'Estragon se contente de répéter le même terme. L'intérêt est juste de parler. « Mais la valeur de divertissement du geste est en quelque sorte doublée par la parole qui l'annonce ou qui le prolonge en le commentant. Ainsi est tiré un maximum de profit, si l'on peut dire, du geste⁸¹⁵. »

« Vladimir. R Si on faisait nos exercices ?

Estragon. R Nos mouvements.

Vladimir. R D'assouplissements.

Estragon. R De relaxation.

Vladimir. R De circumduction.

Estragon. - De relaxation.

Vladimir. R Pour nous réchauffer.

⁸⁰⁷ BECKETT Samuel, *En Attendant Godot*, op. cit., p. 28.

⁸⁰⁸ BECKETT Samuel, *En Attendant Godot*, op. cit., p. 20.

⁸⁰⁹ BECKETT Samuel, *Fin de partie*, op. cit., p. 83.

⁸¹⁰ BECKETT Samuel, *En Attendant Godot*, op. cit., p. 53.

⁸¹¹ Ici le terme figure est à prendre au sens propre de figure de style.

⁸¹² NOUDELMANN François, *Beckett ou la scène du pire. Étude sur En Attendant Godot et Fin de partie*, Paris, Honoré Champion, 1998, p. 41.

⁸¹³ HOTIER Hugues, *L'Imaginaire du cirque*, op. cit., p. 204.

⁸¹⁴ FOUCRÉ Michèle, *Le Geste et la parole dans le théâtre de Samuel Beckett*, Paris, A.-G. Nizet, 1970, p. 64.

⁸¹⁵ *Ibid.*, p. 65.

Estragon. R Pour nous calmer.
Vladimir. R Allons-y⁸¹⁶. »

La parole peut ainsi se joindre au geste pour alimenter une scène en la faisant durer :

« Pozzo. R [...] J'aimerais bien me rasseoir, mais je ne sais pas trop comment m'y prendre.
Estragon. R Puis-je vous aider ?
Pozzo. R Si vous me demandiez peut-être.
Estragon. R Quoi ?
Pozzo. R Si vous me demandiez de me rasseoir.
Estragon. R Ça vous aiderait ?
Pozzo. R Il me semble.
Estragon. R Allons-y. Rasseyez-vous, monsieur, je vous en prie.
Pozzo. R Non, non, ce n'est pas la peine. (*Un temps. A voix basse.*)
Insistez un peu.
Estragon. R Mais, voyons, ne restez pas debout comme ça, vous allez attraper froid.
Pozzo. R Vous croyez ?
Estragon. R Mais c'est absolument certain.
Pozzo. R Vous avez sans doute raison. (*Il se rassied*)⁸¹⁷. »

Tout est initié pour relancer les micro-actions, étirer le temps, jusqu'à épuisement du geste et la signification devient alors inopérante : « la redondance concourt déjà à la perte du sens que les spectateurs sont sensés espérer devant une pièce de théâtre. Les personnages eux aussi sont pris au sein d'une logique répétitive qui déborde leurs intentions supposées⁸¹⁸ ». Le discours est dépourvu de continuité, que ce soit au sein d'une intériorité ou que ce soit au sein d'une logique interprétative. L'acte de parole gratuit représente une pure forme ludique.

Dans *Les Paravents*, des gags verbaux émergent aussi de la répétition. Ainsi au quinzième tableau⁸¹⁹, la réplique d'accueil dans le monde des Morts pour l'entrée de chaque nouveau personnage-figure est ajoutée à la main dans le cahier de régie⁸²⁰:

« R Eh bien !
R Eh oui !
R Par exemple !
R C'est ça !

⁸¹⁶ BECKETT Samuel, *En Attendant Godot*, op. cit., p. 99.

⁸¹⁷ BECKETT Samuel, *En Attendant Godot*, op. cit., p. 46-47.

⁸¹⁸ NOUDELMANN François, *Beckett ou la scène du pire*, op. cit., p. 20.

⁸¹⁹ Dans l'édition Gallimard il s'agit de quatorzième tableau.

⁸²⁰ *Cahier de Régie des Paravents. Deuxième partie*, 1966, Fonds Renaud-Barrault, 4-COL-178 (694), BnF.

Et on en fait tant dhistoires !
Et pourquoi pas ? Il faut bien samuser. »

Blin change dailleurs le personnage-figure⁸²¹ qui accueille la Mère pour le remplacer par Pierre, celui que la Mère a tué plus tôt, afin de redoubler leffet comique. Entre autres gags verbaux, Blin aime particulièrement la scène des tu et des vous du neuvième tableau, qui raille, par les nombreuses polyptotes et allitérations, la grammaire, et avec elle le respect, de la langue française :

« LA MÈRE : De temps en temps vous pouvez oublier le vous et nous dire tu.

LE GENDARME : Surtout que vous aimez mieux ça hein ? Le tu est plus chaud que le vous et le tu protège mieux que le vous. Quoique si le tu protège, le vous de temps en temps fait du bien, ça je men doute.

LA MÈRE : Un peu de vous, un jour sur quatre, et le tu le reste du temps.

LE GENDARME : Cest mon avis. Le tu comme base et du vous goutte à goutte. Pour vous habituer. Nous et vous on y gagne, mais le vous tout à coup, à qui dire le tu ? Entre nous le tu est tu de copain, entre nous et vous le tu qui vient de nous est tu plus mou.

LA MÈRE : Juste. Le vous pour vous ça vous éloigne de nous. Le tu nous plaît, le sil vous plaît nest pas pour nous.

LEÏLA : Le mou non plus... Le tout non plou... Le vu non plus

Elle rit. La Mère rit.

LA MÈRE, *enchaînant* : Le fou cest vous... le plus cest mou... Cest tout au plus...

Elle rit. Leïla rit. Le Gendarme rit.

LE GENDARME : Le mon cest plou... cest plus mon cul, le cul mon coup... (*Ils rient tous, aux éclats, mais soudain le Gendarme saperoit quil partage ce rire. Il éclate.*) Silence : Quest-ce que vous voulez ? Quest-ce que vous cherchez ? À mavoir par le rire et par la galéjade⁸²² ? »

Contrairement aux pièces de Beckett, les gags verbaux ne sont donc pas complètement gratuits mais, dans ce cas-ci par exemple, ils servent les rapports de force en plus de railler le français. Blin redouble cette longue scène de jeu avec les mots par la

⁸²¹ Cf. volume 2, annexe n64, *Cahier de Régie des Paravents. Deuxième partie*, 1966, Fonds Renaud-Barrault, 4-COL-178 (694), BnF, p. 90.

Dans le texte de la création il sagit du Gamin, et dans lédition Gallimard, Genet donne cette réplique à Kadidja, sans donc conserver la transformation opérée par Blin.

⁸²² GENET Jean, *Les Paravents*, *op. cit.*, p. 99-100.

réalisation d'une danse qui met en avant l'effet de ritournelle et le rapport de force physique : « La Mère tournait autour du Gendarme, le touchait, le caressait, elle le prenait par le bras et l'entraînait dans une petite danse cocasse⁸²³. »

Dans *Les Nègres*, les gags verbaux sont plus rares. Quelques-uns visent à moquer l'histoire occidentale⁸²⁴ et à la confronter à son imaginaire raciste primitiviste, ce qui en fait une pièce truffée de références extra-théâtrales et de clins d'œil à la culture des spectateurs. Pour reprendre les mots de Blin, « il y a un véritable ricanement dans des boutades comme celle-ci : « Nous aurons notre sainte brulée sur le bucher et on en mangera les morceaux ! »⁸²⁵ » Dans cet extrait, les Nègres jouent sur la réappropriation d'une figure mythique française, Jeanne d'Arc, tout en l'associant à un imaginaire raciste, à savoir ici le cannibalisme. Dans *Les Paravents* également quelques gags verbaux sont construits sur des références extra-théâtrales, et ce toujours dans l'optique de tourner en dérision la culture occidentale. Ainsi au dixième tableau, Blankensee dit à Sir Harold : « Dans une opérette allemande, je ne sais plus laquelle, j'ai entendu cette réplique : les choses appartiennent à ceux qui ont su les rendre meilleures⁸²⁶. » La référence à Brecht est ironique puisqu'ici la valeur de la réplique du *Cercle de Craie Caucasiens* est renversée, en étant attribuée à un colon caricaturé dont les propos sont dénigrés⁸²⁷.

Dans sa création des pièces de Genet, Blin ajoute, parfois de manière involontaire, quelques gags verbaux qui prennent appui sur des jeux de prononciation. Ainsi, des mots français mal dits peuvent se rapprocher d'une sorte d'argot. Dans *Les Nègres* les acteurs ont parfois quelques soucis de diction, ce qui crée un effet comique non prévu par l'écriture mais qui va dans le sens de la pièce : « C'est ainsi que Darling Legitimus n'a jamais pu prononcer le mot *hypnotisé*. Elle disait, comme elle avait toujours dit, *hynoptisé*, mais c'était très bien comme ça⁸²⁸. » Dans *Les Paravents*, entre autres

⁸²³ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 214.

⁸²⁴ « Caricature qui, au passage, d'ailleurs, est aussi celle de notre race, et j'aime cette insolence. Cette insolence des mots (très crus) et de la situation. » BLIN Roger, propos recueillis par GREFFE Noëlle, « Des Noirs plus "noirs" qu'ils ne le sont : *Les Nègres* de Jean Genet », *Combat*, 7 août 1959, coupures de presse, Rsupp 6263, BnF.

⁸²⁵ *Ibid.*

⁸²⁶ GENET Jean, *Les Paravents*, op. cit., p. 114.

⁸²⁷ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 216.

⁸²⁸ *Ibid.*, p. 132.

exemples, au quatrième tableau Sir Harold, au lieu de « nom de Dieu » prononce « nomdeuilleux⁸²⁹ ».

Dans *La Dernière Bande* et *Oh Les Beaux Jours*, la parole n'est pas le lieu des gags qui vont être pris en charge corporellement en déployant un comique corporel par ailleurs très présent dans l'ensemble de notre corpus. Dans les pièces de Beckett, il va plutôt servir à accentuer l'aspect troué de la parole alors que dans celles de Genet, il va redoubler le texte au service de l'insolence, de la caricature, et de l'irréalité. Dans les textes de Beckett et dans leurs mises en scène par Blin, les gags visuels présentent une facture assez classique de numéro de clown et de mime. Pour Etienne Decroux, le langage gestuel ne peut se déployer que si la parole est pauvre. « Mais peut-on mélanger le mime et la parole ? Ó Oui, lorsque tous deux sont pauvres, car alors, l'un complète l'autre. [...] Lorsque deux arts se produisent ensemble, l'un doit reculer quand l'autre avance et vice-versa⁸³⁰. » Chez Beckett, la multitude des didascalies finit d'appauvrir le langage. Et c'est ainsi que peut advenir la richesse du mime. Comme l'a très bien analysé Michèle Foucre, « à chaque fois le geste consiste en une sorte de surenchère du geste. Le personnage fait une dépense de geste beaucoup trop importante pour la situation qui lui est proposée, et c'est dans ce décalage que s'insère le jeu du clown⁸³¹ ». Au départ, il ne s'agit que de maladresses ou de gestes manqués, mais leur répétition, qui induit la transformation de la maladresse en sketch, contribue à rendre les personnages-figures clownesques. En voici plusieurs exemples :

Dans *En Attendant Godot* :

« Estragon lâche la carotte. [Vladimir et Estragon] se figent, puis se précipitent vers la coulisse. Estragon s'arrête à mi-chemin, retourne sur ses pas, ramasse la carotte, la fourre dans sa poche, s'élanche vers Vladimir qui l'attend, s'arrête à nouveau, retourne sur ses pas, ramasse sa chaussure, puis court rejoindre Vladimir⁸³². »

Dans *Fin de partie* :

« Clov. Ó Je vais chercher la lunette.

Il sort.

⁸²⁹ *Ibid.*, p. 210. La didascalie « Il prononce nomdeuilleux », présente dans l'édition Gallimard, est absente de l'édition Barbezat de 1961 utilisée par Blin. Genet a donc réintégré à son texte cette trouvaille de la mise en scène de Blin. GENET Jean, *Les Paravents*, op. cit., p. 47.

⁸³⁰ DECROUX Etienne, *Paroles sur le mime*, Paris, Librairie théâtrale, 1994, [1946], p. 49-50.

⁸³¹ FOUCRE Michèle, *Le Geste et la parole dans le théâtre de Samuel Beckett*, op. cit., p. 25.

⁸³² BECKETT Samuel, *En Attendant Godot*, op. cit., p. 26.

Hamm. *Ó* Pas besoin de lunette !

Entre Clov, la lunette à la main.

Clov. *Ó* Je suis de retour, avec la lunette. (*Il va vers la fenêtre à droite, la regarde.*) Il me faut l'escabeau.

Hamm. *Ó* Pourquoi ? Tu as rapetissé ? (*Clov sort, la lunette à la main.*) Je n'aime pas ça, je n'aime pas ça.

Entre Clov avec l'escabeau mais sans la lunette.

Clov. *Ó* J'apporte l'escabeau. (*Il installe l'escabeau sous la fenêtre à droite, monte dessus, se rend compte qu'il n'a pas la lunette, descend de l'escabeau.*) Il me faut la lunette.

Il va vers la porte.

Hamm (*avec violence*). *Ó* Mais tu as la lunette !

Clov (*s'arrêtant, avec violence*). *Ó* Mais non, je n'ai pas la lunette !

*Il sort*⁸³³. »

Dans *La Dernière Bande* :

« *En voulant s'installer plus confortablement il fait tomber une des boîtes, jure, débranche l'appareil, balaye violemment boîtes et registre par terre, ramène la bande au point de départ, rebranche l'appareil, reprend sa posture*⁸³⁴. »

Et enfin dans *Oh Les Beaux Jours* :

« Winnie. *Ó* [...] Qu'est-ce que tu tiens là, Willie, tu permets ? *Elle tend le bras et Willie lui passe la carte*⁸³⁵. (*Le bras apparaît au dessus de la pente du mamelon et restera ainsi, tendu, la main ouverte, jusqu'à ce que la carte soit rendue.*) Ciel ! Mais à quoi est-ce que tu joues ? (*Elle cherche ses lunettes, les chausse et examine la carte.*) Non mais c'est de la véritable pure ordure ! (*Elle examine la carte.*) De quoi faire vomir *Ó* (*elle examine la carte*) *Ó* tout être qui se respecte. (*Impatience des doigts de Willie. Elle cherche la loupe, la ramasse et la braque sur la carte. Un temps long.*) Et ce troisième là, au fond, qu'est-ce qu'il fricote ? (*Elle regarde de plus près.*) Oh non vraiment ! (*Impatience de Willie. Dernier regard prolongé. Elle dépose la loupe, prend l'extrême bord de la carte entre pouce et index de la main droite, écarte le bras à droite, détourne la tête à gauche, se pince le nez entre pouce et index de la main gauche.*) Pouah ! (*Elle lâche la carte.*) Enlève-moi ça ! (*Le bras de Willie disparaît. La main réapparaît aussitôt, tenant de nouveau la carte. Winnie enlève ses lunettes, les dépose, regarde devant elle. Willie continue, pendant ce*

⁸³³ BECKETT Samuel, *Fin de partie*, op. cit., p. 44-45.

⁸³⁴ BECKETT Samuel, *La Dernière Bande*, op. cit., p. 15.

⁸³⁵ Dans le texte de scène, on peut lire dans la marge l'inscription « refus de Willy », ce qui allonge le gag et prédit l'échec du partage. BLIN Roger, *Livre de travail d'Oh Les Beaux Jours*, 1963, Fonds Blin, BLN 1.3, IMEC.

qui suit, à se délecter de la carte, sous tous les angles, l'éloignant et la rapprochant de ses yeux⁸³⁶.) »

Le comique se trouve dans le décalage opérant entre la volonté de bien faire et l'échec qui en résulte irrémédiablement, mais aussi, comme pour la pantomime, « de l'excès, du surcodage⁸³⁷ ». En cela le personnage-figure se rapproche du clown car « ce qui le caractérise le plus souvent c'est l'échec⁸³⁸ ». Dans le cas d'*Oh Les Beaux Jours*, c'est Willie qui incarne le clown. Comme il est majoritairement caché derrière le mamelon, les gags sont moins nombreux. Mais ses quelques apparitions sont importantes et très travaillées par Blin, notamment le passage de la carte. Dans le texte de scène, Blin écrit dans la marge « carte » et souligne le mot. Dans ces quelques notes de mise en scène, l'importance de cet accessoire et des recherches que ce numéro réclame se découvrent par la présence de ces mots : « avec la carte, chercher le bon sens R carte plus lourde⁸³⁹. ». Le poids de la carte permet certainement une meilleure prise en main et un jeu plus clair. Une autre technique classique du gag clownesque, très présente dans les pièces de Beckett, est la chute qui survient inévitablement et de manière attendue d'une surenchère du geste, ou dans le cas de *La Dernière Bande* d'un objet associé à ce gag dans l'imaginaire collectif : la peau de banane. La chute est accentuée par l'impotence des personnages-figures ; en voici divers exemples.

Dans *En Attendant Godot* :

« Vladimir. R Fais voir ta jambe.
Estragon. R Laquelle ?
Vladimir. R Les deux. Relève ton pantalon. (*Estragon, sur un pied, tend la jambe vers Vladimir, manque de tomber. Vladimir prend la jambe. Estragon chancelle.*) Relève ton pantalon.
Estragon (*titubant*). R Je ne peux pas.
Vladimir relève le pantalon, regarde la jambe, la lâche. Estragon manque de tomber.

⁸³⁶ BECKETT Samuel, *Oh Les Beaux Jours*, op. cit., p. 24-25.

⁸³⁷ DOUSTEYSSIER Catherine, « Pantomime et cinéma : jeux corporels et génériques dans *Drôle de drame* de Marcel Carné », in RYKNER Arnaud (dir.), *Pantomime et théâtre du corps : transparence et opacité du hors-texte*, op. cit., p. 197-204, p. 201.

⁸³⁸ STRAUSS André, « Où retrouve-t-on les paramètres du clown ? », in VIGOUROUX-FREY Nicole (dir.), *Le Clown. Rire et/ou dérision ?*, op. cit., p. 11- 16, p. 13.

⁸³⁹ Cf. volume 2, annexe n°35, Roger Blin, Notes de mises en scène d'*Oh Les Beaux Jours*, 1963, Fonds Blin, BLN 1.3, IMEC, p. 48.

BLIN Roger, *Notes de mises en scène d'Oh Les Beaux Jours*, 1963, Fonds Blin, BLN 1.3, IMEC.

Vladimir. *Lautre. (Estragon donne la même jambe.) Lautre, je te dis ! (Même jeu avec lautre jambe⁸⁴⁰). »*

« La corde se tend. Pozzo tire violemment dessus. [...] Bruit de chute. Cest Lucky qui tombe avec tout son chargement⁸⁴¹. »

« Ils aident Pozzo à se lever, sécartent de lui. Il retombe. Vladimir. Il faut le soutenir. (Même jeu. Pozzo reste debout entre les deux, pendu à son cou⁸⁴²). »

Dans *Fin de partie* :

*« Clov. Attends
Accroupi il essaie de faire tenir le chien debout, ny arrive pas, le lâche. Le chien tombe sur le flanc.
Hamm. Alors quoi ?
Clov. Il tient.
Hamm (Ttonnant). O ? O est-il ?
Clov remet le chien debout et le maintient.
[...]
Hamm. [...] Laisse-le comme ça, en train de mimplorer.
Clov se redresse. Le chien retombe sur le flanc⁸⁴³. »*

Dans *La Dernière Bande* :

« Krapp.  [...] Il se retourne, savance jusquau bord de la scène, sarrte, caresse la banane, lpluche, laisse tomber la peau à ses pieds, met le bout de la banane dans sa bouche et demeure immobile, regardant dans le vide devant lui. Finalement il croque le bout de la banane, se détourne et se met à aller et venir au bord de la scène, dans la lumière, cest-à-dire à raison de quatre ou cinq pas au plus de chaque côté, tout en mastiquant mditativement la banane. Il marche sur la peau, glisse, manque de tomber, se rattrape, se penche, regarde la peau et finalement la pousse du pied, toujours penché, par-dessus le bord de la scène dans la fosse⁸⁴⁴. »

Blin : *« On avait fait faire pour Chauffard un gilet noir avec des grandes poches pour les gags des bananes du dbut⁸⁴⁵. »*

Dans *Oh Les Beaux Jours* :

⁸⁴⁰ BECKETT Samuel, *En Attendant Godot*, op. cit., p. 86-87.

⁸⁴¹ *Ibid.*, p. 27.

⁸⁴² *Ibid.*, p. 110.

⁸⁴³ BECKETT Samuel, *Fin de partie*, op. cit., p. 58-59. Il est à noter que la chute est transposée à un objet inanimé car les handicaps physiques des personnages-figures de *Fin de partie* les empêchent de réaliser cet acte physique.

⁸⁴⁴ BECKETT Samuel, *La Dernière Bande*, op. cit., p. 11-12.

⁸⁴⁵ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 154.

« Winnie. R [...] (*[Willie] lâche chapeau et gants et commence à grimper vers elle. Joyeuse.*) Oh mais dis-donc, c'est fantastique ! (*Il s'immobilise, une main s'agrippant au mamelon, l'autre jetée en avant.*) Allons, mon cœur, du nerf, vas-y je t'applaudirai. (*Un temps.*) [...] (*Il lâche prise, dégringole en bas du mamelon.*) Brrroum ! (*Il se remet à quatre pattes, lève les yeux vers elle*⁸⁴⁶.) »

Bien que le gag soit gratuit, il n'en est pas pour autant ridicule puisqu'il part toujours d'une bonne volonté pour se terminer irrémédiablement par une catastrophe. L'utilisation de l'expression « même jeu » dans de nombreuses didascalies marque à la fois la répétition R qui fait partie des cinq types de comiques répertoriés dans la comédie R et l'inutilité du geste qui n'est qu'un « jeu », ceci pour mieux manifester l'inconséquence des actes des personnages. Ces jeux de scène ont pour fonction d'actualiser des numéros de clowns devenus célèbres, le gag devient alors un « un en soi qui n'appelle pas de suite⁸⁴⁷ ». C'est le cas, par exemple dans *En Attendant Godot*, pour la fameuse scène de la jonglerie de chapeau : « *Estragon prend le chapeau de Vladimir. Vladimir ajuste des deux mains le chapeau de Lucky. Estragon met le chapeau de Vladimir à la place du sien qu'il tend vers Vladimir ; Vladimir prend le chapeau d'Estragon. Estragon ajuste des deux mains le chapeau de Vladimir...*⁸⁴⁸ ». Pour parler de ce sketch visuel, Blin emploie d'ailleurs l'expression familière « archiconnu ». Il le met en espace de cette manière : « Vladimir et Estragon réfléchissaient en passant l'un derrière l'autre : R Voyons ! Voyons !r C'était extrêmement drôle⁸⁴⁹. » Ces répliques ne sont pas présentes dans le texte de Beckett. Ce qui montre que Blin prend des libertés quand il pense qu'elles vont dans le sens de l'idée proposée par le texte. De la même manière, dans *Oh Les Beaux Jours*, il travaille longuement à la mise en place de gromelots⁸⁵⁰ par Willie qui renvoient non seulement à l'imaginaire du clown, mais surtout à ses techniques.

Dans les pièces de Genet, les gags physiques servent encore une fois une certaine insolence et, dans leur gratuité, actualisent les rapports de force sans les faire évoluer. Comme dans les pièces de Beckett, des gags surviennent d'un décalage entre les

⁸⁴⁶ BECKETT Samuel, *Oh Les Beaux Jours*, op. cit., p. 75-76.

⁸⁴⁷ FOUCRE Michèle, *Le Geste et la parole dans le théâtre de Samuel Beckett*, op. cit., p. 21.

⁸⁴⁸ BECKETT Samuel, *En Attendant Godot*, op. cit., p. 20.

⁸⁴⁹ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 100.

⁸⁵⁰ L'importance accordée par Blin aux gromelots est soulignée par la présence, dans la marge de certains passages du texte de scène d'*Oh Les Beaux Jours*, d'inscriptions telles que « voir à nettoyer bruits de Willie ». Livre de travail, *Oh les beaux jours*, Fonds Blin, BLN 1.3, IMEC.

agissements et le contexte. Ainsi au dixième tableau des *Paravents*, Blin fait s'asseoir Sir Harold et Blankensee « sur deux chaises de jardin blanches placées dos à dos⁸⁵¹ » au centre de la scène. Au cours de la scène, les deux colons se lèvent pour déambuler tout en continuant de bavarder alors qu'à l'arrière scène, sans qu'ils s'en rendent compte, les Arabes mettent le feu à l'orangerie. La mise en espace accentue l'inconséquence risible de ces deux personnages-figures qui deviennent des parodies d'eux-mêmes. Selon Catherine Dousteysier, pantomime et parodie sont d'ailleurs intrinsèquement liées :

« Les deux pratiques sont donc très poreuses : la parodie peut facilement incorporer la pantomime dans son dispositif R qui en sera ainsi renforcé R et, à l'inverse, la pantomime contient toujours à un plus ou moins grand degré une part d'(auto-)parodie⁸⁵². »

D'autres gags fonctionnent également sur le principe de la surenchère, comme par exemple lors de la rencontre entre la Mère et le soldat Pierre au treizième tableau. Pierre, joué par André Weber⁸⁵³, arrivant sur scène « chargé de toutes sortes d'objets, son sac, sa mitrailleuse et le verre d'eau dans sa main⁸⁵⁴ », demande de l'aide à la Mère. Roger Blin dit avoir réglé une sorte de combat de catch entre les deux, qui rendait la scène très drôle :

« La Mère commençait à l'aider et, au lieu de démêler les courroies du sac, elle réussissait petit à petit à l'entortiller complètement et Pierre se retrouvait coincé, ficelé. Comprenant qu'il s'était fait posséder, il disait : R Tu joues au con, mémé...r La Mère l'étranglait complètement, à ce moment-là, en répondant : R Ça m'arrive... Ça vient de m'arriver...r Puis doucement elle partait vers la coulisse en tirant le cadavre emmêlé dans les courroies. Les courroies étaient assez longues, ce qui permettait à la Mère de tirer un moment et de disparaître dans la coulisse où un machiniste prenait la relève et continuait à tirer le cadavre. La Mère pendant ce temps réapparaissait sur un praticable plus haut, avec dans les mains des courroies

⁸⁵¹ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 215.

⁸⁵² DOUSTEYSSIER Catherine, « Pantomime et cinéma : jeux corporels et génériques dans *Drôle de drame* de Marcel Carné », in RYKNER Arnaud (dir.), *Pantomime et théâtre du corps : transparence et opacité du hors-texte*, op. cit., p. 202.

⁸⁵³ André Weber (1928-1996) est acteur de théâtre, de cinéma et de télévision. Il joue pour divers metteurs en scène, comme Jacques Fabbri, Antoine Bourseiller ou Jean-Louis Barrault, dans des pièces d'Anouilh, de Ionesco, de Brecht, de Billetdoux, etc. Il est également acteur dans *Hommes et pierres* de Jean-Pierre Faye, pièce mise en scène Roger Blin à l'Odéon-Théâtre de France en 1965.

⁸⁵⁴ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 222.

identiques à celle de Pierre qu'elle faisait mine de tirer en continuant à parler⁸⁵⁵. »

La vision de Pierre emmêlé dans son barda persiste dans la tête des spectateurs lorsque la Mère poursuit son chemin en le promenant. Cette dernière partie, par son aspect inattendu, augmente l'effet comique, avec l'idée du cadavre promené de manière improbable sur les différents niveaux du plateau, ou avec les coups imaginaires que le cadavre reçoit sur les coins des praticables. De nombreux gags jalonnent la pièce des *Paravents*, et un en particulier est supprimé par Blin pour des raisons dramaturgiques. Sur le même principe que celui des colons qui ne remarquent pas que leur orangerie prend feu, au douzième tableau Genet écrit un gag⁸⁵⁶ dans lequel un homme et une femme très français épingle des médailles sur un mannequin sans se rendre compte qu'autour d'eux se déploie une révolution. Blin et son équipe ont d'abord essayé de mettre en scène cette séquence mais, ne réussissant pas à lui « donner le rythme affectif correspondant à l'espèce d'exaspération de joie qui explosait dans la scène des dessins⁸⁵⁷ », le metteur en scène décide de la supprimer. Ainsi Blin, en privilégiant la montée de la révolution, choisit de mettre sa mise en scène au service d'une progression dramatique plutôt que de proposer une juxtaposition de séquences comiques. Pour Blin, les gags, s'ils sont par essence gratuits, ne doivent cependant pas aller à l'encontre de la dynamique profonde de l'œuvre.

De ce fait, Blin montre avec les pièces de Genet son désir un peu provocateur d'exposer l'obscène, ce qui irait selon lui dans le sens des pièces. Dans *Les Nègres*, lors de la représentation de la scène du meurtre, Blin suggère à Toto Bissainthe, qui joue Bobo, de montrer ses fesses. L'actrice refuse mais retrousse tout de même sa robe pour « remuer son popotin⁸⁵⁸ ». De la même manière, dans *Les Paravents*, il décide de jouer en scène un numéro que Genet prévoit pour la coulisse : la cérémonie des pets qui fit tant scandale⁸⁵⁹. Blin explique qu'il aiderait ainsi Genet à assumer son idée :

⁸⁵⁵ *Ibid.*

⁸⁵⁶ GENET Jean, *Les Paravents, op. cit.*, p. 148-152. La didascalie p. 148 est absente de la version éditée chez Barbezat. Les pages équivalentes aux pages 149, 150, 151 et 152 sont barrées dans le cahier de régie. *Cahier de Régie des Paravents. Deuxième partie*, 1966, Fonds Renaud-Barrault, 4-COL-178 (694), BnF.

⁸⁵⁷ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos, op. cit.*, p. 218.

⁸⁵⁸ *Ibid.*, p. 139.

⁸⁵⁹ Nous reviendrons plus en détail sur ce scandale dans le cinquième chapitre, lorsque nous traiterons de la réception.

« Je crois que Genet avait écrit cette scène parce que ça l’amusait beaucoup mais il n’avait pas osé la situer sur scène. Je lui ai dit qu’on ferait ça sur scène mais qu’on le ferait joliment. Effectivement c’était très joli. La scène était très murmurée, très douce. Un à un les soldats venaient pêter à la figure du Lieutenant un petit air du Lot-et-Garonne ou des Ardennes, un petit air de France⁸⁶⁰. »

Blin prend grand soin avec ses acteurs à accentuer les gags présents dès le moment de l’écriture, voire à en inventer des nouveaux. Ce faisant, il dynamise la scène et déploie toute une partie des tonalités comiques et parodiques des pièces. Cependant, toujours dans un souci d’équilibre et pour ne pas enfermer les personnages-figures dans une simple caricature d’eux-mêmes, il exploite également d’autres effets scéniques afin d’amener une certaine poésie.

B. Le spectaculaire et la magie

Contrairement à l’univers beckettien dans lequel Blin accentue par sa mise en scène les références au monde du clown et du cirque du XIX^e siècle, le metteur en scène explore pour l’univers genétien des modalités du spectaculaire qui le dévoilent alors comme faux et ouvrent sur une certaine poésie magique. Dans *Les Nègres* nous n’avons relevé que peu de gags, mais toute la pièce, avec la mise en place d’un théâtre sur le théâtre, se structure autour de l’exhibition récurrente de l’acte théâtral et rappelle sans cesse qu’aucun geste ou parole n’a d’effet sur la réalité. En cela, le spectacle se rapproche, sans le savoir, du théâtre latin dans lequel :

« [*L]udere* renverrait à toute action qui parce qu’elle est une imitation est sans efficacité, ne s’insère pas dans le réel. Pour reprendre les mots d’un philologue contemporain définissant le *ludus*, il s’agit d’une action en dehors de toute fin pratique, en dehors et par conséquent à côté de l’action proprement dite, qui poursuit un but défini dont elle n’est que la copie ou l’imitation originellement désintéressée. Ce qui indique qu’à Rome existe une corrélation entre imitation et déréalisation, en précisant que cette imitation est exhibée comme telle⁸⁶¹. »

L’exhibition du faux, prégnante dans les deux pièces de Genet, est donc une manière de renforcer leur tonalité ludique. Un esprit de « supercherie théâtrale⁸⁶² » est mis en place

⁸⁶⁰ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 225-226.

⁸⁶¹ DUPONT Florence, *L’Acteur-roi*, op. cit., p. 48-49.

⁸⁶² BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 206.

par l'acte de faire croire à la présence d'objets qui influenceraient les actes des personnages-figures, alors que progressivement, les spectateurs découvrent qu'il n'en est rien. Cela n'est finalement qu'une métaphore visuelle de l'acte théâtral et de son inconséquence. Dans *Les Nègres*, cet effet est dévoilé à la fin quand les spectateurs se rendent compte que le catafalque exhibé tout au long du spectacle sur le proscenium ne contient pas de cadavre. Le drap qui recouvre deux chaises est retiré au moment du jugement afin de permettre à la cour de s'asseoir⁸⁶³. Par ailleurs, cet acte permet d'achever le gag du début du spectacle puisque le valet retrouve enfin ses chaises, disparues mystérieusement. Dans *Les Paravents*, l'exhibition de la supercherie est plus rapide : elle apparaît dès le premier tableau quand la valise de la Mère sensée contenir tous les cadeaux du mariage tombe au sol pour dévoiler son vide.

Comme la première réplique des *Nègres*, le premier tableau des *Paravents* expose l'ancrage de la représentation dans les formes spectaculaires de l'exhibition et du faux avec les nombreuses onomatopées *« Et boum :... Et pan... Vlan ! Zim ! Boum⁸⁶⁴ ! », « Kjrîî !... Khrââ !... Ziî⁸⁶⁵ !... »* ainsi que le jeu d'imitation de l'éclair. Amidou, dans cette scène, a un jeu très corporel comme en atteste une série de photographies⁸⁶⁶ sur lesquelles on le voit tour à tour accroupi, à quatre pattes, à genoux, debout ou tournant autour de sa mère. Quant à La Mère jouée par Maria Casarès, au moment où Saïd l'exhorte à danser, et selon le témoignage d'Odette Aslan, elle « danse lentement, à petits pas, les épaules souples, elle fait des salutations, corps en avant, corps en arrière, comme pour faire sonner des colliers⁸⁶⁷ ». Par la suite, de nombreux passages dans les deux pièces exposent des corps qui, par l'outrance de leurs gestes, insistent sur le fait qu'ils jouent pour de faux à imiter une réalité. Dans *Les Nègres*, le long passage de la mise en scène de meurtres avec des gestes et des répliques volontairement exagérés, constitue le cœur de la pièce. La mort des membres de la cour souligne également cette théâtralisation du geste, comme Blin le raconte : « Théo [Légitimus] tombait mais doucement, il tâtait le sol qu'il trouvait trop dur et il se couchait sans trop se

⁸⁶³ GENET Jean, *Les Nègres*, op. cit., p. 97.

⁸⁶⁴ GENET Jean, *Les Paravents*, op. cit., p. 23.

⁸⁶⁵ *Ibid.*

⁸⁶⁶ DELLUC Michel, *Photographies des Paravents*, Paris, Odéon-Théâtre de France, 1966, 4-PHO-20(16), BnF.

⁸⁶⁷ ASLAN Odette, « "Les Paravents" de J. Genet », in BABLET Denis, JACQUOT Jean (dir.), *Les Voies de la création théâtrales*, op. cit., p. 79.

presser⁸⁶⁸. » L'exhibition de la fausse mort est redoublée par le coup de feu dont le trucage est réalisé en scène, « produit par un clap d'église composé de deux bouts de bois que l'on frappe l'un contre l'autre pour faire se lever ou s'asseoir les fidèles⁸⁶⁹ ». Blin redouble ainsi d'ironie, car c'est bien le bruit qui force le comédien à se mettre à terre, dans un jeu qui exhibe sa propre théâtralité. Dans *Les Paravents*, les personnages-figures s'amuse à imiter les bruits naturels, ceux des animaux ou des éléments. À la fin du quatrième tableau, Blin supprime la dernière réplique de Saïd « Y a le vent⁸⁷⁰ ! » pour la remplacer⁸⁷¹ par l'imitation de ce phénomène météorologique. Pour une autre scène, Roger Blin organise scéniquement « une espèce de combat de boxe⁸⁷² » entre Saïd et Habib qui réalisent à tour de rôle le bruit du vent avec leur bouche. Cet effet permet également de ménager leur sortie « en tournoyant [...] emportés par le vent⁸⁷³ ». Toujours dans la même idée et dans le même tableau, le cheval de Sir Harold est représenté par un Arabe qui, derrière le paravent hennit. Blin préfère cette solution, qui souligne la facticité du théâtre, plutôt que de symboliser la présence de cet animal par des rênes, ce qui l'aurait rendue plus vraisemblable⁸⁷⁴. Ces effets servent alors également à parfaire la caricature du colon dont les attributs de pouvoir sont factices.

À d'autres moments de la pièce, et toujours dans la perspective d'exhiber les trucages du théâtre, Blin met en place des procédés techniques spectaculaires. C'est le cas notamment dans deux passages des *Paravents*. Au quatrième tableau, Genet prévoit que le gant de Sir Harold \hat{R} symbole et caricature de son pouvoir physique \hat{R} soit « jeté de la coulisse⁸⁷⁵ » pour surveiller ses ouvriers pendant son absence. La didascalie précise également que cet objet reste suspendu en l'air. Blin, pour accentuer l'aspect

⁸⁶⁸ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos, op. cit.*, p. 142.

⁸⁶⁹ *Ibid.*, p. 141-142.

⁸⁷⁰ GENET Jean, *Les Paravents*, Paris, Gallimard, (folio théâtre), édition de Michel Corvin, 2000, [1979], p. 53. Dans le cahier de régie cette réplique est raturée. *Cahier de Régie des Paravents. Première partie*, 1966, Fonds Renaud-Barrault, 4-COL-178 (693), BnF.

⁸⁷¹ De manière générale, Blin privilégie l'acte scénique plutôt que la parole. Ainsi dans le même tableau la réplique de Sir Harold « viens tenir Bijou un moment » est supprimée pour être remplacée par l'acte. Ces suppressions de répliques ne sont pas conservées par Genet dans la réédition.

⁸⁷² BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos, op. cit.*, p. 211.

⁸⁷³ *Ibid.*

⁸⁷⁴ « Je ne me suis pas attaché à rendre vraisemblable la présence du cheval de Sir Harold derrière le paravent. Il n'y avait donc pas de rênes, mais un des Arabes faisait le bruit du cheval. » BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos, op. cit.*, p. 210.

⁸⁷⁵ GENET Jean, *Les Paravents, op. cit.*, p. 51.

théâtral, fait réaliser un gant d'un mètre cinquante environ⁸⁷⁶. Sir Harold, sortant de scène, lance bien en l'air son gant à la taille de sa main, mais un machiniste fait apparaître à ce moment-là le gant géant qu'il manœuvre depuis l'envers du paravent, créant de fait un effet comique aussi inattendu que spectaculaire. Au neuvième tableau, un des objets dérobés par Leïla est dessiné par elle sur le paravent pour le faire exister. Dans l'édition utilisée pour la création, Genet indique qu'il s'agit d'un réveille-matin, mais Blin remplace l'objet par une pendule et imagine le stratagème suivant pour accentuer la magie de cette scène :

« J'avais organisé pour ce moment-là une petite cérémonie. Leïla, debout sur un petit praticable et dos au public, faisait semblant de dessiner, avec son doigt, la pendule, et en même temps derrière le paravent en transparence un acteur dessinait une pendule à l'aide d'une petite bombe qui faisait un trait fin. La réalisation du dessin durait un certain temps. Leïla suivait ou parfois précédait le tracé de la bombe, et la pendule se dessinait comme ça, toute seule. D'abord le contour, les pieds, puis elle mettait le rond central, les aiguilles et les heures. La Mère suivait attentivement en éclairant le dessin à la bougie⁸⁷⁷. »

Cet effet magique est renforcé par le fait que la pendule se met à sonner à la fin de la scène grâce à un son de carillon produit en coulisse. Les petits effets créés par Blin sont très astucieux et participent de sa vision du théâtre comme bricolage. Ainsi, dans les mises en scène de Blin des pièces de Genet, les acteurs, pour reprendre l'expression de Florence Dupont à propos des Romains, « jouent *au* théâtre⁸⁷⁸ », et révèlent de ce fait le ludisme des pièces.

⁸⁷⁶ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos, op. cit.*, p. 210-211. Le metteur en scène se retrouve d'ailleurs embêté quand, lors de sa mise en scène en Allemagne, le décorateur avait déjà fabriqué un gant de dimension réaliste avec quelques doigts repliés pour symboliser le signe de la justice. Il doit alors lui expliquer sa volonté.

⁸⁷⁷ *Ibid.*, p. 214.

⁸⁷⁸ DUPONT Florence, *L'Acteur-roi, op. cit.*, p. 73.

C. Le ballet

Le ludique renvoie dans l'imaginaire collectif en premier lieu au jeu, et moins à la danse. Or chez les Romains, le ballet est une forme ludique tout aussi importante que les autres :

« L'imitation que pratique le *ludus* relève plus du mime que de la représentation (*mimêsis*) sans oublier que les anciens, Grecs ou Romains, ne distinguent jamais danse et mime. Le verbe *ludere* signifie à lui tout seul danser⁸⁷⁹. »

Dans le vocabulaire scénique de Blin, le terme de ballet revient régulièrement pour exprimer le mouvement des corps dans l'espace et non pour référer au courant chorégraphique du même nom. À propos de son travail sur *En Attendant Godot*, le metteur en scène explique que :

« La mise en scène a été un long travail de mise au point d'une espèce de ballet, d'une circulation très rigoureuse déterminée par les douleurs feintes ou réelles des personnages, par leurs relations et par le texte⁸⁸⁰. »

Blin, par la précision de son travail physique et l'organisation des mouvements dans l'espace a certainement fort influencé Beckett qui intègre à l'écriture de ses pièces une perception accrue du corps. Ce phénomène est par ailleurs analysé par Matthieu Protin :

« Blin fournit donc à Beckett une appréhension du corporel comme l'élément premier du travail de plateau. Un postulat qu'à de très rares exceptions près, il ne reniera pas. Ce que le metteur en scène apporte à Beckett, c'est le goût du concret. Si l'influence de Blin peut être nuancée, le corps étant déjà un élément primordial aux yeux de Beckett bien avant d'écrire *Godot*, l'appui qu'il offre au processus de création constitue une réelle découverte. La possibilité d'envisager la pièce non par le texte mais par le corps confère à ce dernier une importance marquée par la nature de l'écrit qui a immédiatement suivi *En Attendant Godot : Le Mime du rêveur*. Cette pièce inachevée, que l'on peut lire aussi comme une pratique intensive de l'écriture didascalique, constitue une charnière décisive, pouvant expliquer la

⁸⁷⁹ *Ibid.*, p. 50.

⁸⁸⁰ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos, op. cit.*, p. 95.

différence existant entre les indications scéniques d'*Eleutheria* et de *Godot* et de celles de *Fin de partie*⁸⁸¹. »

Dans les autres pièces de Beckett, les didascalies prennent en charge les moindres mouvements corporels, et Blin semble ainsi avoir une marge de manœuvre moindre pour chorégraphier les mouvements, d'autant plus faible que les corps sont de plus en plus contraints par des handicaps physiques. Ainsi, les didascalies génériques telles que « danse » qui, présentes dans *Godot*, réclament une invention de la part du metteur en scène, disparaissent des autres pièces.

Dans *Les Nègres*, la danse est un élément fondamental qui permet de situer la pièce dans le cérémoniel. Dans la version de Genet, les Noirs dansent à l'ouverture de la pièce mais pas à la fin. Blin ajoute une danse de fin⁸⁸², sur un rythme africain puis sur un menuet de Mozart, qui permet à la fois d'encadrer la représentation et d'en souligner l'aspect cyclique. L'entrée et la sortie des Noirs sont mises en scène en miroir :

« Les comédiens qui jouaient les Noirs entraient par le fond de la scène, en dansant le menuet et en jetant des fleurs. Édé Fortin avait réglé une espèce de ballet très drôle. Les comédiens faisaient des tas de petits sauts sur les côtés, c'était très joli⁸⁸³. »

Dès l'entrée des comédiens, est donc souligné l'aspect de fête et de joie au service du ludisme d'une fausse cérémonie. Dans ce spectacle, l'importance de la danse s'étend au processus créatif. Parce que le Théâtre de Lutèce est en travaux au moment des répétitions, Blin et la troupe des Griots travaillent dans différents endroits, et notamment dans un studio de danse équipé d'un piano à Montparnasse ainsi que dans une salle de bal proche du théâtre⁸⁸⁴. Blin commence d'ailleurs chaque répétition par un échauffement en dansant en musique pendant une demi-heure⁸⁸⁵. Il recherche l'énergie dégagée par la danse afin d'irriguer l'ensemble de la création.

Dans *Les Paravents*, la danse met en exergue certaines scènes. Comme nous l'avons vu, le premier tableau qui présente le principe de la pièce est soutenu par un fort travail du corps de Saïd ainsi que par l'injonction à danser à laquelle il exhorte sa mère.

⁸⁸¹ PROTIN Matthieu, *De la page au plateau : Beckett auteur-metteur en scène de son premier théâtre*, op. cit., p. 83.

⁸⁸² Bien qu'il ne change pas la fin de sa pièce, Genet affirme pourtant préférer la fin inventée par Blin. GENET Jean, « Pour jouer Les Nègres », *Les Nègres*, op. cit., p. 9-11, p. 11.

⁸⁸³ BLIN Roger, *Souvenirs et propos*, op. cit., p. 134.

⁸⁸⁴ *Ibid.*, p. 129.

⁸⁸⁵ *Ibid.*, p. 134.

Au onzième tableau, Blin chorégraphie une séquence entre Leïla et Saïd, tous deux emprisonnés dans des cellules différentes :

« Saïd et Leïla étaient au sol éloignés de quatre mètres l'un de l'autre. Pour leur dialogue nous avons réglé une espèce de ballet qui consistait à leur faire faire les gestes qu'ils auraient faits s'ils avaient été dans les bras l'un de l'autre. Genet m'avait écrit dans une de ses notes : **R**I faut que Saïd et Leïla aient de très beaux gestes, c'est probablement ça qui m'a donné l'idée d'inventer ce procédé. Saïd prenait Leïla pour lui parler nez à nez, puis soudain, la laissait tomber puis la reprenait. Leïla, quelques mètres plus loin, se laissait prendre, s'abandonnait et tombait. Nous avons réussi, en répétant beaucoup, une parfaite synchronisation de leurs mouvements. Cela faisait un effet très poétique que les spectateurs ont, je crois, très bien compris⁸⁸⁶. »

Cette chorégraphie est ponctuée des répliques de Saïd et Leïla ; elle figure en corps le rapprochement entre les deux personnages-figures qui forment enfin un couple. Saïd ne rejette plus Leïla, et tous deux s'épaulent dans leur cheminement, fait d'équilibre et de déséquilibre, vers la consécration en petit tas d'ordure. Le couple ainsi sublimé est fortement mis en valeur. Le tableau suivant est également chorégraphié, non plus, cette fois, dans une perspective poétique, mais pour accentuer la joie de « la véritable insurrection⁸⁸⁷ ». Bien que la scène expose de nombreuses acrobaties, Blin insiste sur le fait que « ce n'est pas un numéro de music-hall mais plutôt une espèce de ballet très gai et très beau⁸⁸⁸ ». Il exige la création de gestes et de mouvements très précis qui, bien que servant à représenter le désordre, ne sont pas laissés au hasard et composent un tableau d'ensemble avec une occupation permanente de l'ensemble de l'espace du plateau malgré des va-et-vient incessants. Les Arabes arrivent ainsi sur scène, seuls ou à plusieurs, pour dessiner sur les paravents leur crime insurrectionnel. Blin utilise des bombes pour les dessins car, contrairement à la peinture qui risquait de couler une fois apposée sur les paravents, « les bombes permettaient aux comédiens d'effectuer très vite toutes sortes de dessins et souvent dans des positions inconfortables⁸⁸⁹ ». Blin privilégie donc pour cette scène la rapidité et la virtuosité :

« Certains grimpaient sur les praticables pour atteindre les paravents haut placés, d'autres sautaient sur les épaules d'un copain pour aller

⁸⁸⁶ *Ibid.*, p. 216-217.

⁸⁸⁷ *Ibid.*, p. 220.

⁸⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁸⁹ *Ibid.*, p. 219.

bomber des bouts de paravents encore blancs. Quand quelqu'un épuisait sa bombe, un autre lui envoyait une bombe neuve. Les comédiens étaient partout et les bombes surgissaient et volaient dans tous les sens. Cette scène était une espèce de chahut formidable⁸⁹⁰. »

L'effet de chahut est par ailleurs renforcé par le fait que le metteur en scène ne règle pas la chorégraphie des Arabes sur les exhortations de Kadidja, meneuse de la révolution⁸⁹¹. Les choix de Blin mettent donc en avant ce tableau pivot de la pièce de Genet, qui représente le paroxysme de la révolution et se clôt sur l'entracte⁸⁹². Les morts sont également chorégraphiés, et en particulier celle de Leïla qui disparaît dans sa robe en crinoline⁸⁹³.

Les formes ludiques travaillées par Blin à travers les pièces de Beckett et de Genet sont donc assez différentes. Si, dans l'ensemble des pièces étudiées, Blin élabore des gags visuels et physiques et met en place des séquences chorégraphiées, ils n'ont pas dans les deux cas la même portée dramaturgique. Blin trouve différents procédés qui renforcent l'artificialité et mettent en avant le faux de l'univers de Genet. En revanche, il travaille pour l'univers de Beckett à un jeu corporel fortement inspiré du cirque et du clown. Rtelles que ces formes se répandent au XIX^e siècle et au début du XX^e qui vient renforcer un monde inconséquent dans lequel se juxtaposent des numéros autonomes. Dans sa création des pièces de Genet, Blin utilise par ailleurs quelques formes ludiques pour souligner des moments clés, comme l'entrée et la sortie des Noirs, ou les premier, onzième et douzième tableaux. Ainsi, comme dans la comédie romaine où le *muthos* est inopérant, on peut avancer que chaque pièce de notre corpus « se présente donc comme un spectacle construit par une modulation d'intensité avec de grands moments que séparent des replats où l'attention des spectateurs se relâche et se repose⁸⁹⁴ ».

⁸⁹⁰ *Ibid.*

⁸⁹¹ « Les commentaires, les appréciations de Kadidja ne correspondaient pas à ce qui se passait derrière elle. Les Arabes, n'obéissant plus à aucune logique, envahissaient le plateau. » BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos, op. cit.*, p. 218.

⁸⁹² Pour rappel, c'est Blin qui décide de situer l'entracte à ce moment, à la fois pour des questions techniques et dramaturgiques.

⁸⁹³ Cf. volume 2, annexe n°55, Mort de Leïla tableau au tableau xv. ASLAN Odette, « "Les Paravents" de J. Genet », in BABLET Denis, JACQUOT Jean (dir.), *Les Voies de la création théâtrales*, Paris, CNRS, n° III, 1972, [1969], p. 11-107, p. 89, figure 50, p. 72.

⁸⁹⁴ DUPONT Florence, *L'Acteur-roi, op. cit.*, p. 250.

III. L'ambivalence d'un espace de jeu méta-théâtral

Blin élabore pour les comédiens un espace de jeu ambigu, à la fois fictionnel et méta-théâtral. Il prend grand soin, avec ses collaborateurs, de créer des espaces scéniques particuliers en fonction de ses pièces. En observant les photographies des différents spectacles⁸⁹⁵, on remarque bien qu'il n'est pas un adepte du plateau nu. Au contraire, l'espace scénique vient caractériser le lieu de la fiction tout en créant un espace de jeu pour les comédiens : « J'évite toujours qu'un décor soit décoratif seulement, et je tiens à ce qu'il soit utilisable, accessible aux comédiens, sauf s'il faut un fond de scène, un ciel par exemple⁸⁹⁶ ». Blin se méfie également du réalisme : il reste important selon lui qu'un ou plusieurs éléments viennent déréaliser l'ensemble pour affirmer la teneur théâtrale d'un décor⁸⁹⁷ : « I loathe realistic decor. I should love to have a Louis XV set, but on a beach with sand on the floor. If you are going to have a clock on the stage, why not have fifty⁸⁹⁸ ? ». Cette formulation est évidemment une boutade du metteur en scène mais qui a tout de même le mérite de souligner son désir d'un théâtre non-sérieux et influencé par le surréalisme. Dans les pièces de notre corpus, Blin pense l'espace en tension entre la fabrication d'un univers fictionnel et l'affirmation du plateau en tant qu'espace scénique concret et littéral. En outre, il se rapproche de « l'esthétique ludique [qui] impose d'incessantes irrutions méta-théâtrales au cours de la performance⁸⁹⁹ ».

⁸⁹⁵ Cf. volume 2, annexe n°6, Photographies de quelques mises en scène de Roger Blin, p. 18-20.

⁸⁹⁶ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 136.

⁸⁹⁷ Blin parle de décor et non de scénographie. Dans les programmes sont notés les décorateurs et non les scénographes. Bien que son travail se rapporte plutôt à ce qu'aujourd'hui nous appelons scénographie, nous respecterons le vocabulaire employé par les artistes de l'époque, qui ne revendiquent pas par le vocabulaire une nouveauté esthétique. Cependant nous emploierons le terme scénographie lorsque celui-ci servira à mettre en avant notre analyse de leur pensée de l'espace.

⁸⁹⁸ « J'ai horreur des décors réalistes. J'adorerais avoir un fauteuil Louis xv, mais sur une plage avec du sable sur le sol. Si vous allez avoir une horloge sur scène, pourquoi ne pas en avoir cinquante ? » GARNHAM Nicholas, « Nicholas Garnham talks to Roger Blin », *Varsity*, 20 mai 1961, coupures de presse, 4-COL-174 (213), BnF. Traduit nous-même.

⁸⁹⁹ DUPONT Florence, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, op. cit., p. 10.

A. L'ambigüité des boîtes closes

Dans le travail avec les pièces de Beckett, la création d'*En Attendant Godot* est centrale. Par cette pièce, le metteur en scène découvre et crée sa familiarité avec l'œuvre de l'auteur. Blin se souvient que dans sa mise en scène de *Godot* « tout était fabriqué et c'est ça qui m'a excité dans la pièce⁹⁰⁰ ». Si le compagnonnage entre Blin et Beckett débute en 1953, les décorateurs, eux, se succèdent jusqu'à la découverte tardive de Matias⁹⁰¹ pendant la création de la *Dernière Bande*⁹⁰². Pour *En Attendant Godot*, donc, la vision scénographique n'est pas encore une évidence. Blin et Beckett réfléchissent et proposent diverses suggestions avant d'aboutir au décor rendu célèbre par les quelques photographies qui en restent⁹⁰³. Il est assez étonnant de constater aujourd'hui que leurs premières idées mettaient en jeu des techniques de distanciation. Blin souhaitait en effet affirmer la tonalité clownesque de la pièce en insistant sur la création de deux espaces : celui de la fiction, de la joute oratoire, délimité par la piste de cirque, et celui de l'espace concret du théâtre, se trouvant en dehors de ce cercle. Cette mise en espace aurait créé un effet de ludisme qui affirmerait en permanence que tout ce qui se passe dans la piste de cirque n'est qu'un jeu. Blin explique ainsi son idée et pourquoi il l'a abandonnée :

« Je pensais faire une piste de cirque avec au fond une toile figurant le ciel. Les deux protagonistes seraient arrivés avant le début du spectacle dans des peignoirs blancs. Ils auraient fait quelques exercices d'assouplissements, puis auraient envoyé promener leur peignoir dans les coulisses et le spectacle aurait commencé. Mais cette idée était évidente et il était trop facile d'en tirer parti. Quatre-vingt-dix pour cent des *Godot* montés dans le monde sont tombés dans ce piège. Et je me suis rendu compte assez vite que si cette idée collait pour la première partie, ça n'allait plus du tout pour le second acte. Je ne pouvais pas enfermer dans les limites du cirque la monologue de Vladimir qui dit : *Reste que j'ai dormi*, pendant que les autres

⁹⁰⁰ BLIN Roger, *Tapuscrit de l'entretien pour Les Cahiers de l'Herne*, 1967, Fonds Blin, 4-COL-174 (201), BnF. Cette citation, présente dans le tapuscrit par Tom Bishop, n'est pas retranscrite dans la publication de l'entretien.

⁹⁰¹ Matias (1926-2006) débute la scénographie en 1960 pour la mise en scène par Jean Martin de *La Lettre Morte* de Robert Pinget au Théâtre Récamier. Il travaille ensuite avec Roger Blin sur les scénographies des pièces de Samuel Beckett. Il crée des scénographies d'ambiance qui s'appuient sur la couleur et à la matière.

⁹⁰² BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos, op. cit.*, p. 104.

⁹⁰³ Cf. volume 2, annexe n°8, PIC Roger, *Photographies d'En Attendant Godot*, Paris, Théâtre de Babylone, 1953, 4-PHO-1(548), BnF, p. 23

souffraient ? Est-ce que je dors en ce moment ?r, etc. Sans vouloir à tout prix accentuer le côté tragique du texte, il me paraissait exclu de le situer sur une piste de cirque⁹⁰⁴. »

Blin ne cherche donc pas à créer un espace uniquement ludique, mais bien à jouer sur cette tension entre un espace fictionnel présenté comme sérieux afin de révéler les tonalités tragiques de la pièce, et un espace plus comique, littéral et ludique renvoyant au cirque. De fait, il n'abandonne pas totalement sa première idée en ménageant des déplacements circulaires⁹⁰⁵ qui dessinent dans l'espace des références à la piste. Par ailleurs, Beckett propose également à Blin une solution pour spécifier l'espace scénique :

« S'il faut absolument savoir où ils sont (car à mon avis le texte le dit suffisamment), que la parole s'en charge, de ça aussi, au moyen d'étiquettes, ou mieux encore (mais Blin semble contre) par annonce orale : «Voilà, il paraît que ça c'est le ciel, tout ça, et ce machin-là, c'est un arbre, paraît-il.r Indigence, nous ne le dirons jamais assez, et décidément la peinture en est incapable⁹⁰⁶. »

Ces techniques de la distanciation ne plaisent pas à Blin. Finalement, il ne cherche pas tant à montrer où sont les personnages qu'à créer une ambiance. En effet, et après diverses réflexions, il décide de revenir à l'indication première du texte qui selon lui est limpide⁹⁰⁷ : « Route à la campagne, avec un arbre. /Soir⁹⁰⁸ ». Il crée donc un décor sobre, et porte une grande attention aux lumières afin de créer cette atmosphère crépusculaire. Puisqu'il est, selon lui, impossible de « jouer deux heures de spectacles dans la pénombre⁹⁰⁹ », il invente un trucage pour « donner l'impression d'un soleil couchant suspendu⁹¹⁰ » :

« Pour figurer la lumière du ciel, j'ai installé en fond de scène des projecteurs cachés derrière un petit vallonement découpé dans du placo, des baignoires, relayés en haut par trois projecteurs en douche. Cet éclairage était constant et donnait l'impression du crépuscule. Mais il a fallu coupler cet éclairage réaliste avec un autre

⁹⁰⁴ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 85.

⁹⁰⁵ C'est le cas notamment au début de l'acte 2. Nous reviendrons plus en détail sur l'étude des déplacements dans le chapitre suivant. BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 100.

⁹⁰⁶ « Dans sa lettre à Georges Duthuit du 3 janvier 1951, Beckett mentionne une suggestion faite à Blin, auquel il a envoyé une lettre le 19 décembre 1950 disant "J'ai une idée pour le décor. Il faudrait qu'on se voie". » BECKETT Samuel, *Les Années Godot*, op. cit., p. 272-273.

⁹⁰⁷ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 85.

⁹⁰⁸ BECKETT Samuel, *En Attendant Godot*, op. cit., p. 9.

⁹⁰⁹ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 97.

⁹¹⁰ *Ibid.*

irréel. La lumière venait donc de la cour pour éclairer l'arbre, le modelant, comme par un soleil couchant, mais à mesure que l'on approchait du public vers l'avant-scène, la lumière devenait abstraite, et agissait comme pour des effets de gros plans. À la fin des deux actes, le soleil se couche complètement et la lune apparaît en quelques secondes. Nous avons utilisé un fond de scène transparent derrière lequel un projecteur, trafiqué pour ne pas éblouir, diffusait une lumière floue. Manipulé par un régisseur ce projecteur figurant la lune se levait et nous faisons une bascule assez courte, irréaliste mais rythmée quand même, le jaune disparaissant au profit du bleu (qu'on appelle le Baty parce que Baty l'a inventé) venu d'ailleurs, de la lune, bleue, elle aussi. Les trois projecteurs en douche sur le ciel découpaient la lumière en trois arcs. Pourquoi ce triptyque ? me demande un professeur en Hollande. C'est la sainte trinité, répondis-je⁹¹¹. »

La lumière crée donc une ambiance à la fois réelle et irréelle, mais réaffirme surtout l'impression de suspension du temps qui permet aux deux protagonistes de s'occuper indéfiniment. Une toile de fond est présente, qui délimite l'espace et le réduit, enfermant les personnages-figures dans l'exigüité de la petite scène du Babylone qui mesure 4 mètres de profondeur et 6 mètres de large⁹¹². La présence de l'arbre diminue également leurs possibilités de déplacement. Blin explique que le Théâtre de Poche devait accueillir la pièce mais que cela ne se ferait pas fait à cause de l'impossibilité de faire tenir un arbre sur le plateau. Or, l'étude de la correspondance entre Jérôme Lindon et France Guy, la gérante du Poche, montre que l'explication est plus complexe et concerne plutôt des problèmes de signatures de contrats et de réception de subventions⁹¹³. Pour l'arbre, Blin imagine plutôt une sorte de sculpture irréelle⁹¹⁴ : « J'avais dessiné les costumes, et l'arbre que je voyais comme une espèce d'arbre plutôt creux, mince et tordu, avec deux ou trois branches seulement⁹¹⁵ ». Pour la confection,

⁹¹¹ La boutade sur la sainte trinité est une manière de railler les interprétations religieuses tout en assumant la mise en place de certaines ambiguïtés à ce propos. Le nombre de projecteurs est certainement plutôt lié à des questions techniques, d'une part pour mieux éclairer l'ensemble de la scène, et d'autre part, en raison du manque de moyen de la salle du Babylone. BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos, op. cit.*, p. 97.

⁹¹² *Ibid.*, p. 83.

⁹¹³ France Guy conclut la correspondance en signifiant à Blin qu'il a fait un « abus de confiance », lettre du 16 novembre 1952. *Correspondance à propos des contrats et conditions de représentation*, Fonds Beckett, Samuel Beckett, représentation EAG BKT2 / Dossier France Guy, IMEC.

⁹¹⁴ C'est d'ailleurs l'impression qui ressort des photographies. Cf. volume 2, annexe n°8, PIC Roger, *Photographies d'En Attendant Godot*, Paris, Théâtre de Babylone, 1953, 4-PHO-1(548), BnF, p. 23.

⁹¹⁵ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos, op. cit.*, p. 96.

« l'arbre a été réalisé par le décorateur du spectacle, Sergio Gerstein⁹¹⁶, avec du treillage métallique, recouvert de papier peint⁹¹⁷ ». Cependant, lors des reprises de la pièce, l'arbre change d'aspect et finalement, pour les représentations à l'Odéon en 1978, Blin s'aperçoit avec Matias qu'un arbre réel, en l'occurrence un citronnier, donne « l'impression la plus forte d'irréalité⁹¹⁸ ». Au fur et à mesure des reprises, Blin retouche le décor, ajoutant des éléments en fonction de la taille de la scène et des moyens. Ainsi, et en dehors du Babylone, il réclame la création d'un nivellement du sol afin de placer l'arbre en hauteur en fond de scène, ceci afin de « garder une ambigüité de la fin du spectacle, la montée des deux larrons vers l'arbre⁹¹⁹ ». De plus, et comme pour boucler la boucle *Godot*, Blin fait ajouter en 1978 « à l'arrière plan deux entrées camouflées par des rideaux⁹²⁰ » pour retrouver la notion de cirque. Dans cette dernière reprise, l'espace est éminemment plus grand. Cependant, l'exigüité du Babylone marque pour longtemps la conception beckettienne de l'espace. Dans sa thèse, Matthieu Protin montre en effet comment Beckett, après son expérience de la petite scène de ce théâtre, découvre et renforce sa volonté de faire du théâtre dans une boîte close, « a very closed box⁹²¹ ».

La scénographie de *Fin de partie* est donc la matérialisation de cette boîte fermée⁹²². Sur la petite scène du Théâtre des Champs Élysées, Blin demande à son décorateur, Jacques Noël⁹²³, de fabriquer un espace circulaire afin de pouvoir placer Hamm bien au centre, mais aussi sans doute pour rappeler la piste de cirque. Les poubelles contenant les parents, sont placées à l'avant scène jardin dans une sorte de renforcement, ce qui

⁹¹⁶ Décorateur pour la création d'*En Attendant Godot* (Théâtre de Babylone, 1953), Sergio Gerstein ne semble pas avoir vécu une longue carrière. Il a également travaillé pour Jean-Marie Serreau sur la création d'*Amédée ou Comment s'en débarrasser* d'Eugène Ionesco (Théâtre de Babylone en 1954).

⁹¹⁷ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 96.

⁹¹⁸ *Ibid.*, p. 104.

⁹¹⁹ *Ibid.*, p. 96.

⁹²⁰ *Ibid.*, p. 104.

⁹²¹ PROTIN Matthieu, *De la page au plateau : Beckett auteur-metteur en scène de son premier théâtre*, op. cit., p. 72-74.

⁹²² Cf. volume 2, annexe n°25, PIC Roger, *Photographies de Fin de partie*, Paris, Théâtre des Champs-Élysées, 1957, 4-PHO-1(572), BnF, p. 38.

⁹²³ Décorateur de théâtre, à partir de 1946 Jacques Noël (1924-1911) travaille sur de nombreuses créations pour Jean-Marie Serreau, Marcel Marceau, Sylvain Dhomme, Jacques Mauclair, Roger Blin. Il signe notamment le décor de *La Grande Et La Petite Manœuvre* (pièce d'Adamov mise en scène par Jean-Marie Serreau au Théâtre des Noctambules en 1950), *La Parodie* (pièce d'Arthur Adamov mise en scène par Roger Blin au Théâtre Lancry en 1952), *Les Chaises* (pièce de Ionesco mise en scène par Sylvain Dhomme au Théâtre de Lancry en 1952) ou encore *Fin de partie* (pièce de Samuel Beckett mise en scène par Roger Blin au Studio des Champs Élysées en 1957).

les exclut un peu plus de l'espace de jeu. Les petites lucarnes sont symétriquement situées en hauteur de chaque côté de la scène, et la porte de la cuisine est bien présente côté cour. Les murs, très hauts, sont peints en gris avec différentes nuances pour créer l'impression de matière. Ce petit espace aux murs élevés est dominé par la présence centrale de Hamm sur son « siège en forme de trône, une sorte de cathédre, habillé royalement⁹²⁴ » pour renforcer l'imaginaire des rois shakespeariens. Comme pour le costume, cette connotation royale est amoindrie lors de la reprise de 1968, le trône étant remplacé par un « fauteuil de bureau monté sur des roulettes⁹²⁵ », qui souligne le pouvoir imaginaire de Hamm, plutôt que le rang dont il aurait déchu. En outre, le décor de *Fin de partie* renforce l'impression d'être dans un bunker et conséquemment celle d'enfermement. Les accès à l'extérieur, les petites lucarnes, sont trop élevées et trop exigües pour faire office de réelles ouvertures.

L'espace exigu de *La Dernière Bande* est, comme pour *En Attendant Godot*, créé par la lumière. Pour le décor, Blin respecte les indications de Beckett en mettant une table, un magnétophone et un paravent derrière lequel Krapp cache ses bouteilles. Il ne détaille d'ailleurs par le travail du décorateur pas plus qu'il ne semble avoir spécialement réfléchi à la matérialité des meubles. L'espace est indéfini, il pourrait s'agir d'un bureau ou d'une chambre, qu'importe... Finalement l'absence de mur et la présence du paravent laissent apparaître le plateau nu et aucun dispositif scénographique ne retient Krapp dans cet endroit. À contrairement aux personnages-figures de *Fin de partie* et d'*Oh Les Beaux Jours*, et comme ceux d'*En Attendant Godot*. Cependant, comme pour *En Attendant Godot*, le travail de la lumière vient restreindre cet espace ouvert en éclairant crument le bureau et en laissant le reste de la scène dans l'obscurité. Odette Aslan décrit ainsi la création lumière :

« La lumière crue tape sur la table, à l'endroit où le son est censé se produire. Une lampe de bureau ne pouvant éclairer suffisamment, Blin a dissimulé au-dessus quatorze projecteurs qui passent à travers la lampe. Le reste de la scène est plongé dans l'obscurité⁹²⁶. »

La lumière, en mettant l'accent sur le magnétophone, insiste sur l'enfermement de ce personnage-figure lié à la machine. Krapp n'a pas d'infirmité physique qui le retiendrait

⁹²⁴ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 118.

⁹²⁵ *Ibid.*, p. 120.

⁹²⁶ ASLAN Odette, *Roger Blin Qui êtes-vous ?*, op. cit., p. 170-171.

dans un espace, comme c'est le cas pour Hamm ou Winnie, mais la machine s'est transformée en une sorte de prothèse qui le prolonge et le retient en limitant ses déplacements à un périmètre restreint autour du bureau.

Avec *Oh Les Beaux Jours*, l'enfermement du personnage-figure dans l'espace n'est plus marqué par la lumière qui crée des zones d'obscurité au-delà de la zone de jeu, ni par des murs gris. Cependant, l'intégralité de la scène est transformée en fonction du buste de Winnie et du mamelon qui la supporte. La captation de la pièce a été faite au Studio 13 de la télévision avec un décor réalisé spécialement pour l'occasion. Il ne reflète donc pas la réalité du spectacle. Le décor de la captation donne une impression d'immensité, souhaitée par Blin. Pour insister sur cette impression et créer un effet surréaliste, le metteur en scène aurait d'ailleurs aimé tourner en extérieur et ajouter à la fin une contre-plongée grâce à laquelle apparaîtrait une centaine de têtes dans le sable⁹²⁷. Faute de moyens, cela n'a pu être réalisé. Pour le spectacle, la scénographie produit au contraire un effet d'enfermement. Jean-Louis Barrault considère que la salle de l'Odéon est trop vaste pour accueillir des pièces d'avant-garde plus intimistes, soumises à « une observation clinique de certains spectateurs, dans une petite salle et sur une petite scène⁹²⁸ », tel qu'*Oh Les Beaux Jours*. Il demande alors l'autorisation au ministre de réduire la salle en « petit théâtre d'essai⁹²⁹ » deux jours par semaine, les lundi et mardi. Pour ce faire, Robert Vassas, alors architecte du théâtre, met en place un système de « velum tendu depuis le centre du plafond⁹³⁰ » pour camoufler le deuxième balcon et le poulailler⁹³¹. La création d'*Oh Les Beaux Jours* inaugure l'ouverture de cette salle transformée⁹³². Cet aménagement permet à Madeleine Renaud de ne pas avoir à parler trop fort, et ainsi de ne pas perdre l'effet de papotage de son interprétation. La salle, ainsi rétrécie, lie finalement les spectateurs à cet espace contraint. Ainsi, « le dispositif de Matias était installé très à l'avant pour que Madeleine Renaud soit le plus près possible des spectateurs⁹³³ ». Pour renforcer l'impression

⁹²⁷ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos, op. cit.*, p. 170.

⁹²⁸ BARRAULT Jean-Louis, in PILLAUDIN Roger (réal.), *Les Coulisses du théâtre de France*, 20 octobre 1963, Ina. Propos retranscrits par Bénédicte Boisson.

⁹²⁹ Cette transformation de la grande salle ne doit pas être confondue avec la création du premier petit Odéon en 1967. DE BAECQUE (dir.), *L'Odéon. Un Théâtre dans l'Histoire*, Paris, Gallimard, 2010, p. 167.

⁹³⁰ *Ibid.*

⁹³¹ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos, op. cit.*, p. 171.

⁹³² Cf. volume 2, annexe n°36, coupures de presse, « *Paris théâtre* », n°201, p. 18, p. 51.

⁹³³ ASLAN Odette, *Roger Blin Qui êtes-vous ?*, Paris, *op. cit.*, p. 175.

d'enfermement, Blin et Matias cherchent un décor qui permettrait de favoriser un gros plan sur Winnie : cela en passe essentiellement par la recherche des couleurs. Si, au début, ils pensent à un bleu pour le ciel afin de « rendre le côté oppressant du jour permanent, cet espèce de zénith suspendu⁹³⁴ », qui rappelle la recherche d'arrêt du temps déjà créé par la lumière dans *En Attendant Godot*, le scénographe propose finalement un dégradé d'orangés qui satisfait pleinement le metteur en scène :

« Matias a trouvé des couleurs extraordinaires, des espèces d'orange vif, qui se dégradent vers le rose puis le gris en descendant vers le sol dont la couleur marron rappelait vaguement l'orangé du ciel. Pourtant il n'y avait pas de liaison entre le ciel et la terre, et l'étouffement du soleil était beaucoup mieux rendu comme ça, beaucoup mieux qu'avec un ciel bleu⁹³⁵. »

Ce travail se distingue donc des couleurs utilisées pour les trois pièces précédentes. L'atmosphère de terre brûlée est soulignée et, finalement, l'aspect très vif de ces couleurs renforce l'impression d'enfermement. Comme l'explique Roger Blin, ce décor oblige le spectateur à concentrer son regard sur la figure de Winnie, en créant ainsi non seulement un effet de gros plan mais aussi un phénomène d'oppression, le regard ne pouvant pas quitter cette figure vivotante. Il insiste cependant sur le premier effet :

« Ça fait que le spectateur, s'il était tenté de regarder ailleurs, de regarder en haut dans le ciel, est gêné par cet orange et est obligé de ramener son attention sur ce point, sur cette petite tête qui justement existait avec une telle intensité qu'elle avait 3 mètres de hauteur aussi bien. Chaque spectateur était obligé de faire une espèce de zoom sur elle⁹³⁶. »

Les quatre espaces fabriqués pour les premières représentations⁹³⁷ des pièces de Beckett ont donc en commun l'exigüité de l'espace et la recherche sur la lumière pour renforcer les impressions d'enfermement et de suspension du temps. Les espaces ainsi clos sur eux-mêmes se superposent à celui du plateau. Si les décors n'ouvrent pas sur un ailleurs extra-scénique, ils ne se confondent cependant pas avec la scène en fabriquant bel et bien des espaces fictionnels autonomes malgré quelques détails surréalistes qui

⁹³⁴ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos, op. cit.*, p. 165.

⁹³⁵ *Ibid.*

⁹³⁶ BLIN Roger, *Entretien*, propos recueillis par STEVENS Joan, 2 mars 1975, Fonds Blin, 4-COL-174 (452), BnF.

⁹³⁷ Blin va apprécier de transposer *Godot* dans des scènes aux dimensions plus grandes, sans cependant revoir les déplacements des acteurs. BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos, op. cit.*, p. 105.

confirment leur théâtralité. Beckett a également ménagé dans ses pièces quelques références à la scène pour créer un jeu sur l'ambiguïté de cet espace double, à la fois théâtral et fictionnel. Ainsi les personnages-figures d'*En Attendant Godot* et de *Fin de partie*, par l'utilisation du champ lexical du théâtre, donnent l'impression d'avoir conscience de jouer un rôle et de se trouver sur un plateau. Dans *En Attendant Godot*, Vladimir explique par exemple l'impossibilité pour Estragon de s'échapper au-delà de la pente à cause de leur enfermement sur la scène : « En effet, nous sommes sur un plateau. Aucun doute, nous sommes servis sur un plateau⁹³⁸ ». Hamm quant à lui, dans *Fin de partie*, prend très à cœur son rôle d'acteur : « à moi. (Un temps.) De jouer⁹³⁹ » ; « Un aparté ! Con ! C'est la première fois que tu entends un aparté. (Un temps.) J'amorce mon dernier soliloque⁹⁴⁰ ». Ce vocabulaire est absent de *La Dernière Bande* et d'*Oh Les Beaux Jours*, alors que, dans les quatre pièces et à chaque fois vers le début, un passage didascalique joue avec la présence du public en l'intégrant en partie à l'espace de jeu :

« Estragon. R'Endroit délicieux. (*Il se retourne, avance jusqu'à la rampe, regarde vers le public.*) Aspects riants⁹⁴¹. »

« Vladimir. R'Tout de même... cet arbre... (*Se tournant vers le public*)... cette tourbière⁹⁴². »

« [Clov] *Il va à la porte, s'arrête, se retourne, contemple la scène, se tourne vers la salle*⁹⁴³. »

« [Krapp] *s'avance jusqu'à bord de la scène, s'arrête, caresse la banane, l'épluche, flanque la peau dans la fosse, met le bout de la banane dans sa bouche et demeure immobile, regardant dans le vide devant lui*⁹⁴⁴. »

« [Winnie] Etrange sensation. (*Un temps. De même.*) Etrange sensation, que quelqu'un me regarde. Je suis nette, puis floue, puis plus, puis de nouveau floue, puis de nouveau nette, ainsi de suite, allant et venant, passant et repassant, dans l'œil de quelqu'un⁹⁴⁵. »

⁹³⁸ BECKETT Samuel, *En Attendant Godot*, op. cit., p. 96.

⁹³⁹ BECKETT Samuel, *Fin de partie*, op. cit., p. 16.

⁹⁴⁰ *Ibid*, p. 102.

⁹⁴¹ BECKETT Samuel, *En Attendant Godot*, op. cit., p. 15-16.

⁹⁴² *Ibid*, p. 17.

⁹⁴³ BECKETT Samuel, *Fin de partie*, op. cit., p. 15.

⁹⁴⁴ BECKETT Samuel, *La Dernière Bande*, op. cit., p. 12.

⁹⁴⁵ BECKETT Samuel, *Oh Les Beaux Jours*, op. cit., p. 48.

Dans les deux premiers extraits tirés d'*En Attendant Godot*, les spectateurs sont, par l'emploi de métaphores, confondus avec le paysage, et donc inclus dans un espace fictionnel. Dans *Fin de partie* et *La Dernière Bande*, la présence des spectateurs est rendue effective soit par le regard de Clov, soit par l'objet envoyé par Krapp dans la fosse, qui franchit ainsi la rampe. Le regard vide de ce dernier rend ambivalent la prise en compte des spectateurs, l'action physique devenant le seul véritable clin d'œil extra-fictionnel pour signaler leur présence. Dans la version de 1957 de *Fin de partie*, Clov fait directement référence au public avec sa réplique supprimée pour la version de 1968 : « je vois une foule en délire⁹⁴⁶ ». Dans *Oh Les Beaux Jours*, ce ne sont plus les personnages-figures qui jouent avec l'ambivalence de la présence des spectateurs dans l'espace fictionnel, mais au contraire Winnie qui se sent épiée par un regard sans toutefois réussir à le percevoir. La description précise de sa sensation met en évidence l'accommodation d'une vision extérieure, potentiellement celle du spectateur dans le contexte de la représentation. Ces références aux spectateurs au cœur des pièces créent une certaine complicité avec le public dans une tradition détournée du music-hall R qui englobe la scène et la salle dans un lieu commun tout en conservant la dualité de l'espace. Cette dualité est sublimée par la mise en place d'un espace clos sur lui-même dans lesquelles vont évoluer les personnages-figures, la boîte noire étant le lieu scénique par excellence.

Si l'ambiguïté entre espace scénique et espace fictionnel est accentuée dans ces pièces, c'est au profit du second. Dans les pièces de Genet, Blin élabore un espace qui joue également de cette ambiguïté, mais cette fois en faveur du premier.

B. La théâtralité des espaces architecturés

Alors qu'avec Beckett, Blin crée des ambiances qui recentrent l'attention des spectateurs sur les personnages-figures, avec Genet, il s'amuse à créer des espaces de jeu qui assument pleinement leur théâtralité, grâce notamment à sa collaboration avec le scénographe André Acquart. Blin fait la rencontre de ce dernier au théâtre de Lutèce⁹⁴⁷ alors dirigé par Lucie Germain qui, voulant rénover ce lieu, en confie la mission à

⁹⁴⁶ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos, op. cit.*, p. 120.

⁹⁴⁷ Blin explique par ailleurs connaître Acquart par l'entremise de Serreau. Cependant le fait que le scénographe travaille à la rénovation du Théâtre de Lutèce au même moment où Blin débute les répétitions des *Nègres*, expliquerait leur décision de travailler ensemble.

André Acquart, architecte qu'elle avait rencontré en Algérie. Blin propose alors à Acquart de s'occuper du décor des *Nègres* pour deux raisons : premièrement parce qu'il connaît bien l'Afrique, et deuxièmement parce qu'il pense à l'époque que « le théâtre devrait davantage faire appel à des architectes capables de construire des volumes plutôt qu'à des peintres⁹⁴⁸ ».

Dans la didascalie initiale des *Nègres*, Genet demande un espace en volume en proposant d'installer des gradins⁹⁴⁹. Cependant, lors de la réédition de la pièce postérieure à la création, dans l'avant-propos intitulé « Pour jouer les Nègres », l'auteur précise qu'il faut plutôt procéder à partir des décors proposés par Acquart⁹⁵⁰. Pour Blin, afin de souligner l'idée d'une fête, il était essentiel que le décor « ait l'air complètement improvisé ou que ce soit un objet détourné de sa première destination par des comédiens⁹⁵¹ ». Or l'utilisation de gradins ne pouvait pas rendre pleinement cette idée de bricolage, contrairement à l'échafaudage fait de bric et de broc. Blin aurait d'ailleurs aimé que les comédiens montent l'échafaudage à vue au début de la représentation pour insister sur l'impression d'improvisation d'un spectacle, mais il ne pourra finalement pas orchestrer cet effet. Acquart propose de construire l'échafaudage en tubulures grâce à l'aide d'un ami ferronnier, cet apport rendant le matériau de base beaucoup moins cher et moins lourd que le bois. Cependant, Blin ne souhaite pas laisser les tubes apparents pour ne pas donner au décor une impression d'abstraction métallique⁹⁵². Acquart recouvre donc les tubes « d'une espèce d'étoffe blanche⁹⁵³ » qui ajoute de la matière et du volume. Comme on peut l'observer sur la photographie de Roger Pic présentée en annexe⁹⁵⁴, l'échafaudage encercle l'espace scénique avec, à jardin sur la plateforme la plus haute, l'espace de la Cour, au centre un espace intermédiaire pour la Reine noire avec son trône, et côté cour l'escalier permettant de monter sur la structure. La scène de théâtre dans le théâtre se déroule sur l'espace intermédiaire. Cette plateforme est équipée d'un petit escalier derrière le rideau afin de permettre à « Toto

⁹⁴⁸ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos, op. cit.*, p. 135.

⁹⁴⁹ GENET Jean, *Les Nègres, op. cit.*, p. 19.

⁹⁵⁰ GENET Jean, « Pour jouer les Nègres », *Les Nègres, op. cit.*, p. 11.

⁹⁵¹ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos, op. cit.*, p. 135.

⁹⁵² *Ibid.*

⁹⁵³ *Ibid.*

⁹⁵⁴ Cf. volume 2, annexe n°44, *Les Nègres*, Théâtre de Lutèce, 1959 (Cl. Ernst Scheidegger). Photographie issue de ASLAN Odette, *Roger Blin qui êtes-vous ?*, Paris, La Manufacture, 1990, p. 59.

Bissainthe [Bobo] de monter et de se mettre derrière le rideau⁹⁵⁵ », dans l'optique de préparer son entrée chez l'épicière. L'échafaudage structure donc complètement l'espace de jeu, en proposant différentes estrades aux rôles bien spécifiés, mais aussi en restreignant l'espace au sol. En outre, il permet un véritable jeu sur la hauteur en permettant aux comédiens de grimper sur les tubes ajoutés à l'arrière⁹⁵⁶ « pour réapparaître ensuite comme s'ils descendaient des cintres⁹⁵⁷ ». Un proscenium est également ajouté afin de mettre en avant le catafalque, cet objet prétexte à toute cette mise en scène. Pour renforcer l'idée d'une cérémonie improvisée, Blin demande à ce que tous les accessoires qui seront utilisés soient déjà présents sur le plateau : l'échafaudage se transforme donc aussi en range-accessoires avec, par exemple, les mouchoirs servant pour « l'au-revoir à Diouf⁹⁵⁸ » qui y sont accrochés. Pour finir, le caractère théâtral de l'espace est affirmé dès le début de la pièce par l'entrée des comédiens. Dans le texte, Genet suggère que les comédiens sont déjà en place alors que Blin les fait arriver sur scène à vue : d'abord le groupe des Nègres par le fond de scène, puis la Cour qui arrive par la salle, la traverse pour enfin emprunter l'escalier et atteindre sa plateforme. Les espaces du public et de la scène sont ainsi réunis, symbolisant le fait que la salle est la continuité de l'espace des Blancs. Les personnages-figures de cette pièce, comme nous l'avons analysé au chapitre précédent, se présentent comme des comédiens et jouent différents rôles dans le spectacle. La méta-théâtralité au cœur même de la structure des *Nègres* est donc réellement renforcée par la scénographie proposée par Blin et Acquart, qui insiste sur le caractère improvisé de la cérémonie et ne distingue pas l'espace fictionnel de l'espace scénique. D'ailleurs l'espace fictionnel est relégué en dehors de la scène où se passe le vrai procès d'un Noir par des Noirs.

Avec *Les Paravents*, Blin et Acquart créent également un espace en volume qui souligne la théâtralité, mais cette fois de manière beaucoup plus complexe. Si dans *Les Nègres* la scénographie est installée dès le début du spectacle, dans *Les Paravents* elle est mouvante et se métamorphose en permanence. Le titre de la pièce lui-même met l'accent sur la construction d'un espace théâtral en mouvement. Blin ne cherche pas

⁹⁵⁵ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos, op. cit.*, p. 139.

⁹⁵⁶ Les tubes servent en premier lieu à consolider la structure. BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos, op. cit.*, p. 136.

⁹⁵⁷ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos, op. cit.*, p. 136.

⁹⁵⁸ *Ibid.*, p. 137.

dans le titre, et les paravents qui en découlent, un sens symbolique, mais au contraire « la possibilité qu'offre le théâtre d'indiquer l'espace scénique par un signe comme les écriteaux dans le théâtre élisabéthain⁹⁵⁹ », afin de mettre en avant « les décors non réalistes de l'action et c'est tout⁹⁶⁰ ». Par ces propos, il insiste sur l'utilisation fonctionnelle des paravents ; or, le travail de mise en place de ces derniers montre un usage plus varié qu'une simple organisation de l'espace.

L'espace est en effet structuré par un jeu de praticables⁹⁶¹ : un promontoire en fond de scène, une plateforme à mi-hauteur à cour et une autre à jardin légèrement devant. Le niveau des deux plateformes peut être modifié par des machinistes en cours de spectacles. Des passerelles amovibles relient les différents praticables. L'avant-scène est dégagée. Ce dispositif permet de créer un jeu de niveaux, d'agrandir ou de rétrécir l'espace, et surtout de montrer des scènes simultanées. Cependant il reste dans l'ensemble assez rigide, et c'est donc par le mouvement des paravents et les jeux de lumières que Blin tente de l'assouplir. Ainsi l'aspect mouvant des différents décors est affirmé par la création d'un « effet de résonance⁹⁶² » entre les scènes qui soit s'enchaînent, soit se chevauchent. Pour ce faire, Roger Blin organise des arrivées et départs de paravents à vue pendant les scènes, « dans des mouvements parfaitement huilés⁹⁶³ » et « accompagnés par des baisser de lumières⁹⁶⁴ ». Ce principe de changement à vue participant finalement de l'action théâtrale au même titre que les déplacements d'acteurs, est relativement nouveau pour l'époque, à en croire la réaction des machinistes. Blin se confronte en effet aux habitudes des techniciens qui refusent de mettre en place les décors alors que les scènes ne sont pas terminées⁹⁶⁵. Ils

⁹⁵⁹ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos, op. cit.*, p. 199.

⁹⁶⁰ *Ibid.*, p. 200.

⁹⁶¹ Cf. volume 2, annexe n°62, Croquis réalisé par Odette Aslan montrant les différents niveaux et passerelles modulables de la scénographie. ASLAN Odette, « "Les Paravents" de J. Genet », in BABLET Denis, JACQUOT Jean (dir.), *Les Voies de la création théâtrales*, Paris, CNRS, n° III, 1972, [1969], p. 11-107, p. 42, p. 78.

⁹⁶² BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos, op. cit.*, p. 205.

⁹⁶³ *Ibid.*

⁹⁶⁴ *Ibid.*

⁹⁶⁵ « [J]'ai eu un mal de chien à faire admettre ça par les machinistes du théâtre qui refusaient obstinément de changer quoique ce soit à leur routine. J'ai dû négocier pendant des heures pour obtenir que certains paravents soient amenés tout doucement sur scène, alors que la scène précédente n'était pas finie. Pour eux c'était l'horreur. À l'Odéon et à Essen, il a fallu adopter un *modus vivendi*. J'ai promis qu'un même nombre de paravents passerait de la cour au jardin et du jardin à la cour pour que les machinistes acceptent les manipulations que je proposais. Mais ça a été une négociation terrible. J'ai dû m'expliquer auprès du syndicat des machinistes pour leur faire comprendre que la façon de faire du théâtre avait heureusement un peu évolué et que l'on pouvait

acceptent finalement mais à la condition qu'autant de paravents se retrouvent à jardin et cour, ce qui implique une logistique scénique particulière et oblige Blin à organiser les déplacements en essayant d'éviter toute routine émanant de la traversée de la scène par les paravents⁹⁶⁶. La définition de l'espace de jeu est le fruit des paravents décoratifs, dont les dessins enfantins spécifient le lieu fictionnel, et de la lumière qui délimite un cadre. L'espace se déploie⁹⁶⁷ au fur et à mesure de l'avancée dramatique. Dans les premiers tableaux, les praticables sont baissés et peu de paravents sont présents. Au tableau V, un premier praticable est surélevé avec la mise en place d'une première passerelle, puis rabaissé, pour marquer la sortie de prison de Saïd. À partir du tableau 9, de plus en plus de paravents arrivent sur scène sur différents niveaux. Ainsi le tableau 11 se déroule sur trois niveaux : au sol se trouvent Saïd et Leïla en prison, à mi hauteur sur le praticable le domicile des Blankensee, et au fond, sur le dernier niveau, les légionnaires. Blin met en place des bascules de lumières⁹⁶⁸ afin de passer d'un espace à un autre. Le douzième tableau marque l'apothéose avec une dizaine de paravents amenés dans le dispositif pour la scène de la révolution. Un semblant de calme, comme une retombée, apparaît avec l'ouverture du treizième tableau, vide de tout paravent⁹⁶⁹. Mais rapidement la scène est de nouveau remplie. Ainsi le mouvement scénographique, par le déploiement d'un espace qui s'amplifie et se complexifie, reflète celui de l'écriture. La pièce s'ouvre en effet avec une focalisation sur la famille des Orties et débouche sur l'explosion de la révolution qui fait de la mort de Saïd le point culminant de la tension collective.

L'espace est également organisé de manière à compléter le dessin des personnages-figures. Ainsi la famille des Orties, rebus à la fois des mondes occidentaux et arabes, est limitée à l'espace du sol à l'exception du premier séjour en prison, qui marque paradoxalement une forme d'intégration sociale. La Mère ne se retrouve sur les praticables qu'une fois arrivée dans le monde des Morts, ce qui cristallise d'ailleurs sa séparation d'avec Saïd et Leïla. Pour la scène du Bordel, Blin aurait aimé la surélever

imaginer maintenant autre chose que des pièces en trois actes séparés de petits entractes pour les changement de décors. À l'Odéon ils en étaient encore là. » BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, *op. cit.*, p. 205.

⁹⁶⁶ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, *op. cit.*, p. 207.

⁹⁶⁷ Pour plus de précision sur les mouvements des paravents je vous renvoie au tableau réalisé par Odette Aslan. ASLAN Odette, « "Les Paravents" de J. Genet », in BABLET Denis, JACQUOT Jean (dir.), *Les Voies de la création théâtrales*, *op. cit.*, p. 105-107.

⁹⁶⁸ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, *op. cit.*, p. 216.

⁹⁶⁹ *Ibid.*, p. 220.

sur un praticable⁹⁷⁰, mais cela n'a pas été possible à cause de la raideur du dispositif. Les légionnaires et les colons, quant à eux, évoluent majoritairement en hauteur. Plus qu'une manière de les mettre en valeur, cette position fait d'eux une sorte d'arrière plan, de présence spectatrice⁹⁷¹. D'ailleurs le monde des Morts, qui par excellence symbolise l'absence de significations et de paroles agissantes, se retrouve également sur les praticables en hauteur, surplombant l'action sans pouvoir y participer. Avant de se déployer sur les praticables, ce monde joue côté jardin jusqu'à l'arrivée de la Mère, afin de mettre en valeur la scène de rires entre la Mère et Kadidja, scène qui marque l'ultime combat entre les elles. Le monde des Morts est également différencié des espaces des vivants par la lumière : « [Blin a] mis au fond un éclairage bleu dur, pour donner une lumière blanche⁹⁷². »

Pour finir, les paravents entrent en interactions avec le jeu des comédiens. Ils définissent des aires de jeu très étroites⁹⁷³. Bien que ce soient les machinistes qui déplacent les paravents, le fait que les comédiens entrent et sortent en étant cachés derrière eux⁹⁷⁴ crée l'impression que ce sont les acteurs qui les amènent, construisant et déconstruisant ainsi la scénographie. D'ailleurs, la première volonté d'Acquart était de ranger les paravents à la vue des spectateurs sur les bords de scène⁹⁷⁵ afin de souligner plus amplement la fabrication de l'espace. Les déplacements des paravents modulent ainsi ceux des comédiens, tout en se transformant par moments en accessoire de jeu. Les comédiens interagissent avec les paravents notamment en les traversant pour entrer dans le monde des Morts, crevant ainsi le papier calque. Au douzième tableau, les dessins des Arabes deviennent une transcription poétique de la révolution. Se mêlant au jeu, les paravents ne sont donc pas de simples décors, mais une véritable revendication de la théâtralité. Roger Blin met toutefois en place en fond de scène un cyclorama pour cacher l'inscription Défense de fumer car il ne voulait pas : « faire de

⁹⁷⁰ BLIN Roger, *Entretien sur Les Paravents*, propos recueillis par ASLAN Odette, 26 avril 1966, Fonds Blin, 4-COL-174 (221), BnF.

⁹⁷¹ Par cette posture, l'Assemblée des Blancs devient une métonymie du public.

⁹⁷² BLIN Roger, *Entretien sur Les Paravents*, propos recueillis par ASLAN Odette, 26 avril 1966, Fonds Blin, 4-COL-174 (221), BnF.

⁹⁷³ ASLAN Odette, « "Les Paravents" de J. Genet », in BABLET Denis, JACQUOT Jean (dir.), *Les Voies de la création théâtrales*, op. cit., p. 60.

⁹⁷⁴ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 206.

⁹⁷⁵ Cf. volume 2, annexe n°61, Maquette d'André Acquart. Les paravents ne seront finalement pas mis à disposition à vue à cause de la structure du théâtre de l'Odéon. ASLAN Odette, « "Les Paravents" de J. Genet », in BABLET Denis, JACQUOT Jean (dir.), *Les Voies de la création théâtrales*, Paris, CNRS, n° III, 1972, [1969], p. 11-107], p. 41, p. 78

pirandellisme⁹⁷⁶ ». Ce refus d'utiliser cette inscription pour souligner le fait que la pièce se déroule dans un théâtre est une manière pour Blin de revendiquer que la théâtralité qu'il élabore est au service de l'univers créé par la pièce, et non d'un espace pouvant accueillir n'importe quelle autre pièce.

Avec vingt-sept paravents⁹⁷⁷, trois praticables, deux passerelles, et des enchainements de scènes en résonance, la mise en place scénographique de la pièce réclame « une machinerie très sophistiquée⁹⁷⁸ » au service de la création d'un univers purement théâtral. La scénographie de Blin et Acquart n'insiste pas sur la dualité antagoniste de l'espace, ni sur son ambiguïté fictionnelle et scénique, mais propose une fusion des deux espaces. En cela, cette pièce de Genet se démarque de ses œuvres antérieures, et notamment des *Nègres*, construite sur un principe pirandellien de théâtre sur le théâtre. Contrairement aux autres pièces de notre corpus, *Les Paravents* est ainsi la seule qui soit exempte de répliques méta-théâtrales. Cela n'empêche pas Roger Blin, bien au contraire, d'en souligner le ludisme et d'utiliser des effets spectaculaires, comme c'est le cas dans les autres pièces du corpus. Ainsi, d'une manière générale, l'espace se propose comme un plateau de jeu, qui offre par conséquent la possibilité d'y déployer des moments purement ludiques.

L'espace scénique sert, en premier lieu, à fabriquer deux univers bien distincts. Les scénographies mises en place par Blin et ses collaborateurs pour les pièces de Beckett mettent avant tout en exergue une ambiance lumineuse recentrée sur une impression de suspension temporelle ; celles des pièces de Genet insistent au contraire sur la création d'espaces de jeu praticables et modulables par les comédiens. Si les deux univers jouent de la méta-théâtralité, dans ses créations beckettiennes Blin conserve l'ambiguïté de l'espace double du théâtre alors que, pour Genet, il renforce au contraire l'espace scénique au détriment du fictionnel.

Les mises en scène de Blin réinvestissent l'imaginaire des formes mineures d'une part pour offrir une lecture visuelle rapide des rapports de force qui se nouent au sein des pièces, et d'autre part pour dynamiser la scène ou souligner sa poésie. Toutefois, le

⁹⁷⁶ BLIN Roger, *Entretien sur Les Paravents*, propos recueillis par ASLAN Odette, 26 avril 1966, Fonds Blin, 4-COL-174 (221), BnF.

⁹⁷⁷ ASLAN Odette, « "Les Paravents" de J. Genet », in BABLET Denis, JACQUOT Jean (dir.), *Les Voies de la création théâtrales*, op. cit., p. 60.

⁹⁷⁸ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 174.

dessin des corps ne sert pas un discours, ni ne propose de jugements. En posant au centre de la création la corporéité des acteurs, Blin s'éloigne de la mimésis bourgeoise qui cherche l'illusion au cœur du *logos*. La surenchère des gestes et leur gratuité rapprochent le travail de Blin du phénomène décrit par Arnaud Rykner à propos de la pantomime fin de siècle⁹⁷⁹ :

« Car cet art du mimétisme absolu, qui finit par sortir de la mimésis par l'affolement et l'insurrection de la représentation, pose à sa façon la condition des principaux arts de l'image du XX^e siècle. Le voir de la pantomime épileptique manifeste qu'au-delà de l'image il n'y a rien, que cette torsion des corps renvoie d'abord à elle-même et à une sorte d'absolu de l'image⁹⁸⁰ »

Mais, venant complexifier ce phénomène, les êtres fictifs proposés par Blin assument leur théâtralité, leur être spectacle. Pour ce faire, la mise en scène souligne les effets théâtraux, effets qui se manifestent par :

« [Une] action scénique qui révèle immédiatement son origine ludique, artificielle et théâtrale. La mise en scène et le jeu renoncent à l'illusion : ils ne se donnent plus comme réalité extérieure, mais soulignent au contraire les techniques et les procédés artistiques utilisés, accentuent le caractère joué et artificiel de la représentation⁹⁸¹ ».

L'espace scénique, présenté dans son ambivalence entre l'espace fictionnel et l'espace théâtral, soutient alors la confusion entre ces deux modalités, et semble permettre au jeu d'acteur l'entre-abolition de la représentation et l'artifice de paraître naturel.

⁹⁷⁹ Elle est définie par l'auteur comme un art du corps qui se développe à la fin du XIX^e siècle, notamment par l'imitation des corps dits malades regroupés dans des hôpitaux psychiatriques.

⁹⁸⁰ Rykner Arnaud, « Le "corps imprononçable" de la pantomime fin-de-siècle : de la défection du verbe à l'absolu de l'image », in RYKNER Arnaud (dir.), *Pantomime et théâtre du corps : transparence et opacité du hors-texte*, op. cit., p. 91.

⁹⁸¹ PAVIS Patrice, « Effet théâtral », *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002, [1996], p. 114.

CHAPITRE 4
RETRouver L'ÉVIDENCE DU GESTE ET DE LA
PAROLE : UN EFFET DE NATUREL ?

Retrouver l'évidence du geste et de la parole : un effet de naturel ?

Nos analyses précédentes mettent en lumière la création d'êtres scéniques artificiels qui sapent les codes du réalisme pour s'imposer comme êtres spectaculaires. Cependant, la réception des pièces, notamment par la critique, insiste paradoxalement sur les impressions de naturel ou de tendresse qui se dégagent des comédiens, créant ainsi une sorte de confusion avec les attendus des personnages-figures :

À propos d'*En Attendant Godot* :

« [Les comédiens] leur naturel, leur fantaisie et leur présence font merveille⁹⁸². »

À propos de *Fin de partie* :

« Quelque chose d'infiniment tendre se dégage⁹⁸³. »

À propos d'*Oh Les Beaux Jours* :

« Mme Madeleine Renaud met au service de Beckett une telle foi, un tel naturel, une telle Race, même dans le vulgaire, qu'elle emporte l'affaire⁹⁸⁴. »

À propos des *Nègres* :

« L'ingéniosité du dispositif, la fantaisie des costumes, l'harmonieuse cohésion des mouvements, le naturel et le relief des acteurs sont proprement admirables⁹⁸⁵. »

À propos des *Paravents* :

« Casarès a des moments inoubliables. D'une cruauté tendre et chaude, belle diablesse de la mort. Comme hors d'elle-même et hors du monde⁹⁸⁶. »

⁹⁸² JOLY Geneviève, « Au théâtre de Babylone, *En Attendant Godot* ou le soliloque du Pauvre », *L'Aurore*, 6 janvier 1953, IMEC.

⁹⁸³ LECONTE Claude-Henry, « *Fin de Partie* merveilleuse soirée d'horreur », *Le Nouveau Journal*, 18 mai 1968, coupures de presse, 4-COL-174 (185), BnF.

⁹⁸⁴ LECLERC Guy, « *Oh ! Les beaux jours !* », *L'Humanité*, date inconnue, coupures de presse, BLN 1.3, IMEC.

⁹⁸⁵ JOLY Geneviève, « *Les Nègres* de Jean Genet », journal inconnu, 4 novembre 1959, coupures de presse, Rsupp 6263, BnF.

⁹⁸⁶ MARCABRU Pierre, « Le Claudel de l'innomable », *Nouveau Candide*, 1^{er} mai 1966, coupures de presse, 4° S.W 10808 (8), BnF.

Ce petit échantillon de coupures de presse met à part la pièce *Les Paravents* en insistant sur la performance d'une actrice, qui semble proposer un régime de représentation différent des autres.

Ce naturel ici évoqué est, comme le rappelle Patrice Pavis, une notion extrêmement floue et « impossible à cerner ». À partir de l'*Encyclopédie*, il en propose tout de même la définition suivante :

« Le naturel, bien que créé par l'homme, se nie comme production artificielle et désigne les Objets artificiels qui se présentent à nous, comme si l'art ne s'en était point mêlé, et qu'ils fussent des productions de la nature. [...] [U]ne action dramatique qui fait oublier que ce n'est qu'un spectacle [...] s'appelle naturel[le]⁹⁸⁷. »

Il est donc étonnant d'utiliser ce terme à propos des pièces de notre corpus, qui s'assument notamment en tant que spectacle. Mais il semblerait bien que cet effet y existe et que ce soit justement la confusion créée entre les personnages-figures et acteurs qui l'engendre. De plus, malgré les aspects artificiels des répliques et des jeux scéniques réinventés ou mis en corps par Blin à partir des textes, le metteur en scène recherche toujours l'évidence scénique et l'impulsion de jeu ; c'est-à-dire qu'il fait en sorte que les gestes et paroles ne se montrent pas comme fabriqués et arbitraires, mais puissent au contraire servir les mouvements profonds de l'œuvre. Ce n'est donc pas un hasard si Blin a une préférence pour les acteurs provenant de la sphère du music-hall, capables d'incarner ce paradoxe entre mise en place de formes spectaculaires et effet de jeu naturel, avec une confusion entre la personne scénique et la personne réelle. Selon Lucien Raimbourg :

« C'est une merveilleuse et rude école [le cabaret et le music-hall]. Là, pas de tricherie, le public vous touche... vous renifle... il faut y aller franco ! Et que dire, aussi, de cette magnifique et austère discipline du mime. [...] Le cœur ! (en se frappant la poitrine.) Tout vient de là... En ce domaine, la cérébralité n'a que faire⁹⁸⁸ ! »

En effet, Blin semble rechercher de la part de ses acteurs une sincérité de jeu qui ne s'appuie pas sur une compréhension intellectualisante de la pièce, mais plutôt sur une approche sensible et corporelle. À ce propos, il raconte que pendant les répétitions d'*En*

⁹⁸⁷ PAVIS Patrice, « Naturel », in *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2003, p. 230.

⁹⁸⁸ RAIMBOURG Lucien, propos recueillis par CIANTAR Maurice, « Brève rencontre avec... Lucien Raimbourg », *Combat*, 5 mars 1953, coupures de presse, 4-COL-174 (1122), BnF.

Attendant Godot il n'a « pas voulu ennuyer les comédiens avec des préoccupations métaphysiques⁹⁸⁹ ». Il réaffirme également que les répliques proposées par les pièces de Beckett ou de Genet renvoient à une certaine réalité, qui n'est certes pas celle de la bourgeoisie. Ainsi, en parlant de Genet, il explique bien la teneur des phrases absurdes qui émaillent ses textes :

« [Genet] sait très bien inventer des choses qui ressemblent aux phrases toutes faites qu'utilisent souvent les gens simples. On voit souvent à la télé des interviews de gens qui n'ont pas l'habitude de s'exprimer et qui utilisent des phrases qu'ils ont entendues ou lues dans les journaux. Avant la guerre, en 1938, j'étais en vacances dans la Drôme, j'ai assisté au bistro à une conversation entre le maire du village et un paysan du coin. On ne parlait que de la guerre qui allait arriver et tous les journaux parlaient de l'éventualité de la guerre. Le paysan demandait : *RET* vous, monsieur le Maire, qu'est-ce que vous feriez en cas d'éventualité ? *ŕ* C'était absurde mais ça montrait bien l'influence des journaux et des phrases toutes faites⁹⁹⁰. »

Etienne Bierry, qui incarne Estragon lors de la reprise d'*En Attendant Godot* en 1961, a été quant à lui troublé, chez Beckett, par « son amour de la vérité, de la réalité, qui se perçoit, par exemple, dans son intérêt pour les pieds d'Estragon, dans ce qu'il dit des chaussures⁹⁹¹ ».

L'effet de naturel qui, relevé par la critique, semble étonnant au premier abord, pourrait s'expliquer par une certaine énergie transmise par le jeu des comédiens. Blin, dans son travail avec les acteurs, semble en effet les pousser à aller dans le sens d'une certaine vérité provenant du texte. C'est pourquoi, dans ce chapitre, pour interroger la façon dont Blin réussit à créer un effet de naturel par la quête de l'évidence du geste et de la parole, nous nous appuierons souvent sur une analyse de son processus de création. Nous partons en effet de l'hypothèse selon laquelle l'énergie mise au service d'une pièce lors des répétitions, ainsi que les différentes recherches qui s'y effectuent, sous-tendent la représentation. Nous commencerons ainsi par étudier les méthodes utilisées par Blin pour diriger ses acteurs dans le sens de sa lecture sensible des pièces. La mise au jour des conditions de répétition et de ses techniques d'accompagnement du

⁹⁸⁹ BLIN Roger, propos recueillis par ASLAN Odette, 20 juin 1978, in ASLAN Odette, *Roger Blin qui êtes-vous ?*, Paris, La Manufacture, 1990, p. 141.

⁹⁹⁰ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos recueillis par Lynda Bellity Peskine*, Paris, Gallimard, 1986, p. 197.

⁹⁹¹ BIERRY Étienne, « Étienne Bierry : "un théâtre du moine-soldat" », *Le Magazine littéraire*, n° 372, janvier 1999, p. 43-44, p. 43.

comédien nous permettront par la suite d'interroger sa recherche du point de vue de la rencontre entre l'acteur et le texte. Ce faisant, nous pourrons alors plus aisément comprendre en quoi, malgré l'artificialité de ces créations, émerge un phénomène de fusion entre l'acteur et le personnage-figure.

I. La direction d'acteur au service d'une énergie

Pour rappel, Roger Blin évolue dans les cercles d'avant-garde depuis son entrée à l'université. S'il ne commence la mise en scène qu'à partir de 42 ans, il joue en tant qu'acteur avec de nombreux camarades depuis une quinzaine d'année, et anime des ateliers de théâtre au sein de l'EPJD pendant la Seconde Guerre mondiale. N'ayant suivi aucune formation, mis à part des cours de danse à 20 ans, il est autodidacte. Sa direction d'acteur s'appuie sur deux éléments qui semblent créer au final une énergie particulière pour sous-tendre la pièce : une ambiance amicale de création, permettant la mise en place d'un certain accompagnement de l'acteur dans son autonomie.

A. Une ambiance amicale de création

Pour Blin, il est essentiel « d'avoir avec les acteurs des rapports d'amitié, enfin privilégiés⁹⁹² ». Ainsi, il essaie majoritairement d'embaucher ses amis, ce qui, en plus de lui permettre de travailler avec des gens dont il connaît le fonctionnement, fait jouer une certaine solidarité : pour des comédiens peu connus de l'avant-garde, il n'est en effet pas toujours évident de trouver des rôles. S'il n'est pas possible de dater précisément ses rencontres, on peut tout de même affirmer qu'en 1950 il est déjà ami depuis quelques années avec Jean Martin, Pierre Latour, Jean-Marie-Serreau, R-J Chauffard, ainsi que Christine Tsingos. Son amitié avec Jean-Louis Barrault, très forte dans les années 1930, est rompue pendant la guerre quand ce dernier rejoint la rive droite et son institution théâtrale, avant de reprendre lorsqu'il revient rive gauche à la direction de l'Odéon Théâtre de France. Jean-Louis Barrault s'en amuse :

« Roger avait sa morale personnelle et il n'était pas question que notre amitié continue alors que je m'embourgeoisais au Français : c'était pour rejoindre Sœur Madeleine (Madeleine Renaud) dans le couvent de la Comédie-Française⁹⁹³. »

⁹⁹² BLIN Roger, in JORDAN Claire (real.), « Les Arts du spectacle : émission du 17 février 1978 », *Les Arts du spectacle*, France Culture, 17 février 1978, Ina. Propos retranscrits par nous-même.

⁹⁹³ BARRAULT Jean-Louis, propos recueillis par CHABERT Pierre, « Artaud, Blin, Beckett. Ou le plus grand auteur dramatique des temps moderne », in CHABERT Pierre (dir.), « Samuel Beckett. Roman théâtre images acteurs mises en scène voix musiques », *Revue d'esthétique*, n° spécial hors série, Paris, Place, 1990, [1986], p. 175-178, p. 176.

Si rien ne laisse supposer des amitiés particulières avec Lucien Raimbourg ou Maria Casarès avant de travailler avec eux, Roger Blin les connaît tout de même personnellement en amont. Après avoir remarqué Lucien Raimbourg dans le film *L'affaire est dans le sac* (1932) de Jacques Prévert⁹⁹⁴, Blin le programme à la Gaité-Montparnasse vers 1948-1949 avec une série de sketches intitulés *Quatre pas dans le cirage*⁹⁹⁵. Blin a quelquefois travaillé avec Maria Casarès pour l'enregistrement de textes à la radio⁹⁹⁶. Il joue également avec elle dans *Les Épiphanies*⁹⁹⁷ mis en scène par Georges Vitaly⁹⁹⁸ en 1947. Si Roger Blin fait partie des noms connus du théâtre d'avant-garde depuis ses premières mises en scène en tant que directeur du théâtre de la Gaité Montparnasse, il se fait réellement reconnaître comme metteur en scène intéressant la presse à partir de sa mise en scène de *La Parodie* d'Adamov⁹⁹⁹ puis, plus particulièrement, suite au succès d'*En Attendant Godot*. Ainsi, à partir de la deuxième moitié des années 1950, des comédiens viennent le chercher pour travailler avec lui, comme la troupe des Griots en 1957. Un an plus tôt, en 1956, il reçoit un courrier d'une jeune comédienne, Paule Annen, qui lui exprime son désir de travailler avec lui dans les années à venir : « [J]'ai encore un métier à apprendre. C'est bête à dire, mais l'essentiel, c'est que vous sachiez que j'existe¹⁰⁰⁰. » Selon la fille de cette dernière, Paule Annen considérait Lucien Raimbourg comme son maître, et ce dernier l'aurait recommandée auprès de Roger Blin¹⁰⁰¹. Il demeure par ailleurs assez rare que, pour les pièces de notre corpus, Blin n'ait pas déjà mis en scène auparavant les acteurs embauchés. Avant *En Attendant Godot*, sur les quatre pièces montées par Blin, Jean Martin joue dans les trois dernières. Avant de travailler sur *Les Nègres* avec la troupe des Griots, Blin réalise avec

⁹⁹⁴ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 82.

⁹⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁹⁶ Roger Blin et Maria Casarès ont par exemple collaboré à l'enregistrement de *Nadja étoilée* en 1956.

⁹⁹⁷ VITALY Georges (m. en sc.), *Les Épiphanies*, Paris, Théâtre des Noctambules, 1947.

⁹⁹⁸ Georges Vitaly (1917-2007) est un metteur en scène et acteur du théâtre d'avant-garde durant la Libération. Il dirige le Théâtre de la Huchette de 1947 à 1952. En 1947, il crée *Le Mal court* de Jacques Audiberti au Théâtre de Poche, pièce pour laquelle il reçoit le grand prix du "Théâtre" au concours des jeunes companies. Il monte également, en 1951, *Monsieur Bob'le* de Georges Schehadé au Théâtre de la Huchette.

⁹⁹⁹ BLIN Roger (m. en sc.), *La Parodie*, Paris, Théâtre Lancry, 1952.

¹⁰⁰⁰ ANNEN Paule, *Correspondance avec Roger Blin*, 3 février 1956, Fonds Blin, BLN 4.1, IMEC.

¹⁰⁰¹ MIRANTE-PETIT Sarah, *Entretien*, propos recueillis par DUMONTET Mathilde, 29 octobre 2013, Rennes.

eux « un montage de textes d'écrivains noirs¹⁰⁰² » réalisé par Jean-Jacques Morvan¹⁰⁰³, pour des représentations programmées dans un festival à Douvaine en 1958. Quant à la distribution des *Paravents*, il a travaillé avec une grande partie des acteurs de la troupe Renaud Barrault sur *Divines Paroles*¹⁰⁰⁴ (1963) et *Hommes de pierres*¹⁰⁰⁵ (1965). Il a donc, en plus de certains liens d'amitié, pu tisser des habitudes de travail et un vocabulaire commun avec ses comédiens.

L'ambiance des répétitions est assez détendue, comme l'explique Blin :

« Moi je pense que quand on fait un travail il faut s'amuser en même temps, sans qu'on perde le caractère sérieux de ce à quoi on veut aboutir. Mais dans le travail les rapports doivent être légers, je crois¹⁰⁰⁶. »

Si cet état d'esprit va de pair avec son refus de bâtir une carrière, l'idée de fête et d'amusement rejoint également celui de la sortie de la guerre. Ainsi dans les nombreux cabarets théâtres que fréquente Blin « c'est toujours le même esprit qui souffle, la même volonté frénétique de vivre, de faire la fête, de s'amuser, de rire ou de s'émouvoir, de se réunir après cinq années de guerre et d'occupation¹⁰⁰⁷ ». L'air du temps est à la légèreté, comme le raconte également Michel Serrault à propos de ses tournées en Allemagne en 1946 avec Jean-Marie Serreau :

« Ce qui régnait pendant ces tournées, c'était la fantaisie, la drôlerie la plus complète ; je ne les ai jamais retrouvées au théâtre. Jean-Marie était un saltimbanque. Il y avait toujours une espèce de dérision dans tout ce qu'il faisait. À cette époque, tout était prétexte à rire, tout en faisant son métier très bien. Ce n'est pas mal dans le théâtre, qu'on

¹⁰⁰² Montage composé de textes de Césaire, Senghor, Pestre, Damas, Léon, Rimbaud (s'il n'est pas noir, la perspective d'un montage de texte dirigés contre la colonisation explique la présence de ce dernier). BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 128.

¹⁰⁰³ Jean-Jacques Morvan (1928-2005), est écrivain, peintre et sculpteur.

¹⁰⁰⁴ BLIN Roger (m. en sc.), *Divines Paroles*, Ramon Del Valle-Inclan (auteur), Paris, Odéon-Théâtre de France, 1963.

¹⁰⁰⁵ BLIN Roger (m. en sc.), *Hommes de pierres*, Jean-Pierre Faye (auteur), Paris, Odéon-Théâtre de France, 1965.

¹⁰⁰⁶ BLIN Roger, *Entretien*, propos recueillis par STEVENS Joan, 2 mars 1975, Fonds Blin, 4-COL-174 (452), BnF.

¹⁰⁰⁷ DÉRENZ Jean, « Avant propos », in LATOUR Geneviève, *Le « Cabaret théâtre » 1945-1965*, Paris, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 1996, p. 5-7, p. 5.

soit acteur, metteur en scène, auteur, d'avoir un peu de recul sur les choses. Il avait ce recul¹⁰⁰⁸. »

Blin semble conserver cet état d'esprit tout au long de sa vie. Ainsi, quand il raconte les répétitions avec la troupe des Griots, il met en avant leurs relations amicales, festives et pleines de boutades :

« Le travail de répétition était très décontracté mais je les engueulais aussi quelquefois. Je les traitais souvent de bande de Blancs. Il y avait cet énorme désir de provocation chez Genet qu'ils ont évidemment senti. Mais ils ont senti que moi, Blanc, je le sentais aussi et que je le désirais autant qu'eux, sinon plus. Je m'entendais formidablement avec tous et le spectacle a été très joyeux. Pendant les représentations, ils avaient pris l'habitude, surtout pour les matinées du dimanche, de faire de la cuisine. Ils cuisinaient dans une espèce de loge commune située sous la scène, des repas très odorants. Bachir Touré entrait et disait régulièrement : R̄Hum ! ça sent le Nègre !r̄¹⁰⁰⁹. »

Les répétitions des *Nègres* sont très longues et finissent entre 5 et 6 heures du matin¹⁰¹⁰. Les créations débordent également le temps des répétitions et se mélangent avec le temps dit privé. La vie de bar, par exemple, est extrêmement importante à la Libération ; les artistes se rencontrent et se fréquentent dans des cafés devenus célèbres, comme Le Flore ou Le Select. La population des bistrotts se mélange et les différentes tables s'apostrophent. Il suffit de passer de bar en bar pour rencontrer la personne recherchée. L'ambiance est joyeuse, comme en témoigne Philippe Grenier : « c'était une époque où on n'arrêtait pas de faire des blagues¹⁰¹¹ ... », et propice à la création. « Radicalisme et bricolage, non-conformisme et fantaisie : on vient en fait de définir l'esprit dit de R̄Saint-Germain-des-Prés.r̄¹⁰¹² » Les projets s'inventent autour d'un verre, temps de vie et temps de travail se confondent, les amitiés se font et se défont. Blin

¹⁰⁰⁸ SERRAULT Michel, in AUCLAIRE-TAMAROFF Elisabeth et Barthélémy, *Jean-Marie Serreau découvreur de théâtres*, Paris, À l'Arbre verdoyant, 1986, p. 28.

¹⁰⁰⁹ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 133.

¹⁰¹⁰ ACQUART André, in AUCLAIRE-TAMAROFF Elisabeth et Barthélémy, *Jean-Marie Serreau découvreur de théâtres*, op. cit., p. 157.

¹⁰¹¹ GRENIER Philippe, in AUCLAIRE-TAMAROFF Elisabeth et Barthélémy, *Jean-Marie Serreau découvreur de théâtres*, op. cit., p. 28.

¹⁰¹² ORY Pascal, *L'Aventure culturelle française, 1945-1989*, Flammarion, 1989, p. 138.

participe à cette vie, comme en témoignent sa correspondance avec Arthur Adamov¹⁰¹³, sa compagne Hermine Karagheuz, ou encore cette photographie de Roger Blin avec Boris Vian au Flore¹⁰¹⁴, et conserve cette habitude bien après l'effervescence de la Libération. Odette Aslan, qui a assisté à certaines répétitions des *Paravents* en 1966, insiste sur le fait qu'elle n'a pu tout observer car, entre autres, « ça se passait ailleurs aussi, dans des bars¹⁰¹⁵ ». La présence de Blin au café est paradoxale : silencieux de nature, il semble peu participer aux conversations mais surtout être dans l'écoute. Hermine Karagheuz le décrit ainsi :

« Roger Blin n'était pas quelqu'un qui faisait des discours, sauf dans la colère pour défendre quelque-chose. C'était rapide et c'était envoyé. J'ai rencontré quelques personnalités comme ça : on les appelle les taiseux. C'est un mot lyonnais que je ne trouve pas terrible... Il qualifie des gens qui sont là, qui ne sont pas gênants, ni gênés parce que les autres parlent. On ne sait pas où ils sont et on ne peut pas leur demander à quoi ils pensent. Mais, quand d'un seul coup ils entendent un truc, ils rebondissent sur la chose. On sait donc qu'ils entendent et que ça peut rebondir. C'est impressionnant les gens qui ne parlent pas beaucoup¹⁰¹⁶. »

Les amitiés de Blin ne se développent donc pas autour de la création de grandes théories par le biais de discours, mais bien plutôt par une présence physique qui renforce des affinités intuitives.

Les difficultés de financement, desquelles découlent des problèmes pour accéder à des lieux de répétition, renforcent également l'indistinction entre temps de création et temps privé. En particulier pour *En Attendant Godot*, *Fin de partie* et *Les Paravents*, certaines répétitions se déroulent directement chez les comédiens. Pour *En Attendant Godot*, sans espoir de trouver un lieu où jouer la pièce, Blin débute les répétitions chez

¹⁰¹³ Dans la correspondance entre Arthur Adamov et Roger Blin, conservée à la BnF, se trouvent de nombreuses prises de rendez-vous entre les deux hommes aux cafés. ADAMOV Arthur, *Correspondance avec Roger Blin*, 1946-1950, Fonds Blin, BnF, 4-COL-174 (156), BnF. ADAMOV Arthur, *Correspondance avec Roger Blin*, date inconnue, Fonds Blin, 4-COL-174 (157), BnF.

¹⁰¹⁴ Cf. volume 2, annexe n°5, photographie de Roger Blin avec Boris Vian, p. 17.

¹⁰¹⁵ ASLAN Odette, *Entretien téléphonique*, propos recueillis par DUMONTET Mathilde, 8 février 2016.

¹⁰¹⁶ KARAGHEUZ Hermine, *Entretien*, propos recueillis par DUMONTET Mathilde, Paris, Montparnasse, Bar Le Select, 1er février 2013.

lui¹⁰¹⁷ avec Lucien Raimbourg et Pierre Latour. À propos de *Fin de partie*, Jean Martin raconte :

« Nous commençâmes pourtant les répétitions chez Blin, chaque jour sous l'œil de Sam. Nous travaillions la longue, longue scène Hamm-Clov, en négligeant les parents R Nagg et Nell R dans les poubelles, dont les rôles n'étaient pas encore distribués¹⁰¹⁸. »

En ce qui concerne *Les Paravents*, les répétitions débutent en comité restreint avec Paule Annen, Maria Casarès et Amidou, à savoir les acteurs de la famille des Orties¹⁰¹⁹, deux mois avant le début du travail avec l'ensemble des comédiens. Pendant quatre mois, Blin se focalise plus particulièrement sur ce trio¹⁰²⁰. Sarah Mirante-Petit raconte quelques répétitions particulières chez sa mère, Paule Annen, en présence de Blin et de Genet :

« J'avais 1 an en 1966, lors de la création des *Paravents* ; suite à l'opération d'un pied bot je portais un appareil pour immobiliser mes pieds. Genet était fasciné par ma capacité à me mouvoir en rampant ou en m'aidant de mes genoux. Il admirait aussi mon envie de me mouvoir malgré les difficultés¹⁰²¹. »

Dans le même esprit, Paule Annen répétait les cris d'animaux avec son fils, Nicolas, qui avait trois ans, à l'époque¹⁰²². Dans le récit de ces deux anecdotes, les enfants participent en quelque sorte à la création, et l'intime se mêle ainsi à l'ouvrage. Mais ces différents exemples mettent surtout en exergue la création de couples ou de triades qui sont renforcés par un travail plus long et dans des lieux intimes et par la formation de liens affectifs à travers les rôles. À l'inverse, Jean-Louis Barrault narre combien le rôle de Winnie imprègne Madeleine Renaud dans leur relation privée : « Madeleine me dit parfois : Rest-ce que tu m'entends de là ? Elle cite instinctivement. Tout d'un coup elle prend l'intonation des *Beaux jours*¹⁰²³ ». »

¹⁰¹⁷ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 82.

¹⁰¹⁸ MARTIN Jean, « En créant Godot », *Magazine littéraire*, n° 372, janvier 1999, p. 52-57, p. 56.

¹⁰¹⁹ Saïd, Leïla, *La Mère*.

BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 191.

¹⁰²¹ MIRANTE-PETIT Sarah, *Entretien*, propos recueillis par DUMONTET Mathilde, 29 octobre 2013, Rennes.

¹⁰²² *Ibid.*

¹⁰²³ BARRAULT Jean-Louis, propos recueillis par CHABERT Pierre, « Artaud, Blin, Beckett. Ou le plus grand auteur dramatique des temps moderne », in CHABERT Pierre (dir.), « Samuel Beckett. Roman théâtre images acteurs mises en scène voix musiques », *Revue d'esthétique*, op. cit., p. 178.

De manière générale, l'ambiance amicale mise en place autour des créations crée une équipe solide, liée par la confiance et l'amusement.

B. L'accompagnement et l'autonomie de l'acteur

Roger Blin est reconnu comme un très bon directeur d'acteur¹⁰²⁴ alors que, paradoxalement, au premier abord, il semble ne pas les diriger. Il insiste en effet sur l'importance primordiale d'une bonne distribution, de laquelle découlera naturellement la création : « [Blin] pensait que si sa distribution était juste, c'était suffisant, les acteurs qu'il avait choisis convenaient au rôle, et c'était tout¹⁰²⁵. » Or, le temps qu'il passe en répétition, plusieurs mois, voire plusieurs années avec des périodes saccadées, ainsi que quelques rares témoignages sur ces moments privilégiés, laissent supposer un travail de recherche avec l'acteur et le texte plus complexe. Selon la classification opérée par Sophie Proust dans son ouvrage sur la direction d'acteurs, Roger Blin peut être rangé dans la catégorie de la non-direction qui « préconise la disponibilité de la part du metteur en scène et l'abstention de commentaires interprétatifs. [...] Ces avis incitent au développement de propositions scéniques de la part des interprètes¹⁰²⁶ ». Blin semble en effet chercher à accompagner l'acteur vers le point de rencontre avec le texte¹⁰²⁷, puis s'effacer de l'équation¹⁰²⁸.

De ce fait, la majeure partie de la création se fait en répétition et sur scène, comme le raconte Roger Blin : « Certaines choses, je ne les vois qu'avec les comédiens. N'arrivent à se préciser qu'avec les comédiens¹⁰²⁹ ». Cette méthode explique l'absence de notes préalables ou de travail à la table. « First of all, I never write anything down

¹⁰²⁴ Pour exemple, Catherine Valogne écrit dans la presse : « Roger Blin est actuellement l'un des metteurs en scène qui sait le mieux faire travailler des comédiens. » VALOGNE Catherine, « *Les Paravents* de Jean Genet. On sort de l'Odéon avec l'impression d'avoir vu une grande pièce », *Tribune de Lausanne*, 24 avril 1966, coupures de presse, 4° S.W 10808 (8), BnF.

¹⁰²⁵ MARTIN Jean, propos recueillis par PIEILLER Evelyne, « La Première de *Godot* », *Le Magazine littéraire*, n° 231, juin 1986, p. 36-37, p. 36.

¹⁰²⁶ PROUST Sophie, *La Direction d'acteurs dans la mise en scène théâtrale contemporaine*, Vic la Gardiole, l'Entretemps, 2006, p. 138.

¹⁰²⁷ Comme en témoigne Odette Aslan, « il s'intéressait au point de rencontre entre la personne du comédien et le personnage ». ASLAN Odette, *Roger Blin qui êtes-vous ?*, op. cit., p. 306.

¹⁰²⁸ Il « voulait que ses interventions demeurent insoupçonnées. Il procédait à une lente maïeutique puis s'effaçait ». ASLAN Odette, *Roger Blin qui êtes-vous ?*, op. cit., p. 19.

¹⁰²⁹ BLIN Roger, in PAGET Jean (real.), « Sept fauteuils d'avant-garde : Roger Blin », Dix Ans de création dans les arts et les lettres, France Culture, 27 janvier 1967, Ina. Propos retranscrits par nous-même.

beforehand. I'm on stage all of the time¹⁰³⁰. » Pour *Fin de partie* et *En Attendant Godot*, Blin est d'ailleurs de fait sur la scène puisqu'il y incarne un personnage-figure. Des photographies¹⁰³¹ de répétition des *Nègres*, ou un documentaire sur *Les Paravents*¹⁰³², montrent également Blin présent sur le plateau, proposant des indications de jeu au plus près des acteurs. Sur d'autres clichés¹⁰³³ d'*Oh Les Beaux Jours* ou des *Paravents*, Blin est visible derrière une table, accompagné de Barrault ou des auteurs. Ces divers positionnements peuvent s'expliquer par la temporalité de la répétition, si la photographie est prise en fin de travail, une fois les recherches terminées, le metteur en scène n'a plus sa place sur scène. Mais également par le dispositif des pièces : avec *Oh Les Beaux Jours*, la scénographie met nécessairement le metteur en scène à distance de sa comédienne, et avec *Les Paravents*, Blin a parfois besoin de prendre du recul pour aménager les scènes d'ensemble. De manière générale, il préfère une présence de proximité avec les comédiens. C'est donc directement sur la scène que la pièce prend forme et toujours à partir du texte, ceci sans en passer par des exercices d'improvisation, comme c'est le cas chez Dullin ou plus tard chez Brook. Cela signifie qu'il ne cherche pas spécifiquement à faire advenir le personnage à partir de l'expérience personnelle et intime du comédien, mais bien à partir de sa rencontre avec un texte.

Blin procède à un long travail de découvertes avec ses comédiens, jusqu'à voir « s'invent[er] comme d'elle-même la trouvaille qui allait faire surgir sur la scène, en arabesques et en signes vivants, les sens les plus cachés¹⁰³⁴ ». Une fois cette découverte faite, le processus de création est achevé. Pour y parvenir, Blin préconise la liberté du comédien. Comme en témoigne Etienne Bierry qui incarne Estragon en 1961, « [Blin] n'aurait jamais contraint un comédien¹⁰³⁵ », ou encore comme le déclare Odette Aslan, Blin « ne donnait pas de consignes à ceux qu'il était censé diriger, il les laissait

¹⁰³⁰ BLIN Roger, propos recueillis par inconnu, « Roger Blin », in GOODE H. Stephen (dir.), *Studies in the Twentieth Century*, n° 11 et 12, 1973 [1963], p. 1-20, p. 12-13.

« Avant tout, je n'écris rien au préalable. Je reste tout le temps sur le plateau. » Traduit par nous-même.

¹⁰³¹ Les photographies de répétition des *Nègres*, anciennement conservées à l'IMEC, ont été restituées aux ayants droits.

¹⁰³² DUMOULIN Michel, VALEY Robert (real.), « Derrière les Paravents », *Pour le plaisir*, ORTF, 13 avril 1966, Ina.

¹⁰³³ PIC Roger, Photographie, in CHABERT Pierre (dir.), « Samuel Beckett. Roman théâtre images acteurs mises en scène voix musiques », *Revue d'esthétique*, op. cit., p. 174.

¹⁰³⁴ THÉVENIN Paule, « Blin L'Admirable », in *Magazine Littéraire*, n° 231, juin 1986, p. 38-39, p. 38.

¹⁰³⁵ BIERRY Étienne, « Étienne Bierry : "un théâtre du moine-soldat" », *Le Magazine littéraire*, n° 372, janvier 1999, p. 43-44, p. 43.

venir¹⁰³⁶ ». Ainsi, le metteur en scène refuse non seulement de donner des explications psychologiques ou métaphysiques à ses comédiens, mais surtout ne stipule aucune indication précise de jeu. Il en passe plutôt par des chemins détournés. Lors des répétitions, il fait par exemple en sorte que ses comédiens s’amusent avec le texte. Cela permet à la fois de les détendre et de mettre le texte à distance afin de lui enlever son caractère sérieux. Le metteur en scène recourt également à la métaphore afin de stimuler l’imagination du comédien, et de le laisser s’approprier ses paroles : « I usually draw upon a metaphor taken from daily life, enlarge upon it, and this is how I explain the scene¹⁰³⁷ ». Blin, peu disert et peu à l’aise avec la parole à cause de son bégaiement, communique avec ses acteurs à l’aide de phrases trouées, où les significations adviennent à travers les silences. Odette Aslan le compare ainsi à Dullin : « tel œuvrait Dullin, incapable d’aller au bout d’une indication : Tu comprends... c’est un peu plus... un peu moins... Et l’acteur comprenait¹⁰³⁸ ». Blin suggère également des indications physiques, comme le rapporte la journaliste Maria Craipeau après avoir assisté à des répétitions des *Nègres* : « Roger Blin, le metteur en scène, fait recommencer, encore et encore. Il indique les gestes, donne l’intonation, mais il esquisse et il ne veut pas être imité¹⁰³⁹. » Ainsi, Blin ne s’acharne pas à travers les explications à être compris. Michèle Oppenot, l’interprète de Djemila, semble d’ailleurs le regretter : « Quand Blin a donné trois fois la même explication à un comédien en vain, c’est fini, il ne dit plus rien. Retrait. Il a abandonné comme cela beaucoup de choses dans *Les Paravents*¹⁰⁴⁰. » Mais sont-ce vraiment des abandons ? Les moments d’égarement et de recherche du comédien sont essentiels à son processus de création. Blin ne souhaite d’ailleurs pas transmettre au comédien sa vision de la pièce, mais découvrir avec lui les ressorts de cette dernière. Comme il le raconte :

¹⁰³⁶ ASLAN Odette, *Roger Blin qui êtes-vous ?*, op. cit., p. 18.

¹⁰³⁷ BLIN Roger, propos recueillis par inconnu, « Roger Blin », in GOODE H. Stephen (dir.), *Studies in the Twentieth Century*, op. cit., p. 13.

« J’ai l’habitude de passer par des métaphores puisées dans la vie quotidienne, d’élargir, et c’est comme ça que j’explique une scène. » Traduit par nous-même.

¹⁰³⁸ ASLAN Odette, *Roger Blin qui êtes-vous ?*, op. cit., p. 19.

Jean-Louis Barrault témoigne d’une manière très similaire de son maître Charles Dullin : « Tu comprends... ton personnage... il est... allons, voyons... tu vois... surtout à ce moment-là... il va... tu comprends ? eh bien oui... mais alors CARRÉMENT ! /Et le miracle, c’est qu’on avait compris ! Il ne nous l’avait pas dit, il nous l’avait passé. » BARRAULT Jean-Louis, *Souvenirs pour demain*, Paris, Seuil, 2010, [1972], p. 93.

¹⁰³⁹ CRAIPEAU Maria, « En répétition : *Les Nègres* de Jean Genet », *France observateur*, 22 octobre 1959, coupures de presse, Rsupp 6263, BnF.

¹⁰⁴⁰ OPPENOT Michèle, *Entretien sur les Paravents*, propos recueillis par GARNIER Edith, in *L’Officiel de la couture*, octobre 1965, Fonds Blin, 4-COL-174(223), BnF.

« J'aime découvrir une pièce avec les acteurs. Et *Les Nègres* et tout ça, on a pu la travailler ensemble, comme ça j'ai découvert des choses. Même *Les Paravents*, c'était très compliqué. J'ai découvert ça avec les acteurs, j'ai découvert toutes les choses avec les acteurs. J'avais gribouillé sur mon livre des petits trucs, c'est tout. Un mot, une idée¹⁰⁴¹. »

Le metteur en scène ne donne donc pas d'indications précises car il ne sait pas lui-même exactement où il veut aller, ni ce qu'il va découvrir. Odette Aslan dresse un portrait mystique du metteur en scène en répétition :

« Avec sa barbe ou sa moustache, selon ses rôles ou les époques de sa vie, tirant sur sa bouffarde pour dissimuler sa sauvagerie, il était parfois bourru, la paupière rétractile comme un oiseau de nuit. Il laissait l'acteur errer dans ses marécages, il éludait les questions. Il paraissait retranché en lui-même, à l'écoute d'un écho intérieur ; ce qui suscitait autour de lui un certain embarras, un respect mêlé de pudeur. On le sentait entouré d'un mystère, doué d'une sorte de prescience. Il rendait les contacts difficiles. Aussi obligeait-il à réfléchir. Il en disait davantage par ses silences que par des discours ; il incitait sourdement chaque interprète à chercher, à se chercher en lui-même¹⁰⁴². »

Ainsi Blin suscite par sa présence les errements des comédiens. S'il sent que ce dernier emprunte la mauvaise direction, il le laisse aller au bout de son intuition avant de reprendre la scène avec lui : « Sometimes I let the actors feel their way through a part even though I know they are on the wrong track. After a while they themselves realize they have reached an impasse. Then we rectify the mistake together¹⁰⁴³ ». Ses recadrages ne sont jamais violents, il suit au contraire les mouvements intérieurs des comédiens, comme en témoigne Jean Martin : « Si on s'égarait, il nous le faisait sentir, très courtoisement, par des chemins assez détournés, toujours concrètement¹⁰⁴⁴. » Ici, nous pouvons encore souligner que Blin n'en passe pas par des argumentations théoriques. Il se réfère au contraire toujours à la pratique, à ce qui se passe sur scène et

¹⁰⁴¹ BLIN Roger, *Entretien*, propos recueillis par STEVENS Joan, 2 mars 1975, Fonds Blin, 4-COL-174 (452), BnF.

¹⁰⁴² ASLAN Odette, *Roger Blin qui êtes-vous ?*, *op. cit.*, p. 22.

¹⁰⁴³ BLIN Roger, propos recueillis par inconnu, « Roger Blin », in GOODE H. Stephen (dir.), *Studies in the Twentieth Century*, *op. cit.*, p. 13.

« Parfois, je laisse les acteurs ressentir une scène à leur manière même si je sais qu'ils vont dans la mauvaise direction. Au bout d'un moment, ils réalisent tout seuls qu'ils sont dans une impasse. Alors nous rectifions l'erreur ensemble. » Traduit par nous-même.

¹⁰⁴⁴ MARTIN Jean, propos recueillis par PIEILLER Evelyne, « La Première de Godot », *Le Magazine littéraire*, n° 231, juin 1986, p. 36-37, p. 36-37.

aux sensations physiques et émotionnelles plutôt qu'à la raison. D'autres fois, ce sont les comédiens qui trouvent le bon chemin, alors que Blin ne s'y attend pas. « When I see an actor acting out a scene spontaneously and differently from the way I conceived it, I may suddenly realize that the actor is right and that I am wrong¹⁰⁴⁵. » L'emploi du terme « spontanément » insiste sur la conception sensible et intuitive que le metteur en scène a du jeu d'acteur. Cette vision est toutefois paradoxale car Blin, dans la lignée du Cartel, considère le jeu comme un travail artisanal. C'est à force de répéter le texte que le comédien peut atteindre une certaine familiarité avec ce dernier ; peut alors apparaître la spontanéité, qui n'est pas un donné immédiat.

Le processus de création de Blin met donc au centre la liberté de l'acteur dans son travail de familiarisation avec le texte. Cette méthode est facilitée par la formation de certains de ses acteurs, en particulier ceux de la troupe Renaud-Barrault, anciens élèves du Cartel, ou issus de l'école de Dullin. Maria Casarès a également « été formée à cette école d'un travail sur le tas où l'acteur propose selon sa nature qui, en ce qui la concerne, est dotée d'un pouvoir d'imagination fécond¹⁰⁴⁶. » Certains acteurs qui ont travaillé avec Blin insistent sur leur goût des répétitions, sur ce moment de recherche des personnages. Paule Annen explique : « J'aime répéter parce que pendant les répétitions je peux vraiment chercher, créer, inventer, m'amuser¹⁰⁴⁷. » D'après sa fille, la comédienne de Leïla « se considère comme une travailleuse. Ce métier c'est 90% de travail et 10% de talent¹⁰⁴⁸ ». La correspondance de Paule Annen avec Blin montre également son investissement dans le travail autant que sa forte quête du regard du metteur en scène pour l'accompagner dans ses recherches :

« Penses-tu de toute manière me réserver dimanche pour travailler. Des petites choses que je voudrais revoir avec toi, si ça ne te dérange pas trop. De toute manière, je travaille un peu le soir, pour resserrer les trucs étalés au cours des représentations. Je te rappelle que la scène d'amour de la prison est à refixer, elle n'était pas très nette on s'était décalés. Je voudrais aussi qu'on revoie la scène du pantalon, est-ce de ma faute ou celle du pantalon, mais je crois, je sens qu'elle est moins

¹⁰⁴⁵ BLIN Roger, propos recueillis par inconnu, « Roger Blin », in GOODE H. Stephen (dir.), *Studies in the Twentieth Century*, op. cit., p. 13.

« Quand je vois un acteur jouer une scène spontanément et différemment de la manière dont je l'avais conçue, il se peut que je réalise subitement que l'acteur a raison et que j'ai tort. » Traduit par nous-même.

¹⁰⁴⁶ M.-FORSYTHE Florence, *Maria Casarès une actrice de rupture*, Paris, Actes Sud, 2013, p. 82.

¹⁰⁴⁷ ANNEN Paule, propos rapportés par MIRANTE-PETIT Sarah, *Entretien*, propos recueillis par DUMONTET Mathilde, 29 octobre 2013, Rennes.

¹⁰⁴⁸ MIRANTE-PETIT Sarah, *Entretien*, propos recueillis par DUMONTET Mathilde, 29 octobre 2013, Rennes.

dangereuse sur scène qu'à la lecture. J'essaie de respirer mieux et de couler plus Rê mort¹⁰⁴⁹. »

D'après Madeleine Renaud, Maria Casarès va jusqu'à préférer les répétitions aux représentations¹⁰⁵⁰. Jean Vilar témoigne également du fort désir de recherche de cette comédienne : « Plus que son talent, c'est ce goût, cette passion familière et permanente de la recherche qui en elle me surprend. Je ne suis pourtant pas un fainéant. Elle dit ou laisse entendre qu'il lui faut beaucoup de temps pour Rtrouver^r la vérité, elle trouve avant moi, souvent. Avant nous¹⁰⁵¹. » Cette dernière reproche d'ailleurs à Vilar « de ne pas être assez présent Rên esprit^r et en Rcorps^r¹⁰⁵² ». Elle a donc besoin de l'appui du directeur d'acteur pour accompagner ses recherches. Rappeler que Jean Martin, R.-J. Chauffard, ou encore Jean-Louis Barrault sont également metteurs en scène de l'avant-garde, permet par ailleurs d'affirmer que Blin s'entoure de collaborateurs-acteurs-créateurs, qui concourent à des recherches scéniques similaires aux siennes en se mettant au service de la pièce. Il est cependant essentiel pour Blin, toujours dans la lignée du Cartel, d'accompagner les acteurs en fonction de leur personnalité : « Le travail avec les acteurs que je dois diriger est différent selon leurs qualités : certains sont paresseux, d'autres trop intellectuels¹⁰⁵³... » Pour cela, il lui faut bien connaître ses comédiens et « Blin était sensible à la nature profonde du comédien, voire aux zones troubles que celui-ci pouvait receler¹⁰⁵⁴ ».

Si l'attitude de Blin et ses rapports avec les acteurs lui permettent de les accompagner dans leur approche du texte, il ne faut toutefois pas omettre les conséquences de la présence des auteurs lors des répétitions. En effet, si dans les principes du Cartel chers à Blin, la place du texte est centrale, Dullin et Jovet travaillent majoritairement avec des auteurs qui n'assistent pas au travail de création, contrairement à ce qui se passe pour notre metteur en scène. Selon leur propre volonté, Beckett et Genet, peu présents physiquement ou par la parole lors d'*En Attendant Godot*, *Les Nègres* et *La Dernière Bande*, se montrent beaucoup plus actifs pour *Fin de*

¹⁰⁴⁹ ANNEN Paule, *Correspondance avec Roger Blin*, Lausanne, 6 septembre 1966, Fonds Blin, 4-COL-174(487), BnF.

¹⁰⁵⁰ RENAUD Madeleine, *La Déclaration d'amour. Rencontres avec André Coutin*, Paris, Rocher, 2000, p. 92.

¹⁰⁵¹ VILAR Jean, *Memento*, Paris, Gallimard, 1981, p. 223-225.

¹⁰⁵² M.-FORSYTHE Florence, *Maria Casarès une actrice de rupture*, *op. cit.*, p. 83.

¹⁰⁵³ BLIN Roger, propos recueillis par WAINTRAP André, cité in ASLAN Odette, *Roger Blin qui êtes-vous ?*, *op. cit.*, p. 178.

¹⁰⁵⁴ ASLAN Odette, *Roger Blin qui êtes-vous ?*, *op. cit.*, p. 307.

partie, *Oh Les Beaux Jours* et *Les Paravents*. Si Blin et Beckett semblent, à l'époque de leur compagnonnage, avoir des rapports similaires avec les comédiens, Genet, quant à lui, est plus directif. Selon Etienne Bierry, à propos de la reprise d'*En Attendant Godot* en 1961, « [Beckett] donnait très peu d'indications¹⁰⁵⁵ ». Cependant, selon Madeleine Renaud, l'auteur s'exprime par sa présence silencieuse :

« Si on donne une intonation qui ne lui plaît pas, il ne dit pas qu'elle ne lui plaît pas mais on le voit tellement souffrir qu'on lui demande : « Vite, Sam, dites-moi vite ce qui ne va pas. » Il s'exprime par sa souffrance silencieuse ou par le sourire, suivant que l'on saisit ou pas la façon de jouer sa pièce dont il a une idée très précise¹⁰⁵⁶. »

Beckett n'a toutefois pas la même place dans la création ou les reprises d'*En Attendant Godot* et d'*Oh Les Beaux Jours*. Lors des répétitions d'*Oh Les Beaux Jours*, la fonction de directeur d'acteur semble être partagée de manière équilibrée entre l'auteur et le metteur en scène, comme en témoigne Madeleine Renaud : « Sam et Roger m'ont fait travailler tous les deux ensemble¹⁰⁵⁷. » Les répétitions se déroulent vraisemblablement sans encombre, sans différend, avec une vision commune et partagée, contrairement à la création précédente, celle de *Fin de partie*, où les rapports entre l'auteur et le metteur en scène sont plus tendus. Les difficultés rencontrées par Blin pour cette création sont de plusieurs ordres : le fait de jouer un rôle important tout en dirigeant la mise en scène, le manque de temps de répétition et de maturation du texte et la présence intrusive de l'auteur. Le metteur en scène raconte que : « Devant la diriger, je jouais aussi le rôle principal, et en plus un rôle d'aveugle regardant, je n'avais personne à mettre à ma place, et aussi je n'ai pas dirigé mon camarade [Jean Martin] avec suffisamment de rigueur, moi-même taraudé et enfin pressé par Beckett¹⁰⁵⁸. » Blin et Beckett ont en effet une vision divergente de la pièce, que nous analyserons plus tard à propos du jeu organique de l'acteur.

La place de Genet lors la création des *Paravents* est devenue évidente suite à la publication des *Lettres à Roger Blin*. Genet y prend des airs de grand ordonnateur. Si

¹⁰⁵⁵ BIERRY Étienne, « Étienne Bierry : "un théâtre du moine-soldat" », *Le Magazine littéraire*, n° 372, janvier 1999, p. 43-44, p. 43.

¹⁰⁵⁶ RENAUD Madeleine, *La Déclaration d'amour. Rencontres avec André Coutin*, op. cit., p. 93.

¹⁰⁵⁷ RENAUD Madeleine, propos recueillis par CHABERT Pierre, « Laisser parler Beckett ou le sac de Winnie », in CHABERT Pierre (dir.), « Samuel Beckett. Roman théâtre images acteurs mises en scène voix musiques », *Revue d'esthétique*, op. cit., p. 171-172, p. 172.

¹⁰⁵⁸ BLIN Roger, in WAINTRAP Andrée, *Les Mises en scène des pièces de Samuel Beckett par Roger Blin*, DORT Bernard (dir.), Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, mémoire de maitrise, 1969, p. 49-50.

Blin, dans la mesure du possible, essaie de prendre en compte les propositions de l'auteur, il se moque tout de même doucement de la versatilité de ses envolées sur les acteurs :

« Quand il assistait aux répétitions, Genet était décontenancé par le travail des comédiens, il s'emballait pour ou contre certains d'entre eux et il m'écrivait des petits mots très drôles, parfois méchants, mais d'une fois sur l'autre son point de vue changeait radicalement. Il pouvait écrire un jour : « Amie Bertin, exécration ! » Et un peu plus tard il me disait : « Anne Bertin, très très bien ! » Elle jouait pareil, d'une fois sur l'autre elle jouait exactement la même chose de la même façon¹⁰⁵⁹. »

Le metteur en scène protège en quelque-sortes les comédiens de la fougue de l'auteur, notamment quand il explique que :

« Genet pouvait se fâcher contre certains comédiens qui avaient des petits rôles et pour qui c'était tout de même assez difficile avec les quelques répliques qu'ils avaient d'être parfaitement dans le ton, surtout pendant les répétitions. Il écrivait des petits mots du genre : « Ces gens-là n'ont rien compris, j'ai un cadeau, pensez-y, un paquet d'arsenic¹⁰⁶⁰. »

Ainsi si Genet, à travers les lettres, paraît très présent, il était finalement assez silencieux lors des répétitions, comme en témoigne François Gabriel R qui joue le Fils de Sir Harold R : « Quelquefois [Genet] donnait deux ou trois indications en direct. Mais dans l'ensemble il faisait confiance¹⁰⁶¹. »

Roger Blin met en place un processus de création dans la droite lignée du Cartel, en accompagnant l'autonomie créatrice de l'acteur. Pour ce faire, il met en place une ambiance amicale de création et reste mystérieux sur ses indications de jeu. Ainsi « Blin n'imposait rien au départ, si ce n'est le respect de l'auteur¹⁰⁶² ». Le mot auteur employé ici n'est pas tout à fait juste, il s'agit en fait d'une métonymie du texte. Le texte, interprété par le comédien, constitue en effet le point névralgique de la création scénique de Blin. L'auteur, pour sa part, présente lors de nombreuses répétitions, reste majoritairement dans l'ombre ou dans la droite ligne du metteur en scène. Nous avons

¹⁰⁵⁹ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 184.

¹⁰⁶⁰ *Ibid.*

¹⁰⁶¹ GABRIEL François, *Entretien téléphonique*, propos recueillis par DUMONTET Mathilde, 1^{er} novembre 2013.

¹⁰⁶² ASLAN Odette, *Roger Blin qui êtes-vous ?*, op. cit., p. 19.

vu dans cette partie comment Blin met l'acteur en condition pour atteindre la rencontre avec le texte. Analysons désormais comment il accompagne concrètement le comédien dans sa transposition du texte dans le corps.

II. Le point de rencontre entre le texte et le comédien

Les répétitions se déroulent donc toujours avec le texte. C'est à partir de son écriture singulière que les acteurs doivent découvrir l'intonation, le rythme, les silences, et les gestes corporels. Il s'agit pour Blin de trouver comment les répliques s'intègrent dans les corps pour leur donner des impulsions de jeu et de mener un travail de recherche et de familiarisation avec la respiration profonde du texte plutôt que la quête d'une diction naturelle. Ainsi le metteur en scène explique que « quand un acteur apprend un texte, il est normal qu'il essaie le naturel, mais si le metteur en scène est assez attentif, il doit obtenir que ce naturel grimpe vers autre chose¹⁰⁶³. » Il parle ici du code « naturel boulevard¹⁰⁶⁴ », et réaffirme son goût pour « la stylisation [...] dans la façon de parler des comédiens¹⁰⁶⁵ » qui ne doit pas être obtenue pour elle-même mais pour « servir le texte¹⁰⁶⁶ », ou plutôt en découler et se transformer en évidence ancrée dans les corps des comédiens. Pour cela, Blin s'appuie sur la grammaire, la ponctuation, le rythme, à partir desquels il demande aux acteurs de trouver les intonations, les cadences, les silences, mais également des impulsions de jeu qui vont ordonner les répliques, les placements et les déplacements des acteurs. Quand Odette Aslan évoque à propos des textes de Beckett la nécessité pour l'interprète d'être « réduit à laisser filtrer une pensée, [...] une parole désincarnée¹⁰⁶⁷ », il semblerait que pour Blin il s'agisse au contraire de retrouver le corps dans les paroles.

A. Des répliques dans le corps : détour par la grammaire et la syntaxe

Afin de retrouver dans le jeu les mouvements profonds de l'écriture, Roger Blin travaille avec ses acteurs la grammaire, la syntaxe, le rythme, et la ponctuation du texte. Cependant, et bien que l'art de la déclamation représente encore une part importante de la formation de l'acteur à l'époque de Blin, ce dernier ne s'inscrit pas dans une école mais s'adapte à chaque écriture singulière. Le risque consubstantiel au travail de déclamation est en effet de figer le texte dans un rythme et une diction préétablis,

¹⁰⁶³ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 63.

¹⁰⁶⁴ *Ibid.*

¹⁰⁶⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶⁶ *Ibid.*

¹⁰⁶⁷ ASLAN Odette, *Roger Blin Qui êtes-vous ?*, op. cit., p. 161.

supprimant alors le lien intime et sensoriel entre un acteur et un texte. Les formations traditionnelles, au sens entendu par Odette Aslan dans *L'Acteur au XX^e siècle*¹⁰⁶⁸, insistent sur la déclamation pure, sans apprendre aux acteurs à penser le texte. Mais, celles-ci se voient de plus en plus critiquées par les metteurs en scène du théâtre d'art. « Ceci explique que les années 1910-1920 voient fleurir un certain nombre d'écoles expérimentales qui s'essaient à une nouvelle pédagogie de l'acteur¹⁰⁶⁹. » Pour contrer la sécheresse de la diction, à l'école du Vieux Colombier et à l'école de l'Atelier, Copeau et Dullin centrent la formation de l'acteur sur le travail du corps et de l'improvisation. Mais, ces deux metteurs en scène du texte concluent à l'échec de leurs écoles : « La réforme extérieure dont le but essentiel était de re-théâtraliser le théâtre n'a pas été sans entraîner certaines exagérations dont l'une des plus graves a été évidemment la méconnaissance ou l'oubli de l'importance primordiale de l'œuvre à monter¹⁰⁷⁰ ».

Roger Blin n'utilise pas d'exercices d'improvisations dans ses répétitions. Au contraire, après avoir donné corps aux personnages-figures il focalise tout le travail sur la familiarisation avec les mouvements du texte, selon ses termes :

« Il faut toujours s'adapter à l'écriture d'un texte, respecter sa syntaxe. Il faut rejoindre un auteur dans la façon dont il a respiré son texte, et pour cela je conseille aux acteurs de bien connaître la grammaire¹⁰⁷¹. »

Son rapport à la diction se rapproche de la conception de Louis Jouvet : « Nous ne devons ni raisonner comme les psychologues, ni déduire ou induire en logicien. [...] Il faut introduire à un moment l'impartialité, l'impersonnalité nécessaire pour ensuite pouvoir contrôler, juger avant de prendre parti¹⁰⁷². » Rechercher la respiration du texte permet de le laisser imprégner le corps de l'acteur pour qu'il puisse y trouver son propre rythme de diction. L'acteur doit donc s'appropriier le texte dans sa forme grammaticale et non dans sa dimension psychologique. La diction n'est pas là pour révéler un personnage et son intériorité, mais au contraire, pour révéler le texte. Ce n'est plus à une quête du personnage que se livre l'interprète. R quête d'ailleurs impossible avec les

¹⁰⁶⁸ ASLAN Odette, *L'Acteur au XX^e siècle, éthique et technique*, Paris, L'Entretemps, (Les Voies de l'acteur), 2005, [1974], p. 21-44.

¹⁰⁶⁹ Martinez Ariane, « Le Metteur en scène maître du jeu », in Bénédicte Boisson, Alice Folco, Ariane Martinez, *La Mise en scène théâtrale de 1800 à nos jours*, Paris, PUF, 2010, p. 93-167, p. 93.

¹⁰⁷⁰ DULLIN Charles, *Ce Sont Les Dieux qu'il nous faut*, Paris, Gallimard, 1969, p. 68.

¹⁰⁷¹ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 62.

¹⁰⁷² JOUVET Louis, *Le Comédien désincarné*, Paris, Flammarion, 1954, p. 143.

textes de notre corpus R mais à une recherche du rythme inhérent au texte. Pour Blin, « c'est la quantité de points et leur place dans les répliques qui donnent le rythme et la respiration du texte, le rythme lyrique qui oblige le comédien à un travail très particulier¹⁰⁷³ ». Ce travail de mathématicien, comme le dit Jovet, empêche toute « *compréhension par explication*, mais par *pénétration intime* et cela commence par le corps. Il s'agit de retrouver une *analogie physique* fondée sur la *sympathie*¹⁰⁷⁴ ». Ainsi, le comédien cale sa respiration sur celle de l'auteur et s'approprie physiquement le texte. En effet, « *LE TEXTE* de l'auteur est pour le comédien une *transcription physique*. Il cesse d'être un texte littéraire¹⁰⁷⁵ ». Ce phénomène se produit notamment parce que l'acteur parle à voix haute, et fait ainsi fonctionner son appareil vocal : « la voix se sculpte dans le souffle. [...] D'une part, le corps donne forme à la voix dans la matière du souffle qui le traverse et d'autre part, le corps se modèle lui-même au passage du souffle¹⁰⁷⁶ ». Le détour par la grammaire permet donc physiquement de faire vibrer le corps sans autres intentions, ou intonations, que celles qui seraient biologiquement obligatoires. Un rapport physique au texte est alors créé. Le comédien peut alors se l'approprier pour grimper vers autre chose. La parole ne peut donc littéralement pas être désincarnée. Pourtant, il est difficile de parler d'incarnation quand on pense aux textes de Beckett ou de Genet. Pour Robert Abirached on évoque, en effet, communément l'incarnation quand l'acteur coïncide avec le personnage¹⁰⁷⁷, surtout d'un point de vue psychologique. Chez Beckett et Genet, les personnages-figures sont dépourvus d'une cohérence psychologique. Les jouer déplace alors la notion d'incarnation.

« Et de toute façon il n'est pas possible de jouer Beckett naturellement. Le lyrisme de ce texte et de tous les textes de Beckett, l'importance de la scansion qui détermine cette forme d'écriture, la respiration du texte, tout cela exclut le naturel boulevard et exige du comédien qu'il joue vrai, mais pas naturel¹⁰⁷⁸. »

Ici, Blin fait une différence entre naturel et vrai. Nous pouvons supposer que pour lui le naturel est la représentation de « l'incarnation du personnage dans l'acteur [qui]

¹⁰⁷³ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 93.

¹⁰⁷⁴ JOUVET Louis, *Le Comédien désincarné*, op. cit., p. 144.

¹⁰⁷⁵ *Ibid.*, p. 145.

¹⁰⁷⁶ HERR Sophie, *Geste de la voix et théâtre du corps*, Harmattan, Paris 2009, p. 33.

¹⁰⁷⁷ ABIRACHED Robert, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994, [1978], p. 76.

¹⁰⁷⁸ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 93.

entraîne une désincarnation de l'acteur dans le personnage¹⁰⁷⁹ ». Nous pouvons rapprocher ceci de l'école naturaliste, quand le premier Stanislavski fait travailler ses comédiens en direction d'une recherche psychologique qui ferait coïncider avec le personnage des expériences vécues. Or, les syntaxes beckettienne et genettienne, faites de ruptures, en complétant la défiguration du personnage, empêchent l'acteur d'avoir un jeu continu. La vérité du jeu est alors recherchée par Blin, dans le rapport intime qui se crée entre l'acteur et la syntaxe, mais également dans le rythme d'ensemble du texte révélé par le metteur en scène :

« Les temps, les silences sont relatifs les uns par rapport aux autres [...] c'est le metteur en scène qui doit dans le rythme trouver le souffle de la pièce. Et dans ce souffle, y incorporer les silences pour les rendre les plus significatifs possibles et quelquefois n'en pas tenir compte, ou quelquefois les déplacer un peu, mais moi j'ai pour habitude de faire confiance à l'auteur, jusqu'au bout, le plus possible¹⁰⁸⁰. »

En quelque sorte, le metteur en scène se voit en chef d'orchestre. Ainsi, à propos d'*Oh Les Beaux Jours*, Roger Blin et Madeleine Renaud filent la métaphore : Renaud commence « cette pièce c'est comme une partition, il y a des pauses, des soupirs¹⁰⁸¹... » quand Blin enchaîne : « Comme un carcan de fer, peut-être, tant tout y est indiqué. Mais il faut savoir interpréter, car dans une partition aussi tout y est indiqué, et pourtant¹⁰⁸²... »

Cependant, le metteur en scène se heurte à la formation, ou à l'absence de formation, des acteurs avec lesquels il travaille. Comme il recherche le point de rencontre entre l'acteur et le texte, il s'adapte à chaque comédien et apprécie ceux qui ne sont pas formatés par les écoles :

« L'enseignement du classique tel qu'il y est donné prépare des voix bien timbrées mais complètement inhumaines, atteintes d'un *Rivbrator* conventionnel qui n'est même plus dramatique. Les voix râpeuses, cassées, affligées de laryngite chronique sont celles qui m'intéressent

¹⁰⁷⁹ ABIRACHED Robert, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, op. cit., p. 70-71.

¹⁰⁸⁰ BLIN Roger, *Entretien*, propos recueillis par STEVENS Joan, 2 mars 1975, Fonds Blin, 4-COL-174 (452), BnF.

¹⁰⁸¹ RENAUD Madeleine, propos recueillis par CRAIPEAU Maria, « Entretien avec Madeleine Renaud et Roger Blin. Le public écouterait-il Beckett ? », *France Observateur*, 17 octobre 1963, coupures de presse, 4° SW 10809(4), BnF.

¹⁰⁸² BLIN Roger, propos recueillis par CRAIPEAU Maria, « Entretien avec Madeleine Renaud et Roger Blin. Le public écouterait-il Beckett ? », *France Observateur*, 17 octobre 1963, coupures de presse, 4° SW 10809(4), BnF.

le plus... De toute façon, vous le savez, les meilleurs comédiens on les rencontre dans des petites troupes¹⁰⁸³. »

Ainsi Madeleine Renaud, formée au conservatoire, avoue : « Il m'a fallu faire place nette. Trois mois de travail avec Roger Blin et avec Beckett R qui est un homme de théâtre à l'instinct prodigieux R m'ont complètement lavée, nettoyée. Tous deux m'ont en quelque sorte redécouverte. Je leur dois énormément¹⁰⁸⁴. » Blin prend le temps d'un travail minutieux avec l'actrice, comme en témoignent les quelques feuillets de notes de mises en scène de la pièce sur lesquels sont inscrits des mots et des indications de prononciation : « Vieilles choses : + allongé » ; « Se méfier du détimbrement dans la démonstration courante. Le réserver aux moments de dépression et d'égarement¹⁰⁸⁵ ». Le fait que ces feuillets soient les seuls conservés de ce type, et peut-être existants, souligne le caractère certainement exceptionnel de ce travail minutieux opéré par Blin, qui peut s'expliquer tant par la particularité du texte de Beckett, que par la singularité de son actrice. Le metteur en scène reconnaît ainsi avec plaisir que « Madeleine, c'est la disponibilité. Elle écoute une remarque comme une élève R le lendemain, c'est fait¹⁰⁸⁶. » Ainsi, bien qu'il ne soit pas habitué à travailler avec des acteurs du calibre de Madeleine Renaud, il reconnaît ceci :

« Il y a eu pour moi beaucoup de joie secrète à redécouvrir quelqu'un de célèbre. Autant que j'en ai eu parfois à découvrir des inconnus. [...] Ce qui m'a aidé, c'est que j'ai de l'amitié pour toi et aucun respect. J'ai pu te torturer à loisir. [...] Il a tout de même fallu que je t'oblige à oublier certaines choses. Est-ce que, par exemple, on ne t'avait pas toujours défendu de rester la bouche ouverte dans les moments de silence¹⁰⁸⁷ ? »

Inversement, Blin s'attache à entraîner les comédiens non formés, comme ceux de la troupe des Griots, à l'art déclamatoire pour « résoudre les problèmes de souffle et de

¹⁰⁸³ BLIN Roger, propos recueillis par LEROY Francis, « Roger Blin : la poésie est la seule façon d'atteindre la réalité », *Combat*, 3 mai 1966, coupures de presse, 4° S.W 10808 (8), BnF.

¹⁰⁸⁴ RENAUD Madeleine, propos recueillis par TILLIER Maurice, « Mais qui est donc l'étrange, l'envoutant M. Beckett ? », *Figaro Littéraire*, 14 novembre 1963, coupures de presse, 4° SW 10809(4), BnF.

¹⁰⁸⁵ BLIN Roger, *Livre de travail d'Oh Les Beaux Jours*, 1963, Fonds Blin, BLN 1.3, IMEC.

¹⁰⁸⁶ BLIN Roger, propos recueillis par CRAIPEAU Maria, « Entretien avec Madeleine Renaud et Roger Blin. Le public écouterait-il Beckett ? », *France Observateur*, 17 octobre 1963, coupures de presse, 4° SW 10809(4), BnF.

¹⁰⁸⁷ BLIN Roger, propos recueillis par TILLIER Maurice, « Mais qui est donc l'étrange, l'envoutant M. Beckett ? », *Figaro Littéraire*, 14 novembre 1963, coupures de presse, 4° SW 10809(4), BnF.

diction¹⁰⁸⁸ » et « essay[er] d’harmoniser les accents entre eux, et les accents avec la respiration du texte¹⁰⁸⁹ ». Les comédiens, certains antillais, d’autres africains, avaient en effet chacun un accent français différent. Blin n’a pas cherché à uniformiser leur prononciation, mais à conserver leur différence tout en rendant le texte audible. Sarah Maldoror, qui ne participe pas à la création finale des *Nègres*, raconte comment il les a fait travailler :

« C’est Roger Blin qui l’assure [la mise en scène]. Nous avons de la chance. C’est un type d’une intelligence, d’une compréhension formidable. Il nous sacrifie tout son temps. Mais quel travail ! Il lui faut à la fois conserver notre naturel et nous apprendre à parler. Vous savez ce qu’il veut faire ? Au lieu de nous faire réciter le *Misanthrope*, pour être sûr qu’on ne se déformera pas, qu’on ne vous plagiera pas une fois de plus, vous autres, Blancs, pour nous garder le plus Nègre possible, il nous fait lire à voix haute des extraits de journaux¹⁰⁹⁰. »

Le détour par des exercices de lecture à partir de la presse permet d’entraîner les acteurs à se familiariser avec la langue écrite, sans toutefois tomber dans le piège de l’imitation des acteurs professionnels. Cela n’empêche que Blin a repéré dans le travail « des espèces de routine de langage [qu’il a] essayé de corriger¹⁰⁹¹ ». Ainsi, il passe exceptionnellement par un travail préparatoire pour sa mise en scène des *Nègres*, travail qui se justifie par le manque d’expérience des acteurs.

Roger Blin partage avec Paule Annen et Maria Casarès une pensée similaire de la relation avec le texte. Ainsi Paule Annen, selon sa fille, défend un travail de l’acteur « sur le dire avant toute interprétation. Il faut d’abord respecter le sens de l’auteur, cela passe en premier lieu par le respect de la syntaxe. Elle trouvait que les acteurs voulaient trop montrer qu’ils étaient intelligents, au lieu de se laisser traverser par le texte¹⁰⁹² ». Maria Casarès, selon Florence M.-Forsythe, adopte même une technique de travail particulière pour s’imprégner du texte : « Elle-même généralement commence par le recopier comme pour en redessiner les mouvements, se familiariser avec ses

¹⁰⁸⁸ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 132.

¹⁰⁸⁹ *Ibid.*

¹⁰⁹⁰ MALDOROR Sarah, propos recueillis par ALLEINS Madeleine, « *Les Nègres* de Jean Genet », *France Observateur*, 20 février 1958, coupures de presse, Rsupp 6263, BnF.

¹⁰⁹¹ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 132.

¹⁰⁹² MIRANTE-PETIT Sarah, *Entretien*, propos recueillis par DUMONTET Mathilde, 29 octobre 2013, Rennes.

articulations propres, entrer dans son rythme jusqu'à en épouser le souffle¹⁰⁹³. » Si la comédienne a apparemment du mal au départ à trouver le personnage de la Mère, au point de vouloir abandonner le projet¹⁰⁹⁴, c'est la métaphore suivante, proposée par Genet, qui lui permet de s'approprier le texte : « Une poissonnière de Marseille et une dame anglaise à l'heure du thé¹⁰⁹⁵. » Maria Casarès évoque la difficulté de jouer le texte, qui selon elle se rapprocherait plus d'un travail sur les images que sur la musique, ou plutôt sur le rapport entre les deux, que permet notamment le passage par l'idée du jazz :

« La Mère est un cri de révolte qui s'enfle sur toute la durée de la pièce. D'habitude, pendant que j'apprends seule mon texte, je travaille surtout le côté rythmique de l'élocution. Chaque auteur a son rythme, ou une musique qui lui est propre. Prenez Claudel, par exemple. En fait, j'ai remarqué qu'il suffit de respecter les silences, les demi-silences et les quarts de silence qu'indique la ponctuation, et alors on dit juste presque nécessairement. Respectez la valeur des notes et ce sera juste. Avec Genet, c'est différent. Il s'agit davantage d'images que d'écoulement musical. Mais les images ont également des résonances. C'est comme le jazz Réopposé à Haydn. Je cherche surtout dans le théâtre un langage qui ne soit pas seulement intelligent mais également bien fait, au même titre que l'on dit d'une femme qu'elle est bien faite. Les mots, les phrases sont des êtres vivants. Or, que demande-t-on aux êtres ? D'être intelligents, mais pas exclusivement¹⁰⁹⁶. »

C'est donc à travers la liberté du jazz, en jouant sur le paradoxe de la poissonnière et de la Lady anglaise, que Maria Casarès donne corps au langage de Genet. Selon Roger Blin, la particularité du style de Genet, dans *Les Paravents*, est justement le mélange au sein d'une même phrase d'« une espèce de trivialité et [d']une image très abstraite et

¹⁰⁹³ M.-FORSYTHE Florence, *Maria Casarès une actrice de rupture*, op. cit., p. 113.

¹⁰⁹⁴ « Maria a beau essayer de faire la Mère, de trouver une voix, une démarche, elle a beau relire le texte, rien ne vient. Au fur et à mesure des lectures, c'est comme si un mur se dressait devant elle, empêchant son imagination de voir par quelle voie aborder ce rôle. » M.-FORSYTHE Florence, *Maria Casarès une actrice de rupture*, op. cit., p. 115.

¹⁰⁹⁵ Florence M.-Forsythe romance l'anecdote de la manière suivante, afin d'accentuer l'évidence de la rencontre avec un rôle : « [Genet] choisit pour parler de la Mère d'évoquer tout à la fois "une poissonnière de Marseille et une dame anglaise à l'heure du thé". Maria la regarde. Et ça y est : elle la voit la poissonnière, avec sa gouaille, ses mitaines trouées ; Don Quichotte se réveille et les vieilles de Goya, les cocasses et celles qui disent à un bossu "Eh ! Toi bossu, viens". C'est cruel, mais ça vit. C'est aussi Lady Agatha Christie à l'heure des scones. Maria aime les deux de la même façon. D'ailleurs, elle navigue comme un poisson dans l'eau dès qu'il s'agit de paradoxe. » M.-FORSYTHE Florence, *Maria Casarès une actrice de rupture*, op. cit., p. 116.

¹⁰⁹⁶ CASARES Maria, *Entretien sur les Paravents*, propos recueillis par GARNIER Edith, in *L'Officiel de la couture*, octobre 1965, Fonds Blin, 4-COL-174(223), BnF.

poétique¹⁰⁹⁷ » qui force l'acteur à passer d'une agressivité grossière à un lyrisme sophistiqué, sans ménager, sauf à de rares moments, des murmures ou des apaisements¹⁰⁹⁸.

En passant par la grammaire, Roger Blin accompagne l'acteur dans sa familiarisation corporelle et sensorielle avec le texte, en l'aidant parfois à se défaire de ses habitudes de jeu et de diction. Les syntaxes des pièces de Beckett et de Genet ne réclament pas le même souffle chez les comédiens. La première est faite de phrases courtes, ponctuées par de nombreux points qui donnent le rythme de la pièce et orchestrent des retombées de sens. En effet, pour Blin « chez Beckett le point a un rôle supplémentaire dans la phrase, il organise le sens. Ce qui est dit après le point va en général dans le sens de la négation de ce qui précède et une autre phrase arrive qui nie encore, ou change sensiblement le sens jusqu'à la chute¹⁰⁹⁹ ». Dans les pièces de Genet, au contraire, l'antagonisme se révèle au niveau du style, mélangeant langage grossier et poétique. Les phrases, très longues, exigent du comédien, selon Blin « une parfaite connaissance de la syntaxe pour retomber sur ses pieds, et une maîtrise parfaite du souffle pour tenir jusqu'au point final¹¹⁰⁰ ». Le langage fleuri de Genet réveille l'imagination du comédien, notamment par les images qui en émergent. Ainsi, alors qu'il paraît essentiel de respecter le texte de Beckett au mot près, la langue de Genet semble permettre des écarts. Madeleine Renaud, qui joue à la fois dans *Oh Les Beaux Jours et Les Paravents*, est très fidèle au texte de Beckett mais semble l'être beaucoup moins à celui de Genet, au moins pendant les répétitions, comme en témoigne Michèle Oppenot : « Madeleine Renaud coupait pas mal de répliques¹¹⁰¹. » Ces deux auteurs, à la syntaxe très différente, jouent tout de même tous deux de la création d'antagonismes révélés par la grammaire, ce qui entraîne un jeu fait de rupture. Retrouver la respiration particulière du texte dans son point de rencontre avec le comédien permet également à Blin de dessiner les mouvements corporels qui doivent en découler tout autant que permettre à la réplique d'advenir.

¹⁰⁹⁷ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos, op. cit.*, p. 197.

¹⁰⁹⁸ *Ibid.*, p. 193.

¹⁰⁹⁹ *Ibid.*, p. 94.

¹¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 132.

¹¹⁰¹ OPPENOT Michèle, *Entretien sur les Paravents*, propos recueillis par GARNIER Edith, in *L'Officiel de la couture*, octobre 1965, Fonds Blin, 4-COL-174(223), BnF.

B. L'art du geste et du déplacement

Dans le travail de Blin, le mouvement des corps, qu'il règle avec beaucoup de minutie, constitue une part très importante de la mise en scène, comme en témoigne Hermine Karagheuz¹¹⁰² : « Les silences, le rythme, les placements sont très importants pour lui. Il ne fait pas faire de mouvements inutiles. Il avait la science des places, la géométrie. Il ne faut pas user les places fortes pour rien¹¹⁰³. » La recherche corporelle émane justement du travail d'incorporation de la grammaire du texte :

« Dans le travail, dans une certaine gestuelle ou dans les circulations du corps humain ou des différents corps humains, j'essaie que tout sorte du ventre, de la nécessité, de la structure, de la respiration de la phrase, ce sont des choses que je sens au bout des doigts. Je dirige avec les doigts des masses de personnages, des têtes. Un spectacle est une espèce de pâte plastique et tous les éléments interviennent en même temps¹¹⁰⁴. »

1. Les relations entre le geste et la parole

Gestes et mouvements sont impulsés par le rythme du texte, non pas dans une relation de causalité, mais plutôt de nécessité organique. Blin fait essayer à ses acteurs de nombreux gestes et déplacements jusqu'à trouver ceux qui paraîtront évidents, ceux dans lesquels le comédien se sentira le plus à l'aise et qui lui donneront l'impulsion pour donner la prochaine réplique, alors sous-tendue par un mouvement physique et non psychologique. En ce sens on peut assimiler ces mouvements à des gestes d'encodage, qui aident le langage à advenir, à se formuler. Odette Aslan raconte ainsi la technique de recherche de Blin :

« Lorsqu'un auteur indiquait un déplacement, Blin mettait l'acteur en état de l'exécuter comme si celui-ci coulait de source. Sinon, il attendait que le texte se décante et que, d'elle-même, l'action portée à

¹¹⁰² Hermine Karagheuz a également travaillé comme actrice pour Roger Blin notamment dans *M'appelle Isabelle Langrenier*, pièce de Jean-Louis Bauer, mise en scène par Roger Blin au Théâtre de l'Est parisien en 1979. Ses propos reflètent donc en partie sa propre expérience scénique avec le metteur en scène. Elle dit d'ailleurs avoir surtout appris de lui l'art du placement et la mise en scène invisible : « Mais il n'y a pas de hasard dans une mise en scène. Tout est un peu amené d'avance. Et d'un seul coup par hasard il se retrouve en cercle et il fallait être en cercle à ce moment là. C'était son grand art et c'est peut-être cela que j'ai moi aussi appris avec lui. » KARAGHEUZ Hermine, *Entretien*, propos recueillis par DUMONTET Mathilde, Paris, Montparnasse, Bar Le Select, 1er février 2013.

¹¹⁰³ KARAGHEUZ Hermine, *Entretien*, propos recueillis par DUMONTET Mathilde, Paris, Montparnasse, Bar Le Select, 1er février 2013.

¹¹⁰⁴ BLIN Roger, in MICHEL Odile et FARABET René (real.), « Fragment Roger Blin 1 », *Ateliers de création radiophonique*, France Culture, 27 janvier 1985, Ina. Propos retranscrits par nous-même.

la scène déclenche un geste, s'organise dans l'espace. [...] Blin approuvait alors un déplacement juste ou canalisait une excessive impétuosité. Il tenait à ce que la respiration, le rythme inhérent au texte propulsent le corps de l'acteur sans intermédiaire. Il n'essayait pas d'organiser des images esthétisantes ni de dessiner des schémas signifiants, ses parcours n'obéissaient à aucune intention symbolique. Il ne se préoccupait que de remettre en humeur le comédien dans un espace donné¹¹⁰⁵. »

Blin raconte le va-et-vient entre geste et parole, et la manière dont l'un et l'autre deviennent concomitants et interdépendants :

« Dans *Godot* en particulier, Vladimir rythmait son texte sur ses pas. Il marchait jusqu'aux limites de l'espace et se retournait brusquement sur un mot plus important. Vladimir et Estragon se prenaient le bras, de temps en temps, pour marcher, et s'arrêtaient pile quand ils n'avaient plus rien à se dire¹¹⁰⁶. »

Le fait de se retourner sur un mot plus important ne vise pas tant à rendre signifiant le texte qu'à en souligner son rythme. C'est d'ailleurs parce que le mot est important qu'il donne l'impulsion à l'acteur de se retourner. Il est ainsi symptomatique d'observer que lorsque la parole s'arrête, le corps des acteurs s'immobilise : le mouvement est ici impulsé par la parole, il ne peut advenir sans elle. Ainsi, le silence est doublement marqué : silence auditif et silence gestuel, qui crée un vide complet ou un état de tension extrême. Dans *En Attendant Godot*, l'étude des photographies révèle des corps qui paraissent complètement désarticulés. Sur l'une d'entre elles¹¹⁰⁷, les pieds et bras de Vladimir sont tournés vers cour alors que sa tête et son épaule droite sont penchées vers Lucky, côté jardin. Il se trouve, en outre, dans une position d'équilibre avec son talon gauche relevé. Sur un autre cliché¹¹⁰⁸, Pozzo est dans une position imposante, bras écartés, tête relevée, jambe semi-pliée, mais il regarde à cour alors que les autres figures sont à jardin. Outre le fait de souligner un jeu extrêmement physique, ces images révèlent la manière dont les corps en jeu reflètent la syntaxe de Beckett, toute en rupture.

¹¹⁰⁵ ASLAN Odette, *Roger Blin Qui êtes-vous ?*, op. cit., p. 311.

¹¹⁰⁶ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 99-100.

¹¹⁰⁷ Cf. volume 2, annexe n°9, PIC Roger, *Photographies d'En Attendant Godot*, Paris, Odéon-Théâtre de France, 1961, 4-PHO-1(549), BnF, p. 24.

¹¹⁰⁸ Cf. volume 2, annexe n°11, PIC Roger, *Photographies d'En Attendant Godot*, Paris, Odéon-Théâtre de France, 1961, 4-PHO-1(549), BnF, p. 25.

Dans son travail sur *Oh Les Beaux Jours*, Blin cherche à marquer physiquement les retombées du texte. Ces moments de vide qui séparent deux séquences autonomes de jeu, qu'il considère se trouver avant chaque réplique débutant par « Et maintenant ». Il demande à Madeleine Renaud de « s'endormir un peu, quelquefois même fermer les yeux, et être rappelée à l'ordre par le réveil matin¹¹⁰⁹ ». Il traduit physiquement cette proposition en : « Je lui avais demandé de faire ces retombées avec le souffle, avec un mouvement du visage qui s'incline vers le sol et de garder pendant quelques secondes une position d'immobilité totale¹¹¹⁰ ». Le rythme de la pièce est donc ponctué physiquement par ces affaissements corporels, qui n'ont pourtant aucune conséquence sur la diction de l'actrice. Ici ce n'est pas le corps qui impulse la prochaine réplique, mais le réveil matin qui, en sonnant, réveille également un organisme qui se relève lentement et reprend calmement son papotage.

Sur les pièces de Genet, Blin travaille souvent à la création d'un écho entre un acte et la parole. Par exemple, dans *Les Nègres*, il fait coïncider la réplique « C'est debout que ma mère m'a chiée » avec l'apparition de la poupée représentant la Reine¹¹¹¹. De la même manière, dans *Les Paravents*, quand la Vamp exprime sa soif, Leïla ouvre le dernier pan du paravent sur lequel est dessiné un palmier qui impulse alors la réplique suivante : « Ô palmes¹¹¹² ». Toujours dans cette idée de résonance, au treizième tableau, Blin fait en sorte que Leïla et Saïd, à la recherche d'un monstre, s'endorment à la fin de la scène sans s'en apercevoir au creux de celui-ci : « Saïd se levait, prenait le bord du paravent et le refermait en cercle sur Leïla et lui. Et on découvrait sur le verso du paravent une énorme pieuvre¹¹¹³. » Les répliques des *Paravents* sont très imagées, et lorsque le texte décrit purement un acte, Blin privilégie l'acte à la parole en supprimant une partie de la réplique, comme au troisième tableau, où il « avai[t] sucré : R... et à te mettre à cheval, et moi à cheval sur toi, parce que c'était précisément ce qu'elle [Leïla] faisait¹¹¹⁴ ». Globalement, l'esthétique gestuelle choisie par Blin dans cette mise en scène est très figurative, ce qui participe à la mise en place d'une ambiguïté entre crédibilité et faux-semblant.

¹¹⁰⁹ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos, op. cit.*, p. 164.

¹¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹¹ *Ibid.*, p. 139.

¹¹¹² La palme est la feuille du palmier. BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos, op. cit.*, p. 221.

¹¹¹³ *Ibid.*, p. 221.

¹¹¹⁴ *Ibid.*, p. 209.

2. *Une circulation précisément dessinée*

Si les mouvements corporels doivent émaner d'une nécessité impulsée par la respiration du texte ou répondre à un système de résonance avec les images que le texte occasionne, Blin se sert tout de même de la circulation des corps pour mettre en valeur certains échanges, ou encore les mouvements profonds de l'œuvre. Ce faisant, les déplacements ne participent pas directement à la rencontre entre le texte et les comédiens, mais les conditionne, dans une dynamique d'ensemble de la pièce.

La mise en scène s'élabore par des allers-retours entre corps et répliques, l'un émanant de l'autre et inversement, en fonction des différents moments de la pièce. Blin compare alors ses efforts à ceux d'un cinéaste : « Le travail consiste ainsi à régler les choses dans la continuité comme un cinéaste qui pense au montage de son film¹¹¹⁵ ». Les déplacements ne sont pas seulement impulsés par les répliques du moment, mais prévus en fonction des situations à venir :

« Quand deux comédiens doivent s'affronter, je choisis souvent de les placer le plus loin possible l'un de l'autre pour que la scène reste ouverte pour les spectateurs et parce que plus les comédiens sont éloignés, plus leur affrontement est central. Mais pour arriver à régler certaines scènes, il me faut inventer des circulations qui d'abord peuvent paraître sujettes à caution, artificielles ou même un peu culottées, mais qui se justifient quelques minutes après dans la scène suivante où il m'est alors possible d'inventer des mouvements plus précis, plus circonstanciés¹¹¹⁶. »

Son travail consisterait à façonner des images scéniques pour créer un certain rythme et une certaine tension : « Blin calcule à la seconde près l'arrivée d'un personnage, l'intensité d'un effet dramatique, en essayant de rendre le maximum de densité et de concision à ce geste, à cette démarche¹¹¹⁷. » En prenant de la hauteur, et en travaillant sur l'ensemble rythmique de la pièce, il dessine des circulations qui offrent aux paroles un espace d'expression différent et complémentaire de la seule rencontre entre un acteur et ses répliques. Chez Blin on retrouve le goût de la circularité. Ainsi au début du

¹¹¹⁵ *Ibid.*, p. 98.

¹¹¹⁶ *Ibid.*, p. 99.

¹¹¹⁷ WAINOTROP Andrée, *Les Mises en scène des pièces de Samuel Beckett par Roger Blin*, op. cit., p. 30.

deuxième acte d'*En Attendant Godot*, Blin demande à Lucien Raimbourg de faire le tour de la scène afin d'essayer sa première chaussure, puis le tour dans l'autre sens pour la seconde¹¹¹⁸. Ce déplacement étrange n'a pas d'autre but que de référer à la piste de cirque, à savoir à esquisser visuellement l'impression générale que Blin a ressentie à sa première lecture de la pièce. Cette manière d'arpenter la scène avant le début d'un acte ou d'une scène évoque également le début d'un combat de catch, et renforce par là l'idée de spectacle. On la retrouve aussi dans sa mise en scène *Des Paravents*, quand au début du quatrième tableau Blin demande à Amidou R Saïd R de faire un petit tour avec sa brouette avant de « se retrouver en place pour la réplique de Sir Harold¹¹¹⁹ ».

Dans *Les Nègres*, le combat de catch se passe directement au centre de la scène. Sur les photographies, on peut observer les acteurs jouant les Noirs majoritairement positionnés côté cour, et imaginer qu'ils accèdent au centre pour mettre en valeur certaines de leurs répliques visant l'assemblée des Blancs. Pendant le combat des deux reines, les autres acteurs sont en retrait, en position de spectateur : « Les Noirs restaient sous le décor, et les Blancs étaient sur l'escalier¹¹²⁰. » Cette position libère ainsi l'espace pour la mise en place d'un déplacement complexe, ainsi décrit par Blin :

« La Reine blanche et la Reine noire se retrouvaient au début de la scène le plus éloignées possible l'une de l'autre, puis doucement elles avançaient vers le public en s'engueulant. Elles allaient de temps en temps l'une vers l'autre, ou en tout cas se faisaient face, se défiaient et marchaient toutes les deux à pas comptés¹¹²¹. »

L'organisation spatiale de la séquence est donc précisément réglée en amont afin de renforcer l'accroissement de la tension.

Dans *En Attendant Godot*, *Les Nègres* et *Les Paravents*, le metteur en scène est confronté à la taille du plateau qui ne correspond pas toujours à la durée des déplacements suggérés par le texte. Il est donc obligé de mettre en place divers jeux de scène pour donner l'impression de longs trajets dans des espaces parfois étroits. Dans *Les Nègres*, la descente de l'assemblée des Blancs avec son détour par la jungle se fait donc en coulisse pour agrandir l'espace. Ce déplacement est alors transposé à travers la durée des cris d'animaux dont l'écoute, par métonymie, renvoie au trajet des Blancs.

¹¹¹⁸ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos, op. cit.*, p. 100.

¹¹¹⁹ *Ibid.*, p. 210.

¹¹²⁰ *Ibid.*, p. 141.

¹¹²¹ *Ibid.*

Dans *Les Paravents*, Blin représente la longueur de la marche de Saïd et Leïla du treizième tableau par un circuit compliqué et par la lenteur de leurs pas, accompagnés du déplacement au ralenti d'un paravent¹¹²². Au tableau suivant, Blin règle un « flash de lumière sur Saïd qui courait dans un coin avec un baluchon¹¹²³ » afin de rappeler sa présence vagabonde, ce qui donne l'impression d'un montage cinématographique permettant en un bref instant et par métonymie de matérialiser la durée de la marche.

Blin ne s'attarde pas à décrire ses recherches de déplacements en ce qui concerne ses créations de *Fin de partie*, *La Dernière Bande* et *Oh Les Beaux Jours* car, pour les deux premières pièces il semble respecter les indications précises données par l'auteur. Dans un entretien donné à propos de *La Dernière Bande*, il affirme par ailleurs que cela le dérange parfois :

« Il m'arrive de buter sur des jeux de scène indiqués par lui [Beckett] et qui ne sont pas dans le mouvement. J'aimerais mieux le texte nu. La mise en scène n'aime pas que la machine à inventer soit bloquée par l'auteur¹¹²⁴. »

Cependant, il ne précise pas les indications qui ont pu lui poser problème, et cette assertion est contradictoire avec son choix de monter des auteurs qui donnent justement des indications très précises, comme il le reconnaît¹¹²⁵. On peut alors supposer que ces dires découlent à la fois de son absence de plaisir à monter *La Dernière Bande* et de son désaccord avec Beckett sur la manière de jouer *Fin de partie*. ^R désaccord que nous analyserons dans la partie qui suit. Quant à *Oh Les Beaux Jours*, la scénographie empêche tout déplacement, mais Blin, pour qui cet aspect est important, la transpose métaphoriquement entre Winnie et son sac : « La circulation théâtrale s'établissait entre Winnie et son sac qui devenait un personnage¹¹²⁶. » Dans *Fin de partie* et *Oh Les Beaux Jours*, la recherche du jeu corporel semble aller de la recherche d'une circulation physique sur le plateau à celle d'une circulation interne dans le corps du comédien, qui met en avant l'organicité de l'interprète.

¹¹²² *Ibid.*, p. 220.

¹¹²³ *Ibid.*, p. 225.

¹¹²⁴ BLIN Roger, cité par VERDOT Guy, « Beckett continue d'attendre Godot », *Figaro Littéraire*, 12 mars 1960, coupures de presse, MF M-11855 (2), BnF.

¹¹²⁵ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 99.

¹¹²⁶ *Ibid.*, p. 166.

C. L'organicité du comédien

Dans les pièces où le dispositif contraint les corps à l'immobilité, comme dans *Fin de partie* et *Oh Les Beaux Jours*, Roger Blin ne peut étayer ni sa mise en scène ni les appuis de jeu de ses comédiens sur le déplacement des corps dans l'espace. Privé de la mise en place de ces balises spatiales qui lui servent également à marquer les différents mouvements dramatiques sous-jacents à l'œuvre, il semble les transposer dans le corps des comédiens. Souligner l'avancée dramatique, aussi infime soit-elle, dans les pièces de Beckett, constitue en effet un trait primordial de la recherche scénique de Blin qui décrit ainsi sa vision du théâtre :

« I would love to do a play with two dinosaurs talking in the middle of an immense swamp. Vast, doomed animals. Very pessimistic. In a corner there would be a tiny, little mouse, and it is going to triumph because it has warm blood. That is real drama¹¹²⁷. »

Dans cette métaphore, le metteur en scène souligne le temps extrêmement long du drame qui se déroulerait sur plusieurs millénaires, ce qui a pour conséquence de rendre presque impossible la perception de l'avancée dramatique alors qu'elle semble bien présente. Mais surtout, cette image met en exergue l'importance du sang chaud, à savoir la métonymie qui permet de comparer la vie des mammifères à celle des hommes. L'avancée dramatique serait donc liée au corps à sang chaud, à une question d'organicité. La vision du metteur en scène est alors assez éloignée de la perception courante des pièces de Beckett, qualifiées de froides et mathématiques, et même de celle que l'auteur impose à Blin lors de la création de *Fin de partie*. C'est d'ailleurs à ce sujet que le plus gros désaccord entre Blin et Beckett a lieu.

¹¹²⁷ BLIN Roger, propos recueillis par GARNHAM Nicholas, « Nicholas Garnham talks to Roger Blin », *Varsity*, 20 mai 1961, coupures de presse, 4-COL-174 (213), BnF. « J'aimerais faire une pièce avec deux dinosaures qui parlent au milieu d'un immense marais. Immenses, animaux condamnés. Très pessimiste. Dans un coin, il y aurait une toute petite souris, et elle va triompher parce qu'elle a du sang chaud. Ça c'est un vrai drame. » Traduit par nous-même.

1. L'acteur en chair et en os

Roger Blin a la sensation que Beckett voit *Fin de partie* « comme un tableau de Mondrian, avec des cloisons très nettes, des séparations géométriques, de la géométrie musicale¹¹²⁸ ». Ainsi l'auteur, qui assiste aux répétitions et qui, fort de son expérience sur *En Attendant Godot*, commence à assumer une parole de metteur en scène, réclame à Jean Martin et Roger Blin de reproduire les répliques identiques avec la même intonation, quelle que soit leur position dans le texte. Or Blin se révolte contre cette conception musicale et répétitive de la pièce qui, selon lui, va à l'encontre de son évolution dramatique¹¹²⁹. À ce sujet, il marque assez fermement son opposition aux auteurs :

« [J]'ai pour habitude de faire confiance à l'auteur, jusqu'au bout, le plus possible, jusqu'à ce que je me heurte par moments, ça peut arriver, à quelque chose que je trouve être une vue de l'esprit, et sans nécessité dramatique. Ce que j'entends par « vue de l'esprit », c'est subitement un élément abstrait ou un élément géométrique, de répétition, de chose comme ça¹¹³⁰. »

Le metteur en scène perçoit en effet dans *Fin de partie* une évolution de la situation, et travaille à une inversion du rapport d'autorité entre Hamm et Clov, retournement qu'il souhaite marquer par un changement d'intonation :

« Aussi imperceptible soit-il, il y a un mouvement, l'attente que quelque chose se produise¹¹³¹. Au début du spectacle Hamm a l'autorité, il règne absolument sur Clov son domestique, peut-être aussi son fils ou l'enfant qu'il a adopté dans un autre temps. À un moment il y a un tournant, les rôles sont inversés et c'est Clov qui décidera du sort de Hamm. Cette bascule, même si elle n'existe que dans l'ordre du jeu, un jeu d'échange de supériorité et d'infériorité entre Hamm et Clov, il me fallait la marquer par un petit quelque chose dans le ton, pour appeler Clov. Il me semblait qu'Hamm ne pouvait pas utiliser le même ton au début et à la fin du spectacle. Je pensais qu'au début, Hamm pouvait aboyer pour appeler Clov comme un maître appelle son valet, vers la fin au contraire la peur d'être

¹¹²⁸ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos, op. cit.*, p. 113.

¹¹²⁹ *Ibid.*

¹¹³⁰ BLIN Roger, *Entretien*, propos recueillis par STEVENS Joan, 2 mars 1975, Fonds Blin, 4-COL-174 (452), BnF. Le metteur en scène qualifie également de « vue de l'esprit » l'extinction des lumières souhaitée par Genet pour entrecouper les tableaux des *Paravents*. Il ne respectera pas ce vœu, puisque, selon lui, cet effet hache le spectacle au lieu de souligner les mouvements internes de l'œuvre. Nous analyserons ce désaccord plus en détail dans la partie suivante.

¹¹³¹ D'ailleurs, Clov dit lui-même dans la pièce que « quelque chose suit son cours ». BECKETT Samuel, *Fin de partie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957, p. 28.

abandonné devait rendre plus suppliant cet appel. Parce que le texte de Beckett et les mots choisis par lui comportent une certaine charge émotionnelle, le comédien ne peut pas neutraliser complètement les intonations sans finalement trahir l'auteur¹¹³². »

Avec l'idée de jeu mise en avant par Blin dans cet extrait, le metteur en scène assume l'hypothèse d'une inconséquence des échanges entre Hamm et Clov malgré la bascule de l'autorité. Il propose en ce sens la lecture d'un amusement entre les deux personnages-figures qui se répéterait jour après jour. Il met toutefois en doute le fait que la relation entre Clov et Hamm soit uniquement un jeu qui se répète car, selon lui, la mère étant vraiment morte, leur relation est amenée à évoluer avec l'inévitable départ de Clov. Beckett veut transposer scéniquement l'inconséquence de leur relation par la neutralité de la voix¹¹³³ alors que Blin cherche au contraire à révéler l'ambivalence de la pièce, en proposant à la fois de montrer qu'il s'agit d'un amusement, mais aussi d'un véritable enjeu. Il cherche ainsi dans son interprétation et celle de ses comparses à signaler que le comédien « ne croit pas totalement à la situation qu'il joue, tout en rendant crédibles les mouvements internes du texte¹¹³⁴ ». Cependant il n'explique pas concrètement comment il rend cela possible.

La controverse avec Beckett permet à Blin d'étayer sa vision d'un comédien fait de chair et d'os. Beckett souhaite en effet également que, dans *Fin de partie*, les acteurs passent d'un état à l'autre, du rire à la colère par exemple, en marquant une rupture nette entre deux émotions. Blin refuse également cette instruction qui, selon lui, est « organiquement impossible¹¹³⁵ ». Au contraire, un état colore le suivant : « pendant une fraction de seconde, le rire est forcément chargé de la colère qui finit¹¹³⁶ ». Le metteur en scène privilégie donc la recherche d'une fluidité dans le passage d'une intention à

¹¹³² BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 114.

¹¹³³ Selon Blin, Beckett leur disait pendant les répétitions : « Ne jouez pas, vous transpirez, vous vous donnez un mal de chien, il faut dire les mots simplement d'une voix neutre, un petit coup de gueule de temps en temps. » BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 114. Dans ses propres mises en scène, Beckett insiste sur le décalage entre parole et acte en proposant une plus grande immobilité de Clov qui fait, par exemple, semblant de marcher en piétinant sur place. Ce refus d'exécution des ordres de Hamm, selon les analyses de Matthieu Protin, sert une dramatisation des conflits entre les deux protagonistes. (PROTIN Matthieu, *De la page au plateau : Beckett auteur-metteur en scène de son premier théâtre*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2015, p 174-175.) En cela, contrairement à la mise en scène de Blin, celle de Beckett ne joue pas sur l'amusement. La vision de la pièce par l'auteur a donc évolué. Si l'auteur ne refuse plus la tension entre Hamm et Clov, il choisit de la montrer visuellement, par un jeu de placement et de déplacement, et non à travers une variation des intonations comme le proposait Blin.

¹¹³⁴ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 115.

¹¹³⁵ *Ibid.*

¹¹³⁶ *Ibid.*

l'autre, plutôt que des ruptures. Sa perception du comédien se rapproche en partie de celle théorisée par Diderot, notamment quand il affirme :

« Un comédien dans un même temps s'investit et ne s'investit pas, c'est toujours double. Quand il joue, le comédien a une espèce d'émotion factice qu'il crée mais qui existe et qu'il doit savoir diriger totalement. Lorsqu'on joue, on est acteur et spectateur de soi jouant, et je me méfie beaucoup des acteurs qui sur le plateau veulent chaque soir s'arracher les tripes. Pourtant il me semble qu'il y a dans le travail de l'acteur un nécessaire investissement, pas dangereux, qui ne fait pas de mal, mais qui provoque tout de même une espèce de trouble du système cardiaque. Un trouble biologique qu'il faut maîtriser parfaitement mais qui est là et dont il faut tenir compte¹¹³⁷. »

S'il marque ici sa défiance vis-à-vis des écoles du type de l'Actors Studio, Blin revendique tout de même un acteur organique.

La rencontre entre l'acteur et le texte, au centre de ses préoccupations, peut certes être favorisée par divers stratagèmes : travail sur la grammaire, recherche de la respiration du texte et transposition par la circulation physique des corps ; mais elle doit tout de même et en premier lieu être rendue possible par l'écriture même. De ce fait, Blin dit se « méfie[r] aussi des auteurs qui n'ont pas prévu le contact entre leur texte et l'acteur en viande qui le jouera¹¹³⁸ ». Ainsi *Fin de partie* semble être un texte limite, comme en témoigne le metteur en scène : « Nous avons été longs à en saisir le rythme, pourtant suggéré par les innombrables indications d'auteur qui truffent cette sorte de partition musicale¹¹³⁹. » Malgré une écriture extrêmement précise, les acteurs ont beaucoup de mal à trouver les rythmes et intonations justes. La direction d'acteur est également compliquée par le fait que le rôle principal soit tenu par le metteur en scène, par le peu de temps de répétition et par la présence oppressante de l'auteur¹¹⁴⁰. Une des conséquences est que la pièce n'est pas prête lors de la première représentation, comme le reconnaît Blin lui-même : « [N]ous avons gueulé beaucoup trop haut, c'est parti très rapidement dans des vociférations. [...] Je dois dire que nous avons rétabli la situation

¹¹³⁷ *Ibid.*, p. 115-116.

¹¹³⁸ *Ibid.*, p. 116.

¹¹³⁹ BLIN Roger, propos recueillis par SARRAUTE Claude, « Samuel Beckett et Roger Blin disputent une *Fin de partie* », *Le Monde*, 27 avril 1957, coupures de presse, Microfilm BNRn119335, BnF.

¹¹⁴⁰ Blin raconte ainsi que lors d'une répétition, alors qu'il essayait de chercher « quelque chose de [s]on personnage, une progression dramatique », il rata un mot de sa réplique et fut aussitôt interrompu par Beckett, pointilleux sur le texte. BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos, op. cit.*, p. 117.

au bout de la troisième représentation¹¹⁴¹. » Si le travail semble s'être poursuivi au cours des représentations, il semble assez juste d'affirmer que Blin n'achève véritablement sa création que lors de la reprise en 1968. « Je crois que la reprise au 347 était meilleure que la création parce qu'elle était plus humaine¹¹⁴². » « [C]omme acteur j'étais plus à l'aise pour jouer la reprise. Cela tient au fait que, dix ans après, connaissant le texte par cœur et ayant une vision globale du spectacle, j'ai pu travailler plus sereinement avec les acteurs et avec Beckett¹¹⁴³. » *Fin de partie* est ainsi la pièce de notre corpus qui semble donner le plus de fil à retordre au metteur en scène, à cause de la difficulté de la rencontre entre le comédien organique et le texte et du rôle de l'auteur au cours des répétitions.

Alors qu'*Oh Les Beaux Jours* semble être une partition plus contraignante que *Fin de partie*, Madeleine Renaud ressent dès la lecture de la pièce une densité affective qui met en mouvement ses propres émotions et souvenirs. Elle s'étonne alors de la force de sa rencontre avec ce texte : « C'est prodigieux, en tant que femme et en tant qu'actrice d'avoir trouvé chez un auteur tout ce qu'on a pu penser et voulu exprimer soi-même, et cela dans la forme la plus exacte¹¹⁴⁴. » Si le point de rencontre affectif semble immédiat, la pièce requiert tout de même énormément de travail de la part de la comédienne, à la fois de l'ordre de la mise en place, mais également de la découverte perpétuelle de cette familiarité qui s'affine au fur et à mesure des répétitions.

Si pour Blin la relation charnelle et affective entre l'acteur et le texte est primordiale, il évoque toutefois peu les mouvements internes vécus par ses comédiens. Le discours qu'il tient à propos de *Fin de partie* est lié à son expérience propre dans cette pièce difficile. À aucun moment le metteur en scène ne s'autorise à parler au nom de ses comédiens, ni ne fait d'hypothèses sur leur ressenti. Et les comédiens, pour leur part, ne s'exposent pas à travers cette thématique, trop souvent reléguée à l'ordre de la magie du jeu. Si Blin développe sa vision organique du comédien seulement à propos de *Fin de partie*, celle-ci semble pouvoir être généralisée pour l'ensemble de son travail théâtral sans que nous ayons accès à des éléments pouvant aboutir à une analyse plus précise. Nous pouvons toutefois souligner que Blin cherche un jeu prenant naissance dans le

¹¹⁴¹ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos, op. cit.*, p. 50.

¹¹⁴² *Ibid.*, p. 120.

¹¹⁴³ *Ibid.*

¹¹⁴⁴ RENAUD Madeleine, propos recueillis par FAGET Huguette, « Une querelle qui n'a plus court », *Témoignage chrétien*, 16 septembre 1965, coupures de presse, 4°SW 10808(1), BnF.

corps du comédien. Il se rapproche finalement du phénomène expliqué par Jean-François Dusigne dans *L'Acteur naissant*¹¹⁴⁵. Cet acteur et théoricien, ancien membre du Théâtre du Soleil, explique le processus physiologique qu'il mobilise en jeu. Il cherche « moins à exprimer une émotion qu'à en favoriser le surgissement¹¹⁴⁶ ». Pour ce faire il coordonne le mouvement de différents organes, comme les muscles abdominaux et le diaphragme, « jusqu'à déclencher les processus physiologiques analogues à ceux des états émotionnels recherchés¹¹⁴⁷ ». C'est donc le corps qui crée les émotions et non les émotions qui mettent en mouvement le corps. Et pour Blin, cette relation se manifeste à travers la respiration du texte par le comédien.

Blin s'oppose donc aux interprétations qui se déploient à travers des ruptures nettes, comme le conçoit le jeu expressionniste par exemple, ou à la désincarnation comme le désirait Craig par exemple. En effet, Blin pense que : « C'est une vue de l'esprit d'oublier l'acteur car, aussi obéissants et respectueux de l'auteur qu'ils soient, deux acteurs différents joueront deux personnages différents, c'est ça le mystère du théâtre¹¹⁴⁸. » Par ce biais il s'oppose à la fois à Craig et au Cartel R et plus particulièrement à Dullin R qui pensent l'interchangeabilité des comédiens :

« Il faut savoir, donc, demander à un acteur selon sa nature ce qu'il peut faire de mieux. Le même rôle peut-être joué par des natures très différentes et si l'on sait tirer parti de ces natures on arrivera à un résultat similaire. On atteindra le personnage et finalement on imposera sa présence en scène, c'est ce qui importe avant tout¹¹⁴⁹. »

Roger Blin se distingue finalement par l'importance qu'il octroie à l'acteur et à sa rencontre avec une écriture. Ainsi, pour le metteur en scène, une part de la densité dramatique de la pièce semble résulter du corps du comédien. Mais elle semble aussi liée à la concentration dont ce dernier fera preuve dans son jeu.

¹¹⁴⁵ DUSIGNE Jean-François, *L'Acteur naissant. La passion du jeu*, Montreuil-sous-Bois, éditions Théâtrales, 2008.

¹¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 63.

¹¹⁴⁷ *Ibid.*

¹¹⁴⁸ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 116.

¹¹⁴⁹ DULLIN Charles, *Ce Sont Les Dieux qu'il nous faut*, op. cit., p. 226.

2. *La concentration du comédien*

Les comédiens de Blin utilisent différentes techniques pour intensifier leur jeu, notamment la concentration. Pour le metteur en scène, celle-ci peut résulter du maquillage. Dans ses rapports avec le théâtre, Blin relate deux moments clés où la découverte de cet art en passe par l'expérience du grimage. Ainsi il raconte que la première pièce qu'il voit représentée met en scène son oncle fardé avec les cheveux blanchis. À la fin de la pièce, le personnage qu'il interprète se fait tabasser, et Blin, choqué par la scène, ne retrouve son calme qu'après avoir revu son oncle démaquillé. Plus tard, lors de sa première prestation en tant que comédien au collège Saint-Croix de Neuilly, le grimage lui donne l'impression d'être un autre¹¹⁵⁰. Pour Blin, le maquillage est donc un passage primordial pour que le comédien se transforme en personnage. C'est également la manière la plus simple pour insister sur le fait d'être au théâtre et non face à la réalité. Alors que les maquillages des *Nègres* et des *Paravents* sont connus, la majorité des photographies des mises en scène de Blin pour les pièces de Beckett occulte le grimage des comédiens. Quelques-unes cependant permettent de l'observer. Le maquillage le plus étonnant est certainement celui de Hamm, avec les mains peinturlurées. Odette Aslan témoigne du fait que Blin « dessinait avec soin toutes les veines au crayon et mettait du noir autour des ongles. Il avait sans doute besoin de ce support pour entrer dans le personnage¹¹⁵¹ ». L'expression « entrer dans le personnage » semble ici mal choisie car Blin la refuse¹¹⁵² et parce que nous avons vu à quel point les personnages-figures, dans ces dramaturgies, sont fragilisés. De plus, il n'est pas exceptionnel que Blin se grime de la sorte, comme le montre une photographie de Pozzo, rôle plus dynamique et plus aisé à jouer. Cependant, ce que nous apprend Odette Aslan est le soin que met Blin à se maquiller avant d'entrer en scène, moment rituel qui lui permet de gagner en concentration.

¹¹⁵⁰ « Le visage poudré et avec cette perruque, je me suis senti un autre, j'étais extrêmement troublé ». BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 22.

¹¹⁵¹ HEED Sven, *Roger Blin, Metteur en scène de l'avant-garde (1949-1959)*, Saulxures, Circé, 1996, p. 121.

¹¹⁵² Précisément c'est la question de savoir si le comédien entre dans la peau de son personnage qui est selon lui un faux débat. Cependant, il revendique tout de même le besoin de se différencier du personnage, ce que permet le grimage, mais aussi de croire au personnage et à sa situation, notamment pour perdre son bégaiement. BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 115-116.

Chaque acteur convoque des rituels singuliers pour se préparer avant l'entrée en scène. Blin relate à ce sujet une anecdote très touchante à propos de la première des *Paravents* :

« Le jour de la première, avant la représentation, Maria Casarès et Amidou étaient descendus sur scène avant les autres, je suis allé les rejoindre. Ils étaient silencieux, assis par terre, l'un près de l'autre, en train de se recueillir. Je me suis joint à eux et nous sommes restés comme ça tous les trois un long moment à nous regarder en nous tenant par le cou. J'ai eu le sentiment pendant la représentation que dès la première scène c'était gagné¹¹⁵³. »

Pour les acteurs amateurs des *Nègres*, c'est la croyance en la présence de spectateurs qui leur apporte l'attention nécessaire pour jouer la pièce. Blin raconte ainsi :

« J'ai été très surpris du bond qu'ils avaient réalisé entre les répétitions et la première représentation. C'était extraordinaire. Tout à fait brusquement c'était devenu un vrai spectacle. Pendant les répétitions, quand je disais qu'un journaliste était dans la salle, ils se donnaient plus à fond ces jours-là¹¹⁵⁴. »

Parmi les pièces de notre corpus, *Fin de partie* et *Oh Les Beaux Jours* exigent une concentration particulière qui résulte de l'immobilisation des personnages-figures *Ŕ Hamm* et *Winnie*¹¹⁵⁵ *Ŕ* et par conséquent des comédiens qui les incarnent *Ŕ Roger Blin* et *Madeleine Renaud*. Roger Blin dit être perturbé par un rôle qui l'empêche de circuler et par conséquent de sentir après la représentation un bien-être émanant de la dépense physique qu'elle permet en général¹¹⁵⁶. Au contraire, selon lui, « pour jouer Hamm, il faut, pendant le temps du spectacle, être dans un état de déconcentration complète car les jambes ne bougent pas, et en même temps, être totalement concentré et sous tension pour jouer cette immobilité¹¹⁵⁷ ». Les mouvements corporels ne peuvent pas servir d'appui de jeu et l'immobilité semble en quelque sorte recentrer le jeu vers l'intérieur du corps du comédien. Blin, qui choisit de ressentir les paroles de Hamm dans sa chair, concentre les émotions produites par les répliques dans son corps, sans possibilité de les

¹¹⁵³ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos, op. cit.*, p. 207.

¹¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 134.

¹¹⁵⁵ Nagg et Nell sont volontairement évincés à cause de l'absence de témoignage de la part des acteurs sur les conséquences de leur immobilisme en scène.

¹¹⁵⁶ « Il n'y a dans ce rôle aucun exploit sportif qui fait tellement de bien quand on joue, on fait des choses endiablées, on transpire et on est bien, on a fait son devoir. » BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos, op. cit.*, p. 117.

¹¹⁵⁷ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos, op. cit.*, p. 117.

évacuer par le mouvement, ce qui a pour effet de renforcer la fébrilité de son jeu et la tension nerveuse du personnage-figure, comme en témoigne Odette Aslan : « Jointe à la fixité du personnage, la fébrilité inhérente à Blin apparaissait comme une menace latente¹¹⁵⁸. » Madeleine Renaud craint également, avant d'interpréter Winnie, les difficultés résultant de l'immobilité¹¹⁵⁹, mais elle semble surprise par les possibilités et la liberté finalement permises :

« Personnellement je craignais d'être gênée par cette immobilité forcée, à ras du sol. Mais j'ai découvert non sans surprise que cette immobilité à laquelle je suis tenue, multiplie en quelque sorte la concentration de la comédienne à l'égard de son personnage et peut même permettre plus d'audace dans son expression¹¹⁶⁰. »

La concentration renforcée par le dispositif scénique résulte également de la solitude du personnage-figure dont le comparse est quasiment silencieux et caché. Mais finalement Madeleine Renaud en Winnie a tout de même une gamme de gestes qui soutiennent et justifient ses répliques, contrairement à Roger Blin en Hamm, dont le corps est majoritairement statique. Ce dernier, aveugle, parle en direction de Clov, positionné derrière lui. Roger Blin doit ainsi tendre son corps et son cou pour envoyer sa réplique en arrière, sans tourner la tête en direction de son comparse, comme on l'observe sur les photographies. Ainsi Madeleine Renaud peut élaborer des mouvements qui renforcent l'aspect de papotage autour d'un thé, alors que l'immobilité de Blin accentue sa tension corporelle. Le second acte d'*Oh Les Beaux Jours* crée toutefois un renversement de situation. L'actrice, enfoncée jusqu'au cou dans le mamelon, perd la variété de ses gestes ; ne demeurent que les mimiques et la voix. Dès lors, et selon la volonté de Blin de montrer une progression dans le texte, comme l'analyse Bénédicte Boisson :

« La voix, elle, se fait plus faible et plus monotone. L'extraordinaire variété de ton déployée au début de la représentation, qui rend ce flot de paroles aisément compréhensible, se tarit dans la seconde partie. La voix ne représente plus les états psychologiques du personnage mais

¹¹⁵⁸ ASLAN Odette, *Roger Blin Qui êtes-vous ?*, op. cit., p. 168.

¹¹⁵⁹ « Les "difficultés". La longueur : 2 000 lignes. C'est-à-dire le plus long rôle que j'aie eu à apprendre. Et l'immobilité [...]. Seule, la tête émerge, les yeux et la bouche, seuls, vivent... » RENAUD Madeleine, propos recueillis par CARTIER Jacqueline, « Madeleine Renaud femme-tronc dans le rôle le plus insolite de sa carrière », *France-soir*, 6 septembre 1963, coupures de presse, 4° SW 10809(4), BnF.

¹¹⁶⁰ MADELEINE Renaud, propos recueillis par CEZAN Claude, « Madeleine Renaud présente *Oh ! les beaux jours !*, *Nouvelles littéraires*, 24 octobre 1963, coupures de presse, 4° SW 10809(4), BnF.

fait état de sa déliquescence et finit par ne plus constituer un discours
mais la seule manifestation d'une vie qui s'épuise¹¹⁶¹. »

Dans les deux pièces, l'immobilité augmente la concentration et la tension corporelle des comédiens, mais est également mise au service de la progression dramatique.

Le travail de répétition de Blin, ses recherches sur l'extériorité des personnages-figures et sur leur gestuelle, sont au service de la découverte du point de rencontre entre le comédien et le texte. Le metteur en scène attache une grande importance à la circulation physique des corps dans l'espace, mais également à certains gestes qui accompagnent ou créent un écho avec les répliques. Cela lui permet de faire ressentir les mouvements profonds et les enjeux de l'œuvre préalablement esquissée par les costumes. S'il cherche à ce que l'acteur trouve l'impulsion du déplacement ou du geste à partir de la respiration du texte, il lui arrive aussi de créer des circulations pour mettre en valeur des répliques ou des situations à venir, comme le fait le montage au cinéma. Si les déplacements paraissent gratuits, ils ne le sont en fait pas. Cependant, cette recherche de corrélation entre les gestes et les paroles s'inscrit dans une quête engagée par le Cartel et appelée de ses vœux par Artaud s'inscrit assez novatrice à l'époque. Blin regrette par exemple qu'« on a[it] dit longtemps dans les écoles de théâtre qu'il ne faut pas marcher en parlant¹¹⁶² ». Or, la base du travail de Blin est au contraire la mise en place d'une interdépendance entre la parole et la marche de l'acteur. À cette époque donc, ce refus de dissociation entre geste et parole renvoie aux recherches naturalistes, et crée un effet de naturel. Ceci est d'autant plus fort que Blin ancre ses indications scéniques sur les mouvements qui émanent de la rencontre charnelle entre le comédien et le texte. De fait, si le metteur en scène dessine les grandes lignes de ses créations afin de soutenir un rythme d'ensemble, le comédien rassuré par ces balises physiques peut alors librement donner corps aux personnages-figures, comme en témoigne Hermine Karagheuz :

« Il avait quand même des choses très rigoureuses sur l'ensemble : le son, la lumière, les mouvements, les rythmes dans des scènes à 3-4 comme ça, le rythme de la parole des uns des autres, enfin il le sentait très bien. Et pour ça il était forcément directif. Mais à l'intérieur de tout ça il laissait venir. [...] Non il n'y avait pas d'improvisations avec

¹¹⁶¹ BOISSON Bénédicte, « Dans la lignée d'Artaud », in *Théâtre public*, n° 201, octobre 2011, p. 77-82, p. 81.

¹¹⁶² BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 99.

Blin. Par contre on improvise dans le texte, dans le rôle, une fois que les choses sont mises en places, d'un seul coup il y a une chose qui vous vient, alors là, liberté totale. Ce n'est pas une mécanique. Une fois qu'il sait la circulation physique sur le plateau, l'acteur est libre¹¹⁶³. »

Dans les pièces sans circulation physique, Roger Blin prend particulièrement en compte les mouvements internes dans le corps du comédien, que l'immobilité oblige à une intensité de jeu particulière. Ainsi il travaille l'état organique de ses comédiens, qu'il cherche à faire coïncider avec sa lecture de la pièce. Bien que nos analyses des personnages-figures soulignent la facticité de leurs émotions, Blin semble chercher à conserver une certaine ambivalence. Il demande à ses comédiens de les faire surgir à travers un jeu organique *Ŕ* ou physiologique *Ŕ*, et de manifester le passage de l'une à l'autre progressivement, sans rupture nette. Comme si le personnage-figure se prenait à son propre jeu, Blin pense que le comédien doit sincèrement prendre en charge organiquement les émotions et états déclenchés par le texte sans perdre la distance avec lui. Ainsi, si le metteur en scène cherche à sous-tendre ses créations par les mouvements profonds de l'œuvre à travers le jeu organique de ses comédiens, il ne recherche pas pour autant un jeu naturel ; il s'agirait plutôt de s'attacher au « réalisme d'une écriture¹¹⁶⁴ ». À aucun moment en effet Roger Blin n'évoque une quelconque recherche de naturel ou ne fait référence à des expériences de la vie courante pour faire ressentir les émotions du texte. Mais il demande toutefois à ses comédiens de créer avec le texte un rapport de sincérité, afin que gestes et paroles semblent évidents. Pour arriver à faire sentir scéniquement les grands mouvements de l'œuvre et sa densité, Blin semble user paradoxalement d'artifices qu'il cherche à rendre sincères.

¹¹⁶³ KARAGHEUZ Hermine, *Entretien*, propos recueillis par DUMONTET Mathilde, Paris, Montparnasse, Bar Le Select, 1er février 2013.

¹¹⁶⁴ *IBID.*

III. Artifice et sincérité : l'illusion de la fusion entre acteur et personnage-figure

À de nombreuses reprises, nous avons pu relever que Blin renforce des ambivalences d'interprétation présentes dans les textes ; l'homosexualité possible entre Estragon et Vladimir avec la présence de la couleur rose dans leur costume, la véracité ou le jeu des rapports de pouvoir entre Hamm et Clov, la réalité ou non du procès extra-scénique d'un noir, l'énigme de la mort de Saïd et Leïla, etc. Dans ses mises en scène, il ne cherche donc pas à insister sur une lecture possible des textes mais à valoriser au contraire les multiples interprétations qu'ils offrent. Pour ce faire, il semble rechercher un équilibre précaire entre divers éléments, parfois antinomiques, afin de révéler les subtilités en puissance dans les pièces. Ainsi, il demande par exemple à ses acteurs de croire en leur personnage et en leur situation tout en conservant une distance dans le jeu. De même, les pièces de notre corpus semblent jouer d'un jeu d'intrication entre des tonalités diverses. Blin prend un soin particulier à rechercher le bon dosage entre ces tonalités qu'il relie, et c'est là notre hypothèse, par la mise en avant d'une sincérité dans le jeu couplée à la révélation d'une tendresse humaine sur le plateau. Cela créerait une mise en avant de l'acteur au détriment d'une figure fictive, renforcée par l'effacement de la mise en scène ainsi que par l'effervescence qui accompagne certaines représentations.

A. La distanciation sérieuse

La distanciation est une expression et un processus théâtral qui s'est imposé dans les sphères de la critique dramatique française au cours des années 1950, notamment suite à la présentation à Paris en 1954 de *Mère Courage et ses enfants* dans la mise en scène de Brecht lui-même, avec la troupe du Berliner Ensemble. Devenu un outil courant d'interprétation du jeu théâtral, il n'est pas étonnant que des auteurs l'utilisent pour essayer d'appréhender les nouvelles modalités d'interprétation découlant des écritures florissant dans les années 1950, comme le fait par exemple Eugène Ionesco dans cet extrait :

« [Jean-Marie Serreau] avait inventé, avec d'autres comédiens d'avant-garde des années 50, une sorte de distanciation, qui n'était pas

brechtienne, mais faite de cet humour à froid ; si bien que quand il racontait les choses les plus insensées, les plus loufoques, il le faisait avec un sérieux imperturbable. Et les gens ne savaient jamais quand il jouait, si c'était du drame ou de la comédie. [...] Il mélangeait les genres ou plutôt il les confondait exprès¹¹⁶⁵. »

Il s'agit donc pour l'acteur du nouveau théâtre, à partir du mélange et de la fusion des genres que nous nommerons plutôt tonalités¹¹⁶⁶, d'exposer un jeu qui paraît absurde par ses gestes et paroles insensés, avec le plus grand sérieux, ce qui renforce paradoxalement l'impression de réalité. Nous reprenons cette idée de Ionesco, que nous synthétisons dans l'expression « la distanciation sérieuse » et dont nous entendons observer la présence dans les créations de Roger Blin.

1. Jouer le mélange des tonalités

Les pièces du nouveau théâtre déjouent les classifications traditionnelles des genres, notamment¹¹⁶⁷ parce qu'elles mélangent différentes tonalités, parfois au sein d'une même phrase. Souvent cet enchevêtrement est binaire : Ionesco¹¹⁶⁸ et Beckett s'attachent à créer un jeu d'équilibre entre tragique et comique, alors que chez Genet, les tonalités dominantes changent en fonction des pièces. Avec *Les Nègres*, il joue sur le burlesque et le lyrisme, et avec *Les Paravents* sur l'agressivité et la tendresse. Ces jeux d'opposition constituent selon Ionesco une manière de renforcer l'une et l'autre des tonalités, mais aussi de souligner en quoi elles sont imbriquées, voire indissociables dans la réalité :

« La lumière rend l'ombre plus obscure, l'ombre accentue la lumière. Je n'ai jamais compris, pour ma part, la différence que l'on fait entre comique et tragique. Le comique étant intuition de l'absurde, il me semble plus désespérant que le tragique. Le comique n'offre pas d'issue. Je dis désespérant, mais, en réalité, il est au-delà ou en deçà du désespoir ou de l'espoir¹¹⁶⁹. »

¹¹⁶⁵ IONESCO Eugène, cité in AUCLAIRE-TAMAROFF Elisabeth et Barthélémy, *Jean-Marie Serreau découvreur de théâtres, op. cit.*, p. 69.

¹¹⁶⁶ Le genre renvoie à la classification des œuvres prises en leur entier, alors que la tonalité peut ne concerner que des parties, changeant même d'un syntagme à l'autre.

¹¹⁶⁷ Nous insistons sur le fait que le mélange des tonalités n'est qu'un argument parmi d'autres pour expliquer la rupture créée par les écritures du nouveau théâtre. D'autres arguments sont développés dans le deuxième chapitre qui expliquent, sous le prisme du personnage, en quoi ces écritures déstabilisent les cadres d'écriture leur préexistant.

¹¹⁶⁸ Nous nous permettons de citer Eugène Ionesco sur cette thématique car ce dernier a écrit sur son théâtre là où Samuel Beckett reste muet.

¹¹⁶⁹ IONESCO Eugène, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1966, p. 60-61.

L'idée développée par Ionesco selon laquelle le comique renforcerait le tragique est partagée par Roger Blin à propos des pièces de Beckett, malgré quelques réticences de la part de l'auteur :

« Petit à petit [Beckett] a accepté certaines choses je crois, la perception que je pouvais avoir, justement, de ne pas éluder le comique et le côté clown. Peut-être avait-il peur que les autres plans ne se voient pas mais moi j'étais certain que du moment que ce plan cirque était donné intégralement sans farce avec les respirations qu'il faut, avec les acteurs qu'il faut, les autres plans devaient venir d'eux-mêmes¹¹⁷⁰. »

Pour sa part, Beckett semble penser la relation entre comique et tragique dans une dynamique inverse de celle proposée par Blin. C'est le tragique qui devient drôle. Ainsi il fait dire à Nell dans *Fin de partie* que « rien n'est plus drôle que le malheur¹¹⁷¹ » ou encore écrit à Blin à propos d'*En Attendant Godot* que « l'esprit de la pièce, dans la mesure où elle en a, c'est que rien n'est plus grotesque que le tragique¹¹⁷² ». Or, malgré les propos de l'auteur, Blin conserve son idée initiale, à savoir la mise en avant d'un comique sincère pour faire ressortir les autres dimensions¹¹⁷³ de la pièce. Blin décrit alors son travail avec les comédiens comme une recherche du bon dosage entre les tonalités. Ce qu'il exprime précisément à propos d'*En Attendant Godot* semble être tout aussi vrai pour son travail sur les autres pièces de l'auteur :

« Je crois que c'est essentiellement ça le travail que nous avons fait pendant le temps de répétitions : trouver le dosage entre le rire et l'émotion, ne tomber ni dans la farce ni dans la chialerie. Je me suis payé le luxe de suivre toutes les fausses pistes possibles et elles sont extrêmement nombreuses¹¹⁷⁴. »

La difficulté de cette recherche est accrue par les comédiens qui n'entendent parfois pas le texte de la même manière que le metteur en scène, voire sont réticents à la réalisation de certains gestes. Avec *En Attendant Godot*, le principal problème que rencontre Roger Blin est le fait qu'ils prennent la pièce trop au sérieux : « Il a fallu que je lutte contre le

¹¹⁷⁰ BLIN Roger, in Réalisateur inconnu, « La littérature : émission du 30 octobre 1969 », *Les Matinées de France culture*, France Culture, 30 octobre 1969, Ina. Propos retranscrits par nous-même.

¹¹⁷¹ BECKETT Samuel, *Fin de partie*, op. cit., p. 33.

¹¹⁷² BECKETT Samuel, « Lettre du 9 janvier 1953 », *Correspondance avec Roger Blin*, 1950-1984, Fonds Blin, BLN 4.1, IMEC.

¹¹⁷³ Ce sont, selon Blin, le tragique, la tendresse, la métaphysique, et la religion.

¹¹⁷⁴ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 86.

désir des acteurs de larmoyer quelquefois¹¹⁷⁵. » Pour ce faire, Blin cherche pendant les répétitions à ce que le texte soit mis à distance afin de faire saisir aux acteurs sa part de comique :

« A good means for discovering the right way to play a scene is by poking fun at it & ridiculing it. Such mocking relaxes the actors and permits them to perceive subtleties and hidden meanings by very absurdity of certain situations¹¹⁷⁶. »

La réception du public souligne d'ailleurs la dimension sérieuse de la pièce, et Blin doit alors veiller continuellement à la conservation de l'équilibre précaire entre les tonalités.

Ainsi Jean Martin raconte que :

« [Raimbourg] avait une immense innocence. Après, quand on s'est rendu compte que *Godot*, c'était un tel bouleversement, il a voulu jouer & signifier mais ça n'a jamais été aussi fantastique que quand il le jouait sans s'interroger¹¹⁷⁷. »

La relation au public perturbe ainsi à certains moments l'équilibre voulu par Blin. Par peur de la réaction de la salle, Pierre Latour rechigne à perdre son pantalon à la fin de l'acte 2, peur par ailleurs accentuée lors de la couturière, lorsqu'une personne s'esclaffe à ce moment de la représentation¹¹⁷⁸. Latour signifie alors à Blin son refus de réaliser ce gag à l'avenir, alors que Beckett lui envoie justement une lettre insistant sur l'importance de ce jeu de scène pour rééquilibrer un passage qui, selon le metteur en scène, « vire un peu à ce moment-là à la sensiblerie¹¹⁷⁹ ». Finalement, Latour consent à laisser tomber son pantalon s'il porte une chemise plus longue¹¹⁸⁰ pour préserver sa pudeur. Dans son travail sur *Oh Les Beaux Jours*, Blin doit combattre cette fois-ci l'insouciance de Madeleine Renaud qui ne perçoit pas certaines subtilités de l'univers beckettien. Blin raconte que « Madeleine, qui est optimiste à tout crin, n'avait au début

¹¹⁷⁵ BISHOP Tom, « Dialogue : Roger Blin – Tom Bishop », in BISHOP Tom, FEDERMAN Raymond (dir.), *Samuel Beckett*, Paris, L'Herne, 1976, p. 141-146, p. 144.

¹¹⁷⁶ BLIN Roger, propos recueillis par inconnu, « Roger Blin », in GOODE H. Stephen (dir.), *Studies in the Twentieth Century*, op. cit., p. 13.

« Le bon moyen pour découvrir la bonne manière de jouer une scène est de se moquer d'elle – de la ridiculiser. Quelques moqueries détendent les comédiens et leur permettent, par l'absurdité de certaines situations, de percevoir des significations subtiles et cachées. » Traduit par nous-même.

¹¹⁷⁷ MARTIN Jean, propos recueillis par PIEILLER Evelyne, « La Première de *Godot* », *Le Magazine littéraire*, n° 231, juin 1986, p. 36-37, p. 37.

¹¹⁷⁸ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 101.

¹¹⁷⁹ *Ibid.*

¹¹⁸⁰ Cf. volume 2, annexe n°8, PIC Roger, *Photographies d'En Attendant Godot*, Paris, Théâtre de Babylone, 1953, 4-PHO-1(548), BnF, p. 23.

aucune notion du tragique affreux de la pièce¹¹⁸¹ ». La conséquence en est que selon le metteur en scène, la comédienne rechigne parfois à rendre certains épisodes plus tristes malgré ses consignes de jeu¹¹⁸². Il raconte leur désaccord sur l'épisode de la découverte de la fourmi : lors des répétitions, Madeleine Renaud prononce la réplique « On dirait de la vie » sur un ton enjoué, malgré les explications du metteur en scène sur l'univers de Beckett dans lequel l'existence d'autres formes de vie provoque l'angoisse, comme lorsque dans *Fin de partie* les protagonistes aperçoivent une puce : « Hamm (*Très inquiet*). ** Mais à partir de là l'humanité pourrait se reconstituer¹¹⁸³ ! ». Si au fur et à mesure, l'actrice perçoit mieux les volontés couplées de l'auteur et du metteur en scène, elle conserve, lors des entretiens, sa lecture heureuse de la pièce : « Au-delà de l'angoisse bien humaine, il y a toujours chez Beckett un miraculeux optimisme¹¹⁸⁴ ». Ce n'est que tardivement, comme s'en amuse Blin, que Renaud semble réaliser la gravité de cette œuvre : « Mais cette pièce, c'est affreux ! Avec l'âge que j'ai, cette femme qui s'enfonce dans la terre, hein, qu'est-ce que tu en penses¹¹⁸⁵ ? » Si la comédienne passe à côté de l'aspect tragique de la pièce, elle semble également peiner à en donner l'ampleur comique. Ainsi dans ses notes ** qu'au vu de leur aspect parcimonieux nous supposons avoir été écrites lors d'une répétition ** le metteur en scène souligne : « Madeleine d'une façon générale, ressaisir le personnage dans le grotesque, puisqu'il n'y a pas de ridicule physique¹¹⁸⁶. » Blin insiste alors sur l'aspect comique qui doit révéler le tragique, sans pour autant enfermer les pièces dans leur drôlerie de manière univoque, comme le montrent les choix scénographiques et de distribution étudiés au chapitre précédent. Il fait en sorte que le comique résulte de la situation et du jeu des comédiens.

S'il fait donc attention à ce qu'aucun élément ne réduise ou ne limite la pièce à une simple tonalité comique, cet axe n'est pas en contradiction avec sa méthode qui consiste

¹¹⁸¹ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos, op. cit.*, p. 167.

¹¹⁸² *Ibid.*

¹¹⁸³ BECKETT Samuel, *Fin de partie, op. cit.*, p. 50.

¹¹⁸⁴ RENAUD Madeleine, propos recueillis par CARTIER Jacqueline, « Madeleine Renaud femme-tronc dans le rôle le plus insolite de sa carrière », *France-soir*, 6 septembre 1963, coupures de presse, 4° SW 10809(4), BnF.

¹¹⁸⁵ Blin rapporte des paroles, selon ses dires, très récentes de Madeleine Renaud. On peut ainsi approximativement les dater du début des années 1980. BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos, op. cit.*, p. 167.

¹¹⁸⁶ L'argument sur l'absence de ridicule physique est une référence à son choix, évoqué au chapitre précédent, d'une distribution qui ne sert pas le gag comique visuel d'une grosse dame enfermée dans le sable. BLIN Roger, *Livre de travail d'Oh Les Beaux Jours*, 1963, Fonds Blin, BLN 1.3, IMEC.

à commencer, pour les comédiens, à trouver ce qui est drôle dans leur situation. C'est dire que les comédiens jouent le fait de ne jamais être entièrement soumis à leur situation, et s'en amusent également. En effet, dans l'écriture de Beckett, les personnages-figures jouent avec la parole pour passer le temps ; les acteurs doivent retrouver ce jeu dans leurs répliques. Blin met alors en place un système de basculement dans les intonations des comédiens justifié par les répliques mais également par le fait que les personnages-figures se moquent d'eux-mêmes. Ainsi dans ses mises en scène, les comédiens semblent passer assez rapidement du sérieux à la moquerie et inversement, sans toutefois que les ruptures paraissent arbitraires.

Pour étayer ce propos, nous proposons une analyse à partir d'un extrait de la mise en scène de *Fin de partie* de 1968¹¹⁸⁷. Nous choisissons cet extrait parce qu'il permet de revenir sur le jeu organique du comédien tel que travaillé par Blin. Le passage étudié¹¹⁸⁸ se situe vers le début de la représentation lorsque Hamm et Clov échangent sur l'existence de la nature. Clov, interprété par André Julien, répond aux premières questions de Hamm sur un rythme lent et avec une intonation lancinante. Pour sa réplique « Alors, elle ne nous a pas oublié », le comédien fait trainer le [ors] du alors, puis rompt son intonation pour opérer une sorte d'aparté, en disant : « Personne au monde n'a jamais pensé aussi tordu que nous ». Ensuite quand Hamm lui demande s'il se voit en morceaux, il joue avec sa réponse, la lançant comme une petite bombe : « mille » en insistant sur le [m]. À la prochaine question de Hamm il répond un « non » sec. Puis « Je vois ma lumière qui meurt » est dit les yeux écarquillés, face public, comme pour lui-même. Coupé par une autre question, il crie « je t'entends », et redevient calme avec un nouveau « non ». Il reprend quelques répliques de manière colérique, pour se calmer de nouveau sur le « toujours » et le « on dirait » qu'il fait trainer. Poursuivons l'étude avec un second extrait correspondant à l'épisode de l'escabeau¹¹⁸⁹. Clov commence par se moquer de sa situation. « Je vais chercher la lunette » est prononcé avec un ton impérieux, comme s'il annonçait l'arrivée d'un noble à la cour. Puis, il se moque de sa propre bêtise, « il me faut l'escabeau » en trainant sur

¹¹⁸⁷ Extrait de *Fin de partie*. Réalisateur inconnu, Emission présentée par MIGNON Paul-Louis, *Fin de partie*, Théâtre Alpha 347, 5 mai 1968, Ina.

<http://www.ina.fr/art-et-culture/arts-du-spectacle/video/CAF96013767/extraits-de-la-piece-fin-de-partie.fr.html>, consulté le 8 mars 2012.

¹¹⁸⁸ Ce passage correspond à BECKETT Samuel, *Fin de partie*, op. cit., p. 25-26.

¹¹⁸⁹ Ce passage correspond à BECKETT Samuel, *Fin de partie*, op. cit., p. 43-49.

le [o], et insistant sur l'évidence de la découverte. Il revient avec l'escabeau en prononçant fièrement : « J'apporte l'escabeau ». Pendant cet échange, il ne fait pas attention aux répliques de Hamm, se concentrant alors sur le ridicule de sa situation qu'il prend avec une certaine distance. Il répond finalement aux invectives de Hamm en se moquant de lui pour l'informer sur l'aspect extérieur du monde. Il s'amuse à trouver trois intonations différentes pour les « zéro » qu'il fait trainer. Il coupe court aux divagations de Hamm en criant un quatrième « zéro », toujours en se moquant de lui. Dans cet extrait, Clov s'amuse de sa situation, et contrebalance ainsi le sérieux de Hamm. Il ne fait que réagir avec distance aux répliques de Hamm qui mène la scène. Hamm, avec ses changements constants d'intonation et cris, invectives, peurs, déclarations et de propos il multiplie les sujets, aussi divers que la nature, son calmant, le mur de la cuisine, les graines, la fenêtre etc. Recherche à attirer l'attention de Clov. Chaque sujet se termine sur la perte de patience de l'un des deux protagonistes. De fait, Hamm s'empresse de changer de sujet pour repartir à zéro et retrouver ainsi un semblant de dialogue. Avec ses changements d'intonations, il cherche donc à maintenir la possibilité du dialogue. Si *a priori* cela ressemble à un jeu, il en résulte tout de même une sorte d'inquiétude profonde.

Dans *En Attendant Godot*, les échanges de répliques, grâce aux intonations, déploient la fonction phatique du langage. En 1953, Blin¹¹⁹⁰ dans le rôle de Pozzo, change d'intonation à chaque nouveau sujet lors de sa première rencontre avec Estragon et Valdimir¹¹⁹¹ : il assure son autorité en faisant retentir son nom, il éclate de rire sur « vous êtes de la même espèce que Pozzo », il se raille doucement en prononçant « d'origine divine », il passe à l'interrogatoire policier quand il cherche à savoir qui est Godot, puis se calme pour dire que « la route est à tout le monde » et reprend avec force pour harceler Lucky : « debout ». Il finit par s'énerver pendant l'interrogatoire sur Godot. Selon le même schéma que celui tracé dans la mise en scène de *Fin de partie*, il se calme soudainement afin de relancer le dialogue et ne pas définitivement rompre le lien fragile qu'il tente de créer avec Vladimir et Estragon.

Malgré certains jeux avec des intonations dont le choix semble plutôt arbitraire, et les acteurs-personnages-figures s'amuser avec les mots, il y a toutefois à travers ces changements rapides de ton un véritable enjeu : ne pas rompre le dialogue. C'est à

¹¹⁹⁰ Analyse réalisée par Odette Aslan, in ASLAN Odette, *Roger Blin Qui êtes-vous ?, op. cit.*, p. 144.

¹¹⁹¹ BECKETT Samuel, *En Attendant Godot*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1952, p. 27-29.

travers cet enjeu que se trouve en un certain sens le tragique de leur situation : à chaque retombée, c'est le risque de la rupture définitive d'un lien déjà déliquescents, à travers le silence de la parole. Dans le cas d'*Oh Les Beaux Jours* où la relation entre les deux protagonistes est majoritairement silencieuse, la possibilité pour Winnie de continuer à parler est maintenue grâce à la présence du sac. Mais c'est le son du réveil qui, en la revigorant, la force à maintenir son rapport au monde à travers la parole. Afin de renforcer l'importance de cet élément, l'enregistrement de la sonnerie a été réalisé à partir d'un vrai réveil, placé dans une caisse en fer pour qu'il résonne d'avantage. La tension tragique est en quelque-sortes renforcée par cette injonction extérieure. L'équilibre recherché par Blin entre ces différentes tonalités semble donc avant tout au service d'une tension dans le maintien fragile des relations interpersonnelles. Celle-ci en passe, pour les personnages-figures autoritaires (Hamm, Pozzo), par des changements rapides d'intonation pour multiplier les chances d'avoir une réponse de leur interlocuteur, et, pour les autres, par des jeux sur la prononciation permettant de poursuivre les gags gestuels en s'amusant avec les mots.

Malgré la recherche similaire d'un équilibre entre diverses tonalités, les enjeux travaillés par Blin semblent assez différents avec les pièces de Genet. Avec *Les Nègres*, pour rappel, les deux tonalités principalement mises en jeu par le metteur en scène sont le grotesque et le lyrisme. Le texte truffé de phrases longues et lyriques, ainsi que le long travail sur la prononciation et la recherche du rythme réalisé par Blin avec ses acteurs, font dire à certains critiques que les acteurs « sont des tragédiens nés, par la grandeur simple du geste et de l'éclat contenu de la voix¹¹⁹² ». Or, cette pièce est avant tout la mise en place d'un cérémoniel parodique du monde Blanc et de sa vision caricaturale des Noirs. Ainsi, les acteurs jouant les Noirs parodient certaines intonations typiques, telle la tragédie, pour se moquer de la culture Blanche. Il en va de même pour la religion chrétienne, lorsque Lydia Ewandé prononce la réplique de Vertu « Blêmes comme le rôle d'un tubar, blêmes comme ce que lâche le cul d'un homme atteint de jaunisse, [...] ¹¹⁹³ », avec le rythme et l'intonation d'une prière ou d'une litanie¹¹⁹⁴. La

¹¹⁹² MURY Gilbert, « Qui sont les nègres ? », *France nouvelle*, novembre 1959, coupures de presse, BLN 1.2, IMEC.

¹¹⁹³ GENET Jean, *Les Nègres*, Paris, Gallimard, (folio théâtre), édition de Michel Corvin, 2005, [1979], p. 65.

¹¹⁹⁴ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 138.

parodie est en équilibre parfait entre le sérieux émis par la précision de l'imitation et la teneur risible, voire grotesque des comparaisons. Les ruptures dans cette pièce sont ainsi travaillées en partie grâce au décalage entre les intonations et les propos. La réplique s'achève toutefois par un changement d'intonation avec un retour à une diction plutôt naturelle¹¹⁹⁵ et en aparté sur la fin de la réplique qui, par un trait d'humour, exclut « les anglais, les allemand et les Belges qui sont rouges¹¹⁹⁶ ». Le changement de ton renforce ici certes l'exclusion, mais surtout l'aspect parodique de la litanie. Roger Blin admire particulièrement le comédien Bachir Touré R Village R pour avoir « dans toutes ses répliques des tas d'inflexions de voix¹¹⁹⁷ ». Dans cette pièce, où tout est volontairement montré comme factice, Blin semble travailler à la mise en place de contradictions entre les propos tenus et les intonations choisies, selon le témoignage d'Odette Aslan : « Les mots crus étaient dits avec violence ou suavité, les mots tendres avec dérision¹¹⁹⁸. » Blin cherche également à élaborer des ruptures dans le jeu des comédiens afin de rendre compte de la complexité de la structure de la pièce, construite sur des passages abrupts d'un niveau fictionnel à l'autre : par exemple, les débats entre les comédiens sur la mise en place de la cérémonie qui entrecoupent régulièrement sa réalisation. Apparemment il y parvient, comme en témoigne cette critique : « Tout en ruptures et en décrochages, R les acteurs suspendent leur jeu, pour se quereller et régler leurs petits conflits personnels tout en affirmant leur RdistanciationR avec le personnage¹¹⁹⁹. » Le jeu des intonations dans cette pièce sert donc à la rendre compréhensible, mais également à souligner les jeux parodiques permis par la mise en place du cérémoniel.

Les Paravents n'est pas une pièce structurée autour d'un système parodique permis par la mise en place d'un théâtre sur le théâtre, mais autour de la recherche d'une réalité de la vie. Genet, très intéressé par la quête d'un jeu nouveau pour les comédiens, écrit à Blin :

L'enchaînement de répliques suivant est également prononcé en parodiant un chant religieux : « Madame... Madame... / Entrez, entrez... délivrez-nous du mal. Alléluia. / Ô descendez, mes cataractes ! / Madame... Madame... / Je neige encore sur vos campagnes, [...] » Extrait diffusée in NOËL Jean-François (real.), « Magazine de la communauté d'Octobre 1959 », *Magazine de la communauté*, Paris RTF, 1^{er} octobre 1959, Ina. GENET Jean, *Les Nègres, Théâtre complet*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2002, p. 471-542, p. 516.

¹¹⁹⁵ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 138.

¹¹⁹⁶ GENET Jean, *Les Nègres*, Paris, Gallimard, op. cit., p. 65.

¹¹⁹⁷ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 139.

¹¹⁹⁸ ASLAN Odette, *Roger Blin qui êtes-vous ?*, op. cit., p. 194.

¹¹⁹⁹ JOLY Geneviève, « *Les Nègres* de Jean Genet », journal inconnu, 4 novembre 1959, coupures de presse, Rsupp 6263, BnF.

« Bien sûr, tout ce que je vous dis vous le savez, je cherche seulement à vous encourager dans votre détachement d'un théâtre qui, lorsqu'il refuse la convention bourgeoise, recherche ses modèles : de types, de gestes, de ton, dans la vie visible et pas dans la vie poétique, c'est-à-dire dans celle qu'on découvre quelquefois vers les confins de la mort¹²⁰⁰. »

Si on met de côté l'attrance de Genet pour la mort, non partagée par Blin, on remarque que la volonté de s'extraire de la poésie se retrouve au sein même des répliques. Ainsi elles déploient un langage beaucoup plus prosaïque que celui des *Nègres*. Les répliques sont d'ailleurs souvent oralisées¹²⁰¹ au cours des répétitions pour accentuer cet effet. Cependant, la beauté du verbe de Genet teinte tout de même la pièce. Roger Blin a alors du mal à définir cette œuvre lors d'entretiens se déroulant avant la première représentation. Le 12 avril, il explique que « *Les paravents*, c'est une tragédie qui peut faire rire. Un poème. Une tendresse sèche¹²⁰² », et quatre jours plus tard que « le précieux des *Paravents*, c'est que les mots sont comiques et que l'ensemble est tragique : c'est une tragédie avec le langage du burlesque¹²⁰³. » Le metteur en scène semble donc s'intéresser lors de la création à la tonalité tragique et à ses codes. De ses notes de travail, nous pouvons extraire cette annotation : « *Le travail d'une putain est plus que le nôtre alexandrin*¹²⁰⁴. » Ce relevé ne nous permet toutefois pas d'affirmer que la diction de cette réplique cherche à mettre en valeur ses douze pieds. Comme dans *Les Nègres*, la rupture semble opérer dans certaines répliques entre le propos obscène et le rythme classique. Si Blin tâtonne en cherchant l'équilibre de la pièce dans les rapports entre burlesque et tragique, il finit par décider que l'équilibre qu'il souhaite se trouve ailleurs, entre la poésie et la dureté :

« L'écriture est totalement poétique, mais on ne peut pas jouer cette poésie-là dans un style poétique. Les textes de Genet sont totalement dépourvus de sensiblerie et s'ils sont extrêmement émouvants, je crois

¹²⁰⁰ GENET Jean, *Lettres à Roger Blin*, Paris, Gallimard, 1966, p. 16.

¹²⁰¹ Par exemple, dans le cahier de régie au quatrième tableau est ajouté dans la bouche de Sir Harold « et ta Moukère, tu l'emportes ? » ou est remplacé « tu gagnes de quoi vivre » par « tu gagnes pour vivre ». Au sixième tableau, le mot « plaie » est remplacé par le mot « croûte », etc. Les exemples peuvent être multipliés. Ces changements sont pour la majorité conservés et amplifiés par Genet dans la réédition. *Cahier de Régie des Paravents. Première et Deuxième partie*, 1966, Fonds Renaud-Barrault, 4-COL-178 (693-694), BnF.

¹²⁰² BLIN Roger, propos recueillis par MORAND Claude, « Enfin *Les Paravents* de Genet ! », *Arts*, 6-12 avril 1966, coupures de presse, 4° S.W 10808 (8), BnF.

¹²⁰³ BLIN Roger, propos recueillies par ZAND Nicole, « Entretien avec Roger Blin à propos des *Paravents* de Jean Genet », *Le Monde*, 16 avril, 1966, coupures de presse, Fonds Blin, BLN 1.3, IMEC.

¹²⁰⁴ BLIN Roger, *Notes de mises en scène des Paravents*, 1966, Fonds Blin, BLN 1.3, IMEC.

que l'émotion passe à travers beaucoup d'agressivité et une très grande dureté¹²⁰⁵. »

Odette Aslan, spectatrice privilégiée de cette création, rapporte en effet dans son analyse différents moments où le metteur en scène semble ajouter des jeux physiques pour renforcer l'agressivité de la pièce :

« [Blin] instaure entre Saïd et les autres personnages des rapports de dureté. Vis-à-vis de Leïla, Saïd joue à l'homme fort ; en lui disant : « La bonté m'a noyé », il la rejette d'un coup de pied. Face à sa mère, il se montre autoritaire ; lorsqu'il lui demande de mettre ses souliers et de danser, elle se soumet. Devant son patron, Saïd est le plus humilié de tous les ouvriers agricoles : « Oh yes, Sir ! », mais il ne s'attendrit pas sur son sort. Parmi les autres ouvriers, il se sent exclu et provoque une bagarre (ajoutée par Blin)¹²⁰⁶. »

Odette Aslan concentre son relevé autour du jeu d'Amidou (Saïd), ce qui d'une certaine manière respecte la création de Blin qui met en exergue ce personnage-figure. Cependant, ces rapports de dureté sont également appréhendables dans le jeu de Maria Casarès (La Mère), comme on peut l'observer dans un extrait filmé de répétitions¹²⁰⁷. Après avoir accidentellement tué Pierre¹²⁰⁸, la Mère, accroupie près du cadavre, le prend dans ses bras pour lui chanter doucement une sorte de berceuse « petit soldat de France, amour, mon amour, ma chatte, ma mésange, relève toi », puis le repousse violemment au sol en se relevant rapidement afin de l'accabler de coups de pied : « saloperie ! ». L'ambivalence entre amour et haine est ici physiquement et verbalement marquée. Plutôt que par des variations d'intonation, Blin recherche dans cette pièce l'équilibre entre deux tonalités grâce à des éléments physiques. Ces démonstrations de violence lui permettent certainement également d'éviter de tomber dans ce qu'il appelle la sensiblerie, comme c'était le cas avec la mise en avant du comique dans les pièces de Beckett. Il se préserve ainsi de cet écueil qu'il révèle assez tôt à la presse : « C'est une œuvre insolente, émouvante, mais qui ne demande des comédiens aucune sensiblerie¹²⁰⁹. »

¹²⁰⁵ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 193.

¹²⁰⁶ ASLAN Odette, *Roger Blin Qui êtes-vous ?*, op. cit., p. 236.

¹²⁰⁷ DUMOULIN Michel, VALEY Robert (real.), « Derrière les Paravents », *Pour le plaisir*, ORTF, 13 avril 1966, 19min 57 sec., Ina, de 12'25 à 13'15.

¹²⁰⁸ GENET Jean, *Les Paravents*, Paris, Gallimard, (folio théâtre), édition de Michel Corvin, 2000, [1979], p. 186-187.

¹²⁰⁹ BLIN Roger, propos recueillis par ROMI Yvette, « Les indiscretions de Roger Blin », *Le Nouvel Observateur*, 30 mars 1966, coupures de presse, 4° S.W 10808 (8), BnF.

Que ce soit avec les pièces de Beckett ou de Genet, Blin cherche donc à maintenir un jeu d'équilibre entre plusieurs tonalités afin de complexifier la pièce, et d'éviter ainsi à ses acteurs de tomber dans la sensiblerie. Avec les pièces de Beckett, il souhaite non seulement laisser les possibles lectures ouvertes, mais surtout souligner l'enjeu angoissant de la perte probable du lien. Pour ce faire, il demande à ses acteurs de souligner le comique de la situation, qui révèle de manière sous-tendue l'angoisse véritable. Dans les pièces de Genet, les ruptures se font plutôt au sein même des répliques, et par exemple dans le décalage entre le sérieux du ton et l'insanité parodique des propos, ou alors par l'ajout de violences physiques pour mettre en exergue la connivence entre tendresse poétique et agressivité. La tendresse est un mot cher à Blin, qu'il emploie à diverses reprises pour évoquer les pièces comme s'il s'agissait au final du point névralgique de sa recherche théâtrale.

2. *La recherche d'une tendresse ou d'une jubilation*

Malgré l'apparente défiguration ou artificialisation des personnages-figures, l'humanité semble être au centre des mises en scène de Blin. Il privilégie à plusieurs reprises ce mot assez vague mais en lien avec le terme de tendresse que nous lui préférons. Cependant, il ne faut pas omettre qu'au sortir de la Seconde Guerre mondiale, Blin semble partager avec ses amis une évidence de sens à travers l'emploi des termes humain/humanité, qui peut se comprendre à la lumière de la violence des traumatismes liés aux entreprises d'extermination de populations entières, tant par les nazis que par les américains, ayant utilisé la bombe atomique. Ainsi notamment au cours de leurs expériences au sein de l'EPJD, ou de Travail et Culture, Blin et Serreau utilisent ce vocabulaire. À propos de l'ouverture du Théâtre de Babylone, Jean-Marie Serreau énonce alors leur posture commune contre le monde tel qu'il va : « Construire un théâtre à notre époque, dans un monde rationnellement organisé contre l'Amour et l'Imagination, c'est accepter d'être quelque peu hors-la-loi. C'est pourtant notre seule excuse et notre issue¹²¹⁰. » En cela, pour Blin, rechercher dans les pièces qu'il monte ce qu'il y a de profondément humain au sein d'écritures qui bouleversent les conventions de représentation bourgeoises est avant tout une posture politique face au monde dont il est le contemporain. Le metteur en scène choisit alors de travailler avec des gens qu'il considère comme profondément humains ; il affirmera d'ailleurs avoir embauché

¹²¹⁰ SERREAU Jean-Marie, propos rapporté par inconnu, in *Biographies et photographies de Jean-Marie Serreau*, Fonds Jean-Marie Serreau, Bibliothèque historique de la ville de Paris (BhvP).

Lucien Raimbourg « en fonction de l'humanité qui se dégageait de lui¹²¹¹ ». Madeleine Renaud confirme quant à elle qu'« on n'est jamais dépassée par un rôle d'une humanité aussi profonde¹²¹² ». Dans son travail sur *En Attendant Godot*, Blin raconte avoir compris la relation entre Estragon et Vladimir lorsque, pendant une sortie dans un zoo, il remarque un tendre jeu de regard entre deux singes¹²¹³. Il réfute par ailleurs l'interprétation qui ferait de Pozzo un traître¹²¹⁴, et cherche dans son interprétation à mettre en relief la fragilité de ce personnage-figure. Roger Blin, évoquant de manière générale les pièces de Beckett qu'il a montées, affirme :

« [C]e qui domine tout c'est cette surcharge de tendresse qui baigne l'œuvre. La pureté chimique de cette tendresse est peut-être sujette à caution : Estragon ne peut-il se séparer de Vladimir parce qu'il l'aime vraiment, ou est-ce par peur de rester seul, sans protection ? Willie tend-il le bras pour une ultime caresse à Winnie ou pour saisir le revolver libérateur ? Mais l'imprégnation de cette tendresse est telle que, même ambiguë, elle existe, avec la pudeur la plus grande¹²¹⁵. »

La tendresse est donc recherchée dans ce qui constitue la relation entre les personnages-figures. Madeleine Renaud confirme alors à propos d'*Oh Les Beaux Jours* qu'« il n'y a pas plus grande preuve d'amour que ce besoin d'être relié¹²¹⁶. » Ainsi, selon Blin, la tendresse qui sous-tend les pièces de Beckett, et qu'il cherche à faire apparaître notamment à travers sa distribution, permet aux spectateurs R et ce grâce ou malgré le comique ou l'impression pour les spectateurs d'être floués R de ressentir un certain attachement pour les personnages-figures, bref, d'être touchés :

« Il pouvait y avoir une identification profonde entre le spectateur et les personnages. Quelqu'un était révolté par l'aspect comique, révolté par quelques grossièretés de langage ou parce qu'il ne se passait rien

¹²¹¹ ASLAN Odette, *Roger Blin Qui êtes-vous ?*, op. cit., p. 307.

¹²¹² RENAUD Madeleine, propos recueillis par CEZAN Claude, « Madeleine Renaud présente *Oh ! les beaux jours !*, *Nouvelles littéraires*, 24 octobre 1963, coupures de presse, 4° SW 10809(4), BnF.

¹²¹³ « J'avais vu au jardin d'acclimatation deux vieux singes dans une cage qui se tenaient enlacés avec des yeux extraordinaires et qui restaient sans bouger comme ça, de longues heures. Il fallait que je trouve avec ces deux, cette notion assez tragique d'abandon en dehors des clowneries et du plan comique qu'il fallait absolument conserver ». BLIN Roger, in WAITROP Andrée, *Les Mises en scène des pièces de Samuel Beckett par Roger Blin*, op. cit., p. 17.

¹²¹⁴ Roger Blin évoque les raisons du désistement d'un acteur dans le rôle de Pozzo : « Il avait peur de la pièce, et puis il ne la comprenait pas bien. Je veux dire, pour lui Pozzo était une espèce de traître, un type faux. Ce n'est pas ça. » BLIN Roger, « Dialogue : Roger Blin – Tom Bishop », in BISHOP Tom, FEDERMAN Raymond (dir.), *Samuel Beckett*, Paris, L'Herne, 1976, p. 141-146, p. 142.

¹²¹⁵ BLIN Roger, « Témoignage de Roger Blin », in MELESE Pierre, *Beckett*, Paris, Seghers, 1966, [28 avril 1965], p. 145-150, p. 149-150.

¹²¹⁶ RENAUD Madeleine, *La Déclaration d'amour. Rencontres avec André Coutin*, op. cit., p. 57.

ou parce qu'il croyait subodorer une mystification, un canular. Il y a de ça aussi, il y a une volonté de mystification, mais en dessous il y a une espèce d'humanité bouleversante, je crois, qui a vraiment accroché le public, et toute espèce de public¹²¹⁷. »

À propos des pièces de Genet, Blin est beaucoup moins disert sur l'utilisation des termes d'humanité ou de tendresse. Cette différence s'explique peut-être par la teneur même des pièces de Beckett qui, au premier abord peuvent être perçues comme profondément pessimistes, en montrant les restes d'une humanité qui subsiste difficilement sans arriver à disparaître. Insister sur leur humanité et leur tendresse peut donc être pour Blin une manière de défendre sa lecture de ces pièces. Au contraire, les pièces de Genet, au premier abord, ne sont pas pessimistes : elles proposent une grande vitalité et une certaine jouissance dans les confrontations entre les groupes d'opprimés qui jouent les opprimés et ceux qui jouent les oppresseurs. C'est le cas évidemment dans *Les Nègres*. Dans *Les Paravents* cela se manifeste à travers la figure de Saïd que Blin construit sous des rapports de dureté envers les autres personnages-figures, mais également des Arabes qui prennent le pouvoir après la révolution pour remettre en place un système similaire à celui qui avait cours avant. Cependant, dans ces figures qui jouent sans cesse à être ce qu'elles ne sont pas en faisant preuve d'une certaine agressivité, il n'est pas évident de trouver de la tendresse. Blin insiste pourtant, à propos des *Paravents*, pour faire de l'amour le véritable enjeu de la pièce :

« La vraie découverte de la pièce, c'est l'histoire d'amour de Saïd et de Leïla : l'amour qui emploie les mots de la haine, les mots du mépris. C'est cela le vrai sujet, et non pas la politique ou le colonialisme¹²¹⁸. »

Au sujet des *Nègres*, Blin ne parle pas de tendresse ou d'amour, mais ces sentiments émanent tout de même de ses souvenirs de répétitions. C'est peut-être cela la tendresse des *Nègres*, cette aventure particulière partagée entre quelques acteurs qui fait émerger sur scène l'énergie jubilatoire, jouissive et joyeuse d'une bande de comédiens s'amusant à railler leur public. Ceci est évidemment rendu possible par la singularité de cette expérience, basée sur une distribution composée entièrement de personnes noires dans un monde du spectacle dominé par des blancs. Que ce soit à propos des *Nègres* ou des

¹²¹⁷ BLIN Roger, in BUREAU Pierre (real.), « Soirée Beckett », Canal 2, 2 février 1968, Ina. Propos retranscrits par nous-même.

¹²¹⁸ BLIN Roger, propos recueillies par ZAND Nicole, « Entretien avec Roger Blin à propos des *Paravents* de Jean Genet », *Le Monde*, 16 avril, 1966, coupures de presse, Fonds Blin, BLN 1.3, IMEC.

Paravents, Roger Blin parle de jubilation. Cette énergie caractéristique ressentie au moment de la création paraît sous-tendre et colorer les représentations.

Pour définir son travail de mise en scène, Blin parle d'une énergie particulière mise au service d'un auteur¹²¹⁹. Chez Beckett, cette énergie est certainement quête de tendresse, chez Genet, jouissance jubilatoire. Blin explique enfin que son but est de créer sur scène une densité affective en « trichant honnêtement » :

« Je cherche la densité et j'ajoute maintenant le maximum de densité affective par des moyens honnêtes. Car sans densité il n'y a pas de théâtre, mais au théâtre tout est mensonge, alors il faut savoir tricher honnêtement¹²²⁰. »

Cet oxymore, tricher honnêtement, à propos de pièces qui jouent sur l'ambiguïté entre l'univers fictionnel et l'univers réel, explique la mise en place d'un effet de distanciation sérieuse. Blin, de par sa conception du jeu de l'acteur, renforce l'ambiguïté présente dès le moment de l'écriture entre les personnages-figures et les acteurs.

3. *Ambiguïté entre jeu de l'acteur et jeu du personnage-figure*

Que ce soit dans les pièces de Genet ou dans celles de Beckett, les personnages-figures jouent à l'acteur. Blin renforce l'ambiguïté en demandant à ses comédiens de croire en la réalité de cette situation fictive des personnages-figures, et ceci tout en jouant le fait de savoir que ce n'est qu'un jeu. Ainsi, il faut faire en sorte de donner l'impression que tout provient des personnages-figures et non de l'acteur, comme le relate Odette Aslan : « Les acteurs devaient aborder les situations avec une très grande circonspection. Il fallait faire jouer les répliques et non s'exhiber en jouant l'acteur¹²²¹. » Or, cette différenciation n'est pas toujours évidente à percevoir. En s'intéressant au point de rencontre entre la personne du comédien et le texte, Blin essaie d'éviter le cabotinage. Si l'artifice se voit, il doit sembler émaner du personnage-figure, mais cette nuance semble toutefois difficile à cerner lors des représentations. Ainsi quand Odette Aslan évoque le jeu de Blin en Pozzo en 1953, « lorsqu'il sanglotait, il faisait sentir l'artifice avoué d'un cabotin.¹²²² » une interrogation survient : est-ce Blin qui avoue son cabotinage ou est-ce celui de Pozzo ? Odette Aslan confirme cette

¹²¹⁹ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 58.

¹²²⁰ *Ibid.*, p. 60.

¹²²¹ ASLAN Odette, *Roger Blin Qui êtes-vous ?*, op. cit., p. 145.

¹²²² *Ibid.*, p. 144.

ambiguïté, toujours à propos de Blin en Pozzo : « Son œil devenait rigolard quand la raillerie de l'acteur vis-à-vis de son personnage se superposait à celle de Pozzo vis-à-vis d'Estragon et de Vladimir¹²²³. ». Bernard Dort réfléchit à ce phénomène créé par les pièces de Beckett en s'appuyant sur sa connaissance de Brecht. La distanciation brechtienne met en place un système qui détriplice le jeu du comédien : « montrer un homme qui joue un comédien qui joue un personnage¹²²⁴ », et la mise en scène privilégie l'homme. À partir de cette constatation, Bernard Dort propose une définition de ce qu'il appelle la distanciation beckettienne qui, à l'inverse de la brechtienne, lie les trois instances dans un cycle infini : « L'acteur renvoie au comédien, le comédien au personnage, mais le personnage lui, nous reconduit à l'acteur qui... la distanciation n'en finit pas¹²²⁵ ». Dans les pièces de Beckett, personnage et acteur sont deux instances présentes au sein même de l'écriture, que le comédien va endosser. Blin respecte cette distanciation en ne privilégiant aucune instance par rapport à l'autre. Ce jeu de reflet perpétuel constitue également la base de la structure de la majorité des pièces de Genet. Dans *Les Nègres*, l'instance du comédien est également comprise au sein de même de l'écriture et redoublée par la distribution, ce qui provoque, au lieu d'un dé-triplement, un dé-quadruplement. Si dans sa direction d'acteur, Blin, par la recherche du point de rencontre entre le texte et l'acteur, préconise une sincérité dans le jeu, cela n'empêche pas la mise en place d'une distance rieuse avec les personnages-figures qui finit d'entériner ce système de distanciation. En effet, ne cherchant pas à être signifiants, les acteurs ne se prennent pas au sérieux et s'amusent alors non pas *de* mais *avec* les personnages-figures, qui s'amusent d'eux-mêmes et de leur situation. Comme l'affirme Jean Martin : « on faisait du théâtre, on n'était pas pétrifiés de sérieux¹²²⁶ ». Il explique par ailleurs qu'une fois la représentation terminée, Lucien Raimbourg ne faisait rien d'autre que prendre « sa bicyclette, et all[er] chanter du comique troupier. Avec le même bonheur¹²²⁷ ». La pièce de Beckett n'est pas perçue comme plus importante que le fait de chanter dans un music-hall. De là naît une certaine simplicité dans le rapport avec le rôle, les acteurs gardant le plaisir de jouer sans chercher à faire du grand art.

¹²²³ *Ibid.*, p. 144.

¹²²⁴ DORT Bernard, « L'acteur de Beckett : davantage de jeu », in CHABERT Pierre (dir.), « Samuel Beckett. Roman théâtre images acteurs mises en scène voix musiques », *Revue d'esthétique, op. cit.*, p. 227-234, p. 230.

¹²²⁵ *Ibid.*, p. 231.

¹²²⁶ MARTIN Jean, propos recueillis par PIEILLER Evelyne, « La Première de Godot », *Le Magazine littéraire*, n° 231, juin 1986, p. 36-37, p. 37.

¹²²⁷ *Ibid.*

Cette simplicité s'accommode bien de l'écriture beckettienne où chaque envolée lyrique est aussitôt arrêtée par un gag. La distanciation beckettienne crée donc un phénomène de fusion-confusion entre les comédiens et les personnages-figures, renforcée par la déliquescence de ce dernier. Pour *En Attendant Godot*, ce phénomène est également renforcé par la surprise de cette nouvelle écriture ainsi que par la découverte de nouveaux comédiens, alors peu connus du grand public, ce qui facilite la confusion avec le rôle. Ainsi par exemple Lucien Raimbourg est rattaché pendant toute sa vie à la figure de Vladimir. À l'inverse, le fait que Madeleine Renaud soit une actrice bien connue du public ne semble pas empêcher la fusion. Ceci s'explique par son rapport tout à fait particulier à cette œuvre qui, s'il met en défaut la distanciation beckettienne, renforce l'amalgame entre comédien et personnage-figure : « Il y a identification totale entre Winnie et moi, je ne joue pas un personnage, je me joue. Peut-être cela ne m'était-il jamais arrivé auparavant, jamais à ce point¹²²⁸. »

Le principe de distanciation qui fonctionne en spirale sur lui-même par la mise en place de divers éléments renvoyant les uns aux autres dans *Les Nègres* à travers les personnages de la recomposition, personnages du procès, acteurs, comédiens, etc. est renforcé par les choix de mise en scène de Roger Blin qui cherche à donner l'impression d'un jeu improvisé, mais également par la distribution. Ainsi des ajustements de mise en scène, prévus par le texte de Genet, interrompent la mise en place du cérémoniel : « Bobo : Halte ! tu es trop pâle. Elle court à la boîte de cirage et revient maquiller de noir le visage et les mains de Village¹²²⁹ ». Les ruptures fréquentes dans le jeu augmentent l'impression d'improvisation de la part des acteurs, comme si la représentation se construisait au fur et à mesure devant les yeux des spectateurs. Pour souligner cet aspect du texte, Roger Blin a fait en sorte que tous les accessoires soient déjà présents sur scène¹²³⁰ : l'ambivalence entre le « tout déjà prévu » et l'improvisation est par là retrouvée. Il demande aussi aux comédiens d'ajuster à certains moments les projecteurs. Par ce geste, la réalité technique et pratique de la scène est intégrée à la fiction et accorde dans le même mouvement à la fiction une littéralité plus grande, un effet de réalité émanant d'un ici et maintenant. La distribution ajoute une ambiguïté non négligeable dans la confusion entre acteurs et personnages-figures. Roger Blin travaille principalement avec

¹²²⁸ RENAUD Madeleine, propos recueillis par THEVENON Patrick, « L'enlisée de Beckett c'est tout à fait moi », *L'Intransigeant*, 18 novembre 1963, coupures de presse, 4° SW 10809(4), BnF.

¹²²⁹ GENET Jean, *Les Nègres, Théâtre complet*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2002, p. 471-542, p. 505.

¹²³⁰ Voir supra, chapitre 3.

des acteurs amateurs, qui ne sont donc, comme le texte l'indique d'ailleurs, pas seulement des acteurs, mais aussi des étudiants, des cuisiniers, etc.. Dans le texte de Genet, les personnages sont d'abord présentés comme des comédiens, puis ils nous apprennent qu'ils portent des noms d'emprunt et qu'ils sont en dehors « cuisinière », « lingère », « étudiant en médecine¹²³¹ ». Le spectateur de la mise en scène de Blin¹²³² trouve ici une première mise en abyme. Ensuite, le texte se base sur des chamailleries entre comédiens qui sont redoublées par des chamailleries réelles entre les comédiens de Blin : « Les comédiens s'entendaient très bien. Il y avait entre eux un tas d'histoires sentimentales et quelques bagarres. Les deux reines, toutes deux martiniquaises, ne s'entendaient pas ; pendant les représentations, elles se faisaient de terribles signes d'envoutement¹²³³ ». Odette Aslan relève une distinction dans le jeu des deux groupes : « ceux qui jouaient les Noirs jouaient à être encore plus nègres, se raillant eux-mêmes ; ceux qui jouaient des Blancs se tenaient à distance de leur personnage ou le poussaient vers l'excès ironique¹²³⁴ » En effet, la mise en abyme, comme le relève un critique, provient aussi des propos de la pièce, à savoir l'interrogation sur l'image dans laquelle les Blancs enferment les Noirs, et donc pose directement la question de la condition des acteurs qui l'incarnent :

« Quant à l'interprétation, elle donne le sentiment, non de jouer, mais de vivre ses rôles. Ce qui peut apparaître comme un compliment banal à l'occasion d'une pièce quelconque prend ici tout son relief, du seul fait que les comédiens jouent véritablement le drame ou la tragédie de leur condition originelle¹²³⁵. »

La complaisance de ce critique, qui parle de la négritude comme d'une « condition originelle », met en lumière le drame séculaire qui se noue entre la violence du combat fictif entre les faux Nègres et les faux Blancs, et celle du combat réel entre les noirs du plateau et les blancs du public. Ionesco sortira d'ailleurs de la représentation « choqué en tant que Blanc, d'être insulté en tant que Blanc¹²³⁶ ». La fiction du procès entre Nègres et Blancs dépasse la rampe. Les frontières sont rendues floues. Ainsi à la question : « n'est-ce pas un peu comme une psychanalyse ? » Robert Liensol répond :

¹²³¹ GENET Jean, *Les Nègres, Théâtre complet, op. cit.*, p. 482.

¹²³² Les émissions radiophoniques qui présentent la pièce insistent sur le caractère amateur des acteurs.

¹²³³ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos, op. cit.*, p. 133.

¹²³⁴ ASLAN Odette, *Roger Blin Qui êtes-vous ?, op. cit.*, p. 194.

¹²³⁵ MORELLE Paul, « Les Nègres de Jean Genet au théâtre de Lutèce », *Libération*, 4 novembre 1959, coupures de presse, Rsupp 6263, BnF.

¹²³⁶ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos, op. cit.*, p. 145.

« Oui, c'est un peu ça pour nous. Un immense dévouement. Pensez, pouvoir jouer jusqu'à la grimace, sur une scène, aux yeux de tous, tout ce qui fait nos complexes... C'est une occasion inespérée¹²³⁷. »

Dans les créations des pièces de Beckett et des *Nègres*, la distanciation est donc ce phénomène qui, tout en mettant en exergue le jeu, renforce l'amalgame entre comédiens et personnages-figures, et cette confusion augmente à son tour l'effet de distanciation propre à ces écritures. Avec *Les Paravents*, Genet tenterait de sortir de sa recherche d'un système pirandellien de théâtre sur le théâtre que *Les Nègres* semble avoir parachevé. *Les Paravents* se présente dès lors comme une fiction dont la mise en scène doit exposer l'anti-réalisme, et dont l'exhibition n'est plus prise en charge par la structure de la pièce. L'importance accordée par l'auteur à la mise en scène de cette pièce se manifeste par l'abondance de ses écrits : la correspondance avec Blin est très conséquente et la réflexion sur la mise en scène se poursuit lors de la réédition de la pièce, avec l'inclusion de commentaires à la fin de chaque tableau¹²³⁸. Mettre en scène

¹²³⁷ LIENSOL Robert, propos recueillis par CRAIPEAU Maria, « En répétition : *Les Nègres* de Jean Genet », *France observateur*, 22 octobre 1959, coupures de presse, Rsupp 6263, BnF.

¹²³⁸ Ces commentaires débordent à double titre le statut habituel des didascalies. D'une part, la fonction d'indication des conditions d'énonciation de l'évènement fictionnel est quasi nulle, pour laisser entièrement la place à des indications scéniques qui empiètent sur le rôle du metteur en scène en donnant des directives assez précises sur l'interprétation des acteurs, les accessoires, les costumes, etc. D'autre part, l'auteur se positionne en ouvrant un véritable dialogue sur sa conception du théâtre. Ses commentaires sont avant tout une continuité des réflexions amorcées par *Les lettres à Roger Blin*. Le septième tableau, supprimé dans la mise en scène de Blin (ASLAN Odette, « "Les Paravents" de J. Genet », in BABLET Denis, JACQUOT Jean (dir.), *Les Voies de la création théâtrale*, Paris, CNRS, n° III, 1972, [1969], p. 11-107, p. 38), est conséquemment le seul sans commentaires. Dans les autres, Genet reprend des envies scéniques dont il a déjà parlé dans sa correspondance, comme le fait de monter Warda sur un escabeau (GENET Jean, *Lettres à Roger Blin*, Paris, Gallimard, 1966, p. 59 / GENET Jean, *Les Paravents*, Gallimard, *op. cit.*, p. 37). En ce sens certaines parties des commentaires complètent les didascalies interstitielles et comportent des reliquats de la mise en scène de Blin. D'autres, plus orientées sur le jeu des comédiens, prennent aussi leur naissance dans des interrogations nées de son dialogue avec Blin. Par exemple, les questionnements sur le tremblement des arabes devant le fils de Sir Harold se retrouvent dans les deux ouvrages. Plus synthétique, le ton de Genet est également plus provocateur dans la réédition où il s'adresse à des inconnus. Pour exprimer son point de vue sur le théâtre et sur le jeu d'acteur, Genet dépasse alors le cadre particulier de la pièce pour ouvrir sur des réflexions plus générales, voire hors-sujet, comme dans l'exemple ci-dessus où il invoque la création d'une « école du tremblement ».

Toutefois, la présence de nombreuses adresses à de futures équipes chargée de la mise en scène, – tel que « si le costumier est habile » (GENET Jean, *Les Paravents*, Gallimard, *op. cit.*, p. 139) ou encore « le mouvement est à trouver » (*Ibid.*, p. 140) – montre que ces commentaires ne se limitent pas à demeurer une sorte de compte rendu de propositions et de réflexions émanant des répétitions à l'Odéon. Au contraire, Genet crée un espace de dialogue avec les créateurs à venir de sa pièce. Avec ces commentaires, l'auteur mélange sa mise en scène imaginaire avec celle réelle, mais éphémère, de Roger Blin, et toutes celles encore à venir. Il crée ainsi une mémoire partagée et fabriquée tout en substituant sa voix à celle de Blin. Ce phénomène se rapproche de ce que Monique Martinez-Thomas nomme le didascale :

cette pièce dans l'esprit de Genet, c'est réinterroger certaines habitudes scéniques, comme l'énonce Roger Blin : « L'esprit de la pièce est un esprit d'une distanciation absolue vis-à-vis du réel, tant dans le texte que dans les maquillages, que dans les costumes¹²³⁹. » Cependant, cette distanciation recherchée ne peut être le fruit de la mise en place de pures conventions car : « [A]u théâtre la convention extrême elle-même permet une certaine crédibilité. Or nous voulions casser en permanence la crédibilité, celle du réalisme bien sûr mais aussi celle de la convention¹²⁴⁰. » Ainsi leur recherche d'une mise en scène anti-réaliste s'effectue grâce à la mise en place d'un équilibre constant entre convention, abstraction et objet réel. Ce jeu d'écart est par exemple matérialisé sur scène par le positionnement, devant les paravents représentant des objets, de l'objet réel¹²⁴¹. La vérité est alors à rechercher dans l'écart entre les deux, dans l'espace concret et abstrait qui les sépare. Ce jeu d'opposition d'où émane le sens est clairement revendiqué par Genet : « Vraie et pas vraie (mais non fausse) cette histoire a sa vérité entre ces deux contraires¹²⁴². » Ainsi il ne semble pas juste de parler de distanciation, mais plutôt d'un jeu d'écart entre vérité et artifice. Il ne semble pas non plus cohérent de parler d'une confusion entre les comédiens et les personnages-figures de cette pièce, l'amalgame n'étant d'ailleurs relevé par aucun critique. Seul Genet, hanté¹²⁴³ par le jeu de Maria Casarès, exprime cette sensation d'ambiguïté entre l'actrice et La Mère :

« Votre personnalité est si grande que presque toujours elle a pris le pas sur le personnage que vous deviez incarner, ou, dans cette pièce, tout en gardant votre personnalité vous la dépassez par un jeu poétique tout à fait inventé : vous étiez hier et avant-hier *Rosaressina*¹²⁴⁴. »

« L'auteur entend bien substituer une mise en scène imaginaire — mais destinée à vivre pour la mémoire collective — à celle — réelle mais éphémère — du futur metteur en scène ; parce qu'en créant une fonction didascalique textuelle destinée à remplacer le metteur en scène, il crée un *didascalie*. »

(MARTINEZ THOMAS Monique, « Typologie fonctionnelle du didascalie », in FIX Florence et TOUDOIRE-SURLAPIERRE Frédérique (dir.), *La Didascalie dans le théâtre du XX^e siècle. Regarder l'impossible*, Dijon, Presse universitaire de Dijon, 2007, p. 36-46, p. 37.)

¹²³⁹ BLIN Roger, in WILMET René et TOUCHARD Pierre-Aimé (real.), « Le Manteau d'Arlequin du 4 mai 1966 », *Le Manteau d'Arlequin*, France culture, 4 mai 1966, Ina. Propos retranscrits par nous-même.

¹²⁴⁰ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 200.

¹²⁴¹ Cet effet est proposé par Genet. BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 200.

¹²⁴² GENET Jean, « Lettre de Jean Genet à Roger Blin datant probablement de 1966 », GENET Jean, *Correspondance avec Roger Blin*, Fonds Genet, Genet, Jean Blin Corresp. 1.4.2, IMEC.

¹²⁴³ « Je vous le dis encore : vos gestes sont si beaux, le timbre de votre voix si frais, Maria, et vos interventions si soudaines que vous hantez cette pièce. » GENET Jean, *Correspondance de Jean Genet à Maria Casarès*, Lettre non datée, 4°-COL-75/66, BnF.

¹²⁴⁴ GENET Jean, « Lettre à Maria Casarès non datée », GENET Jean, *Correspondance avec Maria Casarès*, Collection Maria Casarès, 4°-COL-75, BnF.

Mais ce phénomène n'a aucun rapport avec la distanciation mise en place dans les autres pièces que nous étudions. Ce genre de compliment est plutôt pour Genet une manière de partager la réussite de la création des *Paravents* avec l'actrice et le metteur en scène¹²⁴⁵.

De nombreux artifices de jeux, d'émotions, de conventions sont donc avoués ou revendiqués au sein même des mises en scène de Blin, mais ceux-ci sous-tendent par endroit une tendresse ou une jubilation certaines. L'équilibre, que nous pourrions qualifier de ternaire, mis en place par Blin entre deux tonalités en apparence antagonistes (comique/tragique ; burlesque/lyrique ; dureté/tendresse) au service d'une densité affective, réintègre alors l'artifice au sein d'un jeu distancié qui, paradoxalement, crée une confusion entre les comédiens et les personnages-figures. Cette distanciation, nommée beckettienne par Dort, nous avons choisi de la dire « sérieuse » pour reprendre le phénomène que Ionesco essaie d'exprimer. Le terme de « sérieux » renvoie à l'effet produit qui, malgré un jeu sur le jeu, donne une illusion de réalité aux personnages-figures. Cette illusion est somme toute renforcée par l'effacement de sa mise en scène par Roger Blin lui-même.

B. L'effacement de la mise en scène

Malgré sa grande amitié pour Artaud qui revendique une autonomisation de la mise en scène, Roger Blin reste fidèle à l'héritage du Cartel qui prône la soumission de la scène au texte. Il cherche ainsi à ce que ses choix soient perçus comme évidents au regard du texte. De ce fait il utilise des expressions telle que : « C'est le texte qui impose le choix, toujours¹²⁴⁶. » Cette formule transforme le texte, objet inerte, en agent actif au détriment de la personne du metteur en scène. Ainsi l'effacement de Blin est double, à la fois au sein de ses créations, mais aussi dans ses propres discours. En fonction des pièces qu'il monte, il utilise des expressions différentes pour définir son travail : « mise en scène invisible », « humilité active », « mise en scène visible ». Cela dénote à la fois son refus de définir *ex nihilo* un style Blin, mais aussi son interrogation

¹²⁴⁵ En ouvrant l'édition des *Lettres à Roger Blin* par le nom du metteur en scène et en le finissant sur celui de Maria Casarès, Genet met en exergue l'importance de sa collaboration avec ces deux personnes. GENET Jean, *Lettres à Roger Blin*, Paris, Gallimard, 1966, p. 11 et 69.

¹²⁴⁶ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 64.

permanente sur la place de son travail par rapport aux textes. Lui qui souhaite se rendre invisible, comment y parvient-il ?

En fonction des pièces, Blin n'est pas confronté au même dispositif. Si les textes de notre corpus se présentent comme un dévoilement du jeu théâtral, les techniques mises en place par Blin pour parvenir à ce résultat sont diverses en fonction des écritures. Ainsi le vocabulaire qu'il emploie pour désigner ses recherches révèle à la fois ses techniques de fabrication et sa tentative d'effacer son geste de création.

1. De la mise en scène invisible à l'humilité active

À propos de son travail sur les pièces de Beckett, Blin évoque une mise en scène invisible, pour *En Attendant Godot*, puis une humilité active pour *Fin de partie* et *Oh Les Beaux Jours*¹²⁴⁷. Or le changement majeur dans son travail sur *Fin de partie* et *Oh Les Beaux Jours*, comme il le souligne par ailleurs, est l'impossibilité de dessiner une circulation des corps dans l'espace due à l'immobilisation des personnages-figures. Il est alors aisé d'en conclure que pour Blin la mise en scène équivaut principalement au réglage des corps dans l'espace scénique. Comme nous l'avons déjà vu, il porte en effet un soin particulier aux mouvements des corps, tout en veillant surtout à ce que ce dessin reste invisible à l'œil du spectateur. Ce dernier ne doit pas pouvoir le prévoir et doit être surpris, les acteurs se retrouvant comme par magie à une place qui les met en valeur. Ainsi, contrairement par exemple à la mise en scène par Beckett d'*En Attendant Godot*¹²⁴⁸ où les déplacements montrent leur propre abstraction en dessinant des symboles au sol¹²⁴⁹, ceux dont Blin décide prennent l'apparence d'un désordre non prévu. Les tracés ont toutefois bien été fixés à l'avance. La « mise en scène invisible » serait donc une manière pour Blin de signifier l'acte de dissimuler les artifices de la création, afin que tout « ait l'air de couler de source comme si cela ne pouvait pas être autrement¹²⁵⁰ ». Le changement sémantique qu'il opère avec *Fin de partie* et *Oh Les Beaux Jours* souligne son embarras par l'emploi d'une formule paradoxale : « humilité

¹²⁴⁷ Le metteur en scène, peu intéressé par *La Dernière Bande*, ne fait quasiment jamais référence à cette pièce lorsqu'il parle de son travail avec l'œuvre de Beckett.

¹²⁴⁸ BECKETT Samuel (m. en sc.), *Warten auf Godot*, Berlin, Schiller theater, 1975.

¹²⁴⁹ Ainsi, selon le témoignage de Walter Asmus – alors assistant de Beckett –, « les mouvements aboutissent à des formes de croix. [...] Si le public y voit la crucifixion, très bien. ». ASMUS Walter, « Réduire... Les deux mises en scène de *Godot* », in CHABERT Pierre (dir.), « Samuel Beckett. Roman théâtre images acteurs mises en scène voix musiques », *Revue d'esthétique*, op. cit., p. 349-357, p. 252.

¹²⁵⁰ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 100.

active ». Nous supposons que si Blin n'ose plus parler de mise en scène à cause de l'immobilisme des personnages-figures et de la présence didascalique nouvelle de l'auteur, il met tout de même en avant son activité. Or, c'est son activité de directeur d'acteur qui est soulignée par cette expression et non celle qui aboutit à la création scénographique, sonore, des costumes ou des maquillages. En se retirant ainsi par le discours de toute décision concernant les choix scéniques, Blin laisse au centre de la scène les acteurs seuls avec le texte. Cette impression, qui ressort volontairement des mises en scène, est également corroborée par le fait de monter des textes encore jamais créés en France. Ainsi, puisque Blin conserve de longues années le monopole¹²⁵¹ de la représentation de ces trois pièces, une sorte de fusion entre ces mises en scène et les textes de Beckett est conservée¹²⁵². Il n'est ainsi pas étonnant que des critiques affirment que Blin a donné une « forme définitive¹²⁵³ » aux pièces de Beckett, parachevant ainsi l'association entre l'auteur et le metteur en scène.

2. *La mise en scène visible*

Ce phénomène de fusion entre les textes et les créations scéniques est différent en ce qui concerne les pièces de Genet, certainement parce que l'auteur est connu bien avant d'être mis en scène par Blin. De plus, même si Blin procède également à un effacement de sa mise en scène, il assume alors faire de la « mise en scène visible¹²⁵⁴ » pour la première fois, et même trouver cela « amusant¹²⁵⁵ ». Ce changement dans la vision de son rôle est dû à l'écriture baroque ainsi qu'à la structure complexe des pièces, qui nécessiteraient une mise en scène capable de rendre cela clair pour le spectateur¹²⁵⁶. Ainsi, comme l'expliquent Julie Sermon et Jean-Pierre Ryngaert à propos du théâtre de

¹²⁵¹ La correspondance entre Jérôme Lindon et Roger Blin nous apprend que Beckett participe à donner l'exclusivité de la représentation de trois de ses pièces à Blin : « Sam ne donne aucune autorisation pour des représentations d'*En Attendant Godot* ou de *Fin de Partie* à Paris sans votre accord, ni de *Oh Les Beaux Jours* sans l'accord des Barrault. » LINDON Jérôme, « Lettre à Roger Blin du 12 novembre 1969 », *Correspondance avec Roger Blin*, Fonds Blin, BLN 4.2, IMEC..

¹²⁵² Comme nous l'avons évoqué à plusieurs reprises, cette fusion se lit par exemple dans l'intégration au texte après sa création de trouvailles de Blin, ou d'une réécriture des répliques pour ces mises en scène, de reproductions des créations de Blin en couverture des pièces de Beckett, etc.

¹²⁵³ DUMUR Guy, « La Première fois que j'ai attendu Godot », in CHABERT Pierre (dir.), « Samuel Beckett. Roman théâtre images acteurs mises en scène voix musiques », *Revue d'esthétique, op. cit.*, p. 198-199, p. 198.

¹²⁵⁴ BLIN Roger, propos recueillis par CRAIPEAU Maria, « En répétition : *Les Nègres* de Jean Genet », *France observateur*, 22 octobre 1959, coupures de presse, Rsupp 6263, BnF.

¹²⁵⁵ *Ibid.*

¹²⁵⁶ « Mon rôle de metteur en scène est de rendre cela clair pour le spectateur » BLIN Roger, propos recueillis par KNAPP Bettina, « An Interview with Roger Blin », in *Tulane Drama review*, Vol. 7, n° 3, Spring, 1963, p. 111-125, p. 116.

figure, les pièces de Genet « renoue[nt] avec un jeu et une représentation visiblement mis en forme, où l’imaginaire est fabriqué à vue et non fondé sur le faux-semblant¹²⁵⁷ ». Blin s’amuse alors, par de petites trouvailles, à jouer des conventions théâtrales pour simplifier la lisibilité des pièces. Pour exemple, dans *Les Nègres*, quand les acteurs jouant les Blancs sortent de leur rôle pour parler avec leurs camarades du procès extra-scénique, ils enlèvent leur masque. Dans *Les Paravents*, pour signifier la tombée de la nuit, au tableau 4, inspiré par le théâtre japonais, Blin demande à l’acteur jouant Sir Harold d’arracher un soleil en papier collé sur le paravent¹²⁵⁸ lors de sa réplique : « Fais gaffe, c’est le soir. » L’artifice, aisément compréhensible, est tout de même redoublé par un baisser de lumière orchestré depuis la régie, ceci pour accompagner progressivement les spectateurs à s’habituer à ce genre de symboles. Blin regrette ainsi ne pas avoir pu pousser très loin son envie de mettre en place des conventions extrême-orientales de ce type, par peur que le public ne les saisissent pas : « Il faudrait rétablir certaines conventions, en revenir aux idéogrammes : si un paravent noir traverse la scène, que cela veuille dire que la nuit tombe. Mais les spectateurs sont devenus tellement paresseux¹²⁵⁹... » Le principe de mise en scène visible peut donc être défini comme une manière de rendre compréhensibles et reconnaissables comme telles, des conventions inventées spécialement pour dénoter l’anti-réalisme des pièces :

« Si le public adhère physiquement à la pièce, il faut ménager des ruptures dans cette adhésion et que la crédibilité soit interrompue afin qu’on lui rappelle sans cesse qu’il s’agit de treize comédiens qui s’amusent entre eux. Tout cela commande une mise en scène visible¹²⁶⁰. »

Cependant, les mises en scène de Blin mettent justement en avant les comédiens, ce qui crée une impression d’autonomisation de ceux qui inventent leur spectacle au fur et à mesure de son déroulement, en faisant ainsi disparaître la figure du metteur en scène. Cet effet est notamment créé grâce à la prise en charge de la technique par les acteurs. Dans *Les Nègres*, lors de la scène du jugement des Noirs par la Cour, « [a]u jardin,

¹²⁵⁷ RYNGAERT Jean-Pierre, SERMON Julie, *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, Éditions théâtrales, 2006, p. 165.

¹²⁵⁸ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 211.

¹²⁵⁹ BLIN Roger, propos recueillis par LEROY Francis, « Roger Blin : la poésie est la seule façon d’atteindre la réalité », *Combat*, 3 mai 1966, coupures de presse, 4° S.W 10808 (8), BnF.

¹²⁶⁰ BLIN Roger, in *Les Lettres nouvelles*, 28 octobre 1959, cité in ASLAN Odette, *Roger Blin qui êtes-vous ?*, op. cit., p. 195.

Archibald manipul[e] un projecteur, une espèce de stromboscope [sic.] improvisé¹²⁶¹ ». Comme l'affirme alors Roger Blin, en se contredisant, la mise en place d'« un véritable univers théâtral [créé] une crédibilité certaine, et ce clin d'œil cher au public qui en fait un complice¹²⁶² ». Dans *Les Paravents*, Blin aurait également aimé que les comédiens s'approprient une partie de la technique en déplaçant eux-mêmes leur paravent. Pour conserver cette impression, il place tout de même les comédiens derrière les paravents en mouvement pour effectuer leurs entrées et sorties. Mais c'est surtout l'agencement entre les tableaux qui, au lieu de casser la crédibilité, la renforce. Genet aurait souhaité des noirs pour entrecouper chaque tableau, ce qui aurait, par la mise en place systématique de cette abstraction, créé des ruptures et renforcé l'artifice. L'illusion théâtrale aurait d'autant plus été rompue que les changements de plateau auraient été effectués bruyamment. Or, ce n'était pas l'effet escompté par Genet, qui souhaitait par là créer un effet de résonance entre les tableaux. Blin transpose alors son idée par la mise en place de chevauchements ou d'enchaînements de scènes grâce à des mouvements de paravents et une baisse des lumières à vue durant les dernières répliques¹²⁶³. L'effet d'écho entre les scènes est également créé par la présence sur le plateau d'objets dont l'utilité ne sera avérée que quelques tableaux plus tard, comme la brouette découverte suite au départ d'un paravent à la fin du deuxième tableau, qui sera empoignée par Saïd à la fin du troisième afin de s'en servir lors du quatrième. Ainsi la mise en scène rendue visible est attribuée dans le déroulement du spectacle aux comédiens, et non au metteur en scène qui de fait s'est effacé. Si dans les créations des pièces de Genet, la crédibilité est sans cesse rompue, les mises en place de Blin donnent l'impression que ces ruptures sont le fait des comédiens, ce qui renforce leur autonomisation, et l'effet de naturel. Ainsi dans ce cas, antiréalisme et effet de naturel ne semblent plus opposés.

Roger Blin cherche donc à rendre invisibles ses effets de mise en scène en faisant en sorte qu'ils paraissent émaner comme par magie de la fiction scénique, ou être le fait des comédiens qui improvisent. Dans les deux cas s'impose l'impression d'une fusion entre le comédien et le personnage-figure. Par ailleurs, la mise en place dans le jeu des comédiens d'une distanciation sérieuse met en exergue le fait de jouer le jeu du théâtre

¹²⁶¹ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 140-141.

¹²⁶² BLIN Roger, propos recueillis par GREFFE Noëlle, « Des Noirs plus "noirs" qu'ils ne le sont : "Les Nègres" de Jean Genet », *Combat*, 7 août 1959, coupures de presse, Rsupp 6263, BnF.

¹²⁶³ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 205.

tout en renforçant l'effet de naturel. Le théâtre s'assurant comme artifice garantit paradoxalement sa vérité profonde, qui n'est pas celle d'une réalité extra-scénique prise comme référent, mais celle d'une écriture. Ainsi, comme le dit Robert Abirached :

« L'illusion scénique, selon une telle perspective, ne saurait plus consister à faire oublier le théâtre derrière le pseudo-duplicata du monde extérieur, mais à exhiber sa nature d'art et à donner créance à des fictions singulières, reconnues pour telles et dont l'artifice garantit la vérité profonde¹²⁶⁴. »

Ainsi, contrairement à la définition de l'effet de naturel donnée par Patrice Pavis en début de ce chapitre R qui émerge de la négation de l'artificialité de la création R, dans les pièces créées par Blin, l'effet de naturel surgirait justement du fait de l'assumer. En jouant d'un équilibre entre stylisation et recherche de l'évidence du geste et de la parole, le metteur en scène propose de nouveaux modes d'élaboration du naturel. Ces derniers sont multiples et s'adaptent aux écritures particulières des auteurs montés. Ainsi quand Roger Blin parle d'une énergie mise au service des auteurs, il faut comprendre par là sa capacité à faire se rencontrer sensiblement et corporellement un acteur particulier avec les mouvements profonds d'une écriture lors du processus de création. Cependant, il ne faut pas occulter la lecture sensible particulière des pièces par Blin : ce sont effectivement la tendresse, l'humanité ou encore la jubilation qu'il ressent à la lecture des pièces qu'il cherche à faire transparaître sur scène. Cette sorte de porosité entre le metteur en scène et ses créations fera alors dire à Jean Duvignaud, ami de Blin, qu'il « habitait une sorte de silence dont son corps, sa voix, sa pensée ont fait une forme R la forme du théâtre contemporain¹²⁶⁵ ».

Pour Blin l'intérêt du travail est double : chercher des trouvailles de mises en scène à partir des textes et ainsi s'amuser à bouleverser le théâtre contemporain, en re-théâtralisant le théâtre en quelque sorte, mais également défendre sa lecture humaine des pièces d'auteurs nouveaux ; soit par la mise en exergue du maintien de liens tendres malgré l'angoisse, soit par celle d'une jubilation à s'opposer à l'ordre établi. L'un et l'autre ne sont évidemment pas contradictoires, car pour réussir à révéler l'humanité, il faut s'opposer à l'art bourgeois et emprunter ou créer des conventions nouvelles, qu'il cherchait déjà à travers les critiques de cinéma de sa période étudiante. Paule Thévenin

¹²⁶⁴ ABIRACHED Robert, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, op. cit., p. 178.

¹²⁶⁵ DUVIGNAUD Jean, in ASLAN Odette, *Roger Blin Qui êtes-vous ?*, op. cit., p. 330.

met au jour le paradoxe du travail scénique de Blin : « ces trouvailles, elles sont bien de lui, elles ne doivent rien à personne. L'on peut être assuré qu'on les verra reprises par d'autres, tellement elles paraissent évidentes¹²⁶⁶ ». En effet, le paradoxe de ses créations semble être qu'elles empruntent énormément à la pensée du Cartel tout en mettant en avant des écritures nouvelles qui bouleversent la réception. L'évidence de ces trouvailles, et de manière plus large de ses mises en scène, contribue donc à la mise en place d'un effet de naturel qui paraît émaner des écritures. Or, cet effet de naturel ne fonctionne que dans le contexte particulier des représentations de Blin, qui jouent avec les attentes des spectateurs. Blin choisit en effet les pièces à monter en fonction de son époque, sans chercher à atteindre aucun universalisme. Il explique, par exemple, l'impossibilité de reprendre les *Nègres* à cause de l'évolution rapide de la politique coloniale¹²⁶⁷, alors qu'*En Attendant Godot* a été remonté par lui pendant 40 ans. L'effet de naturel est donc également le fruit de la rencontre entre ses créations, le public et une époque. Il apparaît ainsi essentiel pour compléter notre étude d'analyser la réception de ces œuvres dans leur contexte historique.

¹²⁶⁶ THÉVENIN Paule, « Blin L'Admirable », in *Magazine Littéraire*, n° 231, juin 1986, p. 38-39, p. 38.

¹²⁶⁷ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, *op. cit.*, p. 147.

CHAPITRE 5
POUR UN NOUVEAU REALISME : DES FIGURES ENTRE
DISTANCE ET FAMILIARITÉ

Pour un nouveau réalisme : des figures entre distance et familiarité

L'effet de naturel perçu par la critique s'explique en partie, comme nous l'avons analysé dans le chapitre précédent, par la direction d'acteur et la mise en scène de Roger Blin qui recherche qui recherche l'évidence à travers la mise en place d'êtres scéniques hybrides, agissant sans raisons visibles ou signifiantes tout en étant motivés une sincérité dans le jeu. Ainsi, le personnage figuré sur scène réfute la compréhension rationnelle d'une quelconque individualité pour assumer son artificialité. Dans le même mouvement se révèle une sorte de tendresse et une confusion entre acteur et personnage-figure. La perception d'un jeu naturel est certes liée à des choix de mise en scène, mais aussi au contexte de réception et aux habitudes esthétiques d'une époque. Or, les créations de Blin semblent rompre avec les conventions scéniques de leur temps, puisque la critique parle à leur propos de « nouveau réalisme » ou d'un « nouveau théâtre¹²⁶⁸ ». La première expression met bien en exergue une manière inédite de présenter sur scène la réalité. Mais de quelle réalité s'agit-il alors que les créations de Blin jouent d'une indétermination historique¹²⁶⁹ ? Le metteur en scène assume malgré tout que ses spectacles ne valent que dans leur contexte de création. Ainsi, ses mises en scène prennent un sens particulier au moment de leur représentation, entre 1953 et 1968, en renvoyant les spectateurs à leurs propres questionnements, influencés par un contexte historique fort. Nous essayerons donc d'analyser comment fonctionne ce système d'écho entre les créations de Blin et la perte des certitudes rassurantes des spectateurs, dans une période incertaine. Si la majorité de la critique journalistique est touchée par les mises en scène de Blin, une fois la surprise estompée, une partie de celle-ci remet en

¹²⁶⁸ Ainsi, Le Piccolo Teatro évoque à propos d'*En Attendant Godot* « l'empreinte d'un réalisme nouveau à de fluides allusions » (PICCOLO TEATRO, « En Attendant Godot », *Courrier du soir*, décembre 1953, coupures de presse, 4-COL-174 (1122), BnF.)

Georges Lerminier affirme pour sa part que pour *Fin de partie* « Blin a su donner la sensation d'un réalisme fantastique », (LERMINIER Georges, « *Fin de partie* », *Le Parisien Libéré*, 3 mai 1957, coupures de presse, IMEC.)

Quant à lui, Louis Merveille garantit qu'« un théâtre nouveau ne sortira que d'œuvres comme celle-ci ». (MERVEILLE Louis, « *Les Nègres* », *Lettre spectacle n°2*, date inconnue, coupures de presse, BLN 1.2, IMEC.)

Pour finir, Jean Paget déclare qu'avec *Les Paravents* Blin réalise « la synthèse du réalisme le plus implacable et du lyrisme le plus génial ». (PAGET Jean, « *Les Paravents* de Jean Genet. Sublime ! », *Combat*, 23 avril 1966, coupures de presse, 4° S.W 10808 (8), BnF.)

¹²⁶⁹ Voir supra chapitre 2.

cause leur nouveauté. Plus précisément, certaines conventions scéniques paraissent désuètes, alors que l'effet poétique semble puissant et nouveau. Étudier ce débat sur la nouveauté et ce, au cœur de la modernité artistique et d'un contexte historique précis, nous permettra de mieux saisir le geste de Blin et sa place dans une histoire des formes.

I. Un contexte de réception singulier

La réception des mises en scène de Blin se fait à l'aune du traumatisme de la Seconde Guerre mondiale. La découverte des camps de concentration a bouleversé en profondeur la conception du monde de l'homme occidental et par là-même les possibilités de représentation de l'humain. Revenir sur cette rupture devrait nous permettre de mieux comprendre pourquoi les créations de Blin atteignent rapidement une large audience.

A. Le traumatisme de la Seconde Guerre mondiale

De nombreux théoriciens insistent sur la rupture symbolique que provoque la Seconde Guerre mondiale. Selon Paul Ricœur par exemple, Auschwitz est un « événement fondateur négatif¹²⁷⁰ » toujours actif dans la mémoire collective. Hannah Arendt ou plus tard Catherine Naugrette en soulignent les conséquences en relevant un changement paradigmatique dans la perception de l'humain. Elles évoquent un homme d'après Auschwitz qui se dévoilerait, selon Catherine Naugrette, par une « déconstruction *systématique* du sujet », et une « remise en cause fondamentale de la condition humaine et de tous les domaines qui la définissent¹²⁷¹ ». Hannah Arendt avait, pour sa part, montré en quoi l'expérience des camps de concentration était une tentative « organisée d'exterminer la notion d'être humain¹²⁷² ». En effet, la création des camps ne se justifie ni par des raisons économiques (ils coûtent plus cher qu'ils ne rapportent), ni par des raisons de dominations territoriales ou culturelles. Ainsi le but des nazis serait de « détruire toute trace d'humanité en l'homme sans nécessairement procéder à son élimination physique¹²⁷³ ». La philosophe décrit ce processus par la mise en place de trois étapes. Dans un premier temps il s'agit de tuer la personne juridique en

¹²⁷⁰ Propos de Paul Ricœur prononcés lors d'une conférence le 22 juin 1988 à l'École des hautes études en sciences sociales dans le cadre d'une journée de travail « Autour de Paul Ricœur », organisée par Roger Chartier. Propos retranscrits, avec l'autorisation du philosophe, par FARGE Arlette, *Le Goût de l'archive*, Paris, Seuil, 1989, p. 119.

¹²⁷¹ NAUGRETTE Catherine, *Paysages dévastés. Le théâtre et le sens de l'humain*, Belval, Circé, 2004, p. 18. Souligné par nous-même.

¹²⁷² ARENDT Hannah, « 50. Hannah Arendt à Karl Jaspers, New York, le 17 décembre 1946 », in ARENDT Hannah / JASPERS Karl, *Correspondance (1926-1969)*, Paris, Payot & Rivages, 1995, [1985], p. 118-120, p. 120.

¹²⁷³ CHALIER Catherine, « Radicalité et banalité du mal », in *Politique et pensée. Colloque Hannah Arendt*, Paris, Payot & Rivages, 1996, [1989], p. 263-285, p. 278.

empêchant de relier la détention à un acte commis, c'est-à-dire en réfutant le droit rationnel qui rattache l'acte aux conséquences ; dans un second temps, l'organisation nazie tue la personne morale en brouillant la distinction entre persécuteur et persécuté, ceci en obligeant des détenus à participer à l'organisation quotidienne de leur propre extermination. Ces deux premiers éléments annihilent la liberté d'agir et de penser en toute connaissance de cause. L'humain est dès lors détaché de la responsabilité de ses actions qui perdent leur sens. Le troisième et dernier temps est l'empêchement de la différenciation entre individus, par le biais de la standardisation des tenues, du rasage des crânes. C'est donc le principe d'individualité porté par les philosophies des Lumières qui est ici atteint. L'annihilation de la différence a pour conséquence d'empêcher tout rapport entre personnes. Ainsi Arendt considère que « ce n'est plus une vie humaine, parce qu'elle n'est plus vécue parmi les hommes¹²⁷⁴ » ou bien encore que « les hommes deviennent des spécimens interchangeables de l'animal humain. Rien ne demeure sinon d'affreuses marionnettes à faces humaines¹²⁷⁵ ». Encore une fois, intériorité et individualité sont destituées par la création d'êtres semblables jusque dans leurs réactions les plus intimes : « [ils] réagissent d'une manière parfaitement prévisible même lorsqu'[ils] vont à leur propre mort¹²⁷⁶ ». Certains témoignages remettent en cause cette vision, notamment les pièces de Charlotte Delbo qui mettent en avant la solidarité entre détenues et la vie cachée de l'imagination qui leur permet de tenir. Cependant, et malgré quelques exceptions, l'impression générale demeure d'une destruction programmée de ce qui fait l'être humain et dont ceux qui se retrouvent désignés comme « musulmans¹²⁷⁷ » deviennent l'exemple paroxystique. Ils « ont atteint un stade physique et psychique extrême, qui semble contredire la représentation que l'on se fait habituellement de l'être humain, comme un individu capable de se mouvoir et disposant d'une capacité de réflexion propre¹²⁷⁸ ».

¹²⁷⁴ ARENDT Hannah, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy, 1961 et 1983, p. 233.

¹²⁷⁵ ARENDT Hannah, *Les Origines du totalitarisme. Eichmann à Jérusalem*, Paris, Gallimard, 2002, p. 806.

¹²⁷⁶ *Ibid.*

¹²⁷⁷ L'expression "musulman" désigne les personnes qui « renonçaient à exercer la moindre influence sur leur vie ou leur entourage ». BETTELHEIM Bruno, *Le Cœur conscient*, Paris, Laffont, 1972, p. 172.

¹²⁷⁸ MRÉJEN Aurore, *La Figure de l'homme. Hannah Arendt et Emmanuel Lévinas*, Palio, 2012, p. 32.

Hannah Arendt et Jorge Semprun utilisent alors l'expression de « cadavre vivant¹²⁷⁹ » pour révéler l'antagonisme entre un corps encore en vie et l'absence de caractéristiques qui font de lui un être humain, à savoir son intégrité ou sa capacité autoréflexive. D'autre part, la mise en place de la mort à un niveau industriel dans les camps d'extermination, parachevée par l'utilisation de la bombe atomique par les Américains sur Hiroshima et Nagasaki, rapproche l'humanité de sa fin possible mais aussi fait vaciller la distinction entre humain et objet. Si, « de Galatée à Frankenstein, en passant par le Golem, les mythes abondent en représentations qui révèlent un inanimé qui s'humanise¹²⁸⁰ », l'action inverse d'un humanisé qui se réifie semble plus récente. Avec le phénomène de réification, question prégnante au XX^e siècle, autant en art qu'en science ou en philosophie, dont l'émergence pourrait être située à la fin du XIX^e siècle, les événements d'Auschwitz et d'Hiroshima marquent un moment paradigmatique : l'explosion de la bombe atomique induit la soumission de l'humain à des inventions technologiques qui dépassent son propre entendement et ce faisant les relègue dans la catégorie des objets soumis à des forces plus grandes :

« S'il s'avérait que le savoir (au sens moderne de savoir-faire) et la pensée se sont séparés pour de bon, nous serions bien alors les jouets et les esclaves non pas tant de nos machines que de nos connaissances pratiques, créatures écervelées à la merci de tous les engins techniquement possibles, si meurtriers soient-ils¹²⁸¹. »

De fait, la Seconde Guerre mondiale, par le choc qu'elle produit, généralise la remise en cause de ce que Jean-François Lyotard nomme les métarécits de la modernité, à savoir des schémas narratifs surplombants qui servent à légitimer la science et l'état, en expliquant l'intégralité de l'histoire humaine, de l'expérience et de la connaissance. Il en distingue deux principaux : « l'émancipation du sujet raisonnable¹²⁸² » d'une part et « la dialectique de l'Esprit¹²⁸³ » d'autre part. Le premier est la mise en récit de « l'humanité comme héros de la liberté¹²⁸⁴ » par l'accès et le développement des sciences ; ce récit part du principe que « la recherche des vraies causes dans la science

¹²⁷⁹ SEMPRUN Jorge, *Le Grand Voyage*, Paris, Gallimard, 1963, p. 204. ARENDT Hannah, *Les Origines du totalitarisme. Eichmann à Jérusalem*, op. cit., p. 795.

¹²⁸⁰ DESPRÉS Elaine, MACHINAL Hélène (dir.), *PostHumains. Frontières, évolutions, hybridités*, Rennes, PUR, 2014, p. 9.

¹²⁸¹ ARENDT Hannah, *Condition de l'homme moderne*, op. cit., p. 36.

¹²⁸² LYOTARD Jean-François, *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979, p. 7.

¹²⁸³ *Ibid.*

¹²⁸⁴ *Ibid.*, p. 54.

ne peut manquer de coïncider avec la poursuite des justes fins dans la vie morale et politique¹²⁸⁵ ». En d'autres termes, ce premier récit exprime l'idée selon laquelle l'humain, en tant que sujet rationnel, ne pourrait s'émanciper qu'à travers l'accès à un savoir considéré comme universel. Le second récit met en jeu la vie de « l'Esprit » selon l'expression employée par Hegel indépendamment des individus et des sociétés. Ainsi, la connaissance évoluerait selon un schéma pré-tracé ; ce second récit est proche de l'idéologie du progrès. Ces métarécits, qui se répandent depuis plusieurs siècles, notamment par le biais des philosophies de Descartes, des Lumières ou encore d'Hegel, mais aussi par les découvertes technologiques et scientifiques qui modèlent l'organisation des sociétés en nations industrielles, placent finalement l'humain au centre de la pensée dans un rapport rationnel et surplombant le monde, ce qui permet de le différencier des autres espèces et de penser une séparation nette entre l'humain et le non humain. Si ces deux métarécits sont déjà affaiblis dans des cercles restreints au cours de la première moitié du XX^e siècle et ce, notamment, du fait de certains artistes l'expérience de la Seconde Guerre mondiale rend définitivement caduque la pertinence qu'on pouvait jusqu'alors leur accorder. Ainsi, outre la remise en cause de la définition de l'humain comme être rationnel et intègre qui participerait à sa propre émancipation, ce sont les croyances rassurantes en un avenir meilleur qui deviennent impossibles. Le processus de décolonisation qui survient peu de temps après la Libération vient redoubler la perte des certitudes partagées dans les puissances impérialistes.

Dès lors, les arts et leur réception ne peuvent que prendre en considération ce bouleversement qui dépasse l'entendement de sociétés entières. C'est dans ce contexte qu'Adorno exprime en 1949 que :

« Plus la société devient totalitaire, plus l'esprit y est réifié et plus paradoxale sa tentative de s'arracher à la réification de ses propres forces. Même la conscience la plus radicale du désastre risque de dégénérer en bavardage. La critique de la culture se voit confrontée au dernier degré de la dialectique entre culture et barbarie : écrire un poème après Auschwitz est barbare, et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui des poèmes. L'esprit critique n'est pas en mesure de tenir tête à la réification absolue, laquelle présupposait, comme l'un de ses éléments, le progrès de l'esprit qu'elle s'apprête aujourd'hui à faire

¹²⁸⁵ *Ibid*, p. 56.

disparaître, tant qu'il s'enferme dans une contemplation qui se suffit à elle-même¹²⁸⁶. »

Adorno expose la difficulté d'écrire des poèmes à la hauteur de l'abîme qu'a ouvert l'expérience d'Auschwitz. Se pose dès lors la question de la possibilité de l'entendement, mais surtout de la dynamique du progrès quand on croyait encore qu'un plus haut degré de civilisation éloignerait de la barbarie. Ainsi il remet en cause la célébration de la victoire et du retour à la civilisation qui tente d'effacer cette brèche ouverte et béante au cœur des métarécits définis par Lyotard.

Les pièces que nous étudions, comme nous l'avons développé dans le deuxième chapitre, portent atteinte à la conception de l'humain comme être rationnel et renvoient en cela aux processus de destruction de l'humain mis en place pendant la Seconde Guerre mondiale : rupture entre l'intention et l'acte, perte d'intériorité et d'intégrité physique, interchangeabilité entre les êtres. L'impossibilité de l'action à advenir ainsi que l'absence de futur, font également écho à la fin des métarécits. Il n'est donc pas si étonnant qu'alors que les représentations débutent dans le cadre de petits théâtres avec une faible portée, elles deviennent rapidement des événements qui touchent au cœur les spectateurs.

B. La représentation comme événement

Les pièces de notre corpus sont présentées dans différents lieux théâtraux et sont accueillies de diverses manières. Selon la terminologie déployée par Patrice Pavis, l'événement théâtral est la partie de la représentation qui s'intéresse non pas à l'aspect fictionnel de celle-ci mais à sa « réalité de pratique artistique engageant un échange entre acteur et spectateur¹²⁸⁷ ». De fait, toute représentation prise dans son cadre de réception R à savoir le lieu, le type de public, etc. R est un événement. Cette acception du terme événement rejoint la définition élargie qu'en donne l'historien Paul Veyne, à savoir : Tout fait qui s'est réellement produit peut être considéré comme événement¹²⁸⁸. Or l'historien étudie des événements particuliers en ce qu'ils sont donnés comme

¹²⁸⁶ ADORNO W. Theodor, « Critique de la culture et société », *Prismes*, Paris, Payot, 1986 [1955], p. 26.

¹²⁸⁷ PAVIS Patrice, « événement », *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2003, p. 127-128, p. 127.

¹²⁸⁸ VEYNE Paul, *Comment On Écrit L'Histoire*, suivi de *Foucault révolutionne l'histoire*, Paris, Seuil, 1971 et 1978, p. 48.

spécifiques, c'est-à-dire comme pouvant apporter un intérêt à la connaissance. De plus, et en reprenant ainsi une pensée de Max Weber, Veyne explique que « ce qui distinguerait des autres événements ceux que nous jugeons dignes de l'histoire serait la valeur que nous leur attribuons¹²⁸⁹ ». Dès lors, nous pouvons admettre un double sens au terme d'événement, celui de la représentation théâtrale en public, et celui d'une représentation qui se distingue des autres par la valeur que les humains lui attribuent. Dans le cas du théâtre, cette valeur peut-être attribuée selon plusieurs facteurs : l'accueil des spectateurs, l'écho médiatique, la mémoire collective. Ainsi, certaines représentations passent plus ou moins inaperçues. Nous proposons d'étudier les pièces de notre corpus en tant qu'événements dans cette double acception, afin de mieux comprendre par la suite leur réception critique.

En 1953, *En Attendant Godot*¹²⁹⁰, pièce rejetée de toutes les salles de théâtres, n'est pas attendue. L'auteur, Samuel Beckett, est quasiment inconnu à l'exception de quelques lettrés qui ont lu ses romans, publiés par ailleurs à peu d'exemplaires. Roger Blin, bien que connu dans les milieux d'avant-garde, ne rassemble pas pour autant un public fidèle. Jean-Marie Serreau accepte finalement de créer la pièce au Théâtre de Babylone, salle alors au bord de la faillite. Il aurait dit à Blin : « Je vais fermer boutique, autant finir en beauté¹²⁹¹. ». Le Théâtre de Babylone, ouvert en 1951, propose des pièces d'avant-garde, montées entre autre par Serreau, auxquelles assistent peu de spectateurs. L'objectif de Serreau et de ses comparses est de créer un espace d'expérimentation artistique indépendant de l'état¹²⁹², qui accueillerait différents arts :

¹²⁸⁹ *Ibid.*, p. 44.

¹²⁹⁰ Jérôme Lindon note l'évolution des ventes du livre de Beckett : « Nous avons vendu en 1952 125 exemplaires d'*En Attendant Godot*. Alors l'année d'après ça a été le succès qu'on sait au théâtre, mais malgré cela ce n'était encore qu'un succès très relatif sur le plan commercial. On a du vendre 2000 exemplaires dans l'année. Aujourd'hui nous la tirons à 50 000 exemplaires d'un seul coup et ça dure un an ou deux. Il semble que les gens se soient fixés sur *Godot* pour en faire cet espèce de classique d'après guerre. De tous les ouvrages de théâtre de Beckett, c'est celui qui, évidemment, touche le plus large public actuellement. » LINDON Jérôme, in Réalisateur inconnu, « La littérature : émission du 30 octobre 1969 », *Les Matinées de France culture*, France Culture, 30 octobre 1969, Ina. Propos retranscrits par nous-même.

¹²⁹¹ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos recueillis par Lynda Bellity Peskine*, Paris, Gallimard, 1986, p. 83.

¹²⁹² Eléonore Hirt – actrice dans quelques pièces de Jean-Marie Serreau dont *Comédie* en 1964 – détaille le fonctionnement du théâtre de Babylone : « Jean-Marie Serreau et nous avec lui avons fait exister le Théâtre de Babylone sans subventions. L'État ne nous devait rien, et nous ne devons rien à l'état. » « L'aide à la première pièce facilitait le montage de certaines œuvres mais ne ligotait en rien nos élans. Nous avons à rendre des comptes à des artistes et à un public, jamais à une institution. » HIRT Eléonore, « Le Théâtre de Babylone », mai 1983, Fonds Jean-Marie Serreau, BhpP.

« Il existait une grande salle qui était une école d'orateurs, et que nous avons transformée complètement, reconstruite de fond en comble et dont nous avons fait un théâtre et une galerie de tableaux. Nous avons aménagé la scène de telle sorte qu'elle puisse servir à la fois à certains enregistrements de radio, à certaines prises de vue de télévision... enfin nous avons mis une fosse d'orchestre, ce qui est assez rare dans les petites salles, qui va nous permettre de créer des petits opéras de chambre¹²⁹³... »

Ce « complexe de création¹²⁹⁴ », comme le nomme Serreau, a une durée de vie très courte, de 1951 à 1954. Cependant, la création d'*En Attendant Godot* bénéficie d'un succès inattendu. Au bout d'une dizaine de jours, la rumeur publique remplit entièrement la salle d'une jauge de 230 personnes. Certains soirs, pour accueillir le surnombre, des chaises sont empruntées au bar d'à côté¹²⁹⁵. Le spectacle reste un an et demi à l'affiche¹²⁹⁶, et est rapidement invité dans plusieurs villes¹²⁹⁷, confirmant ainsi l'enthousiasme des spectateurs et de la presse. Son triomphe auprès des spectateurs fait sortir la pièce des cercles d'avant-garde. Selon Barthes, la sociologie du public a rapidement changé quand *Godot* a « atteint le grand public parisien¹²⁹⁸ ». La pièce aurait été vue par environ cent milles spectateurs¹²⁹⁹; cela aurait eu des incidences sur le spectacle qui aurait changé sans toutefois « renie[r] aucune de ses premières virtualités¹³⁰⁰ ». Ainsi « les comédiens ont été guidés par les réactions des spectateurs, ils ont pu solidement établir les points de rire; ils jouent sociable, ils jouent direct, sans pudeur déplacée de l'intention¹³⁰¹. » Outre leur influence sur le jeu des acteurs, les spectateurs « se retrouvent unis dans un acte collectif : le rire¹³⁰² ». Cette unification a lieu après les échauffourées des premières représentations. Geneviève Serreau les décrit ainsi :

« Le soir de la générale a été extraordinaire, les gens ont réagi merveilleusement. Ensuite, ça a été jusqu'au pot de chambre envoyé depuis une fenêtre sur les spectateurs. Les spectateurs étaient dans un

¹²⁹³ SERREAU Jean-Marie, *Entretien sur le Théâtre de Babylone*, in « Paris vous parle », 19 mai 1952, Fonds Jean-Marie Serreau, BhvP.

¹²⁹⁴ *Ibid.*

¹²⁹⁵ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 102.

¹²⁹⁶ BARTHES Roland, « *Godot adulte* », *Écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, 2002, [1954], p. 87-90, p. 87.

¹²⁹⁷ À Strasbourg, puis dans plusieurs villes d'Allemagne et de Suisse. BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 102-103.

¹²⁹⁸ BARTHES Roland, « *Godot adulte* », *Écrits sur le théâtre*, op. cit., p. 87.

¹²⁹⁹ *Ibid.*

¹³⁰⁰ *Ibid.*, p. 88.

¹³⁰¹ *Ibid.*

¹³⁰² *Ibid.*

état très curieux. Pour certains c'était un scandale, et j'en ai vu qui s'agrippaient à l'entracte. [...] Les gens sortaient dans un état de fureur extrême, ils s'empoignaient physiquement entre partisans de Godot et contre Godot. C'est dire que cette pièce ne pouvait pas laisser les gens indifférents. Il y avait les gens très chics et très snobs, qui étaient venus parce qu'il fallait avoir vu Godot, alors ils allaient voir Godot. Et alors ceux-là, ils ne résistaient même pas jusqu'à l'entracte. [...] Ils partaient en faisant claquer exprès leur fauteuil, et ils s'en allaient absolument éceurés. C'était un plaisir d'avoir ça¹³⁰³. »

Les représentations d'*En Attendant Godot* font donc événement, d'abord par le tumulte des premières représentations, puis par l'unification du public, mais surtout par l'impression « de vivre une date charnière, celle au-delà de laquelle le théâtre d'avant avait pris un terrible coup de vieux¹³⁰⁴ ». De fait, la date de 1953 reste inscrite dans la mémoire collective du théâtre.

Malgré le succès d'*En Attendant Godot*, Blin et Beckett n'acquièrent pas la confiance des salles de théâtre. Personne ne souhaite prendre le risque d'accueillir *Fin de partie*. Lucien Beer met à disposition le Théâtre de l'Œuvre pour les répétitions mais, comme aucun contrat n'a été signé, il préfère finalement programmer une pièce financièrement plus sûre *Vous qui nous jugez* – que lui a proposée Robert Hossein entre temps¹³⁰⁵. C'est ainsi que la pièce fait sa première mondiale à Londres du 2 au 6 avril 1957, au Royal Court, sur invitation de Georges Devine¹³⁰⁶. Pendant les représentations de Londres, certaines personnalités publiques françaises, dont Arthur Adamov, ont en effet réclamé une scène pour jouer *Fin de partie* à Paris¹³⁰⁷. La pièce est représentée une centaine de fois à Paris, au Studio des Champs Élysées, salle de 230 places, d'avril à juillet, avec une reprise courte en octobre. La reprise de 1968 a lieu au Théâtre 347. L'absence d'informations supplémentaires sur ces représentations nous fait

¹³⁰³ SERREAU Geneviève, in BUREAU Pierre (real.), « Soirée Beckett », Canal 2, 2 février 1968, Ina. Propos retranscrits par nous-même.

¹³⁰⁴ BOUILLON Serge, « J'étais à la corporative de *En Attendant Godot* de Samuel Beckett, en 1953 », s. d.

www.regietheatrale.com/index/index/thematiques/premieres/samuel-beckett-en-attendant-godot.html. Consulté le 24 oct. 2011.

(Une corporative est une représentation réservée aux gens du métier)

¹³⁰⁵ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 111.

¹³⁰⁶ Georges Devine (1910-1966) est un acteur et metteur en scène anglais. Installé à Londres, il dirige le Royal Court theatre à partir d'avril 1956 dans la perspective de mettre à l'honneur de nouveaux auteurs.

¹³⁰⁷ Auteur inconnu, « Beckett jouera à Londres la pièce refusée à Paris », *Arts*, 6 mars 1957, coupures de presse, Microfilm BNRn119335, BnF.

Les représentations à Londres durent du 2 au 6 avril 1967. La première en France a lieu le 26 avril 1957.

émettre l'hypothèse que cette pièce ne constitua pas un événement théâtral au sens second que nous avons donné à ce terme.

À l'inverse, deux ans plus tard, la représentation des *Nègres* semble attendue. Des journalistes ont en effet assisté aux répétitions afin d'en rendre compte¹³⁰⁸. De plus, lors des représentations, les acteurs et le metteur en scène sont bien plus sollicités pour des entretiens. Accueillie par Lucie Germain au Théâtre de Lutèce, *Les Nègres* est jouée d'octobre à juillet 1959 devant une salle comble. Cette réussite commerciale ne peut s'expliquer par un public d'habitues de la salle, car le théâtre venait tout juste d'être repris par sa directrice. Par contre, Genet est un auteur connu depuis la publication de *Saint Genet. Comédien et martyr* (1952)¹³⁰⁹, rédigé par son ami Jean-Paul Sartre à la suite de nombreuses discussions. Principalement reconnu comme romancier, suite à la parution de *Notre-Dame-des-fleurs* en 1948, quelques-unes de ses pièces de théâtre sont présentées à Paris. Avec *Les Nègres*, la perspective d'une pièce entièrement jouée par des acteurs noirs semble particulièrement attirer la critique. La mise en scène de Blin est unanimement saluée, et remporte le Prix de la mise en scène de l'année.

L'année suivante, *La Dernière Bande* passe assez inaperçue. Représentée en mars 1960 au Théâtre Récamier, « ce n'est pas un spectacle qui déplace les foules¹³¹⁰ ». Comme la pièce dure une quarantaine de minute, elle est programmée en première partie de *La Lettre morte* de Robert Pinget, et mise en scène par Jean Martin. Ce n'est pas une première mondiale, la pièce a déjà été représentée à Paris, dans une mise en scène de Georges Devine en 1958.

Depuis 1959, Jean-Louis Barrault est nommé par André Malraux à la direction de l'Odéon-Théâtre de France, où il entend programmer des auteurs modernes. En 1961, il accueille ainsi une reprise d'*En Attendant Godot* dans la mise en scène de Blin. En 1963, quand Roger Blin propose à Madeleine Renaud d'interpréter Winnie dans *Oh Les Beaux Jours*, il paraît évident de programmer la pièce à l'Odéon. Il ne s'agit pas d'une première mondiale puisque la pièce a déjà été représentée à New York en 1961 par Alan

¹³⁰⁸ CRAIPEAU Maria, « En répétition : *Les Nègres* de Jean Genet », *France observateur*, 22 octobre 1959, coupures de presse, Rsupp 6263, BnF.

NOËL Jean-François (real.), « Magazine de la communauté d'Octobre 1959 », *Magazine de la communauté*, Paris RTF, 1^{er} octobre 1959, Ina.

¹³⁰⁹ Suite à la publication de cet ouvrage, Genet a l'impression d'avoir été mis à nu et ne peut écrire pendant quelques années.

¹³¹⁰ LEUZINGER Pierre, « Un auteur genevois débute avec *Lettre Morte* », *La Tribune de Genève*, 12 mai 1960, coupures de presse, MF M-11855 (3), BnF.

Schneider¹³¹¹, ainsi qu'à Londres en 1962 par Georges Devine. De plus, la première de la mise en scène de Blin se joue au *teatro del Ridotto* dans le cadre du festival de Venise à partir du 28 septembre 1963 avant d'être reprise à Paris à partir du 21 octobre. La représentation est cependant attendue, et la presse en parle comme d'une pièce à voir. Le fait de jouer au Théâtre de France assure de plus la présence d'un public d'habitues. La pièce s'autonomise petit à petit de son metteur en scène¹³¹² pour devenir le spectacle de Madeleine Renaud et Jean-Louis Barrault. Ils la programment en effet dans chaque lieu dont ils prennent la direction, accordant ainsi une grande longévité à la pièce. De par le premier lieu de représentation l'institution qu'est l'Odéon et la distribution l'une comédienne célèbre formée à la Comédie-Française, la pièce acquiert directement le statut d'un classique.

Jean-Louis Barrault accueille également *Les Paravents* en 1966 à l'Odéon-Théâtre de France. La création de cette pièce est très attendue depuis sa première publication en 1961. Quelques extraits de la pièce avaient déjà été mis en scène, notamment par Peter Brook¹³¹³, mais la pièce n'avait encore jamais été montée en intégralité. Ne serait-ce que par sa durée plus de quatre heures et par le nombre de comédiens nécessaires l'une cinquantaine, l'entreprise semblait une gageure. Mais la pièce est surtout attendue pour sa teneur scandaleuse : le sujet sensible de la guerre d'Algérie. L'indignation publique n'advient qu'après une dizaine de représentations, ce qui déçoit certains critiques : « On cherchait le scandale et c'est d'abord l'ennui qu'on a trouvé. Un ennui morne et pesant comme l'obscénité¹³¹⁴. ». Le scandale finit tout de même par éclater, à la fois amplifié par la rumeur publique et la presse qui l'attendait :

« Nous faisons cette émission le lendemain d'un jour où il y a eu enfin des bagarres. Je dis enfin parce que beaucoup de gens les attendaient. On se

¹³¹¹ Alan Schneider (1917-1984) est un metteur en scène américain qui crée les premières de Beckett aux États-Unis à partir de 1956. Il devient, pour Beckett, l'équivalent américain de Roger Blin.

¹³¹² À chaque nouvelle représentation Madeleine Renaud appelle Blin pour voir avec lui quelques réajustements, mais ce dernier se rend compte que la comédienne n'est pas prête à l'écouter. BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 171-172.

¹³¹³ BROOK Peter (m. en sc.), *Les Paravents*, Londres, Lambda Theatre, 4 mai 1964.

Peter Brook a présenté les douze premiers tableaux car le nombre restreint de comédiens à sa disposition (douze) l'a empêché de mettre en place la fin de la pièce. Il a donné six représentations, chacune devant 80 personnes.

¹³¹⁴ VIGNERON Jean, « Derrière "les paravents" ? du vent ! », *La Croix*, 23 avril 1966, coupures de presse, 4° S.W 10808 (8), BnF.

disait : ce n'est pas la peine de monter *Les Paravents* s'il n'y a pas de bagarre¹³¹⁵. »

Les fauteurs de trouble justifient leur opposition au spectacle par la présence de la scène des pets, cérémonie dans laquelle les soldats pètent sur le cadavre de leur Général pour lui faire respirer une dernière fois l'air de France. Cette scène est déclarée d'autant plus infamante pour l'armée française qu'elle est représentée dans un théâtre public avec l'argent du contribuable et le soutien de l'état. À partir de ces arguments, de nombreuses manifestations d'extrême droite sont organisées devant le théâtre, et certaines personnes achètent des places afin de chahuter les représentations. Deux camps se sont formés à l'intérieur du théâtre, celui qui venait empêcher la représentation R composé d'élèves des écoles militaires, d'anciens de l'O.A.S., de policiers en civils, etc. R et celui qui la défendait R notamment des étudiants, des amis, et des CRS. Lors des représentations, de nombreux objets volent pour atterrir sur scène, comme des chaises ou encore des punaises¹³¹⁶. Blin raconte ainsi une séance particulière : « Un soir des apprentis parachutistes se sont jetés sur la scène, et ils ont entrepris de casser la gueule aux comédiens qui se sont défendus. Il y a eu une bagarre terrible et on a dû baisser le rideau de fer¹³¹⁷. » Les spectateurs qui assistent à la pièce vivent une représentation qui gagne en intensité à cause des perturbations et des débordements. Les acteurs doivent également s'adapter à ce type de soirée particulièrement difficile. Ainsi, selon Sarah Mirante-Petit¹³¹⁸, les événements qui ont eu lieu autour des *Paravents* ont fortement influencé les représentations. Ils ont rendu les comédiens de la troupe très conscients de faire du théâtre engagé : « Chaque soir jouer est un acte politique¹³¹⁹. » Selon Blin, la salle déborde de spectateurs ;

« Les gens nous suppliaient de vendre des places, même sur les marches, parce qu'on louait aussi les marches, et les places se vendaient au marché noir ; on fonctionnait avec une jauge, et tous les soirs nous étions à cent vingt pour cent de la jauge¹³²⁰. »

¹³¹⁵ BASTIDE-François Régis et POLAC Michel (real.), « Théâtre », *Le Masque et la plume*, France inter, 1^{er} mai 1966, Ina.

¹³¹⁶ GABRIEL François, *Entretien téléphonique*, propos recueillis par DUMONTET Mathilde, 1^{er} novembre 2013. François Gabriel est un acteur de la troupe Renaud-Barrault. Il interprète le rôle du fils de Sir Harold dans la mise en scène de Blin des *Paravents* en 1966.

¹³¹⁷ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 180.

¹³¹⁸ Sarah Mirante-Petit est la fille de Paule Annen.

¹³¹⁹ MIRANTE-PETIT Sarah, *Entretien*, propos recueillis par DUMONTET Mathilde, 29 octobre 2013, Rennes.

¹³²⁰ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 180.

La force de l'événement, que l'on appellera par la suite la « Bataille des Paravents », s'explique par le contexte politique de l'époque. Depuis 1956, les dissensus politiques apparaissent de plus en plus prégnants autour de la question de la décolonisation en Algérie¹³²¹. À partir de cette date, « une ligne de faille va se dessiner entre les partisans du maintien de l'Algérie française et ceux qui souhaitent la recherche d'une solution libérale, voire l'indépendance¹³²². » Roger Blin se positionne dans le second camp, en signant notamment le Manifeste des 121 en septembre 1960, en soutien au « droit à l'insoumission¹³²³ ». Cet acte lui vaut d'être interdit de travailler en tant qu'acteur au cinéma et comme voix à la radio pendant un an¹³²⁴. En cette même année, « la droite et l'extrême droite intellectuelles commencent à retrouver une place non négligeable dans le débat idéologique¹³²⁵ ». La guerre d'Algérie constitue un traumatisme pour la société française, d'autant plus qu'elle n'est pas reconnue comme telle. La décolonisation en cours remet en cause la France en tant que grande puissance impérialiste. Ainsi des pièces de théâtre émergent sur ces questions, comme *Les Coréens* de Michel Vinaver (1956) ou encore *Les Nègres* et *Les Paravents* de Jean Genet. Cette dernière pièce, écrite vers 1955, ne sera montée en intégralité qu'en 1966, à la fois pour des raisons financières et pour des raisons morales. En pleine guerre d'Algérie, elle n'aurait jamais été acceptée. Roger Blin explique à ce propos avoir profité d'une « faille dans le système¹³²⁶ » dans le sens où il a pu monter la pièce parce que Georges Pompidou et André Malraux souhaitaient exhiber un esprit moderne et libéral. Cependant, au vu de la difficulté à maintenir l'ordre public et des nombreuses manifestations, André Malraux doit répondre de la pièce devant l'Assemblée Nationale le 26 octobre 1966¹³²⁷.

¹³²¹ « La guerre d'Indochine, entre 1946 et 1954, n'avait pas mobilisé massivement les intellectuels. [...] La guerre d'Algérie fut, au contraire, un moment important de l'histoire des intellectuels français, en raison de l'engagement très dense qui fut le leur à cette occasion. » SIRINELLI Jean-François (dir.), *La France de 1914 à nos jours*, PUF, 2004, [1993], p. 391.

¹³²² SIRINELLI Jean-François (dir.), *La France de 1914 à nos jours*, PUF, 2004, [1993], p. 392.

¹³²³ *Ibid.*

¹³²⁴ « Tous les signataires ont été interdits de télévision et de radio. Aucun édit n'a jamais été publié, personne n'a jamais rien reçu d'écrit. Je n'ai moi-même jamais été informé que j'étais indésirable sur les ondes. Tout se faisait par téléphone. Il était conseillé aux réalisateurs et aux producteurs d'émissions de ne pas nous employer. Pendant un an, je n'ai pas pu faire mon travail parce que Debré l'avait décidé. » BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 179.

¹³²⁵ SIRINELLI Jean-François (dir.), *La France de 1914 à nos jours*, op. cit., p. 394.

¹³²⁶ BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 176.

¹³²⁷ Le débat porte sur la question de la censure et de la liberté d'expression. André Malraux défend la programmation de l'Odéon en insistant sur le fait que « la liberté n'a pas toujours les mains propres, mais il faut choisir la liberté. ». MALRAUX André, in « Compte-rendu du débat parlementaire du 26 octobre 1966 à l'Assemblée nationale », *Journal Officiel*, 27 octobre 1966, in PESKINE Bellity

Cette revue des conditions de représentation des spectacles s'ouvre et se finit donc sur deux pièces dont les représentations se déroulent dans le chahut et marquent la mémoire collective du théâtre. En cela, *En Attendant Godot* en 1953 et *Les Paravents* en 1966 sont deux représentations-événements au double sens du terme. L'ordre chronologique, que nous avons choisi de conserver dans cette partie, souligne une réception des pièces de Blin très fluctuante. Malgré cela, à l'exception de *La Dernière Bande*, toutes semblent produire un effet poétique assez similaire sur les spectateurs spécialisés que sont les critiques dramatiques.

Lynda et DICHY Albert (dir.), *La Bataille des Paravents. Théâtre de l'Odéon 1966*, Paris, IMEC, 1991, p. 85-91, p. 90.

II. Une réception perturbée pour un effet poétique authentique

Alors que l'ombre de la Seconde Guerre mondiale pèse sur les possibilités collectives de représenter l'humain, ni l'accueil ni l'effet poétique produit par les mises en scène de Blin ne sont uniformes. Ils dépendent à la fois de l'esthétique de la pièce, de la date de la création, du lieu de représentation et de l'influence de la presse. Comprendre les mécanismes à l'œuvre dans le processus de réception des mises en scène de Blin demande alors de mettre en regard de nombreux éléments et de distinguer les créations les unes des autres. Or il apparaît déjà, de manière synthétique, qu'à l'exception de *La Dernière Bande*, chaque pièce de notre corpus ait produit des troubles, plus ou moins importants, avec des récurrences que nous chercherons à découvrir.

Avant de commencer à analyser l'accueil de ces pièces, il semble important de préciser quelques éléments sur les sources que nous avons employées. Nous nous appuyons essentiellement sur la critique dramatique, à la fois écrite et radiophonique dont les coupures de presse sont conservées dans divers fonds d'archives et dont les enregistrements sont consultables à l'INA. Cette source, facile d'accès, est par essence tronquée car elle réserve la parole à des spectateurs spécialisés dont le discours est orienté en fonction des objectifs du média dans lequel ils s'expriment. C'est pourquoi nous proposons de faire un point sur l'état de la critique dramatique dans les années 1950 et 1960, qui devrait nous permettre de séparer, dans les témoignages dont nous disposons, ce qui tient de l'effet des pièces de ce qui relève du contexte du discours¹³²⁸. Cette dernière « tenait une place importante dans les quotidiens et les hebdomadaires¹³²⁹ ». À cette période, les journaux avaient une véritable influence sur la venue ou non du public à une pièce de théâtre. Les articles peuvent être très courts, simplement pour présenter un spectacle qui se joue, mais également très longs, afin de décrire et de proposer quelques analyses sensibles ou sensées d'une œuvre. Deux types

¹³²⁸ En raison de la date des représentations, et de l'objet central de cette thèse qui se concentre sur la poétique de Roger Blin, nous n'avons pas cherché à retrouver des spectateurs afin de mener des entretiens auprès d'eux. L'étude prudente et raisonnée de la critique dramatique nous paraissait en effet en mesure de fournir, dans le cadre de cette réflexion, des éléments suffisants sur l'accueil et l'esthétique de ces spectacles.

¹³²⁹ ABIRACHED Robert, « Préface », in LEMARCHAND Jacques, *Le Nouveau théâtre 1947-1968. Un combat au jour le jour*, Paris, Gallimard, 2009, p. 9-17, p. 10.

de critiques se côtoient, celle d'humeur et celle de réflexion¹³³⁰. La seconde défend un point de vue politique ou militant en théorisant ce qu'elle voit alors que la première met en avant des impressions et le plaisir immédiat du théâtre. Afin d'inciter ou non les lecteurs à aller voir la pièce, l'article doit sortir relativement vite après la première, ce qui explique une écriture à vif : « Ce qu'il rapporte, avec plus ou moins de précipitation, ce sont des impressions immédiates, à peine décantées, et fondées généralement sur une expérience unique¹³³¹. » Paradoxalement, l'article est à mi-chemin entre le compte rendu d'une impression collective et d'une impression personnelle. L'impression est collective dans le sens où l'expérience de spectateur est influencée par la réception de la salle : « Dans le sens de l'indulgence ou de la sévérité, joue sur lui l'atmosphère générale de la salle : inévitablement, se produit un phénomène d'entraînement collectif, qui rend le jugement moins personnel¹³³². » Cependant, la représentation vécue par les journalistes est souvent particulière car la salle est remplie de spécialistes. Le billet d'humeur, en s'adressant à une famille d'habitues du journal, se doit de représenter ses lecteurs ; ces derniers se fient alors aux goûts connus et éprouvés de tel critique¹³³³. Pour ces raisons, l'étude de la critique permet tout de même d'entre-apercevoir quelques éléments d'une réception plus générale des œuvres. Parmi les principaux critiques de l'époque, Jacques Lemarchand, du *Figaro Littéraire*, défend les nouveautés du théâtre, à l'opposé de Jean-Jacques Gautier du *Figaro* ou de Robert Kemp du *Monde* qui y sont réfractaires. Les articles sont construits majoritairement sur le même modèle : une longue description de la pièce surtout axée sur le texte présenté, suivie de quelques lignes sur la mise en scène. Cette structure en deux parties donne l'impression d'une scission entre le texte et la scène : or la découverte du premier se fait à travers la seconde, et n'en est donc pas dissociable.

Les pièces de notre corpus, à l'exception de *La Dernière Bande*, ont fait l'objet de nombreux articles. À travers leur étude, nous chercherons non pas à analyser les différences entre les journaux, mais plutôt à découvrir les tensions qui traversent la réception.

¹³³⁰ PHÉLIX Pauline, *Entre Regard et participation : Théâtre et critique dramatique des années 1950*, CONSOLINI Marco (dir.), Université Paris III – Sorbonne Nouvelle, mémoire de master 1 en études théâtrales, 2009, p. 4.

¹³³¹ DESCOTES Maurice, *Histoire de la critique dramatique en France*, Paris, Place, 1980, p. 7.

¹³³² *Ibid.*, p. 6.

¹³³³ « Le critique d'un journal devra exprimer l'opinion moyenne des acheteurs du journal. » BRENNER Jacques, *Les Critiques dramatiques*, Paris, Flammarion, 1970, p. 19.

A. Une familiarité angoissante

L'impression dégagée par les pièces de Beckett mises en scène par Blin semble osciller entre familiarité et angoisse et évoluer au fur et à mesure des pièces. En 1953, *En Attendant Godot*, surprend la critique, contrairement à *Oh Les Beaux Jours* dix ans plus tard.

1. Une angoisse indicible

Les représentations d'*En Attendant Godot* en 1953 au Théâtre de Babylone dans la mise en scène de Roger Blin marquent la découverte de Samuel Beckett en tant qu'auteur dramatique. De ce fait, la critique dramatique tente de transmettre son expérience du spectacle sans avoir encore pu mettre des mots exacts sur ce qu'elle avait vécu. Il est cependant possible de dégager des éléments communs dans la perception de la pièce. En premier lieu, pour parler de la représentation, les critiques mettent en avant l'influence du cirque et du cinéma muet, souhaités par Blin. Comme les modalités esthétiques de ces deux formes sont connues et popularisées par le cinéma, les critiques peuvent se sentir éprouvent une proximité avec des personnages-figures qui les déroutent par ailleurs, comme l'affirme Maurice Sarrazin en 1964 : « Ce n'est pas un pastiche. Vladimir et Estragon sont habillés comme Charlot, ils sont deux comme Laurel et Hardy ; disons simplement qu'ils nous sont familiers¹³³⁴. » Ainsi, en 1953, les comparaisons avec les personnages circassiens ou du cinéma muet fleurissent. Par exemple, Anouilh énonce la formule demeurée célèbre : « Les Pensées de Pascal traité[es] par les Fratellini¹³³⁵ » ; un critique parle d'« [u]ne réussite à la Chaplin¹³³⁶ » ; Max Falavelli décrit : « Dans le ton Médrano, quelque chose comme Alex et Zavatta à la Sorbonne¹³³⁷ » et Hubert Engelhard explique ainsi l'effet de la pièce : « La mise en scène remarquable de Roger Blin accentue cette ambiance de cirque. Et le contraste entre ce monde abstrait où la pensée s'égaré et la piste de sciure où évoluent les deux Augustes est d'un effet irrésistible¹³³⁸. » Cependant, ces quelques citations permettent

¹³³⁴ SARRAZIN Maurice (dir.), « L'homme en question », in *Grenier de Toulouse*, n° 3, décembre 1964, coupures de presse, 4-COL-174 (177), BnF.

¹³³⁵ ANOUILH Jean, « Godot ou le sketch des *Pensées* de Pascal traité par les Fratellini », *Arts-Paris*, 27 février 1953, coupures de presse, 4-COL-174 (1122), BnF.

¹³³⁶ À propos d'*En Attendant Godot*, Auteur inconnu, *La France agricole*, mars 1953, coupures de presse, 4-COL-174 (1122), BnF.

¹³³⁷ FAVALELLI Max, « *En Attendant Godot* », *Paris presse*, 16 janvier 1953, coupures de presse, IMEC.

¹³³⁸ ENGELHARD Hubert, « *En Attendant Godot* de Samuel Beckett », in *Réforme*, 17 janvier 1953, coupures de presse, IMEC.

également de relever l'antithèse entre une représentation clownesque et un propos sérieux, voire philosophique, les deux plans étant intrinsèquement liés dans la pensée de Blin, comme nous l'avons vu. D'autre part, le metteur en scène ne cherche pas à défendre une signification, mais à ouvrir tous les sens présents et contradictoires de l'œuvre. De ce fait, il paraît impossible à la critique de 1953 d'énoncer clairement le propos de la pièce, alors même qu'elle en perçoit un. Partant de ce constat, et pour différentes raisons parfois opposées, certains journalistes rejettent ainsi la pièce.

« Roger Blin a raté sa mise en scène, parce qu'il a mis des symboles derrière chaque silence, chaque respiration, au lieu de donner à la pièce ce rythme de cirque atroce qui fait la valeur de quelques scènes¹³³⁹. »

« Roger Blin [...] se montre un pittoresque et clownesque Pozzo. Lucien Raimbourg anime d'une prodigieuse mimique et d'une vie intense le clochard Wladimir ; ses jeux de scène muets font passer tout ce qui est étiré, tour de force rare¹³⁴⁰. »

Pour le premier critique, la pièce fonctionne comme un système de signes ouvrant sur une dimension métaphysique, ce que Blin ne semble pourtant pas avoir essayé de produire. Il aurait en outre préféré que le metteur en scène imprègne toute la pièce du rythme du cirque, ce que le metteur en scène a refusé pour ne pas dénaturer le deuxième acte, plus tragique. Pour le second critique, la pièce est trop longue et les situations trop étirées, mais ces défauts sont compensés par le jeu pantomimique des acteurs. Les deux critiques se rejoignent dans le rejet des dimensions de la pièce qui ne relèveraient pas du comique de cirque. Pour d'autres, à l'inverse, le clownesque est parfois trop présent et empêche les spectateurs de profiter d'un message existentialiste : « Raimbourg est admirable dans l'humour et dans la roublardise, mais on sent parfois le souci de rassurer les spectateurs, de les distraire de l'essentiel, de cette malédiction humaine qui triomphe de tout¹³⁴¹. » Le jeu des acteurs empêcherait d'écouter clairement les propos de Beckett. Or, comme Blin le souligne, ni Beckett ni lui ne sont pas là pour délivrer un message, qu'il soit christique, métaphysique ou philosophique. Ces diverses opinions

¹³³⁹ JOTTERAND Franck, « Arrière garde ou théâtre de l'avenir ? *En Attendant Godot* », *La Gazette de Lausanne*, 31 janvier-1^{er} février 1953, coupures de presse, 4-COL-174 (1122), BnF.

¹³⁴⁰ S. L., « Godot de S. Beckett », *Le Progrès*, 1953, coupures de presse, IMEC.

¹³⁴¹ BELMONT Georges, in *Théâtre-musique*, journal inconnu, 1961, coupures de presse, 4-COL-174 (177), BnF.

contradictoires. Certains se plaignant du tour sérieux des pièces tandis que d'autres n'y voient que légèreté. Soulignent bien que l'ambivalence souhaitée par Blin fonctionne. Ainsi, quelques années plus tard¹³⁴², Serge Bouillon se souvenant de la corporative de *Godot*, exprime en ces termes l'impossible appréhension univoque de la pièce par la raison, et le malaise qui en résulte :

« L'angoisse qui allait devenir évidente à l'entracte était celle de n'avoir pas su comprendre où l'auteur voulait en venir et, bien entendu, de ne pouvoir commenter entre nous la première partie de la pièce, sans risquer de passer pour un bétotien¹³⁴³. »

La difficulté à appréhender la pièce explique pourquoi les journalistes s'attardent plus volontiers sur son aspect clownesque, à la fois plus évident et plus facile à relater. Mais certains se montrent sensibles à l'intrication du rire et de l'angoisse que souhaitait le metteur en scène : « Les bouffonneries des personnages nous invitaient au rire, au rire tragique¹³⁴⁴. » En effet, après les comparaisons avec le monde bien vivant du cirque, viennent celles liées à la réification des personnages-figures, avec des expressions telles que : « Un valet réduit à l'état d'automate¹³⁴⁵ » ; « Jean Martin est un cheval humain hallucinant, sans trace de pittoresque¹³⁴⁶ » ; « dialogue des morts-vivants¹³⁴⁷ ». Ce sont autant de manières d'essayer de transcrire la perception de ces protagonistes qui déjouent l'image conventionnelle de l'humain.

Pourtant, un processus d'identification avec ces personnages-figures semble se mettre en place lors de la représentation. C'est d'ailleurs ce phénomène qui semble rendre tragique, car angoissante, la perception de ces êtres hybrides entre le clown et l'automate. Selon Sylvain Zegel, il provient de la vie qui se dégage de ces êtres scéniques : « Faire vivre ces personnages avec tant de vigueur que les spectateurs s'identifient à eux, souffrent et rient avec eux¹³⁴⁸. » Si l'énergie déployée sur scène peut expliquer l'impression de vie, cela ne nous éclaire pas sur le phénomène d'identification. Il semble au premier abord étonnant que ce critique se reconnaisse dans

¹³⁴² Date inconnue.

¹³⁴³ BOUILLON Serge, « J'étais à la corporative de *En Attendant Godot* de Samuel Beckett, en 1953 », *op. cit.*

¹³⁴⁴ *Ibid.*

¹³⁴⁵ FAVALELLI Max, « *En Attendant Godot* », *Paris presse*, 16 janvier 1953, coupures de presse, IMEC.

¹³⁴⁶ DEGAND Léon, « *En Attendant Godot* », *Le soir*, s. d., coupures de presse, 4-COL-174 (1122), BnF.

¹³⁴⁷ VERDOT Guy, « *En Attendant Godot* », *Franc-tireur*, 1953, coupures de presse, 4-COL-174 (1122), BnF.

¹³⁴⁸ ZEGEL Sylvain, « *En Attendant Godot* », *Libération*, 1953, coupures de presse, 4-COL-174 (1122), BnF.

des personnages-figures qui sont dépourvus d'intention et d'émotion, et apparaissent comme des être factices. Rire et souffrance semblent toutefois partagés à travers la salle, diminuant la distance entre la scène et la salle, comme nous allons le voir plus en détail. Les spectateurs se sentent sensiblement et directement concernés : « [Ces deux actes] vous empoignent, vous secouent violemment, vous amènent à une sorte de paroxysme à peine supportable, où l'on se sent traqué, concerné de façon intolérable¹³⁴⁹. » Paradoxalement, alors que texte et mise en scène montrent sur scène des êtres hybrides bien différents de la représentation habituelle de l'humain réaliste, la distance s'efface lors de la réception qui se fait sur le mode du « nous », du « rire avec ». La critique de Morvan Lebesque permet de nuancer et de préciser ce phénomène. Il semble justement que l'univers du cirque permettrait de créer une communauté de spectateurs dans un rituel bien connu et une forme d'identification, qui se révélerait de manière impromptue avec l'émergence du tragique :

« On rit, on participe, on est au cirque : et puis au moment inattendu, toujours, les larmes crèvent le rire, le tragique souffle en rafale et, le temps d'une seconde, le Pourquoi ? Des Augustes devient notre Pourquoi à nous... Et alors, nous nous voyons tels que nous sommes : et alors nous comprenons que nous venons de rire de nous-mêmes¹³⁵⁰. »

Ainsi, plutôt que d'identification, nous pourrions parler de révélation sensible. Ce moment est peut-être, et c'est là notre hypothèse, lié à des passages où la confusion entre acteur et personnage-figure est la plus grande, c'est-à-dire au moment où la réalité scénique est la plus ambiguë. Bien que l'univers scénique et celui de la salle soient dans deux réalités différentes, la vraisemblance de l'univers scénique lorsqu'il déborde l'espace fictif pour s'implanter dans l'espace scénique impose au spectateur une perception analogique de ce qu'il voit. Cette analogie semble fonctionner, en 1953, sur un rapport sensible qui met en exergue l'angoisse de l'homme moderne, sans passer par du signifiant, ce qui pourrait expliquer à la fois l'évidence de la sensation et l'impossibilité d'en expliquer la cause. Ainsi les spectateurs ne s'identifient pas directement aux personnages-figures mais à l'impossibilité de leur rapport au monde et à l'autre. Ce phénomène fonctionne en grande partie grâce à l'effet de surprise que procure la création d'*En Attendant Godot*, et s'estompe au fur et à mesure que le

¹³⁴⁹ Auteur inconnu, *Lebon Français*, 15 janvier 1954, coupures de presse, 4-COL-174 (1122), BnF.

¹³⁵⁰ LEBESQUE Morvan, « En Attendant Godot », *Carrefour*, 1953, coupures de presse, 4-COL-174 (1122), BnF.

langage y appose du sens. En effet, ce qui marque les premières représentations théâtrales du nouveau théâtre, c'est surtout la rencontre sensible avec un public qui n'a pas encore assimilé les traumatismes de la Seconde Guerre mondiale, comme l'exprime Pierre-Aimé Touchard :

« L'éclatement de la bombe atomique brusquement mettait en cause le devenir même de l'humanité et par conséquent la conception d'un univers où Dieu et les hommes s'étaient crus pour l'éternité en un unique tête-à-tête. Cette fois, le théâtre n'eut pas à attendre bien longtemps avant d'exprimer cette impression de trou béant qui s'ouvrait devant tous les hommes, et nous avons vu éclore toute une série de pièces dont les dimensions métaphysiques n'étaient plus contestables. Ce fut ce qu'on appela le Théâtre Nouveau. Beckett, Ionesco, Adamov, trois étrangers établis en France, trois déracinés, exprimèrent, soit par le drame, soit par le rire, le désarroi existentiel de cette époque. Les théories de l'absurde se développèrent en même temps que chacun découvrait l'incommunicabilité des êtres. Chaque individu criait sa solitude devant une société impuissante et un ciel sans lumière. Pourtant, au même moment un poète méconnu, Paul Claudel, trouvait un énorme écho à sa voix de chrétien, comme si les hommes éperdus tentaient de se raccrocher à des espoirs qu'ils avaient crus perdus. Jamais sans doute au cours de l'histoire le théâtre n'avait rempli avec plus d'évidence, sa mission de révélateur de l'angoisse de l'homme¹³⁵¹. »

En cela, la représentation d'*En Attendant Godot* est tardive par rapport aux représentations des pièces d'Adamov et de Ionesco qui fleurissent après la guerre et qui semblent lui avoir préparé le terrain. Cependant, Jacques Lemarchand précise bien en 1953 que « [c]e que ces œuvres s'efforçaient de nous faire entendre, je l'entends beaucoup mieux avec *En Attendant Godot*¹³⁵² ». Et en effet, cette pièce montre sensiblement les problématiques de l'homme de la modernité, au point d'être citée par Miguel Benasayag dans son ouvrage sur le mythe de l'individu : « Cette attente, qui n'est pas un simple mot mais le concept même à travers lequel nous pouvons identifier la modernité, s'est révélée n'être qu'un *En attendant Godot*¹³⁵³. » La définition de l'homme de la modernité proposée par Miguel Benasayag permet d'étayer la compréhension de l'identification ressentie par certains critiques :

¹³⁵¹ TOUCHARD Pierre-Aimé, *Le Théâtre et l'angoisse des hommes*, Paris, Seuil, 1968, p. 88-89.

¹³⁵² LEMARCHAND Jacques, « *En attendant Godot* de Samuel Beckett, au Théâtre de Babylone », *Figaro Littéraire*, 17 janvier 1953, in *Le Nouveau théâtre 1947-1968, op. cit.*, p. 171-174, p. 173.

¹³⁵³ BENASAYAG Miguel, *Le Mythe de l'individu*, Paris, La Découverte, 1998, p. 11-12.

« L'homme de la modernité, en revanche, est définitivement cet individu du manque qui n'aspire qu'à la fixité de la pierre, c'est ce personnage qui ne devient que pour advenir au point final de sa route. L'idéal de l'individu est le sédentaire et tout devenir, tout désir, toute passion n'est vécue par lui que comme la preuve malheureuse de son manque à être, qui le plonge dans une existence marquée par l'attente¹³⁵⁴. »

Ainsi, sur scène, les personnages-figures de *Godot*, par leur absence de désir et de devenir, mettent en mouvement et en image une certaine blessure de l'individu moderne dont l'avenir, apparaissant soit chimérique soit eschatologique¹³⁵⁵, est repoussé au profit d'un éternel présent. Quand Albert Camus propose en théorie d'« imaginer Sisyphe heureux¹³⁵⁶ », Roger Blin le réalise à la scène, par la mise en exergue d'une forme de tendresse dans ce qui reste de solidarité humaine et à travers le rire. Comme l'énonce Jacques Lemarchand, la mise en scène de Blin est selon lui réussie car « pour arriver à cette simplicité, à cette évidence et à cette force d'expression, il faut une intelligence du cœur, et une générosité sans lesquelles le talent, l'expérience ne servent pas à grand-chose¹³⁵⁷ ». S'il est peu question d'angoisse dans les coupures de presse de 1953, mais que celle-ci conditionne les réactions des spectateurs, le discours semble se délier lors des représentations ultérieures et de ce fait, changer la perspective de la réception.

2. Une angoisse assimilée

L'angoisse ressentie apparaît de manière plus évidente et plus fréquemment dans les discours sur les mises en scène ultérieures à 1953. Or, la familiarité avec l'univers beckettien devrait au contraire l'atténuer. Jacques Lemarchand, au fur et à mesure de ses critiques sur *Godot*, écrites au fil des nombreuses reprises de la pièce, exprime une familiarité croissante avec les personnages-figures. Ainsi, en 1956, il note :

« En ces trois ans écoulés, les étranges vagabonds que nous découvrîmes un soir, sur la scène du Théâtre de Babylone, ont poursuivi en nous, à notre insu sans doute, leur interminable dialogue. Nous avons si bien fait nôtre leur attente obstinée, absurde, coupée de révoltes brèves et tôt avortées, de ce Godot qui doit, enfin, les

¹³⁵⁴ *Ibid.*, p. 18

¹³⁵⁵ *Ibid.*

¹³⁵⁶ CAMUS Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942, p. 168.

¹³⁵⁷ LEMARCHAND Jacques, « *En attendant Godot* de Samuel Beckett, au Théâtre de Babylone », *Figaro Littéraire*, 17 janvier 1953, in LEMARCHAND Jacques, *Le Nouveau théâtre 1947-1968*, op. cit., p. 171-174, p. 174.

Remploier, donner un sens à leur présence là, qu'elle nous touche maintenant par chacun de ses instants¹³⁵⁸. »

Tandis qu'en 1970, il rappelle :

« *Godot* n'est pas du théâtre à la bonne franquette. Il ne l'est certes pas devenu, mais il a si fort imprégné le théâtre que les jeunes gens d'aujourd'hui, plus aisément que ceux qui en connurent les premières fêtes, ont accès à *Godot*. Je suis témoin qu'ils en profitent avec générosité¹³⁵⁹. »

Selon Jacques Lemarchand, la familiarité croissante avec les personnages-figures va de pair avec une meilleure appréhension de la pièce, qui selon lui n'a rien perdu de sa force première. Roland Barthes en 1954 confirme *à* prématurément peut-être *à* ce point de vue dans son article « *Godot* adulte¹³⁶⁰ ». Selon cet auteur, l'élargissement rapide du public a affranchi la pièce des lectures intellectualisantes des premiers critiques : « *Godot* atteint maintenant cet état d'évidence¹³⁶¹ ».

Qu'en est-il de *Fin de partie* et d'*Oh Les Beaux Jours* ? Ces deux pièces semblent également traiter de l'angoisse contemporaine, mais différemment d'*En Attendant Godot*. Selon Pierre-Aimé Touchard¹³⁶², *Godot* est une tragédie qui parle du néant dramatique et de la solitude de l'homme, alors que *Fin de partie* est une comédie où l'homme social prend plaisir à jouer de sa haine des autres au théâtre. Cette hypothèse pourrait expliquer la différence d'écho des deux pièces. Le cadre de la pièce, se situant en intérieur et resserré sur la famille renvoie à la cellule sociale bourgeoise, limitant conséquemment le public touché. Mais surtout, la distance instaurée par le clown dans *En Attendant Godot* a disparu de la mise en scène de *Fin de partie* qui accentue un comique à froid, où sadisme et ironie créent de la distance tragique : « Un sentiment

¹³⁵⁸ LEMARCHAND Jacques, « *En attendant Godot* de Samuel Beckett, au Théâtre Hébertot », *Le Figaro Littéraire*, 30 juin 1956, in LEMARCHAND Jacques, *Le Nouveau théâtre 1947-1968, op. cit.*, p. 174-176, p. 175.

¹³⁵⁹ LEMARCHAND Jacques, « En retrouvant *Godot* : *En Attendant Godot* au Théâtre Récamier », *Le Figaro Littéraire*, 6-12 avril 1970, in *Le Nouveau théâtre 1947-1968, op. cit.*, p. 178-183, p. 181.

¹³⁶⁰ « À travers cet élargissement progressif de la pièce, que reste-t-il de sa race première ? Tout. *Godot* n'a rien abandonné de sa rigueur intellectuelle, de son pouvoir de dérision. C'est, comme aux premiers jours, une pièce sans complaisance, une pièce qui ne flatte aucun des publics qu'elle atteint ; elle les devine, les suit, les aide, mais reste ce qu'elle est par essence : une pièce dure. », BARTHES Roland, « *Godot* adulte », *Écrits sur le théâtre, op. cit.*, p. 89.

¹³⁶¹ BARTHES Roland, « *Godot* adulte », *Écrits sur le théâtre, op. cit.*, p. 88.

¹³⁶² TOUCHARD Pierre-Aimé, « Au Studio des Champs Elysées *Fin de partie* de Samuel Beckett », *Le Monde*, 3 mai 1957, coupures de presse, 4-COL-174 (185), BnF.

tragique d'une exceptionnelle puissance, et tempéré par des bouffées d'ironie¹³⁶³. » Roger Blin, comme nous l'avons analysé au quatrième chapitre, marque le comique de Clov dans la distance qu'il met dans ses répliques plutôt que dans sa démarche. Il n'a pas la même vitalité corporelle qu'un Arlequin, mais il en conserve l'ironie. Le dynamisme de *Godot* s'éteint au profit d'une ambiance morbide relevée par la critique : « [Georges Adet et Germain de France] leurs deux têtes hagardes, exsangues, spectrales qui jaillissent des poubelles, comme le diable à ressort, sont hallucinantes¹³⁶⁴ », « André Julien erre sur la scène comme une mouche épuisée et on lui tient presque rigueur de survivre¹³⁶⁵ », « [André Julien] n'est plus qu'un automate aux ordres d'un moribond¹³⁶⁶ ». Le rapport à la mort étant beaucoup plus prégnant, et la distance séparant la découverte de cette pièce et la fin la Seconde Guerre mondiale étant plus grande, les critiques commencent à modifier leur approche en fonction du contexte historique. Ainsi Jean Selz lie sa critique de la pièce à la découverte de la bombe atomique et aux angoisses qui en résultent dans la perception de l'homme qui tend vers une plus grande indistinction avec l'objet : « [La bombe atomique] modifie sensiblement la nature des réflexions qu'un homme peut se faire sur sa propre fin qui commence dès le jour où il prend conscience de son entrée dans le monde des objets¹³⁶⁷ ». Cette indistinction est d'ailleurs offerte à la vue des spectateurs dès l'ouverture de la pièce, avec la découverte des poubelles habitées. Aucun sentiment d'identification ou de familiarité avec les personnages-figures de *Fin de partie* n'apparaît :

« Nous adhérons à chacun des deux personnages principaux de *Godot*. Ici, nous restons spectateurs devant ces spectateurs d'eux-mêmes. Je le répète, nous sommes dans le climat de la comédie. La grande heure d'épouvante est passée, et, en dépit de ce qu'a d'atroce la situation qu'on nous présente, nous acceptons d'en rire parce que, pas plus que les personnages, nous n'y croyons tout à fait¹³⁶⁸. »

¹³⁶³ Baignières Claude, « *Fin de Partie* », *Figaro*, 8 mai 1968, coupures de presse, 4-COL-174 (185), BnF.

¹³⁶⁴ LERMINIER Georges, « *Fin de partie* », *Le Parisien libéré*, 3 mai 1957, coupures de presse, IMEC.

¹³⁶⁵ Baignières Claude, « *Fin de Partie* », *Figaro*, 8 mai 1968, coupures de presse, 4-COL-174 (185), BnF.

¹³⁶⁶ LECONTE Claude-Henry, « *Fin de partie* merveilleuse soirée d'horreur », *Le Nouveau Journal*, 18 mai 1968, coupures de presse, 4-COL-174 (185), BnF.

¹³⁶⁷ SELZ Jean, « L'homme finissant de Samuel Beckett », *Lettres nouvelles*, juillet 1957, coupures de presse, IMEC.

¹³⁶⁸ TOUCHARD Pierre-Aimé, « Au Studio des Champs Elysées *Fin de partie* de Samuel Beckett », *Le Monde*, 3 mai 1957, coupures de presse, 4-COL-174 (185), BnF.

La distance ressentie avec les personnages-figures peut certes s'expliquer par la tonalité méta-théâtrale plus prégnante dans la pièce, mais également probablement par le jeu de Blin qui, rappelons-le, affirmait en 1957 ne pas encore avoir réussi à apprivoiser la pièce. De nombreux aspects réflexifs et spectaculaires sont enlevés ou amoindris¹³⁶⁹ pour la reprise en 1968, ce qui offre à la pièce une simplicité plus forte et en facilite l'accès : « Ce qui paraissait grossier, brutal, obscur, incompréhensible, nous est tout à coup devenu clair¹³⁷⁰ ». De plus, les événements de mai 1968 rendent plus prégnantes des lectures liées à la critique de la bourgeoisie, comme s'en fait écho le mémoire d'Andrée Waintrop. De manière générale *Fin de partie* a divisé le public. Dans l'ensemble plus dure, elle touche moins de spectateurs qu'*En Attendant Godot* mais semble les atteindre plus profondément. Des critiques relèvent des incompréhensions entre les spectateurs, étonnés de ne pas réussir à parler de la pièce, et incapables de comprendre les réactions des autres. Ainsi l'un d'entre eux relate : « RÇ'est frais !r murmura à mes cotés une demoiselle qui me parut être la victime d'une évidente confusion de langage¹³⁷¹ », alors que lui-même a difficilement vécu la représentation : « sans en dénier les qualités, je confesse que j'en sortis avec la sensation d'avoir reçu sur le crâne un vigoureux coup de matraque¹³⁷². » Mobilisant le même type d'images, d'autres parlent d'« une pièce écrasante¹³⁷³. »

Alors que la critique déserte *La Dernière Bande*, affirmant que « ni la *Lettre Morte* de Robert Pinget, ni *La Dernière Bande* de Samuel Beckett, ne nous ont apporté ce Rçhocç qu'on attend d'œuvres insolites¹³⁷⁴ », elle se fait plus diserte sur *Oh Les Beaux Jours*. La pièce est tout de même rejetée pour son caractère formel par certains critiques qui la comparent à tort à *En Attendant Godot* et regrettent, comme pour *La Dernière Bande*, le manque de nouveauté :

« Que tout cela ressemble davantage à l'exploitation d'une habitude qu'au renouvellement ou même à l'approfondissement d'une vision

¹³⁶⁹ Voir *supra*, troisième chapitre.

¹³⁷⁰ AMBRIÈRE Francis, in TOUCHARD Pierre-Aimé (real.), « Le Manteau d'Arlequin du 4 juillet 1968 », *Le Manteau d'Arlequin*, France Culture, 4 juillet 1968, Ina.

¹³⁷¹ FAVALELLI Max, « *Fin de partie* noire, éclairée par le scotch et un nègre », *Ici Paris*, 9-15 mai 1957, coupures de presse, 4-COL-174 (185), BnF.

¹³⁷² *Ibid.*

¹³⁷³ BELMONT Georges « Avec *Fin de partie* BECKETT a atteint la perfection », *Arts*, 10 avril 1957, coupures de presse, Microfilm BNRn119335, BnF.

¹³⁷⁴ Auteur inconnu, « T.N.P. (Récamier) », *La Croix*, 21 avril 1960, coupures de presse, MF M-11855 (3), BnF.

personnelle et d'un art ; qu'on ne retrouve dans *Oh ! les beaux jours* aucune de ces inventions de dialogue qui faisaient le mérite de Godot ; que Beckett ne conserve ici que l'aspect le plus facile de son talent, ses situations outrées, somme toute simplistes, et qu'il ne met plus rien dans ce moule ; bref, que la recette est archiconnue et l'exécution faible. C'est ce qui représente exactement le stade auquel un auteur est universellement acclamé¹³⁷⁵. »

D'autres la défendent avec des arguments révélant également leur habitude de ces pièces :

« Ces gens là n'ont rien compris. Ils ignorent que les héros de Beckett sont là dans la seule intention de nous démontrer que la vie est dépourvue de sens, qu'elle ne nous mène de rien à nulle part¹³⁷⁶. »

Ces deux critiques, en miroir si l'on peut dire, renforcent l'idée d'une familiarité avec l'univers beckettien. Ainsi, de la même manière que pour *En Attendant Godot* et *Fin de partie*, les comparaisons des personnages-figures avec des images non-humaines fleurissent : « La tête de Madeleine Renaud, se détachant au sommet de ce cône dénudé, apparaît, éclairée dans le noir, telle celle d'un insecte somptueux : libellule ou papillon¹³⁷⁷ » ; « Deux êtres réduits à l'état de taupes¹³⁷⁸ » ; « cette poupée animée¹³⁷⁹ ». La grande nouveauté dans le vocabulaire employé par la critique pour parler de cette pièce est l'utilisation de la notion d'absurde, popularisée par l'essai anglais de Martin Esslin édité en 1961¹³⁸⁰. L'angoisse ressentie avec surprise en 1953, est désormais exprimée grâce au terme d'absurde, qui permet de formuler et d'expliquer la sensation suscitée par la pièce :

« L'absurde de la condition humaine y est porté à une telle intensité que le spectateur se sent insensiblement perdre la raison comme la malheureuse enlisée et que l'angoisse créée par ce monologue solitaire et monotone, déchiré par instant par un bruit strident, vous met les nerfs à vif. Ajoutez que Madeleine Renaud atteint à une vérité de

¹³⁷⁵ SARRAUTE Claude « Oh ! Les beaux procédés », *France-observateur*, 7 novembre 1963, coupures de presse, 4° SW 10809(4), BnF.

¹³⁷⁶ GUILLEMINAULT Gilbert, « Oh les Beaux Jours », *L'Aurore*, 31 octobre 1963, coupures de presse, 4° SW 10809(4), BnF.

¹³⁷⁷ VALOGNE Catherine, « Oh ! Les beaux jours : le triomphe Renaud-Beckett », *Tribune de Lausanne*, 27 octobre 1963, coupures de presse, 4° SW 10809(4), BnF.

¹³⁷⁸ GUILLEMINAULT Gilbert, « Oh les Beaux Jours », *L'Aurore*, 31 octobre 1963, coupures de presse, 4° SW 10809(4), BnF.

¹³⁷⁹ D. M. « Oh les beaux jours... », date inconnue, coupures de presse, BLN 1.3, IMEC.

¹³⁸⁰ ESSLIN Martin, *The Theatre of the Absurd*, New-York, Doubleday Ltd. Company, 1961.

cauchemar hallucinant, et qu'elle vous arrache des larmes de pitié et d'admiration¹³⁸¹. »

Le phénomène d'identification avec le personnage-figure interprété par Madeleine Renaud semble effectif alors que l'association de la pièce à la poésie ou à la musique pourrait créer une distance :

« Son texte un peu sec, un peu pauvre, en passant par la bouche enchantée de Madeleine Renaud, devient une exquise et bouleversante musique, que l'on écoute avec passion, et dont on sort, une fois égrenées les dernières notes, plein de bonheur et de pitié¹³⁸². »

Cette œuvre, comme les deux précédentes, touche par sa dureté-même les spectateurs les plus spécialisés sur le plan émotionnel et sensible :

« Théâtralement, et malgré la beauté incontestable de la langue, et le non moins incontestable génie de Beckett, il faut une solide santé pour tenir jusqu'au bout. On ne nous passe rien. Et les trente dernières minutes, dans l'insistance et dans la répétition, dans l'acharnement et dans la cruauté, exigent une tension et une attention qui peuvent dépasser les forces d'un honnête citoyen¹³⁸³. »

L'indétermination historique des pièces de Beckett, renforcée par les choix scéniques de Blin, est majoritairement perçue par la critique dramatique. Ainsi, rares sont les journalistes qui se réfèrent directement aux événements de la Seconde Guerre mondiale pour expliquer ou essayer de traduire leur ressenti. Ce qu'exprime Adorno à propos de l'écriture de Beckett peut alors être élargi à l'ensemble de la réception de ces spectacles : « la crainte de mentionner l'indicible égale sa violence¹³⁸⁴ ». L'angoisse des spectateurs ne s'estompe pas malgré leur familiarité grandissante avec ces œuvres. Leur effet poétique persiste malgré l'absence de surprise et l'éloignement d'avec la catastrophe. Ceci s'explique à la fois par l'ambivalence mise en place par Blin, mais également par les thématiques des pièces, qui touchent l'individu spectateur au cœur de ses angoisses liées à la modernité, plus qu'à celles liées à la Seconde Guerre mondiale.

¹³⁸¹ GUILLEMINAULT Gilbert, « *Oh les Beaux Jours* », *L'Aurore*, 31 octobre 1963, coupures de presse, 4° SW 10809(4), BnF.

¹³⁸² DUTOURD Jean, « *Oh les Beaux Jours* (la divine Madeleine) », *France soir*, 31 octobre 1963, coupures de presse, 4° SW 10809(4), BnF.

¹³⁸³ MARCABRU Pierre « *Oh ! Les beaux jours* », 31 octobre 1963, *France soir*, coupures de presse, BLN 1.3, IMEC.

¹³⁸⁴ ADORNO W. Theodor, « Pour comprendre *Fin de partie* », *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984, [1958], p. 201-238, p. 206.

Ainsi, comme le propose Hélène Kuntz à propos des pièces de Beckett, Bond et Müller : « La catastrophe n'importe pas en tant qu'événement mais par la réflexion, en premier lieu politique, qu'elle rend possible : la destruction de nos sociétés permet d'en questionner les fondements¹³⁸⁵ ». Dans les mises en scène de Beckett, la réflexion politique se déploie sur le plan sensible avec la déstabilisation d'un modèle bourgeois d'être au monde, comme le suggère Sartre quand il affirme que « tous les thèmes de *Godot* sont bourgeois : ceux de la solitude, du désespoir, du lieu commun, de l'incommunicabilité. Ils sont tous le produit de la solitude interne de la bourgeoisie¹³⁸⁶ ». On comprend ainsi mieux pourquoi ces pièces qui font directement échos aux angoisses individuelles des spectateurs sont reçues avec autant de dureté et de plaisir.

À l'inverse, les pièces de Genet sont plus ouvertement agressives. Si elles mettent également en place une indétermination historique, la thématique sociétale y apparaît plus directement politique. Ainsi, Blin, qui ne se réfère jamais à l'histoire lors de ses créations des pièces de Beckett, parle plus ouvertement du racisme et de la guerre d'Algérie quand il travaille avec Genet.

B. Du spectacle cérémoniel à la morale déstabilisée

Les pièces de Genet mises en scène par Blin jouent sur deux aspects : le rapport à la société du spectacle et à la morale. L'expression « la société du spectacle » se répand largement en 1968 avec la publication un an auparavant de l'essai de Guy Debord. La deuxième phrase de l'ouvrage, « Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation¹³⁸⁷ », non seulement réaffirme la thèse de Walter Benjamin sur la fin de l'expérience¹³⁸⁸, mais ouvre également sur une lecture de la société en termes de représentation et de reflet. Guy Debord définit le spectacle comme un « rapport social

¹³⁸⁵ KUNTZ Hélène, *La Catastrophe sur la scène moderne et contemporaine*, Louvain-la-Neuve, Études théâtrales, n° 23, 2002, p. 88.

¹³⁸⁶ SARTRE Jean-Paul, « Théâtre populaire et théâtre bourgeois », propos recueillis par DORT Bernard en 1955, *Un Théâtre de situations*, Paris, Gallimard, 1992, p. 74-87, p. 82.

¹³⁸⁷ DEBORD Guy, *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard, 2001, [1967], p. 3.

¹³⁸⁸ « [L]'expérience a subi une chute de valeur, et cela s'est produit à une génération qui, entre 1914 et 1918, a fait l'une des expériences les plus monstrueuses de l'histoire universelle. Cela n'est peut-être pas aussi étrange qu'il ne semble. Ne pouvait-on pas, à l'époque, faire la constatation suivante : les gens sont revenus muets de la guerre ? Pas plus riches, mais au contraire plus pauvres en expériences communicables. » BENJAMIN Walter, *Expérience et pauvreté*, Paris, Payot & Rivages, 2011, [1933].

entre des personnes, médiatisé par des images¹³⁸⁹ ». On peut dès lors affirmer que les pièces de Genet, et en particulier *Les Nègres*, exposent, par leur structure en reflet ainsi que par la mise en place d'un jeu de miroirs sur la réappropriation à l'infini des images que les uns se font des autres, et bien avant que Debord ne les nomme ainsi, les mécanismes d'une société du spectacle. La société occidentale entre dans l'ère de l'image et du spectacle avec l'essor des nouvelles technologies de la représentation de plus en plus présentes dans le quotidien¹³⁹⁰, mais également par le bouleversement de la conception du monde en tant que tout compréhensible et maîtrisable. L'utilisation de la bombe atomique confirme que le progrès technologique ne va pas de pair avec une vision téléologique de l'histoire qui irait de la barbarie vers l'humanisme. L'impossibilité de comprendre et maîtriser les nouvelles technologies jusque dans son quotidien augmente la perception virtuelle du monde et transforme la relation intra-individuelle :

« Le monde, désormais perçu comme une totalité incompréhensible et hostile, devient de plus en plus virtuel et spectaculaire [...] Virtualité et spectacle éloignent chacun de nous du réel dans lequel nous vivons, mais, et surtout, le rapport de chacun de nous envers lui-même devient virtuel et spectaculaire¹³⁹¹. »

Sur cette base, *Les Nègres* renvoie les spectateurs à leur perception du monde du spectacle et interroge le rapport qu'ils entretiennent avec eux-mêmes, avant de soulever des questions sur les préjugés racistes. La critique de la pièce souligne alors en premier lieu la brutalité de la représentation, à la fois en faisant énormément référence au « théâtre de la cruauté », mais également en utilisant un champ lexical violent :

« Au sortir du spectacle, les impressions ne pouvaient qu'être confuses, contradictoires, tant était abondant le jaillissement des images, des suggestions, des idées, des symboles qui vous avaient été littéralement jetés en pleine figure¹³⁹² »

« À chaque instant, avec une totale brutalité, le jeu se fait et se défait, se rompt et se reprend, jusqu'à ce que nous ne sachions plus très bien où nous en sommes et qui nous sommes. Il faut rendre un hommage éclatant au metteur en scène, M. Roger Blin, qui, avec une virtuosité sans défaillance, a établi et éclairé ce jeu de miroirs où les images se

¹³⁸⁹ DEBORD Guy, *La Société du spectacle*, op. cit., p. 4.

¹³⁹⁰ La photographie, la radio, ainsi que la télévision changent la relation au corps et au temps.

¹³⁹¹ BENASAYAG Miguel, *Le Mythe de l'individu*, op. cit., p. 12.

¹³⁹² ALTER André, « *Les Nègres* : des clowns ou des juges ? », *Témoignages chrétien*, 20 novembre 1959, coupures de presse, 4-COL-174 (213), BnF.

répercutent à l'infini. La messe (noire) devient théâtre et le théâtre, ô souvenir d'Antonin Artaud, devient messe noire. On n'assiste pas au spectacle : on participe. [...] Si vous aimez recevoir des coups sur la tête, il faut aller voir *Les Nègres*¹³⁹³. »

La violence du jeu de reflets aboutit à la perte des certitudes des spectateurs qui ne savent plus qui ils sont. Par la mise en place d'une structure renvoyant à la société du spectacle, c'est-à-dire au quotidien des spectateurs, la pièce fait douter ces derniers, comme l'énonce Bernard Dort :

« Ce malaise qu'il cherche à provoquer tient aussi à ce que la représentation devrait amener le spectateur à douter de lui-même ; à ne plus savoir s'il est encore ce qu'il croyait être. Le spectateur est doublement ravi. Il demeure suspendu entre l'assentiment et la répulsion, entre le rire et l'effroi. Ici, la pitié (ou la compassion) et la terreur se dissipent. Le grotesque le dispute à l'enchantement¹³⁹⁴. »

Dans cet extrait, Dort souligne de nombreuses oppositions entre des éléments contradictoires : assentiment et répulsion, rire et effroi, grotesque et enchantement. La réception du spectacle semble en effet fonctionner sur la dualité. La dureté ressentie est compensée par la beauté, qui emporte le spectateur malgré lui. À ce propos, l'analyse de Blin semble très pertinente :

« Beaucoup de gens sont choqués par les pièces de Genet. Ils sont effrayés quand ils sont mis en présence d'un monde dont ils savent qu'il existe réellement, un monde achevé. Ionesco, par exemple, n'a pas pu voir *Les Nègres* jusqu'au bout. En tant qu'homme blanc il se sentait mal à l'aise ; il se sentait attaqué ; il sentait à quel point les acteurs noirs éprouvaient du plaisir chaque fois qu'ils insultaient les blancs. Si les gens sont choqués par les pièces de Genet, ils sont complètement désarmés par son autre grande qualité, sa faculté de provoquer le rire, et rire détend le spectateur. Si un spectateur est choqué par les obscénités dites en scène, il est conquis par la beauté et la poésie pures de la langue de Genet. Même ceux qui sentent qu'on se moque d'eux et qu'on les ridiculise sont frappés par la *Rvérité*, la sincérité brûlante de sa poésie, et retenus par le sentiment du *fair-play*¹³⁹⁵. »

Si de nombreux critiques utilisent le champ lexical de la religion en évoquant « la messe noire », « le cérémoniel », « le sacré », « le rituel », etc., c'est qu'ils sont emportés sensiblement par ce qui se déroule devant eux et, qu'en un certain sens, ils y participent

¹³⁹³ KANTERS Robert, « *Les Nègres* », *L'Express*, 5 novembre 1959, coupures de presse, Rsupp 6263, BnF.

¹³⁹⁴ DORT Bernard, « Le théâtre : une féerie sans réplique », *Magazine Littéraire*, n° 313, septembre 1993, p. 46-50, p. 50.

¹³⁹⁵ KNAPP Bettina, « Entretien avec Roger Blin », in *Oblique*, n° 2, 1972, p. 39-43, p. 39.

comme à un rite. La mise en scène de Blin résonne ainsi avec un « air du temps », où les différences entre art et vie ou art et rite, commencent à se voir déstabilisées. Les idées sur le théâtre développées par Artaud dans les années 1930 sont en effet réaffirmées avec l'émergence de nouvelles pratiques artistiques, telles que le happening ou des expérimentations qui prendront bientôt le nom de performance, souhaitant faire participer le spectateur et le toucher physiquement.

Ces nouveaux pouvoirs accordés à la scène expliquent certainement que le présentateur d'une émission critique puisse paradoxalement affirmer : « Je persiste à ne pas aimer du tout la pièce et à adorer la mise en scène de Blin que je trouve être une des plus belles que j'ai jamais vue¹³⁹⁶. » Le rejet du texte de Genet, certainement lié au propos tenu, n'est dans ce cas précis pas antagoniste avec le plaisir pris à la représentation. Le spectateur serait alors emporté malgré lui. De ce fait, le sujet de la pièce qui semble aisément identifiable à la question des préjugés racistes est majoritairement évacué par des spectateurs qui paraissent plutôt touchés par le rapport sensoriel à cette messe noire. Lors d'un débat radiophonique, Morvan Lebesque s'oppose à Bertrand Poirot-Delpech précisément sur cette question. Le second situe l'intérêt de la pièce sur le « problème des préjugés raciaux » qui serait « un problème tragique de notre temps pour le coup¹³⁹⁷ », alors que le premier rejette cette lecture au profit de la mise en avant du « cri de rébellion de Genet¹³⁹⁸ ». Ainsi Morvan Lebesque,

¹³⁹⁶ Présentateur, in GODEBERT Georges (real.), « Théâtre », *Le Masque et la plume*, France 1 Paris-Inter, 12 novembre 1959, Ina. Propos retranscrits par nous-même.

¹³⁹⁷ « J'aime énormément cette pièce. Je crois qu'on n'a jamais écrit quelque chose d'aussi pénétrant et d'aussi magnifique sur le problème des préjugés raciaux, qui est un problème tragique de notre temps pour le coup¹³⁹⁷ » POIROT-DELPHECH Bertrand, in GODEBERT Georges (real.), « Théâtre », *Le Masque et la plume*, France 1 Paris-Inter, 12 novembre 1959, Ina. Propos retranscrits par nous-même.

¹³⁹⁸ « Moi, je ne peux pas dire que j'aime entièrement la pièce de Genet. Je la trouve inférieure aux *Bonnes* et à *Haute Surveillance*.[...] Nous sommes devant un très grand poète, un des plus grand poète vivant, nous sommes devant un spectacle admirable du point de vue de la mise en scène et de l'interprétation, nous sommes devant quelque chose de toute manière très important et qu'il faut voir. Prenons nos distances, comme j'ai pris tout à l'heure mes distances avec Giraudoux, n'est-ce pas. Dans cette pièce il y a une chose qui ne me plaît pas beaucoup. Bien que ça me semble admirable et très beau, c'est le problème de Genet qui est sur la scène, et non pas le problème des blancs et des noirs. C'est Genet avec un masque noir sur le visage qui nous crie ce qu'il crie mieux que quiconque au monde : l'immense cri de la rébellion. Mais quand il sort de là, ce dont monsieur Serreau et monsieur Blin et beaucoup d'autres disent n'est-ce pas qu'il a raison, qu'il faut sortir de lui-même et parler plus précisément du problème blancs/noirs, alors là je trouve que ce n'est pas bon. Je ne marche pas pour l'histoire du gouverneur, je ne marche pas pour l'histoire du missionnaire, non pas que je soutienne les gouverneurs de colonie ou les missionnaires, mais parce que c'est mauvais, parce que dans la pièce de Genet, c'est conventionnel, le problème noir ne se pose pas comme ça aujourd'hui. »

tout en regrettant la maladresse de certains aspects de la mise en scène de Blin, réaffirme l'indétermination historique de la pièce au profit d'interrogations plus vagues, individuelles, voire autobiographiques. Cependant, si la pièce semble autant marquer les spectateurs, c'est également par sa distribution composée uniquement de comédiens amateurs noirs : « le spectacle qui nous est donné ces jours-ci au Théâtre de Lutèce est assez rare sinon tout à fait exceptionnel ; c'est celui d'une pièce entièrement jouée par des noirs et ils sont beaucoup¹³⁹⁹. » Les acteurs sont noirs alors que les spectateurs sont blancs, ce qui crée, au cours de la représentation, une opposition effective et actualise pour les spectateurs ce qui se passe sur la scène, comme en témoigne Alfred Simon :

« Je suis surtout choqué par la pièce mais au double sens [...] et je crois qu'elle est faite pour nous gêner, pour créer un malaise en nous et choquer en ce sens que je ne m'en remets pas complètement. Je crois que ce que je retiens, plus que le problème des préjugés raciaux, c'est vraiment la tentative la plus poussée que j'ai jamais vue d'un théâtre total. Et là la mise en scène de Blin entre en jeu évidemment. Mais d'un théâtre total avec ce qu'Artaud entendait quand il parlait d'un théâtre de la cruauté, c'est-à-dire d'un théâtre qui devient vraiment une présence pure. On pose un problème actuel devant nous mais ce sont les gens qui le vivent dans leur chair et dans leur âme qui le posent à nous, qu'ils considèrent comme les coupables et comme les responsables. Le théâtre cesse alors d'être un jeu alors que Genet lui-même intitule sa pièce *clownerie* et qu'effectivement elle en est très proche¹⁴⁰⁰. »

Jeu de reflets qui déborde la rampe, la représentation des *Nègres* conquiert le public en jouant de ses doutes. « Deux heures sans respirer, dans une salle surchauffée, il y a là quelque chose d'inhumain¹⁴⁰¹. » Cependant, si certains critiques soulèvent la question des préjugés raciaux, aucun n'aborde directement ce thème. La pièce reste confinée dans le cadre de débats esthétiques et sensibles. De ce fait, les propos de Sartre sur le théâtre de Genet en 1966 semblent tout à fait pertinents : « L'imaginaire chez Genet, c'est la complaisance au mal réalisée chez le public : envoûter le juste par le mal, le

Morvan Lebesque, in GODEBERT Georges (real.), « Théâtre », *Le Masque et la plume*, France 1 Paris-Inter, 12 novembre 1959, Ina. Propos retranscrits par nous-même.

¹³⁹⁹ CHONEZ Claudine (real.), « *Les Nègres* de Jean Genet, au Théâtre de Lutèce », *Paris vous parle*, 1^{er} novembre 1959, Ina. Propos retranscrits par nous-même.

¹⁴⁰⁰ SIMON Alfred, in GODEBERT Georges (real.), « Théâtre », *Le Masque et la plume*, France 1 Paris-Inter, 12 novembre 1959, Ina. Propos retranscrits par nous-même.

¹⁴⁰¹ FAVALELLI Max, « *Les Nègres* », *Paris Presse*, 4 novembre 1959, coupures de presse, Rsupp 6263, BnF.

laisser toujours avec sa bonne conscience mais avec une inquiétude profonde dont il ne sait pas la réponse¹⁴⁰². » L'inquiétude est présente mais la bonne conscience reste sauve.

Les représentations des *Paravents* jouent différemment sur les mécanismes de la société du spectacle pour atteindre ceux de la morale. Contrairement aux *Nègres*, le spectacle ne se dévoile pas à travers un jeu de reflets mais s'assume pleinement, plastiquement et corporellement. Ainsi Guy Dumur reconnaît avec plaisir qu'« après des années d'anti-théâtre, voici une pièce où le théâtre est roi. [...] Tout vient nous rappeler que nous sommes au théâtre¹⁴⁰³ ». Cette mise en avant du spectaculaire n'est pas du goût de tous. Pour de nombreux critiques, le surplus de baroque et la surenchère grand guignolesque desservent le lyrisme du texte de Genet :

« Mise en scène, décors, bariolages, c'est Guignol qui mène la danse. Mais Blin se perd dans des échafaudages, des escaliers, des praticables qui ruinent la force première de Guignol : la simplicité de l'allégorie. Ici, on fait des ronds de jambes. Avec Genet, c'est impardonnable. Il faut l'éclat glacial du sacré¹⁴⁰⁴. »

« Mais pourquoi diable cette charge qui porte sur le maquillage et tend à faire de chaque tête l'une de celles qu'on voit surgir des théâtres guignol ? Il y a une façon brechtienne de se distancier qui vaut bien cette satire visagiste du personnage par lui-même¹⁴⁰⁵. »

Si pour certains, la pièce de Genet aurait été mieux servie par d'autres techniques scéniques, comme la simplicité ou la distanciation brechtienne, pour d'autres, la mise en avant des fastes spectaculaires permettent un renouveau théâtral. Cependant, que le parti-pris de la mise en scène plaise ou non, tous s'accordent sur le fait que la surcharge et du texte et de la scène implique parfois un manque de précision :

« C'est parce qu'il était démesuré, étrange et audacieux, c'est parce que la pièce est un magnifique désordre que la mise en scène devait être plus ordonnée, plus limpide. Alors le spectacle eut été parfait. C'est-à-dire plus provoquant, impitoyable, gênant, comme il l'est au

¹⁴⁰² SARTRE Jean-Paul, « Mythe et réalité du théâtre », *Un Théâtre de situations*, Paris, Gallimard, 1992, [1966], p. 183-210, p. 191.

¹⁴⁰³ DUMUR Guy, « *Les Paravents* », *Le Nouvel Observateur*, 3 mai 1966, coupures de presse, 4° S.W 10808 (8), BnF.

¹⁴⁰⁴ MARCABRU Pierre, « Le Claudel de l'innommable », *Nouveau Candide*, 1^{er} mai 1966, coupures de presse, 4° S.W 10808 (8), BnF.

¹⁴⁰⁵ VERDOT Guy « Une idée fixe derrière beaucoup de paravents », *Journal de Genève*, 30 avril 1966, coupures de presse, 4° S.W 10808 (8), BnF.

trois quarts. Ce qui, dans l'état actuel de nos mœurs et du théâtre, est déjà suffisant¹⁴⁰⁶. »

Ainsi de nombreuses louanges mettent en avant le travail de Blin :

« Le mérite du succès revient surtout à Roger Blin. Il lui fallait à la fois resserrer le texte trop long et moins strictement concerté que les précédents, inscrire ses thèmes dans l'espace, et traduire dans le jeu le chaos de ses ruptures violentes¹⁴⁰⁷. »

Dès lors, même des critiques réfractaires au nihilisme de Genet se sentent pris au piège de la beauté déployée sur scène, comme le regrette Gabriel Marcel. « Encore une fois, il y a beaucoup à admirer dans tout cela, mais cette beauté, hélas ! aggrave encore la portée de l'outrage¹⁴⁰⁸. » Ainsi selon lui, la beauté du spectacle est dangereuse car, touchant sensiblement les spectateurs, elle risquerait de les faire adhérer à son message anti-moraliste. La beauté et le rire emportent en effet une partie du public : « C'est ce rire toujours présent, possible ou sous-jacent qui confère au poème sa gravité même¹⁴⁰⁹. » Cependant, les critiques des *Paravents* expriment moins leurs émotions que pour d'autres pièces de notre corpus. Gabriel Marcel évoque toutefois le fait que la représentation « laisse le spectateur épuisé et comme intérieurement disloqué¹⁴¹⁰ ». Guy Demur précise cette sensation : « Cette pièce sans sujet, sans morale, s'adresse d'abord à nos sens. Elle veut nous couper le souffle, nous étouffer sous l'horreur, nous conduire de l'autre côté de nous-mêmes¹⁴¹¹. » Le spectateur semble donc pris en étau entre ses convictions morales et l'atteinte physique qu'il subit. Les journalistes donnent l'impression de vouloir adoucir la violence ressentie en rendant familières, et donc domesticables, les thématiques de Genet. Bertrand Poirot-Delpech, par exemple, rejette la vision de la pièce tout en l'intégrant à un héritage littéraire occidental :

« On ne peut pas épouser ni même concevoir cette révolte radicale et véritablement sacrée contre les moindres tentatives humanistes, mais

¹⁴⁰⁶ DUMUR Guy, « *Les Paravents* », *Le Nouvel Observateur*, 3 mai 1966, coupures de presse, 4° S.W 10808 (8), BnF.

¹⁴⁰⁷ POIROT-DELPECH Bertrand, « *Les paravents* », *Le Monde*, 23 avril 1966, coupures de presse, 4° S.W 10808 (8), BnF.

¹⁴⁰⁸ MARCEL Gabriel, « le procès de Jean Genet », *Les nouvelles littéraires*, 21 avril 1966, in PESKINE Bellity Lynda et DICHY Albert (dir.), *La Bataille des Paravents. Théâtre de l'Odéon 1966*, Paris, IMEC, 1991, p. 61-62, p. 62.

¹⁴⁰⁹ LEMARCHAND Jacques, « *Les Paravents* de Jean Genet à l'Odéon », *Le Figaro Littéraire*, 28 avril 1966, coupures de presse, 4° S.W 10808 (8), BnF.

¹⁴¹⁰ MARCEL Gabriel, « le procès de Jean Genet », *Les nouvelles littéraires*, 21 avril 1966, in PESKINE Bellity Lynda et DICHY Albert (dir.), *La Bataille des Paravents, op. cit.*, p. 62.

¹⁴¹¹ DUMUR Guy, « *Les Paravents* », *Le Nouvel Observateur*, 3 mai 1966, coupures de presse, 4° S.W 10808 (8), BnF.

on ne peut nier qu'elle prolonge une tradition artistique primordiale R de Shakespeare lui-même à Céline R et qu'elle laisse à chacun sa liberté de reconstruire le monde après cette tempête de vérité¹⁴¹². »

Dès lors, les critiques ne remettent pas en cause leur propre morale, ni même ne l'interrogent après avoir assisté aux *Paravents*. Au contraire, des spectateurs prenant la parole lors d'une émission radiophonique, témoignent du « choc intérieur¹⁴¹³ » reçu lors de la représentation, qui a bouleversé leurs valeurs. L'un d'entre eux s'exprime ainsi :

« Il y a quelque chose qui se passe entièrement, qui dépasse seulement la petite vie et tout, il y a de nouvelles valeurs qui se créent sur ce spectacle comme ça et ça nous met, nous y sommes plongés, nous prenons comme une sorte de bain d'impudeur ou de pudeur, toutes nos références de la vie disparaissent complètement¹⁴¹⁴. »

Et un autre de conclure : « La morale ne compte plus, c'est fini, on est au delà de la morale, on est au-delà de tout¹⁴¹⁵. » Les interrogations sur la morale restent généralement tout de même coupées d'une réflexion politique. Pour ne pas remettre en cause l'humanisme occidental ainsi que la colonisation, les critiques dissocient très rapidement la pièce de la guerre d'Algérie. Pierre Marcabru traite de « myopes¹⁴¹⁶ » ceux qui rattacheront la pièce à cette guerre alors que, selon lui, elle parle de leurs « mascarades les plus quotidiennes¹⁴¹⁷ ». En effet, les mises en scène de Blin renforcent le flou contextuel des textes et sont dirigées contre le public bourgeois. Cependant il serait impropre de séparer la vie quotidienne des français d'alors des processus de colonisation et de néo-colonisation qui leur assurent, par l'expansion de l'idéologie humaniste qui se maintient malgré sa mise en crise, un quotidien rassurant.

Le scandale qui occupe rapidement le cœur des coupures de presse et des discussions, ainsi que l'aspect trop étiré de l'œuvre, régulièrement mentionné, peuvent expliquer pourquoi la dimension poétique de l'œuvre paraît secondaire. Or, certains

¹⁴¹² POIROT-DELPECH Bertrand, « *Les paravents* », *Le Monde*, 23 avril 1966, coupures de presse, 4° S.W 10808 (8), BnF.

¹⁴¹³ Un spectateur, in BASTIDE-François Régis et POLAC Michel (real.), « Théâtre », *Le Masque et la plume*, France inter, 1^{er} mai 1966, Ina. Propos retranscrits par nous-même.

¹⁴¹⁴ Un spectateur, in BASTIDE-François Régis et POLAC Michel (real.), « Théâtre », *Le Masque et la plume*, France inter, 1^{er} mai 1966, Ina. Propos retranscrits par nous-même.

¹⁴¹⁵ Un spectateur, in BASTIDE-François Régis et POLAC Michel (real.), « Théâtre », *Le Masque et la plume*, France inter, 1^{er} mai 1966, Ina. Propos retranscrits par nous-même.

¹⁴¹⁶ MARCABRU Pierre, « Le Claudel de l'innommable », *Nouveau Candide*, 1^{er} mai 1966, coupures de presse, 4° S.W 10808 (8), BnF.

¹⁴¹⁷ *Ibid.*

relèvent tout de même un grand choc intérieur, quand d'autres sont déçus par l'absence d'unanimité dans la salle : « La salle en fait m'a un petit peu déçu, on sent que les gens ne reçoivent pas la pièce comme ils devraient¹⁴¹⁸. »

Finalement les pièces de notre corpus produisent un fort effet poétique sur les spectateurs spécialisés. Cet effet, de l'ordre d'une dissension intérieure et sensible, est rendu possible grâce aux mises en scène de Blin qui, loin de proposer une lecture unilatérale des pièces, s'assure de mettre en place un jeu d'équilibres précaires et de ruptures entre des tonalités et des effets antagonistes, tout en gardant au centre de ses créations des résidus de tendresse humaine. Si les discours critiques se réfèrent peu au contexte historique pour exprimer ou expliquer ces ressentis, la corrélation entre ces deux aspects semble toutefois avérée. Dès lors, nous sommes en accord avec Michel Corvin quand il affirme en 1963 que : « L'œuvre nouvelle ne fait pas la démonstration analytique de notre condition, ne parle pas de nos angoisses ou de nos incertitudes, elle les montre¹⁴¹⁹. » Les pièces de Beckett créées par Blin, en se resserrant de plus en plus sur la cellule bourgeoise en décomposition, soulignent l'angoisse de l'homme moderne dissocié de lui-même et de tout avenir. Celles de Genet ne montrent pas ces angoisses, elles les font ressentir directement aux spectateurs grâce à un jeu performatif structuré en miroirs qui produit sur ces derniers une remise en cause de leur bonne conscience occidentale. Sans spécialement être en accord avec les propos défendus par Genet, les spectateurs ressentent tout de même, et ce malgré eux, un malaise qui les fait douter d'eux-mêmes. Ce phénomène fonctionne parce qu'ils sont emportés malgré eux par la violence, la beauté et le rire qui émanent de la scène. Si l'effet poétique des pièces de Blin semble particulièrement fort auprès de la critique dramatique, les techniques scéniques de représentation de l'humain sont-elles véritablement nouvelles, au point de parler d'un nouveau réalisme ?

¹⁴¹⁸ Un spectateur, in BASTIDE-François Régis et POLAC Michel (real.), « Théâtre », *Le Masque et la plume*, France inter, 1^{er} mai 1966, Ina. Propos retranscrits par nous-même.

¹⁴¹⁹CORVIN Michel, *Le Théâtre nouveau en France*, Paris, PUF, (Que sais-je ?), 1963, p. 8.

III. Un nouveau réalisme emprunt de conventions anciennes

Le syntagme « nouveau réalisme » est doublement moderniste dans le sens où il conjugue deux concepts forts de la modernité. Cela en fait une expression d'autant plus fuyante à l'entendement, mais qui a l'avantage de replacer fortement les œuvres dans leur contexte de réception. En effet, les notions de nouveau et de réalisme ne peuvent valoir qu'à travers leur relativité historique. Le XX^e siècle s'ouvre sur le culte du nouveau, qui rompt avec la tradition. Or, comme le souligne Antoine Compagnon, la « superstition du nouveau » devient paradoxalement le leitmotiv traditionnel de la modernité, dans le sens où il est le modèle transmis aux générations suivantes¹⁴²⁰. Le terme « réalisme », pour sa part, apparaît dans le vocabulaire des arts et lettres au milieu du XIX^e siècle pour définir des œuvres qui s'appliquent à la « reproduction de la nature, sans idéal¹⁴²¹ ». Or, selon Pierre Voltz, le « jugement de réalité » est une « représentation mentale toujours modifiable au gré de l'expérience ; et le Réalisme est un jugement au second degré sur ce que nous faisons de cette construction¹⁴²² ». Pierre Voltz en conclut qu'une œuvre réaliste est celle « qui agit sur les représentations de son public pour l'amener à une meilleure prise en compte de cette réalité, telle que la perçoit l'auteur¹⁴²³ ». De ce fait, l'impression de réalisme est mouvante et suppose une remise en question des conventions de représentation antérieures. Rupture, dans notre cas, réitérée par l'antéposition du terme nouveau. Comme nous l'avons développé dans le premier chapitre, Roger Blin, depuis sa participation à la *Revue du cinéma*, se positionne artistiquement contre les représentations réalistes, dites bourgeoises, qui cherchent à créer l'illusion de la réalité. Il choisit donc de mettre en scène des écritures qui déstabilisent le personnage conçu comme un être rationnel et intègre, ainsi que nous l'avons étudié dans le deuxième chapitre. Cette défiguration de l'humain est contrebalancée dans ses créations par la re-théâtralisation de la scène grâce à des références aux arts mineurs et à l'élaboration de passages ludiques, objets de notre troisième chapitre. Dès lors, les créations de Blin jouent sur une distance vis-à-vis du

¹⁴²⁰ La tradition est à comprendre au sens de « la transmission d'un modèle ou d'une croyance, d'une génération à la suivante et d'un siècle à l'autre ». COMPAGNON Antoine, *Les Cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990, p. 7.

¹⁴²¹ VOLTZ Pierre, « Réalisme et théâtre », in CORVIN Michel (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 2001, p. 1139-1141, p. 1139.

¹⁴²² *Ibid.*

¹⁴²³ *Ibid.*

réel par la mise en place d'effets théâtraux. Or, des effets de réel¹⁴²⁴ qui résultent notamment de la confusion entre acteur et personnage-figure, confusion fortement liée au processus de création de Blin, viennent fréquemment contredire cette distance. Ainsi, l'illusion de réalité est battue en brèche par un jeu de ruptures permanentes entre effet de réel et effet théâtral, ce qui perturbe les habitudes de réception et les repères des spectateurs. De ce fait, ces derniers se sentent profondément atteints par ces représentations qui semblent toucher au cœur de leur angoisse et déstabiliser leurs repères, sans pour autant en proposer d'autres ; seule survit une forme de tendresse. Le nouveau réalisme mis en œuvre dans les mises en scène de Roger Blin renvoie dès lors à la fissure intérieure des spectateurs. Là où le réalisme de l'illusion depuis Diderot met en exergue un homme intègre, pris comme un tout, le nouveau réalisme de Blin met en jeu un humain fissuré. Le rapport entre la vie et la scène n'est dès lors plus mimétique mais sensible, et passe à travers la création d'un choc émotionnel. Ainsi, ce qu'énonce Pierre Voltz, à propos des successeurs de Brecht R Gatti, le Bread and Puppet, le Théâtre du Soleil ou Kalisky R semble parfaitement en adéquation avec les pièces de Blin : « Affirmant dans leur écriture la conventionalité fondamentale du théâtre, et sa nécessaire prise sur la réalité intime des spectateurs, ils mettent à nu l'ambiguïté de cette notion paradoxale [qu'est le réalisme au théâtre]¹⁴²⁵ ». Le nouveau réalisme évoqué pour les pièces de Blin serait en somme le résultat de la combinaison entre la re-théâtralisation du théâtre R invoquée depuis la crise de la représentation R et l'effet poétique qui procure un choc émotionnel aux spectateurs. De ce fait, la rencontre avec le public est un point essentiel de ce mouvement qui, comme tout théâtre, s'inscrit dans une société portée par un imaginaire et des représentations déterminées :

« D'une part, [le théâtre] s'inscrit au cœur de pratiques culturelles collectives, déterminées par un ensemble de facteurs indépendants du contenu et de la forme des pièces. D'autre part, l'œuvre théâtrale véhicule une image du groupe qui renvoie la société à elle-même ; en d'autres termes, elle se situe au cœur d'un réseau de représentations, à

¹⁴²⁴ Repris à la terminologie théorisée par Roland Barthes (« L'effet de réel », *Communication*, n° 11, 1968, p. 84-89), ce concept est transposé aux études théâtrales par Patrice Pavis. Au théâtre, l'effet de réel se produit « en effaçant totalement le travail d'élaboration du sens [...]. Les signifiants sont alors confondus avec le référent de ces signes. On ne perçoit plus la pièce comme discours et écriture sur le réel, mais comme reflet direct de ce réel », PAVIS Patrice, « Effet de réel », *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002, [1996], p. 114.

¹⁴²⁵ VOLTZ Pierre, « Réalisme et théâtre », in CORVIN Michel (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, op. cit., p. 1141.

travers lesquelles le groupe se pense lui-même et pense son rapport aux autres¹⁴²⁶. »

La longue période de l'après-guerre est certainement l'un de ces moments rares dans l'histoire où les recherches théâtrales avant-gardistes, et en particulier celles de Roger Blin, proposent une nouvelle représentation de la figure de l'humain s'accordant avec les ressentis d'une société mortifiée. Cependant, si le contexte historique permet une meilleure appréhension sensible du contenu des pièces de Blin, il nous manque toutefois aujourd'hui la perception des codes qui pouvaient sembler nouveaux à l'époque de ces créations. Roger Blin, à travers ses créations, propose-t-il véritablement des conventions originales, alors inconnues du public ? L'institutionnalisation rapide de son théâtre semble supposer le contraire. Dès lors, notre hypothèse serait que la rencontre avec le public est évidente, non seulement grâce à l'écho avec le contexte historique immédiat, mais aussi parce que le théâtre de Blin réinvestit des conventions théâtrales anciennes qui sont alors familières au public. Par ailleurs, cela expliquerait pourquoi les créations de Blin engendrent, dans les cercles intellectuels, un débat sur leur réelle nouveauté. Nous commencerons donc par étudier les facteurs qui favorisent la reconnaissance rapide de l'œuvre de Blin, avant d'interroger les conséquences de cette institutionnalisation dans les débats sur sa nouveauté effective. Pour finir, nous évoquerons l'héritage possible de ce metteur en scène.

A. Une institutionnalisation rapide

L'institutionnalisation du nouveau théâtre semble résulter de trois facteurs : son entrée à l'Odéon-Théâtre de France par l'entremise de Jean-Louis Barrault, la familiarité du public avec les conventions scéniques empruntées à d'autres arts, ainsi que sa consécration dans les sphères intellectuelles avec la publication d'ouvrages synthétiques sur les auteurs de ce « courant ».

1. L'institutionnalisation par le Cartel

En une décennie, le nouveau théâtre se voit consacré par son entrée dans la vieille institution théâtrale qu'est l'Odéon. Cependant, ce théâtre est alors dirigé par Jean-Louis

¹⁴²⁶ CHAINAIS Adeline, « Rencontre d'un regard (l'histoire culturelle) et d'un domaine (le spectacle vivant) : propositions pour l'étude du théâtre espagnol du début du XX^e siècle », les travaux du CREC – questions de méthode, Pas de date, p. 2.

Barrault, un descendant direct du Cartel, qui ne semble pas seulement entériner le nouveau théâtre, mais bien participer à sa création depuis plusieurs décennies.

De 1896 à 1959, l'Odéon est la seconde salle de la Comédie Française. Si, après la Seconde Guerre mondiale, la décentralisation théâtrale ainsi que la mise en place d'un théâtre de service public permettent l'ouverture de salles qui fonctionnent avec les subventions de l'état, l'Odéon et la Comédie Française, de par leur histoire, leur ancienneté et leur fonction, servent à la conservation d'un répertoire théâtral français. Ainsi, être joué dans ces bâtiments constitue une consécration. Karim Haouadeg affirme toutefois qu'entre 1945-1959 « avec son répertoire désuet, ses pièces à grands spectacles et ses soirées mondaines, l'Odéon était entré dans une longue période d'hibernation¹⁴²⁷ ». En 1959, la nomination de Jean-Louis Barrault à la direction de ce théâtre par André Malraux marque la volonté de l'état de rajeunir cet édifice, alors en décalage avec son époque ; il s'agit en d'autres termes de redynamiser cette salle en lui octroyant un « caractère moderne¹⁴²⁸ ». Cette nomination n'est toutefois pas la première qui va dans le sens d'un rajeunissement des institutions théâtrales françaises. En effet, en 1936, le gouvernement nouvellement élu du Front populaire nomme Edouard Bourdet comme administrateur de la Comédie Française¹⁴²⁹. Ce dernier se fait seconder pour les mises en scène par Jacques Copeau, Gaston Baty, Charles Dullin et Louis Jouvet¹⁴³⁰, soit quasiment tous les membres du Cartel. Il s'agit d'un véritable renouvellement artistique mettant à l'honneur l'art de la mise en scène « réduite le plus souvent jusqu'ici à une direction d'acteurs succincte¹⁴³¹ ». Mais surtout, cela signe le retour du succès auprès du public¹⁴³² : « L'éclat retrouvé par la Comédie-Française, et la curiosité légitime liée à la présence de metteurs en scène célèbres, provoquèrent un flux grandissant de spectateurs¹⁴³³. » En 1940, pour cause de maladie, l'administrateur

¹⁴²⁷ HAOUADEG Karim « Du second théâtre Français à la salle Luxembourg. 1896-1959 », in DE BAECQUE Antoine (dir.), *L'Odéon. Un théâtre dans l'Histoire*, Paris, Gallimard, 2010, p. 116-147, p. 146.

¹⁴²⁸ BARRAULT Jean-Louis, in BARRAULT Jean-Louis, BENMUSSA Simone, *Odéon théâtre de France*, Paris, Temps, 1965, p. 14.

¹⁴²⁹ JOUBERT Marie-Agnès, *La Comédie-Française sous l'Occupation*, Paris, Tallandier, 1998, p. 27.

¹⁴³⁰ *Ibid.*, p. 28.

¹⁴³¹ « Le souffle nouveau imprimé à la vie artistique de la maison par les disciples de Jacques Copeau demeure, en tout cas, indéniable. Une page de l'histoire de la Comédie-Française était tournée. [...] Réduite le plus souvent jusqu'ici à une direction d'acteurs succincte, la mise en scène acquit ses lettres de noblesse. » JOUBERT Marie-Agnès, *La Comédie-Française sous l'Occupation*, op. cit., p. 30.

¹⁴³² JOUBERT Marie-Agnès, *La Comédie-Française sous l'Occupation*, op. cit., p. 31.

¹⁴³³ *Ibid.*

Edouard Bourdet délègue ses fonctions pour six mois à Jacques Copeau¹⁴³⁴, qui en profite alors pour engager Jean-Louis Barrault¹⁴³⁵. Ce dernier, alors dépité par la guerre, songeait d'ailleurs à tirer parti de ce temps suspendu pour compléter sa formation au sein de cette institution¹⁴³⁶. Il signe son contrat le 16 août 1940 et rejoint ainsi Madeleine Renaud. Ils quittent tous les deux la Comédie Française le 1^{er} septembre 1946¹⁴³⁷ pour fonder la compagnie Renaud-Barrault, avant d'être nommés à la direction de l'Odéon en 1959.

Le choix de Jean-Louis Barrault pour diriger ce théâtre historique s'explique en partie par le répertoire de sa compagnie qui se compose alors de « 25% de classiques, [et] 75% de modernes¹⁴³⁸ ». Ce dosage permet le maintien d'un équilibre entre la promotion d'un patrimoine culturel et la constitution d'un nouveau répertoire mettant à l'honneur les auteurs contemporains. La compagnie édite depuis 1953 les *Cahiers Renaud-Barrault*, à la fois composés d'articles sur les écritures classiques et contemporaines, mais aussi d'un espace qui souligne les liens entre le théâtre de Barrault, du Cartel et de Copeau en publiant des documents inédits sur ces artistes. Se positionner au sein d'un héritage théâtral semble donc tout aussi important pour Barrault que de défendre la nouveauté. Avec le Cartel à la Comédie-Française puis Jean-Louis Barrault à l'Odéon, ce semble être un demi-siècle de recherches théâtrales qui se trouve consacré par les deux plus grandes institutions théâtrales françaises. Il ne faut en effet pas oublier qu'au début du XX^e siècle, Copeau participe à la création d'un nouveau théâtre par l'entremise de recherches sur l'art de l'acteur poursuivies par le Cartel et ses descendants, et semblant influencer l'ensemble du XX^e siècle. Ainsi, Blin qui se place dans la lignée du Cartel et de Copeau à une époque où ils ont atteint une reconnaissance nationale, réutilise des codes qu'ils ont inventés et qui paraissent dès

¹⁴³⁴ *Ibid.*, p. 35.

¹⁴³⁵ BARRAULT Jean-Louis, *Réflexions sur le théâtre*, Boulogne, Levant, 1996, [1949], p. 107.

¹⁴³⁶ « Pendant quelques années, il me sera impossible de reprendre cette vie indépendante que j'avais. Socialement, il me sera impossible d'exprimer mes opinions et pour cause ; ce que je ferai ne pourra être qu'interdit. Voilà la situation morale. D'autre part, techniquement, j'ai dû perdre tout du peu que j'avais acquis. Ce que je désirerais serait de tout recommencer, de me remettre à l'étude dans un milieu véritable et supérieur. Tiens ! J'aimerais entrer à la Comédie-Française, y passer cinq ou six ans, pour apprendre enfin mon véritable métier. La Comédie-Française peut être pour moi fondamentalement cette Ecole supérieure et indiscutable. » BARRAULT Jean-Louis, *Réflexions sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 106.

¹⁴³⁷ BARRAULT Jean-Louis, *Réflexions sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 185.

¹⁴³⁸ BARRAULT Jean-Louis, in BARRAULT Jean-Louis, BENMUSSA Simone, *Odéon théâtre de France*, *op. cit.*, p. 14.

lors vieilliss. Mais c'est justement parce que ces codes sont déjà connus que la réception de ses créations peut être aussi large.

Ainsi, en 1960, quand Jean-Louis Barrault présente l'entrée du nouveau théâtre dans la programmation de l'Odéon, il pointe le paradoxe de cet art : à la fois art moderne mais déjà bientôt classique. Dans le programme partagé des *Bonnes* de Genet, d'*Amédée* de Ionesco et d'*En Attendant Godot* de Beckett, il écrit qu'il s'agit d'« œuvres maîtresses qui symbolisent ce qui s'est fait de nouveau au théâtre au cours de ces dix dernières années. Œuvres aussi qui méritent, par leurs qualités verbales et leur poésie plastique, d'entrer dans le futur répertoire classique¹⁴³⁹. » Jean-Louis Barrault n'est certes pas une grande figure des petits théâtres ni le premier dans la découverte des nouvelles écritures d'après guerre, mais sa politique de programmation dans un établissement public renommé transforme l'Odéon en « une instance de consécration¹⁴⁴⁰ » des auteurs. Ainsi, ce qui est mis à l'honneur dans les discours qui accompagnent les programmes, ce sont les textes dramatiques et non les metteurs en scène. En cela, Barrault poursuit l'héritage du Cartel qui promeut les textes. Cependant, dans les faits, ce sont les mises en scène qui sont représentées devant le public et consacrées. Barrault ne met pas en scène lui-même tous les nouveaux auteurs, mais invite à l'Odéon les metteurs en scène amis qui défendent ce théâtre depuis la Libération, principalement Jean-Marie Serreau et Roger Blin. Et d'ailleurs, Barrault avait participé à sa manière à l'émergence du nouveau théâtre par le soutien qu'il avait accordé à Jean-Marie Serreau en présidant le Club du théâtre de Babylone :

« Nous sommes en présence d'une intelligente et confiante Société ouvrière de production souplement liée à un club (présidé par Madeleine Renaud et J.-L. Barrault) : le R Club du théâtre de Babylone, administré par un bureau distinct du comité directeur du théâtre. Son but ? Associer à l'action dramatique un public averti. A cet effet, organisation de rencontres, lectures, concerts, conférences, pour créer au cœur de Paris un centre de rayonnement français et international où seront accueillies toutes les valeurs nouvelles¹⁴⁴¹. »

¹⁴³⁹ BARRAULT Jean-Louis, *Programme de l'Odéon-Théâtre de France*, 1960, Fonds Blin, BLN 1.1, IMEC.

¹⁴⁴⁰ GOETSCHER Pascale, « Le Théâtre de France : l'Odéon de Barrault. 1959-1968 », in DE BAECQUE (dir.), *L'Odéon. Un théâtre dans l'Histoire*, op. cit., p. 164.

¹⁴⁴¹ SANVOISIN Gaëtan, « Au printemps 1952 Paris verra "fleurir" le "théâtre de Babylone" créée par des jeunes », *Combat*, Fonds Jean-Marie Serreau, BhvP.

Barrault utilise donc sa nomination à l'Odéon pour poursuivre son accompagnement de la recherche d'un nouveau théâtre. Après l'accueil des reprises, il participe au financement de nouvelles créations en invitant Blin à de nombreuses occasions. L'accès des créations de Blin à la salle de l'Odéon ne ressemble donc pas tant à une consécration de son travail qu'à la continuité d'une amitié constituée d'affinités artistiques. Jean-Louis Barrault profite de sa direction pour inviter ses amis et leur offrir un confort de travail.

Les spectacles du nouveau théâtre font donc leur entrée dans l'institution : pour les textes il aura suffi d'une décennie pour parvenir à cette reconnaissance ; pour la mise en scène, c'est au contraire l'aboutissement des recherches d'un demi-siècle d'hommes de théâtre. Ainsi, ce semble moins être un adoubement par l'institution qu'une bataille remportée par des artisans du théâtre. Si la filiation de Blin avec le Cartel explique en partie pourquoi ses mises en scène utilisent des conventions de jeu déjà familières du public, il ne faut pas omettre qu'une autre partie du travail scénique de Blin mobilise une culture populaire.

2. *La reconnaissance par le public*

Dans ses créations, Roger Blin utilise de nombreuses références à la culture populaire et à l'imaginaire collectif afin de créer sur scène des êtres facilement reconnaissables, comme nous l'avons étudié en détail dans le troisième chapitre. Mais il propose également des éléments qui lui paraissent innovants, notamment par l'emprunt au théâtre extrême-oriental, sans toutefois oser proposer un théâtre de la convention pure. Il pense à cet égard que le public n'est pas préparé pour recevoir ce type de théâtralité. Son ami et concurrent Jean-Marie Serreau ne partage pas le même point de vue. Selon lui, au contraire, c'est au théâtre de s'adapter à des spectateurs qui, « en avance sur nous¹⁴⁴² », se sont rapidement accoutumés à de nouveaux modèles de représentations apportés par les nouvelles technologies :

« Nos yeux peuvent voir plus loin, et de plus près. La photo, le cinéma, la télévision, la radio, ont permis à nos oreilles et à nos yeux d'entendre et de voir le monde où nous vivons de plus près et de plus loin, dans l'espace et dans le temps. [...] Les changements de points de vue et les exigences d'une perception simultanée s'imposent

¹⁴⁴² SERREAU Jean-Marie, Propos rapportés par HIRT Eleonore en mai 1983, citée in AUCLAIRE-TAMAROFF Elisabeth et Barthélémy, *Jean-Marie Serreau découvreur de théâtres*, op. cit., p. 43.

continuellement à nous. C'est sans doute la raison pour laquelle le théâtre traditionnel, avec sa perspective unique, devient ennuyeux¹⁴⁴³. »

En effet, l'apparition de plus en plus prégnante des images et des écrans¹⁴⁴⁴ dans la vie quotidienne habitue la population à de nouveaux formats de représentation : la fragmentation des corps, la multiplicité des points de vue, la simultanéité des actions, les ralentissements et accélérations, etc. De ce fait, les jeux de ruptures ou de simultanéité d'action dans les créations de Blin des *Nègres* ou des *Paravents*, sont certes nouveaux dans le champ du théâtre, mais familiers pour les spectateurs qui ont été habitués à de telles structures par l'audiovisuel. Il en va de même pour ses créations des pièces de Beckett qui proposent une fragmentation des corps et des techniques scéniques empruntées au cinéma : gros plan, montage de scènes. Toutefois, en voulant revenir à du « typiquement théâtral » par l'emprunt à des formes populaires, c'est-à-dire connues de tous, Blin propose de replacer le théâtre dans un héritage, ce qui va à contre-courant du principe d'originalité prôné par la modernité et les avant-gardes historiques. De ce fait, de nombreux éléments constituant les créations de Blin étaient devenus familiers aux spectateurs par l'expansion du cinéma et de la télévision ou font appel à un imaginaire collectif commun ancien, comme le jeu sur les codes de couleurs exemple.

Si la rencontre des pièces de Blin avec le public s'explique par sa familiarité avec des codes nouveaux au théâtre mais déjà présents dans d'autres dispositifs de représentation, elle est également la conséquence d'un élargissement du public rendu possible par l'augmentation du niveau de vie, l'exode rural, ainsi que la place des médias au cœur de la vie culturelle et artistique¹⁴⁴⁵. Ceci marque l'entrée dans la société de consommation qui amorce, plutôt à partir de 1954¹⁴⁴⁶, « une mutation en profondeur de la société française et une uniformisation croissante du comportement social¹⁴⁴⁷. » Les années 1960 marquent également « l'augmentation rapide du nombre d'étudiants et

¹⁴⁴³ SERREAU Jean-Marie, in AUCLAIRE-TAMAROFF Elisabeth et Barthélémy, *Jean-Marie Serreau découvreur de théâtres*, op. cit., p. 154 (ndbp).

¹⁴⁴⁴ « À cette date, 70,4% des foyers sont équipés d'un téléviseur. » SIRINELLI Jean-François (dir.), *La France de 1914 à nos jours*, op. cit., p. 378.

¹⁴⁴⁵ « De son côté, la presse périodique, plus encore que sous la III^e République, est un vecteur important de la culture de masse. » SIRINELLI Jean-François (dir.), *La France de 1914 à nos jours*, PUF, Quadrige, 2004, [1993], p. 378.

¹⁴⁴⁶ Jean-François Sirinelli parle alors d'un effet différé des « Trente Glorieuse ». SIRINELLI Jean-François (dir.), *La France de 1914 à nos jours*, op. cit., p. 370.

¹⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 369.

le rayonnement des sciences humaines¹⁴⁴⁸ ». Ainsi le dernier critère d'institutionnalisation auquel se confrontent les pièces de notre corpus est celui de la sphère scientifique.

3. *L'institutionnalisation scientifique des auteurs*

Dès la fin des années 1950, de nombreux ouvrages sont publiés pour proposer une synthèse sur les écritures contemporaines de la décennie écoulée, en France comme à l'étranger. On peut citer, par exemple :

BEIGBEDER Marc, *Le Théâtre en France depuis la libération*, Bordas, 1959.

ESSLIN Martin, *The Theatre of the Absurd*, New-York, Doubleday Ltd. Company, 1961.

CORVIN Michel, *Le Théâtre nouveau en France*, Paris, PUF, (Que sais-je ?), 1963.

PRONKO C. Léonard, *Théâtre d'avant-garde. Beckett, Ionesco et le théâtre expérimental en France*, trad. de l'américain par Marie-Jeanne Lefèvre, Paris, Denoël, 1963.

SERREAU Geneviève, *Histoire du « nouveau théâtre »*, Paris, Gallimard, 1966.

S'ils font mention des metteurs en scène, ces ouvrages se concentrent sur les écritures dramatiques. Cependant, en participant à l'institutionnalisation des auteurs du nouveau théâtre, ils favorisent tout de même la reconnaissance croissante des créations de Blin. Ces publications, par voie dérivée, nourrissent également le débat sur la nouveauté, non seulement en intégrant ces textes à l'histoire du théâtre, mais plus précisément en les situant au cœur d'une histoire téléologique de l'évolution des formes esthétiques. Michel Corvin explique ainsi dès 1963 :

« Cette recherche de la spécificité dans le domaine de la dramaturgie avait été préparée depuis 50 ans déjà dans le domaine de la mise en scène, non seulement par Antoine, Gémier, Copeau et le Cartel, mais par les Allemands Jessner, Reinhardt, Piscator, et les Russes Stanislavski, Evreinoff, Meyerhold, Tairov, sans oublier le Suisse Appia et l'Anglais G. Craig¹⁴⁴⁹. »

Sylvain Dhomme, lui, insiste dès 1959 sur le fait que :

¹⁴⁴⁸ *Ibids.*, p. 377.

¹⁴⁴⁹ CORVIN Michel, *Le Théâtre nouveau en France*, *op. cit.*, p. 8-9.

« [Les auteurs du nouveau théâtre] semblaient avoir assimilé, et dépassé même, les expériences auxquelles la scène était livrée depuis une cinquantaine d'années. La littérature opérait la synthèse nécessaire. [...] Les auteurs, après les metteurs en scène, assuraient le cours de l'évolution de la forme théâtrale¹⁴⁵⁰. »

Ces deux citations soulignent comment la nouveauté de ces dramaturgies résulterait finalement des recherches scéniques qui les ont précédées. Le vocabulaire employé connote assez clairement une vision téléologique de l'histoire du théâtre, dans laquelle les écritures sont inscrites très tôt après leur découverte, tandis que les créations des metteurs en scène en sont évincées.

Eugène Ionesco considère pour sa part que le nouveau théâtre « a été détruit donc, d'une part par les brechtologues, et d'autre part par, il faut bien le dire, R qui qu'il nous ait rendu service aussi R par Barrault qui, reprenant les pièces de l'avant-garde, les a popularisées et abimées¹⁴⁵¹. » Ionesco souligne ici le paradoxe de la posture de Barrault qui aide les metteurs en scène à accéder à des salles de création, à se faire connaître, tout en participant à leur muséification. Or, la muséification, ou l'accès au statut d'œuvre classique, semble être l'apanage des textes dramatiques et de leurs auteurs. Les metteurs en scène et leurs créations scéniques, en particulier Roger Blin, semblent conserver au contraire un esprit *anti-establishment*. En effet, malgré leur succès public indéniable et leur effet poétique extrêmement fort, les créations de Blin, qui ne déploient aucun discours clair, ne sont pas défendues par la scène intellectuelle dominante dans le champ théâtral, alors même qu'elles sont perçues comme novatrices.

B. La nouveauté en débat

Le débat sur la nouveauté de ces œuvres semble se poser en termes politiques plutôt qu'esthétiques. Ainsi, alors même que certains intellectuels reconnaissent avoir été profondément touchés ou marqués par des créations de Blin, il n'en demeure pas moins que ce théâtre n'est pas celui qu'ils souhaitent défendre. Ainsi Sartre avoue en 1955 : « J'ai beaucoup aimé *En Attendant Godot*. Je crois même que c'est ce qu'on a

¹⁴⁵⁰ DHOMME Sylvain, *La mise en scène d'Antoine à Brecht*, Fernand Nathan, 1959, p. 316-317.

¹⁴⁵¹ IONESCO Eugène, *Entretien*, Re transcription de l'émission de radio « Plaisir du théâtre », Fonds Jean-Marie Serreau, BhpP.

fait de mieux au théâtre depuis trente ans¹⁴⁵². » Bernard Dort considère pour sa part que *Les Nègres* demeure l'un de ses plus beaux souvenirs de théâtre¹⁴⁵³. Cependant, ils semblent reprocher au théâtre défendu par Blin son absence de longévité, due en partie au fait qu'il ne défende aucun projet politique. Avant de revenir en détail sur les raisons qui expliquent le rejet des créations de Blin par les intellectuels de son époque, il semble primordial de revenir sur la place de ces derniers après la Seconde Guerre mondiale.

1. *Les intellectuels et l'engagement théâtral*

Un intellectuel, selon la définition proposée par Pascal Ory, est un « homme de culturel mis en situation d'homme politique¹⁴⁵⁴ ». À partir de 1945, les intellectuels français sont soumis à un « devoir d'engagement¹⁴⁵⁵ » proclamé par Jean-Paul Sartre, qui les engage à se positionner politiquement. La vague d'épuration des collaborationnistes et des gens de droite¹⁴⁵⁶ au moment de la Libération entraîne une hégémonie de la gauche dans les débats politiques. Les intellectuels choisissent la revue pour défendre et diffuser leurs idées et réflexions, mêlant étroitement la littérature à la politique. Il en va ainsi de Jean-Paul Sartre avec la création de la revue *Les Temps Modernes* en 1945. Dans le cadre plus spécifique de la vie théâtrale, les intellectuels se regroupent autour de la revue engagée *Théâtre populaire*, qui débute en 1953. Si au départ cette revue avait été pensée par Robert Voisin comme un « outil d'information et de formation essentiellement destiné au public du TNP¹⁴⁵⁷ », Jean Vilar semble avoir insisté pour qu'elle soit plus autonome afin d'être « de combat¹⁴⁵⁸ ». Le premier numéro est rédigé par trois personnes « d'obédience TNP¹⁴⁵⁹ » sans être de la maison : Roland Barthes, Guy Dumur et Morvan Lebesque. Les premiers numéros de la revue oscillent

¹⁴⁵² SARTRE Jean-Paul, « Théâtre populaire et théâtre bourgeois », propos recueillis par DORT Bernard en 1955, *Un Théâtre de situations*, Paris, Gallimard, 1992, p. 74-87, p. 82.

¹⁴⁵³ « *Les Nègres* montés par Roger Blin, en octobre 1959, comptent assurément parmi les plus beaux spectacles de ma vie de spectateur. Cela fait près de trente ans et je m'en souviens avec une incroyable netteté, alors que des milliers d'autres n'ont pas laissé la moindre trace dans ma mémoire. » DORT Bernard, « Une extraordinaire jubilation », *Le Jeu du théâtre. Le Spectateur en dialogue*, Paris, P.O.L, 1995, p. 185-192, p. 185.

¹⁴⁵⁴ ORY Pascal, *L'Aventure culturelle française, 1945-1989*, Flammarion, 1989, p. 102.

¹⁴⁵⁵ Proclamé par Sartre selon ORY Pascal et SIRINELLI Jean-François, *Les intellectuels en France. De l'affaire Dreyfus à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1992, p. 148.

¹⁴⁵⁶ ORY Pascal, SIRINELLI Jean-François, *Les intellectuels en France. De l'affaire Dreyfus à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1992, p. 146.

¹⁴⁵⁷ CONSOLINI Marco, *Théâtre populaire. 1953-1964. Histoire d'une revue engagée*, IMEC, 1998, p. 17.

¹⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 18

¹⁴⁵⁹ *Ibid.*

entre la défense d'un « théâtre unitaire, national, et populaire¹⁴⁶⁰ » de Vilar à Barrault et « la nécessité de faire table rase, d'atteindre le Degré zéro du théâtre¹⁴⁶¹ » comme le proposent les expérimentations du nouveau théâtre. Puis, suite à la découverte du *Berliner Ensemble* à Paris en 1954, la revue rompt avec le TNP pour prendre un tournant brechtien. Ce qui plaisait à des intellectuels comme Bernard Dort au TNP, c'était la revendication d'« une responsabilité : civique d'abord, mais aussi artistique. [Le théâtre] liait son sort à celui du public et un public dit populaire¹⁴⁶² ». Or, il lui semble, avec ses confrères, que le théâtre proposé par le *Berliner Ensemble* répond finalement plus amplement à ces exigences politiques :

« Ce que les représentations brechtiennes nous apportaient, c'était une réponse à la question qu'avait en effet posée Vilar mais qu'il avait tenue peut-être prématurément pour résolue : la réponse du Berliner Ensemble comme théâtre à la fois enraciné dans une théâtralité essentielle et ouvert sur la société aujourd'hui¹⁴⁶³. »

Les principaux auteurs de *Théâtre populaire*, Roland Barthes et Bernard Dort, assument alors le dogmatisme de la revue et défendent les brechtiens français, c'est-à-dire les metteurs en scène qui appliquent les théories de Brecht, tel Roger Planchon. Très vite, le brechtisme devient hégémonique chez les théoriciens français du théâtre qui dévaluent les œuvres du théâtre bourgeois, de la décentralisation et du nouveau théâtre. Ainsi ces intellectuels ont un double mouvement, d'abord d'amitié envers le nouveau théâtre, puis de rejet au profit d'un théâtre plus directement politiquement engagé.

2. Rejet d'un théâtre non sémiologique et bourgeois

L'appellation nouveau théâtre est calquée sur celle de « nouveau roman », qui se répand à la même période sous la houlette d'Alain Robbe-Grillet. Roland Barthes est d'abord très intéressé par ce mouvement littéraire, comme en témoigne son compagnonnage avec Robbe-Grillet¹⁴⁶⁴. Ainsi en 1953, Barthes publie un essai intitulé *Le Degré zéro de l'écriture* qui tente de théoriser les expérimentations littéraires du nouveau roman :

¹⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 21.

¹⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 23.

¹⁴⁶² DORT Bernard, « Avant propos », *Théâtre public. 1953-1966*, Paris, Seuil, 1967, p. 9-23, p. 17.

¹⁴⁶³ *Ibid.*, p. 19.

¹⁴⁶⁴ À ce sujet : LORENT Fanny, *Barthes et Robbe-Grillet. Un dialogue critique*, Les Impressions Nouvelles, 2015.

« Dans ces écritures neutres appelées ici R̄ degré zéro de l'écriture, on peut facilement discerner le mouvement même d'une négation, et l'impuissance à l'accomplir dans une durée, comme si la Littérature, tendant depuis un siècle à transmuier sa surface dans une forme sans hérédité, ne trouvait plus de pureté que dans l'absence de tout signe, proposant enfin l'accomplissement de ce rêve orphéen : un écrivain sans Littérature¹⁴⁶⁵. »

Bernard Dort, en 1956, pastiche l'expression de Barthes pour l'accoler au nouveau théâtre : il parle alors de « R̄ degré zéro du théâtre¹⁴⁶⁶ ». Très vite, Barthes et Dort, après avoir été attirés par le nouveau théâtre, le considèrent voué à une impasse esthétique et politique. Déjà dans son essai, Roland Barthes avait prévu les difficultés à maintenir une écriture à son degré zéro, risquant de devenir rapidement un style emprunt d'automatismes et ayant perdu toute fraîcheur :

« Malheureusement rien n'est plus infidèle qu'une écriture blanche ; les automatismes s'élaborent à l'endroit même où se trouvait d'abord une liberté, un réseau de formes durcies serre de plus en plus la fraîcheur première du discours, une écriture renaît à la place d'un langage indéfini. L'écrivain, accédant au classique, devient l'épigone de sa création primitive, la société fait de son écriture une manière et le renvoie prisonnier de ses propres mythes formels¹⁴⁶⁷. »

Roland Barthes reproche au nouveau théâtre R̄ qu'il nomme théâtre d'avant-garde R̄ de ne pas pouvoir se pérenniser : « Ainsi tout le théâtre d'avant-garde est un acte théâtral essentiellement précaire, et pour ainsi dire truqué : il veut signifier le silence, mais ne peut le faire qu'en le parlant, c'est-à-dire en le retardant : il devient vrai quand il se tait¹⁴⁶⁸. » Cependant, Roland Barthes et Bernard Dort reconnaissent l'importance de ce théâtre pour le renouveau scénique du théâtre français. Ainsi Barthes note en 1961 que le bilan de ce théâtre serait « incontestablement positif. Le théâtre d'avant-garde dont je viens de parler a apporté à la scène française une large émancipation de ses techniques et de son langage¹⁴⁶⁹ ». Dort, pour sa part, considère en 1956 qu'il a « netto[yé] notre théâtre¹⁴⁷⁰ » et permis ainsi de faire place neuve pour un nouveau type de formes avec un autre public, un théâtre brechtien et populaire, susceptible de proposer « un monde

¹⁴⁶⁵ BARTHES Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953 et 1972, p. 11.

¹⁴⁶⁶ DORT Bernard, « L'avant-garde en suspens », *Théâtre public. 1953-1966, op. cit.*, p. 243-250, p. 249.

¹⁴⁶⁷ BARTHES Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953 et 1972, p. 61.

¹⁴⁶⁸ BARTHES Roland, « Le théâtre français d'avant-garde », », *Écrits sur le théâtre, op. cit.*, juin-juillet 1961, p. 297-305, p. 304.

¹⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 305.

¹⁴⁷⁰ DORT Bernard, « L'avant-garde en suspens », *Théâtre public. 1953-1966, op. cit.*, p. 250.

enfin déchiffrable dans les formes et les signes d'une scène rendue aux conventions du théâtre¹⁴⁷¹ ».

Le théâtre défendu par Blin, outre qu'il ne propose pas un système scénique pérenne, ne répond pas aux critères sémiologiques d'interprétation de la scène. En effet, en 1954, lors de sa découverte du *Berliner Ensemble*, Bernard Dort est fondamentalement marqué par la présence d'une mise en scène qui s'offre, par ses nombreux signes, comme un tableau ou un livre à déchiffrer, décortiquer et analyser :

« En même temps qu'un spectacle clair et signifiant dont le sens résulte des rapports qu'entretiennent visiblement entre eux les divers éléments qui le composent, nous y découvrîmes un type de représentation ouverte qui, sans être inachevée, proclame très haut son caractère provisoire et en appelle à son public, puisqu'elle ne saurait être complète sans que celui-ci prenne position à son égard¹⁴⁷². »

Ainsi le système scénique proposé par Brecht permet aux intellectuels et universitaires d'appliquer au théâtre l'outil scientifique dominant à l'époque, à savoir la sémiologie. Cette dernière est une « méthode d'analyse du texte et/ou de la représentation, attentive à leur organisation formelle, à la dynamique et à l'instauration du processus de signification par l'entremise des praticiens du théâtre et du public¹⁴⁷³ ». Or, l'objectif d'un théâtre littéral est au contraire de refuser un théâtre de l'ordre du signe et de la représentation, phénomène accentué par la mise en scène de Blin qui tente de désamorcer toute lecture métaphysique ou significative des pièces de Beckett. En effet, Bernard Dort revient en 1986 sur la représentation de Blin de 1953 pour rappeler qu'elle lui « sembla somme toute, trop transparente. Trop univoque¹⁴⁷⁴ ». Quant à ses mises en scène des pièces de Genet, c'est la sur-présence de signes et leur autodestruction par le jeu de miroir qui empêche toute lecture sémiologique.

Pour finir, Barthes et Dort reprochent au théâtre défendu par Blin de s'adresser à un public bourgeois. En effet, à travers leur participation à la revue *Théâtre populaire*, ces deux intellectuels cherchent à défendre un théâtre pour le peuple et se montrent attentifs

¹⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 250.

¹⁴⁷² DORT Bernard, « Avant propos », *Théâtre public. 1953-1966*, Paris, Seuil, 1967, p. 9-23, p. 18.

¹⁴⁷³ PAVIS Patrice, « Sémiologie théâtrale », *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002, p. 317-323, p. 317.

¹⁴⁷⁴ DORT Bernard, « L'acteur de Beckett : davantage de jeu », in CHABERT Pierre (dir.), « Samuel Beckett. Roman théâtre images acteurs mises en scène voix musiques », *Revue d'esthétique*, n° spécial hors série, Paris, Place, 1990, [1986], p. 227-234, p. 227.

à la composition des salles. Selon eux, le théâtre de Blin, comme l'ensemble des manifestations artistiques d'avant-garde depuis le début du siècle, porte en son sein le paradoxe du public à qui il s'adresse. Se voulant anti-bourgeois, il demeure présenté devant un public bourgeois. De ce fait, s'il est contestataire, il n'atteint ni au subversif ni au politique. Ainsi ce théâtre rejette les valeurs et l'esthétique de la classe bourgeoise, tout en s'adressant finalement à cette partie du public dont il a besoin pour exister¹⁴⁷⁵, ce qui se trouve confirmé par l'accueil de Blin à l'Odéon pendant une courte décennie. Ce dernier assume d'ailleurs pleinement de mettre en scène des pièces contre les bourgeois, mais à leur destination. Ainsi ce que Dort écrit à propos du théâtre de Genet, fonctionnerait parfaitement pour les créations de Blin : « Écrit contre des spectateurs bourgeois, il demeure écrit seulement pour eux¹⁴⁷⁶. »

Finalement, les créations de Blin ne répondent pas aux attentes des intellectuels de son époque, qui cherchent à défendre une forme théâtrale nouvelle qui soit pérenne, avec des signes interprétables, pouvant être reçue par un public non bourgeois et efficiente sur le plan politique. Ce qui est reproché au théâtre de Blin, ce n'est donc pas tant l'absence de nouveauté, que le fait de ne pas être brechtien. D'ailleurs, Blin, malgré une admiration pour le théâtre de Brecht, rejette les brechtologues¹⁴⁷⁷ et tout autre type de système : « Pour d'autres je représente quelque chose, et ça m'ennuie bien. Par exemple pour des jeunes pouvoir être le porte-drapeau du théâtre d'avant-garde, ça me fout des responsabilités qui me font peur¹⁴⁷⁸. » Malgré la défiance de Blin à influencer la jeunesse théâtrale, un lien semble se dessiner entre sa conception de la scène et des metteurs en scène proches de la performance et du corps qui émergeront dans les années 1960 et 1970.

¹⁴⁷⁵ « L'écrivain d'avant-garde rejette les valeurs bourgeoises, mais ce rejet, qu'il constitue en spectacle, il n'y a finalement que la bourgeoisie qui puisse le consommer ». Roland BARTHES, « Le théâtre français d'avant-garde », *Écrits sur le théâtre*, op. cit., p. 298.

¹⁴⁷⁶ DORT Bernard, « Le jeu de Genet », *Théâtre public. 1953-1966*, Paris, Seuil, 1967, [1960], p. 136-144, p. 143.

¹⁴⁷⁷ « Je suis contre les dramaturge. Je suis contre les profs. Tous ces gens sont des cons, c'est une entente des policiers brechtiens. [...] [Brecht] se foutait des brechtiens, qui l'ennuyaient beaucoup et qui m'ennuient aussi. » BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos*, op. cit., p. 59.

¹⁴⁷⁸ BLIN Roger, in MICHEL Odile et FARABET René (real.), « Fragment Roger Blin 1 », *Ateliers de création radiophonique*, France Culture, 27 janvier 1985, Ina.

3. *Le théâtre du corps en héritage*

Le théâtre fabriqué par Blin reprend également les expérimentations scéniques des avant-gardes historiques de la première moitié du XX^e siècle tout en y injectant l'enjeu de l'humain. Comme l'explique Giovanni Lista :

« Le théâtre mécanique des futuristes l'a dévoilée [la scène] comme mouvement, la machine à jouer des constructivistes l'a objectivée comme espace. Ces conquêtes formelles, si elles ont permis l'affirmation d'une spécificité du langage scénique, demeuraient néanmoins très proches des arts plastiques. C'est en revanche durant la seconde moitié du siècle que le théâtre a redécouvert le corps, à savoir le corps vivant comme lieu d'un projet de communication dont l'enjeu est précisément l'être humain¹⁴⁷⁹. »

Cet historien du théâtre note également :

« Le théâtre de l'absurde apparaît fondateur, bien plus que la pensée d'Artaud, d'une évolution qui aboutira naturellement au théâtre physique des avant-gardes suivantes. Les dramaturges de l'absurde détruisent en effet la langue même du théâtre, c'est-à-dire la dialectique des mots comme instrument par excellence de l'expression théâtrale. La mise en avant du corps et la recherche d'une autre intensité, fondée sur les éléments matériels de la scène, en seront les conséquences directes¹⁴⁸⁰. »

Par là même, et bien que Giovanni Lista insiste sur le texte plutôt que sur les mises en scène, Blin paraît ouvrir la voie à un théâtre physique (Peter Brook, Ariane Mnouchkine, le Living Theatre par exemple) qui se développe dès les années 1960 et s'affirme dans la décennie suivante. En effet, le rôle de Blin qui s'intéresse à l'humain et à l'organicité de l'acteur, parfois en s'opposant aux auteurs, est primordial dans la découverte de ces pièces. Le metteur en scène propose en effet des représentations qui redéfinissent les rapports entre la salle et la scène, ce qui ne va pas sans rappeler le théâtre de la cruauté d'Artaud. En ce sens, il fabrique un théâtre dont l'effet poétique émane directement des corps en scène dans leur rapport analogique avec ceux des spectateurs. La grande majorité des représentations que nous avons étudiées se joue

¹⁴⁷⁹ Lista Giovanni, *La Scène moderne. Encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du XX^e siècle*, Paris, Édition Carré et Actes sud, 1997, p. 7.

¹⁴⁸⁰ *Ibid.*

dans leur interaction directe avec la salle. Ainsi, il n'est pas étonnant de constater que les créations de Blin ont très tôt et fortement intéressées Richard Schechner, praticien et théoricien d'un théâtre de la performance. Ce dernier, dès les années 1960, montre un grand attachement au travail de Blin et cherche à multiplier les entretiens avec lui autour de la question du jeu. Il lui écrit d'ailleurs dans une lettre : « *I believe that you are one of the world's greatest living directors and I, too, would like to see more of your work printed in TDR*¹⁴⁸¹. » Outre la mise en avant des corps en scène, le théâtre défendu par Blin expérimente également une autre manière de faire de la politique qui fait appel à une certaine violence esthétique et que l'on retrouve dans les créations du Living Theatre par exemple.

Sans vouloir démontrer son originalité artistique ou défendre une prétendue nouveauté, Blin conserve l'esprit des surréalistes, même au sein de l'institution, en provoquant et déstabilisant l'humain bourgeois à travers ses créations artistiques. Lui-même issu d'une famille bourgeoise, ne fait finalement qu'interroger sensiblement, et ainsi déstabiliser, cette catégorie sociale. Ainsi, tout comme Genet, il ne se permet pas de parler à la place et au nom des Noirs ou des Arabes, ou même des ouvriers, ni de faire semblant de s'adresser à eux. Il défend un théâtre contextuel et magique, et qui cherche à provoquer l'humain bourgeois. En cela, il propose un théâtre de la monstration et non de la démonstration. En résulte un fort effet poétique qui, comme l'exprime Michel Corvin, « produit la vibration du sens dans l'impossibilité de le fixer, non parce qu'il est multiple ou trop complexe mais parce qu'il est indécis, indécidable¹⁴⁸² ». L'empêchement du sens au profit du sensible est certainement ce qui caractérise le mieux l'expression de « nouveau réalisme » accolée aux créations de Blin.

¹⁴⁸¹ « Je pense que vous êtes l'un des plus grands directeurs d'acteur vivants et, moi aussi, j'aimerais voir davantage de vos travaux édités dans TDR [Tulane Drama Review] ». SCHECHNER Richard, « Lettre à Roger Blin datée du 5 octobre 1964 », *Correspondance avec Roger Blin*, Fonds Blin, 4-COL-174 (1012), BnF. Traduit par nous-même.

¹⁴⁸² CORVIN Michel, *Le Motif dans le tapis. Ambiguïté et suspension du sens dans le théâtre contemporain*, Montreuil, Éditions théâtrales, 2016, p. 62.

CONCLUSION

CONCLUSION 

« [N]ous restituer cet équilibre sans cesse d s quilibr ¹⁴⁸³. »

Bernard Dort, 1960

Avec les pièces de Genet et de Beckett qu’il choisit de monter, Roger Blin altère sur scène la représentation dite bourgeoise de l’humain pour proposer sa re-figuration par le biais d’un «  quilibre sans cesse d s quilibr ¹⁴⁸⁴ ». La figure, au sens figuré, renvoie effectivement à un «  cart par rapport à une valeur *normale*¹⁴⁸⁵ », qui serait ici la représentation bourgeoise. Patrice Pavis, dans sa définition de la figuration, accentue également le principe de rupture en y ajoutant une valeur plastique : « Au théâtre c’est la manière de représenter visuellement ce qui ne l’était tout d’abord pas¹⁴⁸⁶. » En effet, dans la langue courante, la figure est une modalité de la représentation qui amplifie sa part plastique et imag e¹⁴⁸⁷. Mais la figure renvoie également en géométrie ou en rhétorique à un système de codification¹⁴⁸⁸. Syntagmes fuyants très prisés depuis quelques d cennies¹⁴⁸⁹, la figure et la figuration permettent de repenser les arts à la fois

¹⁴⁸³ La citation complète est « La mise en scène des *Nègres* par Roger Blin est admirablement parvenue à nous restituer cet équilibre sans cesse déséquilibré. » DORT Bernard, « Le jeu de Genet », *Théâtre public. 1953-1966*, Paris, Seuil, 1967, [1960], p. 136-144, p. 142.

¹⁴⁸⁴ *Ibid.*

¹⁴⁸⁵ REY Alain (dir.), « Figure et sens figuré », *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert-Sejer, Tome 2, 2006, [1992], p. 1426.

¹⁴⁸⁶ PAVIS Patrice, « Figuration », *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2003, p. 141.

¹⁴⁸⁷ Par ailleurs, comme l’énonce Julie Sermon, « dérivée du latin *figura* (« forme, aspect », « représentation sculptée »), *figure* renvoie d’abord à l’idée d’une forme d’apparition ». SERMON Julie, « Figure (approche esthétique) », in CORVIN Michel (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 2001, p. 558-559, p. 559.

¹⁴⁸⁸ *Ibid.*

¹⁴⁸⁹ Nous pouvons relever depuis les années 2000 la multiplication de la présence des termes « figure » ou « figuration » dans de nombreux ouvrages et travaux de thèse, en majorité dans le champ littéraire :

- SERMON Julie, *L’Effet-figure.  tats troublés du personnage contemporain (Jean-Luc Lagarce, Philippe Minyana, Valère Novarina, Noëlle Renaude)*, Ryngaert Jean-Pierre (dir.), université Paris 3, thèse de doctorat en études théâtrales, 2004.

- GROSSMAN Evelyne, *La Défiguration : Artaud, Beckett, Michaux*, Paris, Les  ditions de Minuit, 2004.

- BULTE Marie, *Visions de l’enfant-soldat : construction d’une figure dans les littératures africaines*, BOUJU Emmanuel (dir.), université Rennes 2, thèse de doctorat en littérature comparée, 2016.

- CHRISTIN Anne-Marie, *L’Invention de la figure*, Paris, Flammarion, 2011.

- GARNIER Xavier, *L’éclat de la figure.  tude sur l’antipersonnage de roman*, Bruxelles, PIE-Peter Lang, 2001

- GERVAIS Bertrand, *Figures, Lectures, Logiques de l’imaginaire*, Montréal, Le Quartanier, 2007.

par le jeu d'écart avec une norme préétablie qu'elles supposent, par la mise en valeur de la plasticité du corps et de la codification qu'elles revendiquent, mais aussi par l'ouverture des sens qu'elles permettent. « Les figures [...] se défilent au moment même où l'on croit les atteindre, et elles font de la double distance, du presque-saisi et du toujours-déjà-évanoui leur modalité fondamentale d'appréhension¹⁴⁹⁰. » Finalement, et comme nous l'avons analysé tout au long de cette thèse, Roger Blin propose des représentations des pièces de Beckett et de Genet qui interrogent l'humain dans les différentes acceptions de la figure en créant un jeu d'équilibre entre artificialité et effet de naturel.

Notre premier chapitre a cherché à définir la formation contestataire et artistique de Roger Blin afin de comprendre contre quelles normes il souhaite se positionner. Éduqué dans les valeurs bourgeoises et catholiques à Neuilly-sur-Seine, sa rencontre avec le milieu littéraire surréaliste à la fin des années 1920 est un grand bouleversement dans sa conception de la vie et de l'art. Dès lors, il conserve un style de vie simple avec peu de moyens et sans chercher à faire carrière. Mais surtout, à travers l'écriture critique qu'il met en œuvre pour *La Revue du cinéma*, il s'ingénie à s'opposer aux représentations rationalisantes et psychologisantes de l'humain dans les arts, qu'il attribue à la bourgeoisie, pour défendre un cinéma où l'adéquation entre les possibilités techniques spécifiques du media et la poésie de l'œuvre se conjuguent pour ressaisir la vie dans l'art. Sa formation artistique, et en particulier théâtrale, est fortement marquée par ses collaborations avec Prévert, Artaud, Barrault et Itkine. Le metteur en scène en devenir se constitue alors au croisement de trois principes artistiques : une posture effective contre l'art bourgeois, un goût pour l'expérimentation formelle et corporelle, et le souci du respect du texte avant tout.

De ce fait, la seconde partie de ce premier chapitre a traité de la norme artistique dite bourgeoise que Blin cherche à remettre en cause dans son théâtre. La conception de l'humain en tant qu'être rationnel n'est en effet pas évidente. Remonter au XVI^e siècle pour comprendre l'interrelation entre les conséquences de la révolution galileo-copernicienne sur le réalisme philosophie de Descartes et Locke, puis l'invention du roman moderne permet de mieux relire les théories du drame bourgeois défendues par Diderot au XVIII^e siècle. Un lent processus de transformation de la conception de

¹⁴⁹⁰ GERVAIS Bertrand, *Les Logiques de l'imaginaire*, Montréal, Le Quartanier, 2007, p. 107-108.

l'humain, où l'expérience individuelle remplace progressivement la tradition collective dans la perception du monde, apparaît en effet. Le monde est dès lors perçu non comme un tout indéchiffrable, mais comme une énigme à résoudre par la raison. Ainsi s'instaure l'idée d'une relation causale entre les différents éléments qui le composent, ce qui ouvre sur la conception d'une temporalité historique linéaire et non plus cyclique. Il en résulte la mise en avant d'un humain pris comme un tout, doué de raison, particularisé par divers procédés, tel que le recours à un nom propre ou à une biographie, ce qui incite à des analyses de type psychologique avec l'idée que toute action humaine aurait un sens et une incidence sur le monde. L'humain constitue alors le biais privilégié pour résoudre l'énigme du monde alors qu'il devient pour lui-même une énigme. Cette conception est au cœur des drames bourgeois qui fleurissent à partir du XVIII^e siècle mais aussi, et ce dans un registre plus scientifique, celle qui prévaut dans le théâtre naturaliste de la fin du siècle suivant. Cette vision de l'humain en tant qu'individu se généralise donc au XIX^e siècle dans les arts mais aussi dans les mœurs, par des changements sociétaux : instauration des libertés individuelles, mise en place du mythe de l'ascenseur social et de la démocratie, propagande impérialiste, etc. Paradoxalement, l'émergence des sciences humaines et sociales qui cherchent à comprendre rationnellement l'humain révèle ses limites. D'autres éléments viennent fragiliser la conception de l'individu, telle l'industrialisation qui renforce l'image d'un homme-machine ou encore la Première Guerre mondiale qui brise l'intégrité des corps. Ainsi, dès la fin du XIX^e siècle et durant le XX^e siècle, certains artistes cherchent à se faire l'écho de cette crise de la conception de l'individu dans le champ de la représentation, et en particulier du drame. Blin n'est donc pas le premier à s'opposer à la représentation bourgeoise de l'humain. Les auteurs qu'il choisit d'ailleurs de monter mettent en jeu des techniques d'écritures déjà expérimentées : les textes de Beckett sont en résonance avec ceux de Maeterlinck mais aussi avec ceux de Joyce alors que les pièces de Genet se réfèrent à celles de Pirandello et à la prose de Cocteau. Malgré ces héritages littéraires, ces deux auteurs écrivent des pièces qui ébranlent la conception de l'humain rationnel en proposant des expérimentations scéniques formelles.

Le second chapitre de cette thèse entend donc analyser, grâce à la notion de personnage-figure, comment les pièces de Beckett et de Genet répondent aux désirs de Blin de déstabiliser la représentation bourgeoise de l'humain pris comme un être

rationnel, intègre, et identifiable comme un alter-ego. C'est donc dans ce second chapitre que le jeu d'écart par rapport à la norme auparavant définie se déploie. Les pièces du corpus dérèglent la logique rationnelle par la mise à mal de la temporalité historique linéaire. Les pièces de Beckett jouent alors avec la sensation d'une suspension du temps là où celles de Genet assument la temporalité de l'écriture. Dans les deux cas, en résulte un phénomène de littéralité à partir duquel le rapport au temps, désormais déstructuré, complique la mise en place d'une action au sens d'une suite causale d'événements qui aboutirait à un dénouement. Les fins sont d'ailleurs absentes de ces pièces quand la mort même devient impossible. Et bien que les pièces de notre corpus proposent tout de même des intrigues, elles sont rapidement mises à mal, la situation devenant un prétexte pour resserrer la focale sur les seuls personnages-figures. De nombreux procédés sont alors utilisés pour restreindre leur intériorité. Malgré la persistance de micro-actions, l'intention des personnages-figures est perturbée par la répétition d'actes et de répliques, par le décalage entre la parole et le geste qui ne se répondent plus, mais aussi par la révélation d'une écriture qui avoue que tout est prévu d'avance et qu'il n'est de soi que dans l'image renvoyée par les autres. De fait, l'humain ainsi figuré n'est plus maître de ses actes, ni même de ses paroles, qu'il semble subir. Et c'est également ainsi que la notion d'être rationnel s'évanouit. Il en va de même pour les émotions des protagonistes qui s'avèrent factices, et détruisent ainsi ce qui semblait le dernier rempart de l'humanité. Le rire devient alors le symbole de ces émotions fausses, rire qu'il s'agit d'utiliser avec parcimonie dans les pièces de Beckett ou de transformer en arme dans celles de Genet. Dépourvu d'intériorité et de psychologie, le personnage-figure est également dépouillé d'une identité univoque. Toutefois, et quelle que soit leur dénomination, les personnages-figures subissent de plus des glissements d'identité qui compliquent leur identification et ont des conséquences directes sur les relations interpersonnelles, qui ne s'appuient plus sur la reconnaissance d'une altérité, mais sur des rapports machinés par une situation d'écriture. Les personnages-figures sont dès lors obligés d'interagir entre eux, soit parce qu'ils sont interdépendants dans les pièces de Beckett, soit parce qu'ils s'opposent dans un rapport de force dans les pièces de Genet. Les pièces de Beckett et de Genet défigurent donc la représentation bourgeoise de l'humain en ménageant un écart et non une opposition stricte à ce modèle. Roger Blin, plutôt que de chercher à résorber ce décalage, le renforce par différents choix scéniques qui jouent principalement de l'ambiguïté.

Le troisième chapitre s'attache alors à montrer comment l'espace laissé par ce jeu d'écart vis à vis de la norme permet à Blin de proposer une refiguration scénique des personnages-figures à travers la plasticité des corps. Blin s'inspire en effet des formes spectaculaires dites mineures et de l'imaginaire collectif pour dessiner leur extériorité physique et physiologique. Il expose ainsi sur le plateau des êtres plastiques et familiers dont les rapports de force sont visuellement faciles à déchiffrer. En fonction des pièces, il se réfère par le costume ainsi que par les rapports de taille et de corpulence, aux comiques du cinéma muet américain (Charlie Chaplin, Buster Keaton, etc.), ce qui aboutit d'ailleurs à l'invention visuelle des clochards beckettien. Il peut également renvoyer à l'imaginaire shakespearien et clownesque, pasticher la figure de la femme bourgeoise habillée chez un grand couturier, caricaturer par les choix de costumes les fastes des Noirs avec leurs habits bariolés et les figures occidentales en octroyant aux Blancs les attributs minables du pouvoir, simplifier la distinction des différents groupes par la mise en place d'un code de maquillage et de couleur, ou renforcer le devenir statuaire des figures de mères. Ces codifications visuelles permettent à la fois une reconnaissance aisée par le public des rapports de force, mais ils influent également sur les possibilités physiques des acteurs. Blin propose dès lors une gamme de gestes limités, qui ancre les personnages-figures dans des attitudes physiques. Le metteur en scène met ensuite en avant l'aspect ludique de ses créations afin de renforcer l'inconséquence des actes et des paroles de ces personnages-figures. Dans ses créations, il essaime de nombreux gags verbaux qui raillent la grammaire française, ou use de gags visuels qui s'adosent sur la maladresse, le décalage ou encore la surenchère. Avec Genet, Blin explore en particulier l'exhibition de la supercherie théâtrale par la mise en place d'effets spectaculaires ou poétiques dans lesquels les personnages-figures montrent qu'ils jouent. Si le clown est une figure centrale du champ référentiel de Blin, le metteur en scène s'en méfie tout autant qu'il s'en inspire. Il compose également des ballets dans lesquels les corps évoluent en lien avec l'espace et le rythme, ceci afin de ménager des moments poétiques ou de créer des ruptures. L'impression d'artificialité des mises en scène de Blin est donc le résultat d'une création plastique s'attachant essentiellement à l'extériorité des personnages-figures et à l'exploitation ludique de leurs gestes et paroles. Pour ce faire, le créateur les place dans des espaces scénographiques ambigus qui jouent d'un équilibre précaire entre univers fictionnel et univers scénique, et intensifie par là-même l'indétermination historique. Avec les pièces

de Beckett, outre les contraintes que le décor impose aux acteurs, l'effet de boîte fermée et la création d'une lumière d'ambiance redoublent l'impression d'enfermement et de suspension temporelle. Avec Genet, la mise en place d'un espace de jeu modulable renforce l'univers scénique en montrant la fabrication des effets théâtraux et en créant une impression d'improvisation. L'organisation d'un espace architecturé permet également de souligner les rapports de force par le placement symbolique des personnages-figures sur les différents niveaux. La prééminence de l'univers scénique sur l'univers fictionnel, outre le fait d'accentuer la présence des formes ludiques, renforce l'ambiguïté du jeu des comédiens.

Ainsi, le quatrième chapitre de cette thèse, cherche à résoudre un paradoxe : comment un effet de naturel peut-il émaner du jeu des comédiens dirigés par Blin ? La direction d'acteurs de Blin recherche l'évidence du geste et de la parole, par divers moyens. Une certaine énergie, déployée au cours des créations, résulte de l'instauration d'une ambiance amicale basée sur la confiance et l'amusement. Puisqu'il considère qu'une bonne distribution est la clé de la création, une fois son équipe constituée, Blin, sans jamais donner d'indications précises, accompagne l'acteur dans la découverte de son rôle directement au plateau avec le texte, jusqu'à ce qu'il lui apparaisse familier. Le metteur en scène instaure donc les conditions nécessaires à la quête du point de rencontre entre le comédien et le texte. Bien loin de chercher une signification symbolique ou psychologique qui justifierait la réalisation d'un geste ou d'une parole, il demande aux comédiens de sentir les effets de la grammaire et de la respiration du texte dans leur corps. Cependant, il doit tout de même s'adapter à chaque comédien avec une préférence pour ceux qui ne sortent pas des écoles. C'est ainsi qu'avec Madeleine Renaud il réalise un travail de déconstruction de son apprentissage classique quand, avec les acteurs amateurs de la troupe des Griots, il revoit les bases de la diction, alors qu'il laisse à des actrices comme Paule Annen ou Maria Casarès, qui partagent avec lui une vision similaire du jeu de l'acteur, une plus grande autonomie. Blin accorde toutefois, dans l'ensemble de ses créations, un soin particulier aux placements et aux déplacements. Les gestes et les mouvements doivent émaner d'une impulsion donnée par la respiration, le rythme, les ruptures des répliques, ou bien créer un effet de résonance avec les images produites par le texte tout en servant une circulation d'ensemble qui souligne les mouvements profonds de l'œuvre. Blin triche parfois pour faire en sorte que, malgré l'espace scénique réduit, certains déplacements apparaissent

plus longs en jouant sur le hors scène, la lenteur ou encore la marche sur place. Dans les pièces où l'acteur est contraint à l'immobilité, comme dans *Fin de partie* et *Oh Les Beaux Jours*, il transcrit l'avancée dramatique dans le jeu organique des comédiens en s'opposant ainsi à la vision géométrique revendiquée par Beckett. Il cherche également à faire émerger une densité dramatique grâce à la concentration des comédiens. Les comédiens sont donc encouragés à créer avec le texte des rapports de familiarité et de sincérité, sans pour autant exclure l'artificialité de certains gestes ou de certaines intonations. Ce phénomène, que nous appelons ici « distanciation sérieuse », renvoie à la faculté de s'amuser d'un équilibre précaire, l'acteur étant pris dans des tonalités antagonistes (comique/tragique, burlesque/lyrisme, agressivité/tendresse) tout en conservant l'apparence de la sincérité. L'enjeu de ces ruptures d'intonations consiste d'ailleurs souvent, dans les créations de Blin sur les pièces de Beckett, à ne pas rompre le lien fragile entre les personnages-figures ; avec les pièces de Genet, il s'agirait plutôt de maintenir à vif la facticité du théâtre ou la complexité des rapports humains. Par la mise en place de cet équilibre, Blin cherche à faire transparaître dans le jeu de ses comédiens la survivance d'une tendresse ou d'une jubilation humaine sans tomber dans la sensiblerie. Ces effets de distanciation résultent par ailleurs de l'ambiguïté entre le jeu des comédiens et le jeu des personnages-figures, chacun avouant à la fois sa sincérité et son artificialité. Ce phénomène est renforcé par la posture de Blin qui s'évertue à effacer les marques de sa fabrication pour donner l'illusion d'une autonomie de la scène, que ce soit par sa mise en scène invisible des pièces de Beckett, ou par la mise en scène visible, mais prise en charge par les personnages-figures pendant les représentations, des pièces de Genet. Ainsi, les effets de naturel sont la conséquence d'un jeu où l'acteur assume en toute sincérité l'artificialité de la scène sans toutefois tomber dans la sensiblerie ni dans la gratuité de gestes inutiles. De la sorte seulement, se dévoileraient les mouvements profonds de l'œuvre.

Cependant, ces effets de naturel sont également mis à l'épreuve des spectateurs dont Blin souhaite bouleverser les habitudes de réception. C'est l'enjeu du cinquième et dernier chapitre qui propose d'interroger la notion de « nouveau réalisme » en replaçant la figuration de l'humain proposée par Blin dans le contexte culturel et esthétique de ses créations. Les pièces du corpus sont représentées dans des conditions matérielles différentes, certaines programmées dans de petits théâtres avec peu de moyens quand d'autres ont été accueillies dans les fastes de l'Odéon-Théâtre de France alors dirigé par

Jean-Louis Barrault. Cependant, à l'exception de *La Dernière Bande*, toutes les représentations perturbent la réception et choquent certains spectateurs, quitte à provoquer de véritables bagarres ayant marqué la mémoire du théâtre (*En Attendant Godot* en 1953 et *Les Paravents* en 1966). La réception des représentations des pièces de Beckett témoigne d'une tension faite de familiarité et d'angoisse, angoisse qui semble s'appriivoiser au fur et à mesure des nouvelles créations des pièces de Beckett sans toutefois perdre de sa vigueur. Bien que les premières critiques d'*En Attendant Godot* se soient concentrées sur son univers clownesque et donc connu pour appréhender la pièce, l'impossibilité d'expliquer le sens de cette œuvre a perpétué l'instabilité émotionnelle de ses récepteurs. Dans le public, des phénomènes d'identification ont par ailleurs existé, faits qui confirment l'analogie entre les personnages beckettien et l'homme de la modernité désormais privé d'avenir. Malgré une familiarité croissante avec les pièces de Beckett, les critiques des représentations de notre corpus, et ce contrairement aux ouvrages postérieurs, ne font que très peu référence à la catastrophe dans leurs articles, ce qui connote la persistance de la crainte à mentionner l'indicible. Par ailleurs, ces représentations bouleversent la manière bourgeoise d'être au monde. Les représentations des pièces de Genet ont des effets plus frontaux et violents, ce qui leur vaut d'être affiliées au théâtre de la cruauté. Renvoyant pour leur part à la société du spectacle ainsi qu'à l'impérialisme occidental, les représentations acculent les spectateurs face à leur propre image ou aux limites de leur morale. Malgré un certain rejet, conséquence de cette violence, les spectateurs sont dans le même temps conquis par la beauté sensible du cérémonial théâtral qui se déroule sous leurs yeux, ce qui provoque des chocs intérieurs. L'effet poétique des créations de Blin s'instaure donc à travers une dissension interne ressentie par le spectateur. Blin figure alors sur scène un humain fissuré, reflet des inquiétudes profondes d'une société, si bien que le rapport au réel n'est dès lors plus mimétique, mais sensible. Ce phénomène est renforcé grâce à la survivance de la tendresse humaine, chère à Blin.

Malgré l'emprunt de moyens scéniques à des formes existantes, l'effet produit par les créations de Blin marque une rupture avec les représentations théâtrales antérieures au point qu'on y a vu un « nouveau réalisme ». La rencontre des créations de Blin avec le public est évidente, grâce aux échos du contexte historique immédiat, certes, mais aussi parce que les conventions proposées lui sont finalement familières. Depuis plusieurs décennies les membres du Cartel et leurs descendants et en particulier Barrault en

s'engageant notamment à la Comédie-Française puis à l'Odéon-Théâtre de France. Ils œuvrent à la modernisation esthétique du théâtre. Ainsi leur théâtre, dont Blin hérite principalement la quête d'un rapport sensible entre le texte et le comédien, s'est imposé. Barrault accompagne par ailleurs en parallèle l'émergence du nouveau théâtre jusqu'à son institutionnalisation, conséquence de sa programmation à l'Odéon. Les conventions mises en place par Blin sont également familières aux spectateurs quand le metteur en scène puise dans l'imaginaire des formes mineures. De nombreuses nouveautés formelles pour le théâtre, comme la simultanéité d'action ou un rythme plus haché et fait de ruptures, sont eux aussi devenues aisément lisibles grâce au développement du cinéma et de la télévision. Cependant, les textes théoriques sur les pièces de notre corpus attribuent la paternité de la nouveauté aux auteurs et non à Roger Blin, ce qui finalement lui dénie sa part dans la création d'une nouvelle forme théâtrale. Celle-ci est également malmenée par la sphère intellectuelle qui débat de la portée réellement novatrice de ce théâtre. Alors même qu'ils reconnaissent la qualité esthétique des pièces de Blin, Barthes ou Dort y regrettent l'absence d'un engagement politique ainsi que l'impossibilité d'y déchiffrer un propos à l'aide de la sémiologie. Or c'est justement un théâtre du sensible qui pose l'humain en son cœur et se refuse à être compris intellectuellement que le metteur en scène cherche à défendre, sans toutefois lui renier une certaine violence politique. En cela, et bien plus que les écritures de l'absurde, Blin paraît ouvrir la voie au théâtre physique et corporel qui se développe à partir de la fin des années 1960.

Au bout de ce long parcours, nous pouvons affirmer que Blin, par la mise en scène des pièces de Beckett et de Genet, provoque un effet poétique grâce à la mise en tension d'effets théâtraux et d'effets de naturel qui révèlent finalement la survivance d'une figure humaine fissurée, cette dernière faisant alors directement écho aux préoccupations sensibles des spectateurs inquiétés. Pour ce faire, Roger Blin joue d'un système de balance et de contrepoids qui multiplie les relations binaires et met en place un art de l'entre-deux : entre deux familles théâtrales (Artaud et le Cartel), entre le corps et le texte, entre le personnage et la figure, entre défiguration et figuration, entre comique et tragique, burlesque et lyrisme, agressivité et tendresse, entre incarnation et mise à distance, entre amusement et sérieux, entre poésie et contestation, entre rire et angoisse, entre sens et absence de sens, entre avant-garde et classique, entre ancien et

nouveau, entre Beckett et Genet, etc. Ces oppositions constantes ne sont pas sans rappeler la structure des répliques des pièces de Beckett. Ainsi, ce qu'expose François Noudelmann autour du théâtre de Beckett pourrait être transposé pour estimer le travail de Blin : « Le fait que les contraires se maintiennent désigne, dans la stratégie de Beckett, un refus de tout dépassement des opposés. Aucune des propositions ne l'emporte, et aucun troisième terme ne permet une synthèse¹⁴⁹¹. » La tension proposée entre deux opposés n'est pour autant pas statique mais dynamique ; c'est pourquoi, malgré l'absence d'ouverture de sens vers une synthèse interprétative, les représentations des pièces de notre corpus esquissent malgré tout le mouvement de la vie.

La multitude des références anciennes et nouvelles mobilisées spécifiquement pour chaque texte empêche toutefois toute généralisation autour d'une esthétique qui serait propre à Blin. Le metteur en scène s'attache à s'adresser directement aux spectateurs, notamment par le choix des textes à monter mais aussi par des conventions à investir. La rencontre effective entre les spectateurs et ses créations des pièces de Beckett et de Genet est une exception dans son parcours théâtral, notamment due à la particularité de cette double décennie qui se cherche et se reconstruit. De plus, son engagement politique est sensible, sans chercher à marquer l'histoire : « Mais lui, Blin, riait de ce qu'il trouvait, comme s'il ne l'avait jamais cherché¹⁴⁹². » Ainsi, Roger Blin souffre d'un certain oubli dans l'histoire du théâtre au profit des auteurs qu'il a montés. Ce phénomène ne semble pas tant être dû à la faible portée ou qualité de son travail. R nous avons d'ailleurs analysé l'inverse dans cette thèse R, qu'aux préoccupations scientifiques d'une époque. En refusant de faire école ou de produire des discours théoriques, Blin s'efface d'une histoire théâtrale majoritairement liée aux écrits des artistes¹⁴⁹³. Cependant, et comme le souligne Marion Denizot, « la découverte de nouvelles archives, ou plus fréquemment, l'intérêt porté à des archives existantes mais en sommeil, c'est-à-dire elles-mêmes oubliées, offrent de nouvelles perspectives de

¹⁴⁹¹ NOUDELMANN François, *Beckett ou la scène du pire. Étude sur En Attendant Godot et Fin de partie*, Paris, Honoré Champion, 1998, p. 27.

¹⁴⁹² DUVIGNAUD Jean, in ASLAN Odette, *Roger Blin Qui êtes-vous ?*, Paris, La Manufacture, 1990, p. 330.

¹⁴⁹³ Pour avoir un aperçu détaillé des raisons potentielles de l'oubli de Blin, nous vous invitons à consulter l'article suivant : DUMONTET Mathilde, « L'oubli progressif de Roger Blin. Retour sur une présence anecdotique dans l'histoire du théâtre », in DENIZOT Marion (dir.), *Les Oublis de l'histoire du théâtre*, Revue d'histoire du théâtre, Paris, n° 270, 2016-II, p. 83-94.

recherches¹⁴⁹⁴ ». C'est ce que nous avons mis à profit dans cette thèse pour tenter de mieux comprendre l'esthétique d'un metteur en scène qui, selon l'expression de Marion Denizot, demeurerait une « figure à (re)construire¹⁴⁹⁵ ».

Or, la période de la Libération, qui précède les grandes mises en scène de Blin et pendant laquelle il réalise ses premiers pas en tant que metteur en scène, demeure une période assez mal connue dans l'histoire du théâtre. Ainsi, si Blin est le plus connu des metteurs en scène inconnus de cette période, en cela suivi de près par Jean-Marie Serreau, qu'en est-il de Jacques Mauclair, Sylvain Dhomme, Nicolas Bataille, André Reybaz, Georges Vitaly, etc ? Il semblerait d'ailleurs qu'une étude plus approfondie de la longue période de la Libération, de 1944 à 1953 ou 1954¹⁴⁹⁶, permettrait de mettre au jour des affinités artistiques mal connues, et avec elles d'enrichir l'histoire des généalogies artistiques. Pourquoi les mises en scène de Brecht par Serreau (*l'Exception et la Règle*, 1950) ou par Vilar (*Mère Courage* en 1951) passent-elles relativement inaperçues au regard de la venue du Berliner Ensemble en 1954 ? Pourquoi Blin a-t-il refusé les invitations de Vilar ou de Planchon à travailler avec eux ? Quels sont les rapports entre Vilar et le nouveau théâtre ? C'est en effet une période propice où de nouveaux artistes s'initient à la mise en scène en défendant des auteurs nouveaux et de plus anciens, tel Strindberg. D'autres metteurs en scène, dont l'assise artistique n'est plus à prouver, s'intéressent également à ces mêmes auteurs sans parvenir, semble-t-il, à les représenter. On pourrait par exemple se demander pourquoi la mise en scène par Louis Jouvet des *Bonnes*¹⁴⁹⁷ ne plait ni à Genet, ni aux spectateurs. En effet, entre 1944 et 1954 les représentants de l'avant-guerre côtoient ceux d'une ère nouvelle, comme le rapporte le cinéaste Jean Suyeux :

« Je pense que c'était parce qu'on était à une époque. Ça a commencé dans les années 1947-1948 à une époque qui nous semblait une fin d'époque. Pour nous, c'était la fin de l'avant-guerre. Saint-Germain-des-Prés était la fin de l'avant-guerre et non le début d'une époque nouvelle. Les écrivains, les musiciens, les peintres qui étaient à la mode étaient des gens qui s'étaient déjà manifestés dans les années 1938-1939 et que la guerre avait un petit peu mis de côté. Nous

¹⁴⁹⁴ DENIZOT Marion, « Introduction », in DENIZOT Marion (dir.), *Les Oublis de l'histoire du théâtre*, op. cit., p. 5-18, p. 9.

¹⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 8.

¹⁴⁹⁶ Cette balise temporelle prend la représentation d'*En Attendant Godot* comme point de rupture. Mais l'année 1954, avec la découverte du Berliner Ensemble, fonctionnerait également. Une étude plus développée devrait permettre de choisir plus justement ces dates charnières.

¹⁴⁹⁷ JOUVET Louis (m. en sc.), *Les Bonnes*, Paris, Théâtre de l'Athénée, 1947.

sentions le besoin de rompre avec toutes sortes de racines. En réalité nous ne nous définissions par rapport à rien. Ni par rapport aux surréalistes qui continuaient leur vie et qui la vivaient bien avec le retour de Breton, ni par rapport à l'existentialisme¹⁴⁹⁸. »

On voit ainsi que la rupture opérée par la guerre n'est pas franche. De nombreux artistes ne comprennent d'ailleurs pas pourquoi la scène artistique parisienne n'a pas été aussitôt bouleversée par cet événement, comme en témoigne le déporté Jorge Semprun :

« Des événements considérables s'y étaient sans doute déroulés, dont j'ignorais tout. Des livres avaient été publiés, des pièces jouées, des journaux fondés. Mais à écouter le jeune officier français [...] il ne semble pas qu'il y ait eu à Paris, pendant mon absence, de nouveautés bouleversantes¹⁴⁹⁹. »

Ces différents questionnements permettraient de mieux comprendre la décennie 1950 au cours de laquelle les artistes affirment leurs choix esthétique et politique esquissés pendant la Libération. Revenir en détail sur cette période où tout semble possible et à construire devrait en effet ouvrir à une meilleure connaissance des mécanismes de cette rupture artistique. Dans ce paysage artistique en devenir, Blin semble être une personnalité centrale autant par ses amitiés que par les nombreuses propositions de collaborations qu'il reçoit, notamment de la part de Jean Vilar et de Boris Vian. De plus, une telle étude contribuerait à mieux situer ce metteur en scène au sein d'une constellation d'artistes.

Entre oubli et héritage, Blin semble représenter la génération de metteurs en scène de la Libération dont le travail n'est reconnu que pour la découverte de nouveaux auteurs. Or, recentrer la recherche sur les expérimentations scéniques et corporelles déployées durant cette période permettrait de mieux appréhender les liens entre les praticiens de l'entre-deux guerres et ceux d'un théâtre performatif.

¹⁴⁹⁸ SUYEUX Jean, in DOUSSAUD Pamela (real.), « Roger Pic », *Le Bon Plaisir*, France Culture, 19 novembre 1994, Ina.

¹⁴⁹⁹ SEMPRUN Jorge, *L'Écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994, p. 102.

ÍNDICE

A

Abirached, Robert, 80, 90, 92, 134, 154, 246, 294, 401, 404
Acquart, André, 33, 167, 168, 169, 216, 217, 218, 221, 222, 232, 397
Adamov, Arthur, 9, 11, 12, 18, 22, 25, 26, 28, 29, 53, 86, 107, 230, 233, 306, 318, 394, 397, 398, 403, 410
Adet, Georges, 162, 321
Adorno, Theodor W., 99, 302, 303, 324, 393, 399
Amidou, 170, 171, 173, 182, 200, 234, 256, 265, 279, 392
Annen, Paule, 33, 170, 171, 175, 184, 230, 234, 239, 249, 309, 357
Anouilh, Jean, 16
Antoine, André, 22, 23, 73, 162, 402
Arendt, Hannah, 299, 300, 301, 399, 400
Aristote, 11, 72, 74, 91, 110, 111, 112, 113, 118, 149, 186, 207, 401, 408
Artaud, Antonin, 10, 11, 14, 36, 41, 42, 55, 56, 57, 58, 59, 61, 62, 67, 86, 150, 229, 234, 267, 289, 327, 328, 329, 349, 352, 353, 360, 402, 403, 405, 406, 410
Aslan, Odette, 27, 29, 32, 33, 35, 54, 55, 157, 168, 169, 174, 181, 200, 212, 220, 233, 235, 236, 237, 238, 244, 245, 252, 264, 266, 275, 277, 279, 283, 286
Auriol, Jean-George, 10, 41

B

Baka, Gisèle, 140, 167
Balachova, Tania, 14, 61
Balzac, Honoré de, 113, 410
Banu, Georges, 30
Baroni, Raphaël, 113
Barrault, Jean-Louis, 13, 15, 20, 33, 34, 36, 41, 53, 55, 56, 58, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 95, 125, 164, 170, 172, 173, 175, 183, 189, 190, 197, 198, 201, 213, 229, 231, 234, 236, 237, 239, 240, 278, 291, 307, 308, 309, 336, 337, 338, 339, 340, 343, 345, 353, 359, 360, 396, 397, 405
Barthes, Roland, 17, 69, 107, 305, 320, 335, 344, 345, 346, 347, 348, 360, 397, 407, 409, 411, 412
Bassouri, Thimeté, 166
Bataille, Nicolas, 18, 362
Baty, Gaston, 337, 405
Beaumarchais, 69, 72, 75, 401

Beckett, Samuel, 9, 10, 11, 12, 13, 15, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 29, 37, 39, 41, 53, 55, 67, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 92, 94, 96, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 111, 113, 117, 119, 120, 121, 122, 123, 126, 127, 128, 130, 132, 134, 137, 138, 139, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 149, 150, 151, 154, 155, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 177, 178, 179, 180, 184, 186, 187, 188, 189, 190, 192, 193, 194, 195, 196, 203, 204, 206, 208, 209, 210, 211, 212, 214, 215, 216, 222, 225, 227, 229, 234, 236, 240, 241, 244, 246, 247, 248, 251, 253, 255, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 264, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 287, 290, 291, 304, 306, 308, 314, 315, 316, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 333, 339, 341, 342, 347, 352, 353, 354, 355, 357, 358, 359, 360, 361, 391, 392, 393, 394, 395, 397, 398, 410
Beer, Lucien, 306
Bellity Peskine, Lynda, 9, 27, 31, 32, 42, 93, 153, 227, 304, 392
Benasayag, Miguel, 318
Bertin, Marjorie, 85, 86
Bierry, Etienne, 227, 236, 241
Bioulès, Jacques, 28, 116
Bissainthe, Toto, 166, 198, 218
Blin, Roger, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 41, 42, 43, 44, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 66, 67, 68, 69, 81, 86, 87, 89, 90, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 103, 104, 105, 106, 114, 115, 116, 124, 125, 129, 135, 136, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 146, 147, 149, 150, 151, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 226, 227, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 297, 298, 299, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 314, 315, 316, 319, 321, 322, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 338,

339, 340, 341, 342, 343, 344, 347, 348, 349, 350,
352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361,
362, 363, 391, 392, 393, 403
Boisson, Bénédicte, 36, 213, 245, 266
Boltanski, Luc, 78
Brecht, Bertolt, 17, 151, 175, 191, 197, 269, 284,
335, 343, 345, 347, 348, 362, 403, 406, 410
Breton, André, 45, 56
Brook, Peter, 14, 236, 308, 349, 393
Bruzichelli, Aldo, 15
Büchner, Georg, 86, 403

C

Camus, Albert, 16, 17, 18, 319, 399, 410
Casarès, Maria, 58, 59, 170, 175, 182, 200, 230, 234,
239, 240, 249, 250, 265, 279, 288, 289, 357, 397
Chaplin, Charlie, 60, 356
Chauffard, R.J., 157, 180, 184, 195, 229, 240
Chauffart, René-Jean, 106
Chavance, Louis, 41, 42, 43
Chéreau, Patrice, 28, 116, 392
Claudel, Paul, 66, 225, 250, 318, 330, 332, 403
Cocteau, Jean, 14, 84, 85, 354, 396
Compagnon, Antoine, 334
Condé, Mamadou, 167
Conty, Jean-Marie, 63
Copeau, Jacques, 17, 23, 62, 65, 66, 94, 245, 337,
338, 342, 403
Corvin, Michel, 14, 15, 19, 21, 22, 23, 25, 26, 28, 29,
95, 100, 101, 135, 136, 169, 183, 201, 276, 279,
333, 334, 335, 342, 350, 352, 391, 398, 399, 401,
414
Courteline, Georges, 66
Craig, Edward Gordon, 23, 263, 342, 403

D

Dasté, Marie-Hélène, 62
De Curel, François, 66
De France, Germaine, 162
De Tillière, Christian, 162
Debord, Guy, 325
Decroux, Etienne, 35, 59, 60, 192, 406, 407
Delarue, Maurice, 51
Delbo, Charlotte, 300
Denis, Aude, 82, 84
Denizot, Marion, 361, 362
Descartes, René, 69, 71, 302, 353
Desnos, Robert, 45, 47
Devine, Georges, 306, 307, 308
Dhomme, Sylvain, 342, 362
Diderot, Denis, 11, 38, 69, 71, 72, 73, 74, 75, 90, 261,
335, 353, 401, 403

Dort, Bernard, 15, 16, 17, 24, 26, 165, 284, 327, 344,
345, 346, 347, 352, 408
Dulac, Germaine, 43, 44
Dullin, Charles, 14, 20, 22, 39, 55, 56, 60, 61, 62, 64,
65, 66, 175, 236, 237, 239, 240, 245, 263, 337,
402, 403, 405, 406
Dumur, Guy, 330, 344
Dupont, Florence, 149, 150, 176, 202

E

Eisenstein, Sergei M., 45
Engelhard, Hubert, 314
Esslin, Martin, 18, 25, 28, 323, 342, 398

F

Falavelli, Max, 314
Faulkner, William, 61
Feydeau, Georges, 66, 163
Fortin, Édé, 167, 204
Foucault, Michel, 77, 78

G

Gabriel, François, 33, 242, 309
Gance, Abel, 43, 44
Gatti, Armand, 335
Gautier, Jean-Jacques, 313
Gautier, Théophile, 75
Genet, Jean, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 18, 19, 20, 21, 22,
23, 24, 26, 27, 28, 29, 36, 37, 38, 39, 41, 58, 67,
81, 84, 85, 86, 87, 92, 94, 95, 96, 98, 100, 101,
102, 105, 106, 107, 109, 110, 111, 114, 115, 116,
118, 119, 123, 124, 125, 126, 127, 129, 130, 134,
135, 136, 139, 140, 143, 144, 146, 149, 150, 151,
154, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173,
174, 175, 176, 177, 181, 182, 183, 184, 186, 187,
190, 191, 192, 196, 198, 199, 200, 201, 202, 204,
205, 206, 216, 217, 218, 220, 221, 222, 225, 227,
232, 234, 235, 237, 240, 241, 242, 246, 249, 250,
251, 254, 259, 270, 276, 277, 278, 279, 280, 282,
283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 291, 292, 293,
297, 307, 310, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331,
333, 339, 347, 348, 350, 352, 353, 354, 355, 356,
357, 358, 359, 360, 361, 362, 391, 392, 395, 396,
397, 410
Germain, Lucie, 216, 307
Gerstein, Sergio, 211
Geulincx, Arnold, 82, 84
Giacometti, Alberto, 20, 53, 395
Grenier, Philippe, 232
Grotowski, Jerzy, 26, 397
Guillet, Aurélia, 28, 29

Guy, France, 210

H

Haouadeg, Karim, 337

Heed, Sven, 28

Hossein, Robert, 306

Hubert, Marie-Claude, 25

I

Ionesco, Eugène, 18, 25, 26, 67, 69, 71, 75, 85, 151,
173, 197, 269, 270, 271, 286, 289, 318, 327, 339,
342, 343, 394, 398, 401, 410

Itkine, Sylvain, 20, 41, 49, 62, 63, 64, 66, 67, 353,
403, 404

J

Jouve, Vincent, 91, 118, 123

Jouvet, Louis, 14, 39, 61, 85, 240, 245, 246, 337, 362,
403, 404

Joyce, James, 81, 82, 84, 354

Julien, André, 161, 162, 274, 321

K

Karagheuz, Hermine, 33, 51, 53, 54, 233, 252, 267

Keaton, Buster, 155, 356

Kemp, Robert, 313

Kerjean, Germaine, 175

Kuntz, Hélène, 100, 102, 107, 325

L

Langdon, Harry, 155

Latour, Pierre, 156, 229, 234, 272

Lebesque, Morvan, 317, 328, 329, 344

Lehmann, Hans-Thies, 150

Lemarchand, Jacques, 313, 318, 319, 320

Lemoine, Gerard, 167

Lempereur, Nathalie, 12

Liensol, Robert, 165, 167, 286

Lindon, Jérôme, 94, 210, 291, 304

Lioure, Michel, 71

Lista, Giovanni, 349

Locke, John, 69, 70, 71, 353

Louki, Pierre, 52, 53, 54

Lucet, Sophie, 96

Lyotard, Jean-François, 301

M

M.-Forsythe, Florence, 249, 250

Maeterlinck, Maurice, 66, 82, 83, 84, 354, 394, 403,
405

Maldoror, Sarah, 14, 249

Malraux, André, 307, 310, 337

Marcabru, Pierre, 332

Marcel, Gabriel, 331

Martin, Jean, 12, 52, 159, 160, 161, 178, 179, 229,
230, 234, 238, 240, 241, 259, 272, 284, 307, 316,
397

Mauclair, Jacques, 12, 18, 362

Mauclair, Jean, 43

Médina, Albert, 159

Meyer Plantureux, Chantal, 34

Mirante-Petit, Sarah, 33, 234, 309

Mitry, Jean, 44

Mnouchkine, Ariane, 349

Murnau, Friedrich W., 43, 47, 48

N

Naugrette, Catherine, 25, 26, 299

Neveux, Olivier, 26, 27, 176, 396

Noudelmann, François, 116, 138, 361

O

Oppenot, Michèle, 237, 251

Ory, Pascal, 29, 344

Outin, Régis, 36

P

Paulhan, Jean, 45

Pavis, Patrice, 95, 134, 226, 294, 303, 335, 352

Pic, Roger, 34, 35, 168, 217, 363

Pinget, Robert, 307, 322, 401

Pirandello, Luigi, 67, 85, 86, 354, 406

Pitoëff, Georges, 55, 67, 85, 403

Planchon, Roger, 12, 17, 345

Poirot-Delpech, Bertrand, 85, 331

Poirot-Delpech, Bertrand, 328

Prévert, Jacques, 10, 41, 42, 43, 44, 49, 50, 55, 61,
67, 230, 353, 410, 411

Protin, Matthieu, 184, 203, 211, 260

Proust, Sophie, 235

R

Raimbourg, Lucien, 155, 156, 178, 226, 230, 234,
256, 281, 284, 285, 315

Ranson, Marcelle, 175

Renaud, Madelaine, 184

Renaud, Madeleine, 10, 33, 34, 36, 163, 164, 174,
180, 213, 225, 229, 234, 240, 241, 247, 248, 251,

254, 262, 265, 266, 272, 273, 281, 285, 307, 308,
323, 324, 338, 339, 357
Reybaz, André, 18, 362
Richardson, Samuel, 69
Ricœur, Paul, 110, 111, 299
Rimbaud, Arthur, 78
Robbe-Grillet, Alain, 109, 345
Rouleau, Raymond, 14
Roussillon, Jean-Paul, 156
Roux, Jean-Paul, 36
Ryngaert, Jean-Pierre, 38, 90, 91, 144, 291

S

Samba, Abar Bakar, 166
Sarrazac, Jean-Pierre, 23, 107
Sarrazin, Maurice, 314
Sartre, Jean-Paul, 14, 16, 17, 18, 52, 85, 124, 125,
307, 325, 329, 330, 343, 344, 396, 398, 411
Saudemont, André, 36
Schechner, Richard, 151, 350
Schneider, Alan, 23, 308
Selz, Jean, 321
Sermon, Julie, 38, 90, 91, 131, 144, 291, 352
Serrault, Michel, 231
Serreau, Geneviève, 18, 25, 305
Serreau, Jean-Marie, 11, 12, 15, 18, 20, 28, 33, 51,
153, 216, 229, 231, 232, 269, 270, 280, 304, 305,
306, 328, 339, 340, 341, 342, 343, 362, 397, 398
Simon, Alfred, 329
Simon, Michel, 159
Soupault, Philippe, 10, 41, 45
Strindberg, Auguste, 56, 67, 86, 87, 362
Sven, Heed, 27, 28, 58, 96, 161, 264, 392
Szondi, Peter, 81, 83

T

Taylor-Batty, Mark, 27
Terzieff, Laurent, 54, 393
Touchard, Pierre-Aimé, 51, 318, 320
Touré, Bachir, 167, 232, 277
Tsingos, Christine, 53, 64, 229

U

Ubersfeld, Anne, 93

V

Vassas, Robert, 213
Veyne, Paul, 303, 304, 414
Vian, Boris, 233, 363
Vidor, King, 43, 46, 48
Vilar, Jean, 12, 13, 17, 53, 63, 175, 240, 344, 345,
362, 363, 406
Villeneuve, Rodrigue, 34
Vinaver, Michel, 16, 18, 19, 310, 394, 399, 402
Vitaly, Georges, 18, 230, 362
Vitez, Antoine, 30
Vitrac, Roger, 57
Voisin, Robert, 344
Voltz, Pierre, 334, 335

W

Waintrop, Andrée, 28, 322
Watt, Ian, 69, 70
Weber, André, 197
Weber, Max, 304
Weidt, Jean, 56

Z

Zegel, Sylvain, 316

ÍBIBLIOGRAPHIE DES DOCUMENTS D'ARCHIVE Í

Propos liminaires :

Deux fonds d'archives ont été constitués sur Roger Blin, le premier à la Bibliothèque nationale de France (BnF) grâce aux dons de Noël Blin et d'Odette Aslan, le second à l'Institut Mémoire de l'édition contemporaine (IMEC) à l'initiative de Lynda Bellity Peskine. Pour cette thèse, j'ai également consulté des fonds parallèles (Renaud-Barrault, Casarès, Genet, Beckett) dans les deux centres d'archives suscités, ainsi que le fonds Jean-Marie-Serreau conservé à la Bibliothèque historique de la ville de Paris (BhvP). Pour finir, l'Institut nationale de l'audiovisuelle (Ina) a été, pour ce travail de recherché, un véritable réservoir de données.

Quelques mois avant le dépôt de mon manuscrit de thèse, le fonds Blin conservé à l'IMEC a été restitué aux ayants-droits. Certaines photocopies de documents originaux sont toutefois encore consultables à l'abbaye. Les photographies ont été renvoyées aux agences concernées.

Avant mon travail de recherche, le fonds Blin conservé à la BnF n'avait jamais fait l'objet d'un inventaire. Les cotes retenues m'ont été fournies par Madame Corinne Gibello mais ne sont pas encore référencés dans la base de données en ligne.

Les documents sont triés par pièce (ordre chronologique de création), puis selon leur nature. En raison de la multitude d'articles de presse conservés, le relevé n'est pas exhaustif.

Première partie : Roger Blin, vie et correspondance

I Généralités

A. Presse, émissions radiophoniques et télévisuelles

1. Autour de Roger Blin

BLIN Roger, *Entretien*, propos recueillis par GODARD Colette, date inconnue, Fonds Blin, 4-COL-174 (453), BnF.

HOUZE Roger (real.), « Mort de Roger Blin », *20h TF1 Le Journal*, canal 1, 22 janvier 1984, Ina.

MICHEL Odile et FARABET René (real.), « Fragment Roger Blin 1 », *Ateliers de création radiophonique*, France Culture, 27 janvier 1985, Ina.

MICHEL Odile et FARABET René (real.), « Fragment Roger Blin 2 », *Ateliers de création radiophonique*, France Culture, 3 février 1985, Ina.

PAGET Jean (real.), « Sept fauteuils d'avant-garde : Roger Blin », *Dix Ans de création dans les arts et les lettres*, France Culture, 27 janvier 1967, Ina.

PERNET Francis (real.), « Hommage à Roger Blin », *Plaisir du théâtre*, canal 2, 13 février 1984, Ina.

ROLAND Manuel Claude, « Bigarrures : à propos de dix ans de création dans les arts et les lettres », *Bigarrures*, France Culture, 07 mai 1967, Ina.

SAXEL Bernard (real.), « Des acteurs pour demain ; 2 », *Recherche de notre temps*, France Culture, 28 mars 1967, Ina.

BLIN Roger, *Entretien*, propos recueillis par STEVENS Joan, 2 mars 1975, Fonds Blin, 4-COL-174 (452), BnF.

2. Contexte et collaborateurs

ATTOUN Lucien (real.), « Guy Dumur profession spectateur : l'engagement critique », France Culture, 5 octobre 1991, Ina.

Auteurs inconnus, *Documents à propos de Travail et Culture*, Fonds Jean-Marie Serreau, BhvP.

BARATIER Jacques (real.), « Le Désordre à vingt ans », *Un Certain regard*, canal 2, 16 août 1970, Ina.

Biographies et photographies de Jean-Marie Serreau, Fonds Jean-Marie Serreau, BhvP.

- DARZACQ Dominique, « Exposition : petites scènes-grands théâtres », *Premier Balcon*, TF1, 20 mars 1987, Ina.
- DOUSSAUD Pamela (real.), « Roger Pic », *Le Bon Plaisir*, France Culture, 19 novembre 1994, Ina.
- DROT Jean-Marie (real.), « Journal de voyage au temps des années folles ou la fureur de vivre les années vingt », *L'Art et les hommes : Les heures chaudes de Montparnasse*, 1^{ère} chaine, 16 septembre 1963, Ina.
- ESTIENNE C., « Peintre de la Nouvelle école de Paris », Programme de la galerie du Babylone, 15 janvier 1952, Fonds Jean-Marie Serreau, BhvP.
- HIRT Eléonore, « Le Théâtre de Babylone », mai 1983, Fonds Jean-Marie Serreau, BhvP.
- IONESCO Eugène, *Entretien*, Re transcription de l'émission de radio « Plaisir du théâtre », Fonds Jean-Marie Serreau, BhvP.
- KOVACS Yves (real.), « La Réalité 1945-1958 », *Paris Paris où le temps d'une génération*, Antenne 2, 11 septembre 1983, Ina.
- MAILLET Dominique (real.), « Philippe Noiret », *Passions de jeunesse : qu'avez-vous fait de vos vingt ans*, France 3, 27 janvier 1995, Ina.
- Réalisateur inconnu, « Megaphonie », *Les Mardis du théâtre*, France Culture, 24 septembre 1991, Ina.
- SANVOISIN Gaëtan, « Au printemps 1952 Paris verra "fleurir" le "théâtre de Babylone" créé par des jeunes », *Combat*, Fonds Jean-Marie Serreau, BhvP.
- SERREAU Jean-Marie, *Entretien sur le Théâtre de Babylone*, in « Paris vous parle », 19 mai 1952, Fonds Jean-Marie Serreau, BhvP.
- VITALY Georges (real.), « Le Théâtre de l'absurde », *Découvertes : Quand naissait le théâtre d'aujourd'hui à Paris*, France 3, 16 novembre 1977, Ina.

B. Correspondance de Roger Blin

- ATHANASIOU Genica, *Correspondance avec Roger Blin*, 1952, Fonds Blin, 4-COL-174 (498) 2, BnF.
- BARATIER Jacques, *Correspondance avec Roger Blin*, Fonds Blin, 4-COL-174(512), BnF.
- BLIN Noël, *Correspondance avec Roger Blin*, Fonds Blin, 4-COL-174(3) à (5), BnF.
- CHAR René, *Correspondance avec Roger Blin*, février 1982, Fonds Blin, 4-Col-174 (587), BnF.
- CHEREAU Patrice, *Correspondance avec Roger Blin*, Fonds Blin, 4-COL-174 (592), BnF.
- CONTY Jean-Marie, *Correspondance avec Roger Blin*, Fonds Blin, 4-COL-174 (617), BnF.
- CUNY Alain, *Correspondance avec Roger Blin*, Fonds Blin, 4-COL-174 (626), BnF.
- DA SILVA Vieira, *Correspondance avec Roger Blin*, Fonds Blin, 4-COL-174 (1092), BnF.
- DASTE Marie-Hélène, *Correspondance avec Roger Blin*, Fonds Blin, 4-COL-174 (631), BnF.

DE FRANCE Germaine (obsèques), *Invitation*, Fonds Blin, 4-COL-174(685), BnF.

DECROUX Etienne, *Correspondance avec Roger Blin*, Fonds Blin, 4-COL-474(635), BnF.

DUBREUIL Dominique, *Correspondance avec Roger Blin*, 10 septembre 1969, Fonds Blin, 4-COL-174 (611), BnF.

DULLIN Dominique, *Correspondance avec Roger Blin*, Fonds Blin, 4-COL-174(655), BnF.

FESTIVAL DE NANCY, *Invitation*, 28 février 1968, Fonds Blin, 4-COL-174(676), BnF.

FESTIVAL UNIVERSITAIRE ITALIEN, *Invitation*, 1968, Fonds Blin, 4-COL-174 (678), BnF.

KARAGHEUZ Hermine, *Correspondance avec Roger Blin*, Fonds Blin, 4-COL-174(655), BnF.

KNAPP Bettina, *Correspondance avec Roger Blin*, Fonds Blin, 4-COL-174 (788), BnF.

LANG Jack, *Invitation au festival de Nancy*, 1971, Fonds Blin, 4-COL-174 (799) BnF.

PLANCHON Roger, *Correspondance avec Roger Blin*, Fonds Blin, 4-COL-174 (953), BnF.

PREVERT Jacques (à propos de), *Correspondance avec Roger Blin*, Fonds Blin, 4-COL-174 (963), BnF.

RAIMBOURG Lucien (obsèques), *Invitation*, 3 mars, 1973, Fonds Blin, 4-COL-174 (967), BnF.

RIBOWSKA Malka, *Correspondance avec Roger Blin*, Fonds Blin, 4-COL-174 (979), BnF.

ROBBE-GRILLET Alain, *Correspondance avec Roger Blin*, Fonds Blin, 4-COL-174 (989), BnF.

ROMAIN Charles, *Correspondance avec Roger Blin*, Fonds Blin, 4-COL-174 (992), BnF.

SCHECHNER Richard, *Correspondance avec Roger Blin*, Fonds Blin, 4-COL-174 (1012), BnF.

SOCIETE D'HISTOIRE DU THEATRE, *Correspondance avec Roger Blin*, Fonds Blin, 4-COL-174 (1025), BnF.

THEATRE DE LUTECE, *Correspondance avec Roger Blin*, Fonds Blin, 4-COL-174 (1057), BnF.

THEVENIN Paule, *Correspondance avec Roger Blin*, Fonds Blin, 4-COL-174 (1064), BnF.

TSINGOS Christine, *Correspondance avec Roger Blin*, Fonds Blin, 4-COL-174 (1075), BnF.

VIAN Boris, *Correspondance avec Roger Blin*, 9 novembre 1958, Fonds Blin, 4-COL-174 (1091), BnF.

VILAR Jean, *Correspondance avec Roger Blin*, Fonds Blin, 4-COL-174 (1093), BnF.

C. Documents divers

BLIN Roger, *Agendas de 1948 à 1983*, Fonds Blin, 4-COL-174 (39) à(50), BnF.

REIS Joseph et CHERIAUX Yves, « Roger Blin, un monumental tas de sable », scénario, 1986, Fonds Blin, 4-COL-174 (1131), BnF.

ARTAUD Antonin, *Cahier de mise en scène des Cenci*, annoté par Roger Blin, Manuscrits, 1935, NAF 27443, BnF.

III Autour d'Arthur Adamov

« Théâtre d'aujourd'hui. Animateur : Roger Blin », date inconnue, Fonds Blin, 4-COL-174 (161), BnF.

ADAMOV Arthur, *Correspondance avec Roger Blin*, 1946-1950, Fonds Blin, BNF, 4-COL-174 (156), BnF.

ADAMOV Arthur, *Correspondance avec Roger Blin*, date inconnue, Fonds Blin, 4-COL-174 (157), BnF.

BARTILLAT Christian, *Correspondance avec Roger Blin*, 25 février 1971, Fonds Blin, 4-COL-174 (158), BnF.

Courrier de spectateurs à propos de La Parodie, 1952, Fonds Blin, 4-COL-174 (162), BnF.

CREUZ Serge, *Correspondance avec Roger Blin*, date inconnue, Fonds Blin, 4-COL-174 (159), BnF.

La Grande et la petite manœuvre, Théâtre des Noctambules, Programme de salle, 1950, Fonds Blin, 4-COL-174 (106), BnF.

La Parodie, documents divers, 1952, Fonds Blin, 4-COL-174 (161), BnF.

Deuxième Partie : Roger Blin travaille avec Samuel Beckett

I Généralité

A. Émissions radiophoniques et télévisuelles

BUREAU Pierre (real.), « Soirée Beckett », Canal 2, 2 février 1968, Ina.

GRAVIER Georges (real.), « Samuel Beckett : 1 », *Anthologie vivante*, France 3 Nationale, 27 mars 1963, Ina.

KRAUSS Mireille (real.), « Panorama du 26 décembre 1989 », *Panorama*, France culture, 26 décembre 1989, Ina.

MATHIEU André (real.), « Beckett 1986 : autour d'un anniversaire, le bilan impossible : 3^{ème} partie », *Beckett 1986 : autour d'un anniversaire, le bilan impossible*, France Culture, 29 octobre 1986, Ina.

PILLAUDIN Roger (real.), « Actes sans paroles », *Les Coulisses du théâtre de France*, Chaîne Nationale, 20 octobre 1963, Ina.

Réalisateur inconnu, « La littérature : émission du 30 octobre 1969 », *Les Matinées de France culture*, France Culture, 30 octobre 1969, Ina.

B. Correspondance

BECKETT Samuel, *Correspondance avec Roger Blin*, 1950-1984, Fonds Blin, BLN 4.1, IMEC.

LINDON Jérôme, *Correspondance avec Roger Blin*, Fonds Blin, 4-COL-174 (813), BnF.

LINDON Jérôme, *Correspondance avec Roger Blin*, Fonds Blin, BLN 4.2, IMEC.

II En Attendant Godot

A. Émissions radiophoniques et télévisuelles

ABADI Moussa (REAL.), « Entretien avec Etienne Bierry », *Images et visages du théâtre aujourd'hui*, Chaîne non déterminée, 07 juin 1973, Ina.

BASTIDE François-Régis (real.), « Théâtre », *Le Masque et la plume*, France Inter, 16 avril 1978, Ina.

FLEDERICK André et LEGOY Henry (real.), « Tricentenaire de la Comédie Française », *Le Grand Echiquier*, Antenne 2, 23 octobre 1980, Ina.

GRAVIER Georges (real.), « *En Attendant Godot* », *Société des Comédiens Français*, France Culture, 25 février 1979, Ina.

- JORDAN Claire (real.), « Les Arts du spectacle : émission du 17 février 1978 », *Les Arts du spectacle*, France Culture, 17 février 1978, Ina.
- JOSE Arthur (real.), « Magazine du théâtre : *En Attendant Godot* », *Le Petit Théâtre du dimanche*, Antenne 2, 12 mars 1978, Ina.
- PARINAUD André et ATTOUN Lucien (real.), « Une semaine à Paris du 15 février 1970 », *Un Semaine à Paris*, France Culture, 15 février 1970, Ina.
- POLAC Michel (real.), « *En Attendant Godot* », *Entrée des auteurs*, Chaîne Nationale, 17 février 1952, Ina.
- POLAC Michel (real.), « *En Attendant Godot* », Paris 4 Grenelle, 23 janvier 1953, Ina.
- Réalisateur inconnu, « *En Attendant Godot* à la Comédie-Française », *TF1 Actualités Dernère*, TF1, 2 avril 1978, Ina.
- RUTH Léon (real.), « Dix ans de théâtre contemporain : émission du 30 janvier 1964 », *Dix Ans de théâtre contemporain*, RR, 30 janvier 1964, Ina.

B. Coupure de presse

1. Autour des représentations de 1953

- ANOUILH Jean, « Godot ou le sketch des *Pensées* de Pascal traité par les Fratellini », *Arts-Paris*, 27 février 1953, coupures de presse, 4-COL-174 (1122), BnF.
- Auteur inconnu, « Au Babylone et au Lancry deux coups heureux sur le damier du théâtre », *Arts-Paris*, 16 janvier 1953, coupures de presse, 4-COL-174 (1122), BnF.
- Auteur inconnu, « *En Attendant Godot* et la critique », Journal inconnu, date inconnue, coupures de presse, 4-COL-174 (1122), BnF.
- Auteur inconnu, « *En Attendant Godot* », *France Soir*, 8 janvier 1953, 4-COL-174 (1122), BnF.
- Auteur inconnu, *La France agricole*, mars 1953, coupures de presse, 4-COL-174 (1122), BnF.
- Auteur inconnu, *Lebon Français*, 15 janvier 1954, coupures de presse, 4-COL-174 (1122), BnF.
- CAPRON Marcelle, « *En Attendant Godot* », *Combat*, 1953, coupures de presse, 4-COL-174 (1122), BnF.
- CIANTAR Maurice, « Brève rencontre avec... Lucien Raimbourg », *Combat*, 5 mars 1953, coupures de presse, 4-COL-174 (1122), BnF.
- DEGAND Léon, « *En Attendant Godot* », *Le soir*, s. d., coupures de presse, 4-COL-174 (1122), BnF.
- ENGELHARD Hubert, « *En Attendant Godot* de Samuel Beckett », in *Réforme*, 17 janvier 1953, coupures de presse, IMEC.
- FAVALELLI Max, « *En Attendant Godot* », *Paris presse*, 16 janvier 1953, coupures de presse, IMEC.

- JOLY Geneviève, « Au théâtre de Babylone, *En Attendant Godot* ou le soliloque du Pauvre », *L'Aurore*, 6 janvier 1953, coupures de presse, IMEC.
- JOTTERAND Franck, « Arrière garde ou théâtre de l'avenir ? *En Attendant Godot* », *La Gazette de Lausanne*, 31 janvier-1^{er} février 1953, coupures de presse, 4-COL-174 (1122), BnF.
- LEBESQUE Morvan, « *En Attendant Godot* », *Carrefour*, 1953, coupures de presse, 4-COL-174 (1122), BnF.
- LEMARCHAND Jacques, « *En Attendant Godot* de Samuel Beckett au Théâtre de Babylone », *Le Figaro Littéraire*, 14 novembre 1952, coupures de presse, 4-COL-174 (1122), BnF.
- M. B., « *En Attendant Godot* la première pièce de Samuel Beckett », *Opéra*, 30 janvier 1952, coupures de presse, IMEC.
- PICCOLO TEATRO, « *En Attendant Godot* », *Courrier du soir*, décembre 1953, coupures de presse, 4-COL-174 (1122), BnF.
- RANSAN André, « *En Attendant Godot* ou les hommes clowns dans la piste de la vie », *Ce matin-Le pays*, 7 janvier 1953, coupures de presse, IMEC.
- S. L., « Godot de S. Beckett », *Le Progrès*, 1953, coupures de presse, IMEC.
- SAUREL René, « Deux pièces drôles et cruelles sur la vie à l'envers », in *Lebon Français*, 15 janvier 1953, coupures de presse, 4-COL-174 (1122), BnF.
- VERDOT Guy, « *En Attendant Godot* », *Franc-tireur*, 1953, coupures de presse, 4-COL-174 (1122), BnF.
- ZEGEL Sylvain, « *En Attendant Godot* », *Libération*, 1953, coupures de presse, 4-COL-174 (1122), BnF.

2. Autour des représentations de 1961

- BELMONT Georges, in *Théâtre-musique*, journal inconnu, 1961, coupures de presse, 4-COL-174 (177), BnF.
- LERMINIER Georges, « *En Attendant Godot* », in *Le Parisien libéré*, 10 mai 1961, coupures de presse, 4-COL-174 (177), BnF.
- SARRAZIN Maurice (dir.), « L'homme en question », in *Grenier de Toulouse*, n° 3, décembre 1964, coupures de presse, 4-COL-174 (177), BnF.

C. Documents divers : livre de travail, dessins, correspondance, théâtre de Babylone

- ANGELINI, *Photographies d'En Attendant Godot*, Paris, Comédie-Française, théâtre de l'Odéon, 1978, Comédie-Française.

- BARRAULT Jean-Louis, *Programme de l'Odéon-Théâtre de France*, 1960, Fonds Blin, BLN 1.1, IMEC.
- BERNARD, *Photographies d'En Attendant Godot*, Paris, Comédie-Française, théâtre de l'Odéon, 1978, Comédie-Française.
- BERNARD-SUGY, *Photographies d'En Attendant Godot*, Paris, Comédie-Française, théâtre de l'Odéon, 4-PHO-6(882), 1978, BnF.
- BLIN ROGER, *Dessins d'En Attendant Godot*, Fonds Blin, BLN 1.1, IMEC.
- BLIN Roger, *Livre de travail d'En Attendant Godot*, Fonds Blin, BLN 1.1, IMEC.
- BLIN Roger, *Tapuscrit de l'entretien pour Les Cahiers de l'Herne*, 1967, Fonds Blin, 4-COL-174 (201), BnF.
- CANDE Daniel, *Photographies d'En Attendant Godot*, Paris, Comédie-Française, théâtre de l'Odéon, 1978, 4-PHO-6(882), BnF.
- Correspondance à propos des contrats et conditions de représentation*, Fonds Beckett, Samuel Beckett, représentation EAG BKT2 / Dossier France Guy, IMEC.
- Correspondance à propos des contrats et conditions de représentation*, Fonds Beckett, Samuel Beckett, représentation EAG BKT2 / Représentations EAG (1), IMEC.
- Courriers de spectateurs à propos d'En Attendant Godot*, Fonds Blin, 4-COL-174 (182), BnF.
- ENGUERAND, *Photographies d'En Attendant Godot*, Paris, Comédie-Française, théâtre de l'Odéon, 1978, Comédie-Française.
- LARY, *Photographies d'En Attendant Godot*, Paris, Comédie-Française, théâtre de l'Odéon, 1978, 4-PHO-6(882), BnF.
- LIPNITZKI, *Photographies d'En Attendant Godot*, Paris, Odéon-Théâtre de France, 1961, 4-COL-58/29, BnF.
- MAREE-BREYER, *Photographies d'En Attendant Godot*, Paris, Comédie-Française, théâtre de l'Odéon, 1978, 4-PHO-6(882), BnF.
- PIC Roger, *Photographies d'En Attendant Godot*, Paris, Odéon-Théâtre de France, 1961, 4-PHO-1(549), BnF.
- PIC Roger, *Photographies d'En Attendant Godot*, Paris, Odéon-Théâtre de France, 1961, 4-COL-58/29, BnF.
- PIC Roger, *Photographies d'En Attendant Godot*, Paris, Théâtre de Babylone, 1953, 4-PHO-1(548), BnF.
- PIC Roger, *Photographies d'En Attendant Godot*, Paris, Théâtre Récamier, 1970, 4-PHO-1(550), BnF.
- Programme d'En Attendant Godot*, Fonds Blin, 4-COL-174 (1122), BnF.
- SACD, *Correspondance avec Roger Blin à propos d'En attendant Godot*, Fonds Blin, 4-COL-174 (181), BnF.
- SAILLET Maurice, *Correspondance avec Roger Blin à propos de la création d'En Attendant Godot*, 5 janvier 1953, Fonds Blin, 4-COL-174 (1126), BnF.

THEATRE DE BABYLONE, *Contrats et correspondances à propos d'En attendant Godot*, 1953, Fonds Blin, 4- COL – 174 (108), BnF.

THEATRE DE BABYLONE, *Correspondance avec Roger Blin*, 1953, Fonds Blin, 4-COL-174 (1054), BnF.

III Fin de Partie

A. Émissions radiophoniques et télévisuelles

BEAUCHAMPS Annick (real.), « Madame Inter du 2 mai 1968 » *Madame Inter*, France Inter, 2 mai 1968, Ina.

GODEBERT Georges (real.), « Théâtre », *Le Masque et la plume*, Paris Inter, 16 mai 1957, Ina.

MIGNON Paul (real.), « Extraits de la pièce *Fin de partie* », *Le Théâtre*, 1^{ère} chaine, 19 mai 1968, Ina.

POLAC Michel et BASTIDE Jean-François (real.), « Théâtre », *Le Masque et la plume*, Paris Inter, 7 mars 1957, Ina.

Réalisateur inconnu, Emission présentée par MIGNON Paul-Louis, *Fin de partie*, Théâtre Alpha 347, 5 mai 1968, Ina. <http://www.ina.fr/video/CAF96013767>

TOUCHARD Pierre-Aimé (real.), « Le Manteau d'Arlequin du 4 juillet 1968 », *Le Manteau d'Arlequin*, France Culture, 4 juillet 1968, Ina.

B. Coupures de presse

1. Autour des représentations de 1957

Auteur inconnu, « Beckett jouera à Londres la pièce refusée à Paris », *Arts*, 6 mars 1957, coupures de presse, Microfilm BNRn119335, BnF.

Auteur inconnu, « *Fin de partie* », *Le Monde*, 9 janvier 1957, coupures de presse, Microfilm BNRn119335, BnF.

Auteur inconnu, « *Fin de Partie* », *Franc-tireur*, 3 mai 1957, coupures de presse, Microfilm BNRn119335, BnF.

Auteur inconnu, *Les Beaux arts*, 3 mai 1957, coupures de presse, IMEC.

BELMONT Georges « Avec *Fin de partie* BECKETT a atteint la perfection », *Arts*, 10 avril 1957, coupures de presse, Microfilm BNRn119335, BnF.

FAVALELLI Max, « *Fin de partie* noire, éclairée par le scotch et un nègre », *Ici Paris*, 9-15 mai 1957, coupures de presse, 4-COL-174 (185), BnF.

LERMINIER Georges, « *Fin de partie* », *Le Parisien libéré*, 3 mai 1957, coupures de presse, IMEC.

SABRAN Béatrice, « Quand la fin fait sortir le loup du bois », *Aspect de la France*, 17 mai 1957, coupures de presse, Microfilm BNRn119335, BnF.

SARRAUTE Claude, « Samuel Beckett et Roger Blin disputent une *Fin de partie* », *Le Monde*, 27 avril 1957, coupures de presse, Microfilm BNRn119335, BnF.

SELZ Jean, « L'homme finissant de Samuel Beckett », *Lettres nouvelles*, juillet 1957, coupures de presse, IMEC.

SPIRAUX Alain, « *Fin de Partie* », 26 avril 1957, coupures de presse, Microfilm BNRn119335, BnF.

TOUCHARD Pierre-Aimé, « Au Studio des Champs Elysée *Fin de partie* de Samuel Beckett », *Le Monde*, 3 mai 1957, coupures de presse, 4-COL-174 (185), BnF.

2. Autour des représentations de 1968

BAIGNIERES Claude, « *Fin de partie* », *Figaro*, 8 mai 1968, coupures de presse, 4-COL-174 (185), BnF.

LECONTE Claude-Henry, « *Fin de partie* merveilleuse soirée d'horreur », *Le Nouveau Journal*, 18 mai 1968, coupures de presse, 4-COL-174 (185), BnF.

N. Z., « Roger Blin reprend *Fin de partie* onze ans après sa création », *Le monde*, 4 mai 1968, coupures de presse, 4-COL-174 (185), BnF.

RANSAN André, « *Fin de partie* de Samuel Beckett, *L'Aurore*, 6 mai 1968, coupures de presse, 4-COL-174 (185), BnF.

C. Documents divers

BLIN Roger, *Tapuscrit annoté de Fin de partie (fragments)*, Fonds Blin, 4- COL - 174 (184), BnF.

Courriers de spectateurs à propos de *Fin de partie*, Fonds Blin, 4-COL-174 (191), BnF.

PIC Roger, *Photographies de Fin de partie*, Paris, Théâtre des Champs-Élysées, 1957, 4-PHO-1(572), BnF.

STUDIO DES CHAMPS-ELYSEES, *Contrat et correspondance à propos de Fin de partie*, 1957, Fonds Blin, 4-COL-174 (108), BnF.

THEATRE ALPHA, *Contrat d'engagement de Roger Blin pour Fin de partie*, 1968, Fonds Blin, 4-COL-174 (189), BnF.

III La Dernière Bande

A. Coupures de presse

Auteur inconnu, « T.N.P. (Récamier) », *La Croix*, 21 avril 1960, coupures de presse, MF M-11855 (3), BnF.

BAUCHRE Jacques, « Théâtre expérimental, *La Dernière Bande* de Robert Pinget [sic.], *Lettre morte* de Samuel Beckett [sic.] », *Réforme*, 9 avril 1960, coupures de presse, MF M-11855 (3), BnF.

LEUZINGER Pierre, « Un auteur genevois débute avec *Lettre Morte* », *La Tribune de Genève*, 12 mai 1960, coupures de presse, MF M-11855 (3), BnF.

MARCEL Gabriel, « La difficulté d'être », *Nouvelles Littéraires*, 21 avril 1960, coupures de presse, MF M-11855 (3), BnF.

VERDOT Guy, « Beckett continue d'attendre Godot », *Figaro Littéraire*, 12 mars 1960, coupures de presse, MF M-11855 (2), BnF.

B. Documents divers : Tapuscrit annoté

BLIN Roger, *Tapuscrit annoté de La Dernière Bande*, 1960, Fonds Blin, BLN 1.2, IMEC.

IV Oh Les Beaux Jours

A. Émissions radiophoniques et télévisuelles

PILLAUDIN Roger (réal.), *Les Coulisses du théâtre de France*, 20 octobre 1963, Ina.

Réalisateur inconnu, « La pièce *Oh les beaux jours* », Retransmission radiophonique, *Inter actualité de 13h00*, France inter, 9 février 1970, Ina.

Réalisateur inconnu, « Radio archives du 01 mai 1992 », *Radio Archives*, France culture, 1^{er} mai 1992, Ina.

ROUX Jean Paul (real.), « *Oh les beaux jours* », Captation audiovisuelle, 2^{ème} chaine, 21 septembre 1971, Ina.

SOUBEYRAN Henri (real.), « *Oh ! les beaux jours* », *Nouveau répertoire dramatique*, France culture, 14 février 1970, Ina.

TERRAY Jean-Paul et VOLKER Bernard (real.), « Jean-Louis Barrault et Madeleine Renaud au Théâtre Sorano », *Midi-Pyrénées magazine*, France 3 Midi-Pyrénées, 17 juin 1965, Ina.

B. Coupures de presse

AUDOUIT J.-P., « *Oh les Beaux Jours* », *L'éducation nationale*, 7 novembre 1963, coupures de presse, 4° SW 10809(4), BnF.

CARTIER Jacqueline, « Madeleine Renaud femme-tronc dans le rôle le plus insolite de sa carrière », *France-soir*, 6 septembre 1963, coupures de presse, 4° SW 10809(4), BnF.

- CEZAN Claude, « Madeleine Renaud présente *Oh ! les beaux jours !*, *Nouvelles littéraires*, 24 octobre 1963, coupures de presse, 4° SW 10809(4), BnF.
- CRAIPEAU Maria, « Entretien avec Madeleine Renaud et Roger Blin. Le public écouterait-il Beckett ? », *France Observateur*, 17 octobre 1963, coupures de presse, 4° SW 10809(4), BnF.
- D. M. « *Oh les beaux jours...* », date inconnue, coupures de presse, BLN 1.3, IMEC.
- DUTOURD Jean, « *Oh les Beaux Jours* (la divine Madeleine) », *France soir*, 31 octobre 1963, coupures de presse, 4° SW 10809(4), BnF.
- FAGET Huguette, « Une querelle qui n'a plus court », *Témoignage chrétien*, 16 septembre 1965, coupures de presse, 4°SW 10808(1), BnF.
- FUNK Lewis, « *Happy Days* is back at New York Cherry Lane », *The New York Time*, 15 septembre 1965, coupures de presse, 4°SW 10808(1), BnF.
- GAUTIER Jean-Jacques, « *Oh les Beaux Jours* de Samuel Beckett, à l'Odéon », *Le Figaro*, 30 octobre 1963, coupures de presse, 4° SW 10809(4), BnF.
- GUILLEMINAULT Gilbert, « *Oh les Beaux Jours* », *L'Aurore*, 31 octobre 1963, coupures de presse, 4° SW 10809(4), BnF.
- KANTERS Robert, « La Reine grise », *L'Express*, 7 novembre 1963, coupures de presse, 4° SW 10809(4), BnF.
- LECLERC Guy, « *Oh ! Les beaux jours !* », *L'Humanité*, date inconnue, coupures de presse, BLN 1.3, IMEC.
- LENNON Peter, « Arrival of Godot », *The Guardian*, 20 septembre 1963, coupures de presse, BLN 1.3, IMEC.
- MARCABRU Pierre « *Oh ! Les beaux jours* », 31 octobre 1963, *France soir*, coupures de presse, BLN 1.3, IMEC.
- POIROT-DELPECH Bertrand, « Madeleine Renaud dans *Oh les Beaux Jours* de Beckett », *Le Monde*, 31 octobre 1963, coupures de presse, 4° SW 10809(4), BnF.
- SANDIER Gilles « Le génie c'est ça », *Arts*, octobre-novembre 1963, coupures de presse, BLN 1.3, IMEC.
- SARRAUTE Claude « Oh ! Les beaux procédés », *France-observateur*, 7 novembre 1963, coupures de presse, 4° SW 10809(4), BnF.
- SAUVAGE Léo, « Quand Madeleine Renaud poétise Beckett », *Le figaro*, 20 septembre 1965, coupures de presse, 4°SW 10808(1), BnF.
- THEVENON Patrick, « L'enlisée de Beckett c'est tout à fait moi », *L'Intransigeant*, 18 novembre 1963, coupures de presse, 4° SW 10809(4), BnF.
- TILLIER Maurice, « Mais qui est donc l'étrange, l'envoutant M. Beckett ? », *Figaro Littéraire*, 14 novembre 1963, coupures de presse, 4° SW 10809(4), BnF.
- TRIOLET Elsa « Plus fort que la mort », *Lettres française*, date inconnue, coupures de presse, BLN 1.3, IMEC.

VALOGNE Catherine, « *Oh! Les beaux jours* : le triomphe Renaud-Beckett », *Tribune de Lausanne*, 27 octobre 1963, coupures de presse, 4° SW 10809(4), BnF.

C. Documents divers

BARRAULT Jean-Louis, *Contrat et correspondance à propos d'Oh Les Beaux Jours*, Fonds Blin, 4-COL-174 (195), BnF.

BECKETT Samuel, *Correspondance 1962-1964*, Fonds Beckett, BKT 4, IMEC.

BLIN Roger, *Livre de travail d'Oh Les Beaux Jours*, 1963, Fonds Blin, BLN 1.3, IMEC.

BLIN Roger, *Notes de mises en scène d'Oh Les Beaux Jours*, 1963, Fonds Blin, BLN 1.3, IMEC.

Programme d'Oh Les Beaux Jours, 1964-1965, 4° S.W. 149, BnF.

RENAUD Madeleine, *Correspondance avec Roger Blin*, Fonds Blin, 4-COL-174 (975), BnF.

RENAUD Madeleine, *Correspondance avec Roger Blin*, Fonds Blin, BLN 4.3, IMEC.

Troisième Partie : Roger Blin travaille avec Jean Genet

I Les Nègres

A. Émissions radiophoniques et télévisuelles

BUREAU Patrick (real.), « Retour au pays natal : Darling Légitimus », *Plaisir du théâtre*, Antenne 2, 17 octobre 1983, Ina.

CHONEZ Claudine (real.), « *Les Nègres* de Jean Genet, au Théâtre de Lutèce », *Paris vous parle*, 1^{er} novembre 1959, Ina.

GODEBERT Georges (real.), « Théâtre », *Le Masque et la plume*, France 1 Paris-Inter, 12 novembre 1959, Ina.

GODEBERT Georges (real.), « Théâtre », *Le Masque et la plume*, Paris-Inter, 26 mai 1960, Ina.

NOËL Jean-François (real.), « Magazine de la communauté d'Octobre 1959 », *Magazine de la communauté*, Paris RTF, 1^{er} octobre 1959, Ina.

B. Coupures de presse

ALLEINS Madeleine, « *Les Nègres* de Jean Genet », *France Observateur*, 20 février 1958, coupures de presse, Rsupp 6263, BnF.

ALTER André, « *Les Nègres* : des clowns ou des juges ? », *Témoignages chrétien*, 20 novembre 1959, coupures de presse, 4-COL-174 (213), BnF.

Auteur inconnu, « Auteur sans théâtre Jean Genet a trouvé les interprète des *Nègres* », date inconnue, coupures de presse, BLN 1.2, IMEC.

Auteur inconnu, « L'écrivain le plus censuré de France se déguise en noir », *Journal Italien*, 29 janvier 1958, coupures de presse, BLN 1.2, IMEC.

Auteur inconnu, *Lettre Française*, 15 décembre 1960, coupures de presse, Rsupp 6263, BnF.

BERGER Pierre « *Les Nègres* : un nouveau chapitre du théâtre », *Paris Jour*, 4 novembre 1959, coupures de presse, BLN 1.2, IMEC.

CRAIPEAU Maria, « En répétition : *Les Nègres* de Jean Genet », *France observateur*, 22 octobre 1959, coupures de presse, Rsupp 6263, BnF.

DUVIGNAUD Jean, « Roger Blin aux prises avec *Les Nègres* de Jean Genet », *Les Lettres nouvelles*, 28 octobre 1959, coupures de presse, BLN 1.2, IMEC.

- FABRE Eugène, « Des acteurs noirs ont évoqué le monde et l'âme de l'Afrique », *Journal de Genève*, 20 juillet 1959, coupures de presse, BLN 1.2, IMEC.
- FAVALELLI Max, « *Les Nègres* », *Paris Presse*, 4 novembre 1959, coupures de presse, Rsupp 6263, BnF.
- GARNHAM Nicholas, « Nicholas Garnham talks to Roger Blin », *Varsity*, 20 mai 1961, coupures de presse, 4-COL-174 (213), BnF.
- GREFFE Noëlle, « Des Noirs plus "noirs" qu'ils ne le sont : *Les Nègres* de Jean Genet », *Combat*, 7 août 1959, coupures de presse, Rsupp 6263, BnF.
- JOLY Geneviève, « *Les Nègres* de Jean Genet », journal inconnu, 4 novembre 1959, coupures de presse, Rsupp 6263, BnF.
- KANTERS Robert, « *Les Nègres* », *L'Express*, 5 novembre 1959, coupures de presse, Rsupp 6263, BnF.
- LECLERC Guy, « Au théâtre de Lutèce *Les Nègres* de Jean Genet (une œuvre) », *L'Humanité*, 4 novembre 1959, coupures de presse, Rsupp 6263, BnF.
- LERMINIER Georges, « *Les Nègres* au Théâtre de Lutèce », *Le Parisien*, novembre 1959, coupures de presse, BLN 1.2, IMEC.
- MACEAUX Michèle, « Paris en parle », *L'Express*, 5 novembre 1959, coupures de presse, BLN 1.2, IMEC.
- MERVELLE Louis, « *Les Nègres* », *Lettre spectacle n°2*, date inconnue, coupures de presse, BLN 1.2, IMEC.
- MORELLE Paul, « *Les Nègres* de Jean Genet au théâtre de Lutèce », *Libération*, 4 novembre 1959, coupures de presse, Rsupp 6263, BnF.
- MURY Gilbert, « Qui sont les nègres ? », *France nouvelle*, novembre 1959, coupures de presse, BLN 1.2, IMEC.
- POIROT-DELPECH Bertrand, « *Les Nègres* », *Le Monde*, 4 novembre 1959, coupures de presse, Rsupp 6263, BnF.
- SELZ Jean, « *Les Nègres* tragédie ou exorcisme ? », *Lettres nouvelles*, 11 novembre 1959, coupures de presse, BLN 1.2, IMEC.
- V. J., « Poésie et musique espagnoles avec Catherine Sauvage et Roger Blin », *La Tribune de Genève*, 25-26 juillet 1959, coupures de presse, BLN 1.2, IMEC.
- VALOGNE Catherine, « *Les Nègres*, nouvelle pièce de Jean Genet provoqueront-ils une bataille de Blancs ? », *Tribune de Lausanne*, 1^{er} novembre 1959, coupures de presse, BLN 1.2, IMEC.

C. Documents divers

- LIENSOL Robert, *Correspondance avec Roger Blin*, Fonds Blin, 4-COL-174(811), BnF.
- PIC Roger, *Photographies des Nègres*, Paris, Théâtre de Lutèce, 1959, 4-PHO-1(690), BnF.

II *Les Paravents*

A. Émissions radiophoniques et télévisuelles

BASTIDE-François Régis et POLAC Michel (real.), « Théâtre », *Le Masque et la plume*, France inter, 1^{er} mai 1966, Ina.

BASTIDE-François Régis et POLAC Michel (real.), « Théâtre », *Le Masque et la plume*, France inter, 22 mai 1966, Ina.

DUMOULIN Michel, VALEY Robert (real.), « Derrière les Paravents », *Pour le plaisir*, ORTF, 13 avril 1966, Ina.

DUMUR Guy (real.), « Jean-Louis Barrault : 9^{ème} partie : nouvelles errances », *Entretiens avec*, France culture, 26 février 1981, Ina.

GARETTO Jean, CODOU Pierre et DOMINIQUE Claude (real.), « Jean Genet : *Les Paravents* », *L'Oreille en coin*, France Inter, 26 janvier 1980, Ina.

GUERINI Claude (real.), « *Les Paravents* de Jean Genet, mise en scène de Roger Blin », *Inter actualités de 13h00*, France inter, 12 avril 1966, Ina.

LEFEBVRE Philippe (real.), « *Les Paravents* », *Plaisir du théâtre*, Antenne 2, 27 juin 1983, Ina.

NOËL Jean-François (real.), « Journal d'un honnête homme du 27 mars 1967 », *Journal d'un homme*, France culture, 27 mars 1967, Ina.

WILMET René et TOUCHARD Pierre-Aimé (real.), « Le Manteau d'Arlequin du 4 mai 1966 », *Le Manteau d'Arlequin*, France culture, 4 mai 1966, Ina.

B. Coupures de presse

Auteur inconnu, « La scène qui avait provoqué des manifestations a été édulcoré », *Paris Presse*, 4-5 mai 1966, coupures de presse, 4° S.W 10808 (8), BnF.

Auteur inconnu, *Figaro*, 5 mai 1966, coupures de presse, 4° S.W 10808 (8), BnF.

CARTIER Jacqueline, « Le dialogue vert de Jean Genet a passé sans choquer la première des *Paravents* », *France soir*, 19 avril 1966, coupures de presse, 4° S.W 10808 (8), BnF.

CARTIER Jacqueline, « Plus de rappels (11) que de perturbateurs pour *Les Paravents* », *France soir*, 5 mai 1966, coupures de presse, 4° S.W 10808 (8), BnF.

DEHENNE Paul, « Le courrier de Paul Dehenne », 3 mai 1966, coupures de presse, 4° S.W 10808 (8), BnF.

DUMUR Guy, « *Les Paravents* », *Le Nouvel Observateur*, 3 mai 1966, coupures de presse, 4° S.W 10808 (8), BnF.

- LE SERPENT A LUNETTE, « *Les Paravents* à l'Odéon-Théâtre de France. À replier d'urgence », *Minute*, 21 avril 1966, coupures de presse, 4° S.W 10808 (8), BnF.
- LECLERC Guy, « Le dernier "scandale" *Les Paravents* de Jena Genet », *L'Humanité*, 25 avril 1966, coupures de presse, 4° S.W 10808 (8), BnF.
- LEMARCHAND Jacques, « *Les Paravents* de Jean Genet à l'Odéon », *Le Figaro Littéraire*, 28 avril 1966, coupures de presse, 4° S.W 10808 (8), BnF.
- LEROY Francis, « Roger Blin : la poésie est la seule façon d'atteindre la réalité », *Combat*, 3 mai 1966, coupures de presse, 4° S.W 10808 (8), BnF.
- M. J., « En passant... derrière *Les Paravents* », *Est éclair*, 19 avril 1966, coupures de presse, 4° S.W 10808 (8), BnF.
- MARCABRU Pierre, « Le Claudel de l'innommable », *Nouveau Candide*, 1^{er} mai 1966, coupures de presse, 4° S.W 10808 (8), BnF.
- MORAND Claude, « Enfin *Les Paravents* de Genet ! », *Arts*, 6-12 avril 1966, coupures de presse, 4° S.W 10808 (8), BnF.
- PAGET Jean, « *Les Paravents* de Jean Genet. Sublime ! », *Combat*, 23 avril 1966, coupures de presse, 4° S.W 10808 (8), BnF.
- POIROT-DELPECH Bertrand, « Bilan de la saison théâtrale », *Le Monde*, 21 juillet 1966, coupures de presse, BLN 1.3, IMEC.
- POIROT-DELPECH Bertrand, « *Les Paravents* », *Le Monde*, 23 avril 1966, coupures de presse, 4° S.W 10808 (8), BnF.
- ROMI Yvette, « Les indiscretions de Roger Blin », *Le Nouvel Observateur*, 30 mars 1966, coupures de presse, 4° S.W 10808 (8), BnF.
- S. M., « La loi du milieu », *Les Echos*, mai 1966, coupures de presse, 4° S.W 10808 (8), BnF.
- SANDIER Gilles, « Genet un exorciste de génie », *Arts*, 3 mai 1966, coupures de presse, 4° S.W 10808 (8), BnF.
- VALOGNE Catherine, « *Les Paravents* de Jean Genet. On sort de l'Odéon avec l'impression d'avoir vu une grande pièce », *Tribune de Lausanne*, 24 avril 1966, coupures de presse, 4° S.W 10808 (8), BnF.
- VALOGNE Catherine, « *Les Paravents*, de Jean Genet. C'est le drame algérien dans un théâtre officiel », *Tribune de Lausanne*, 17 avril 1966, coupures de presse, Fonds Blin, BLN 1.3, IMEC.
- VERDOT Guy « Une idée fixe derrière beaucoup de paravents », *Journal de Genève*, 30 avril 1966, coupures de presse, 4° S.W 10808 (8), BnF.
- VIGNERON Jean, « Derrière *Les Paravents* ? du vent ! », *La Croix*, 23 avril 1966, coupures de presse, 4° S.W 10808 (8), BnF.
- ZAND Nicole, « Entretien avec Roger Blin à propos des *Paravents* de Jean Genet », *Le Monde*, 16 avril, 1966, coupures de presse, Fonds Blin, BLN 1.3, IMEC.

C. Documents divers : notes, dessins, maquettes, correspondances, entretiens

- ACQUART André, *Maquette de la scénographie des Paravents*, MAQ-1403, Fonds Renaud-Barrault, BnF.
- ANNEN Paule, *Correspondance avec Roger Blin*, 3 février 1956, Fonds Blin, BLN 4.1, IMEC.
- ANNEN Paule, *Correspondance avec Roger Blin*, Lausanne, 6 septembre 1966, Fonds Blin, 4-COL-174(487), BnF.
- BARRAULT Jean-Louis, *Correspondance avec Roger Blin*, Fonds Blin, BLN 4.1, IMEC.
- BARRAULT Jean-Louis, *Programme des Paravents à l'Odéon-Théâtre de France*, 1966, Fonds Renaud-Barrault, 4-COL-178 (697), BnF.
- BARRAULT Jean-Louis, *Programme des Paravents à l'Odéon-Théâtre de France*, 1966, Fonds Blin, BLN 1.3, IMEC.
- BLIN Roger, « *Les Paravents* de Jean Genet présenté par Roger Blin », in DESROCHES Jean (dir.), *Les Entretiens sur le théâtre*, n° 18, septembre-octobre 1966, p. 10-17, Fonds Blin, 4-COL-174 (224), BnF.
- BLIN Roger, *Entretien sur Les Paravents*, propos recueillis par ASLAN Odette, 26 avril 1966, Fonds Blin, 4-COL-174 (221), BnF.
- BLIN Roger, *Entretien sur Les Paravents*, propos recueillis par INCONNU, date inconnue, Fonds Blin, Bnf 4-COL-174 (220), BnF.
- BLIN Roger, *Notes de mises en scène des Paravents*, 1966, Fonds Blin, 4-COL-174 (51), BnF.
- BLIN Roger, *Notes et dessins de mises en scène des Paravents*, 1966, Fonds Blin, BLN 1.3, IMEC.
- BLIN Roger, *Transcription d'un débat animé par Roger Blin à la maison du spectateur*, 23 avril 1966, Fonds Blin, 4-COL-174 (222), BnF.
- Cahier de Régie des Paravents. Deuxième partie*, 1966, Fonds Renaud-Barrault, 4-COL-178 (694), BnF.
- Cahier de Régie des Paravents. Première partie*, 1966, Fonds Renaud-Barrault, 4-COL-178 (693), BnF.
- CASARES Maria, *Entretien sur les Paravents*, propos recueillis par GARNIER Edith, in *L'Officiel de la couture*, octobre 1965, Fonds Blin, 4-COL-174(223), BnF.
- DELLUC Michel, *Photographies des Paravents*, Paris, Odéon-Théâtre de France, 1966, 4-PHO-20(16), BnF.
- Dessins de maquillages pour Les Paravents*, Fonds Renaud-Barrault, 4-COL-178(696), BnF.
- GALLIMARD (éd.), *Correspondance avec Roger Blin*, 14 avril 1966, Fonds Blin, 4-COL-174 (218), BnF.
- GENET JEAN, *Correspondance avec Jean-Louis Barrault*, Fonds Blin, BLN 4.1, IMEC.
- GENET Jean, *Correspondance avec Maria Casarès*, Collection Maria Casarès, 4°-COL-75, BnF.

GENET Jean, *Correspondance avec Roger Blin*, Fonds Blin, 4-COL-174 (215) à (217) et (219), BnF.

GENET Jean, *Correspondance avec Roger Blin*, Fonds Genet, Genet, Jean Blin Corresp. 1.4.2, IMEC.

GENET Jean, *Notes et dessins pour Les Paravents*, Fonds Renaud-Barrault, 4-COL-178 (695), BnF.

MICHAELIS Rolf, « Genet poétique – Genet politique » (extraits), in *Theater Heute*, 3 mars 1968, Fonds Blin, 4-COL-174 (225), BnF.

OPPENOT Michèle, *Entretien sur les Paravents*, propos recueillis par GARNIER Edith, in *L'Officiel de la couture*, octobre 1965, Fonds Blin, 4-COL-174(223), BnF.

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

I Corpus

A. Corpus des mises en scène (par date de représentation)

- BLIN Roger (m. en sc.), *En Attendant Godot*, Paris, Théâtre de Babylone, 1953.
- BLIN Roger (m. en sc.), *Fin de partie*, Paris, Théâtre des Champs-Élysées, 1957.
- BLIN Roger (m. en sc.), *Les Nègres*, Paris, Théâtre de Lutèce, 1959.
- BLIN Roger (m. en sc.), *La Dernière Bande*, Paris, Théâtre Récamier, 1960.
- BLIN Roger (m. en sc.), *En Attendant Godot*, Paris, Odéon-Théâtre de l'Europe, 1961.
- BLIN Roger (m. en sc.), *Oh ! Les Beaux Jours*, Paris, Odéon-Théâtre de l'Europe, 1963.
- BLIN Roger (m. en sc.), *Les Paravents*, Paris, Odéon-Théâtre de l'Europe, 1966.
- BLIN Roger (m. en sc.), *Fin de partie*, Paris, Théâtre Alpha 347, 1968.

B. Corpus des textes dramatiques

- BECKETT Samuel, *En Attendant Godot*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1952.
- BECKETT Samuel, *Fin de partie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957.
- BECKETT Samuel, *La Dernière Bande*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1959.
- BECKETT Samuel, *Oh Les Beaux Jours*. Suivi de *Pas moi*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963 et 1974.
- GENET Jean, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, (Bibliothèque de la Pléiade), 2002.
- GENET Jean, *Les Nègres*, Paris, Gallimard, (folio théâtre), édition de Michel Corvin, 2005, [1979].
- GENET Jean, *Les Paravents*, Paris, Gallimard, (folio théâtre), édition de Michel Corvin, 2000, [1979].

C. Autour du corpus

1- Roger Blin

- « Oh les Beaux jours », *L'Avant-scène*, (coll. 33 Tours), n° 313, 15 juin 1964.
- « Oh les Beaux jours », Disque vnyile, Adès, in *L'Avant-scène*, (coll. 33 Tours), n° 313, 15 juin 1964.
- ASLAN Odette, *Roger Blin qui êtes-vous ?*, Paris, La Manufacture, 1990.
- BLIN Roger, « Roger Blin », propos recueillis par inconnu, in GOODE H. Stephen (dir.), *Studies in the Twentieth Century*, 1973, [1963], n° 11 et 12, p. 1-20.

- BLIN Roger, *Dessins*, Festival d'Avignon, 1985.
- BLIN Roger, *Roger Blin. Souvenirs et propos recueillis par Lynda Bellity Peskine*, Paris, Gallimard, 1986.
- BOUILLON Serge, « J'étais à la corporative de *En Attendant Godot* de Samuel Beckett, en 1953 », s. d.
<http://www.regietheatrale.com/index/index/thematiques/premieres/samuel-beckett-en-attendant-godot.html>
- DERVAL André (textes réunis et présenté par), *Dossier de presse En Attendant Godot de Samuel Beckett (1952-1961)*, IMEC et édition 10/18, 2007.
- DORT Bernard, « Roger Blin, l'imperturbable débutant », in *Théâtre en Europe*, Paris, Beba, n° 3, Janvier 1984, p. 18-19.
- FAURE Michel, *Le Groupe Octobre*, Paris, Christian Bourgois, 1977.
- GENET Jean, *Lettres à Roger Blin*, Paris, Gallimard, 1966.
- GRAY Paul, « *The Screens*. An Interview with Roger Blin », in *Tulane Drama Review*, T36, Summer 1967, p. 110-112.
- GUILLET Aurélia, « *Les Paravents* » de Jean Genet : *Du texte à la scène : Étude des mises en scène de Roger Blin (1966) et de Patrice Chéreau (1983)*, BENHAMOU Anne-Françoise (dir.), université Paris 3, mémoire de maîtrise en études théâtrales, 1998.
- HEED Sven, *Roger Blin, metteur en scène de l'avant-garde (1949-1959)*, Saulxures, Circé, 1996.
- KARAGHEUZ Hermine, *Roger Blin. Une dette d'amour*, Paris, Séguier, 2002.
- KLAUSNER Emmanuelle, « Entretien avec Roger Blin et Carlos Semprun » in *Comédie française*, n°103, novembre 1981, p. 25.
- KNAPP Bettina, « An Interview with Roger Blin », in *Tulane Drama review*, Vol. 7, n° 3, Spring, 1963, p. 111-125.
- KNAPP Bettina, « Entretien avec Roger Blin », in *Oblique*, n° 2, 1972.
- KNAPP Bettina, « *The Screens*. An Interview with Amidou », in *Tulane Drama review*, T36, Summer 1967, p. 105-108.
- KNAPP Bettina, « *The Screens*. An Interview with Roger Blin », in *Tulane Drama review*, T36, Summer 1967, p. 109-110.
- LATOURE Geneviève, « Première d'*En attendant Godot*, au théâtre de Babylone, Paris, 23 janvier 1953 », date inconnue. <http://www.archivesdefrance.culture.gouv.fr/action-culturelle/celebrations-nationales/recueil-2003/arts/premiere-de-en-attendant-godot>
- LE CHANOIS Jean-Paul, DONIOL-VALCROZE Jacques (préface), *La Revue du cinéma. 1928-1931 1946-1949*, Edition du Cinquanteenaire en fac-similé, Paris, Pierre Lherminier, 1979, Tome 1.

- LECHAUX Bleuwend, « Comparer l'engagement d'artistes à Paris et à New York », in *Terrains & travaux*, 2012/2, n° 21, p. 75-92. <http://www.cairn.info/revue-terrains-et-travaux-2012-2-page-75.htm>
- LEPINE Stéphane, « "Roger Blin" / "Lettres à Roger Blin" », in *Jeu, Revue de théâtre*, n° 44, 1987, p. 213-214. <http://id.erudit.org/iderudit/27499ac>
- LOUKI Pierre, « Chez Roger Blin », in *Salut la compagnie*, Label Saravah, 2005.
- MARTIN Jean, « La Première de Godot », propos recueillis par PIEILLER Evelyne, in *Le Magazine littéraire*, n° 231, juin 1986, p. 36-37.
- PESKINE Bellity Lynda et DICHY Albert (dir.), *La Bataille des Paravents. Théâtre de l'Odéon 1966*, Paris, IMEC, 1991.
- TAYLOR-BATTY Mark, *Roger Blin. Collaborations and Methodologies*, Bern, Peter Lang, 2007.
- TERZIEFF Laurent, « Rencontre avec Laurent Terzieff », propos recueillis par BOIRON Chantal, in *Théâtre public*, n° 124, juillet octobre 1995, [1986], p. 94-104.
- TERZIEFF Laurent, *Cahiers de vie*, Paris, Gallimard, 2011.
- THEVENIN Paule, « Blin L'Admirable », in *Magazine Littéraire*, n° 231, juin 1986, p. 38-39.
- WAINDROP Andrée, *Les Mises en scène des pièces de Samuel Beckett par Roger Blin*, DORT Bernard (dir.), université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, mémoire de maîtrise, 1969.

2- Samuel Beckett

- « Beckett raconté par les siens », *Magazine littéraire*, n° 372, janvier 1999.
- ABIRACHED Robert, « La voix tragique de Samuel Beckett », in *Études*, t. CIX, janvier 1964, p. 85-88.
- ADORNO W. Theodor, « Pour comprendre *Fin de partie* », *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984, [1958], p. 201-238.
- ANGEL-PEREZ Elisabeth, *Voyages au bout du possible. Les Théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*, Klincksieck, 2006.
- ANZIEU Didier, *Beckett*, Paris, Archimbaud, 1998.
- ASLAN Odette, « "En Attendant Godot" de Samuel Beckett », in *Les Voies de la création théâtrale. Krejča – Brook*, Paris, CNRS, vol. 10, 1982, p. 187-238.
- BECKETT Samuel, *Les Années Godot. Lettres II 1941-1956*, Paris, Gallimard, 2015.
- BECKETT Samuel, *Le Monde et le pantalon*, suivi de *Peintres de l'empêchement*, Paris, Minuit, 1990.
- BISHOP Tom, FEDERMAN Raymond (dir.), *Samuel Beckett*, Paris, L'Herne, 1976.
- CARPENTIER Aline, *Théâtres d'ondes. Les pièces radiophoniques de Beckett, Tardieu et Pinter*, Bruxelles, De Boeck, 2008.
- CASANOVA Pascale, *Beckett l'abstracteur. Anatomie d'une révolution littéraire*, Paris, Seuil, 1997.

- CELATI Gianni, « Beckett, l'interprétation et le gag », in *Poétique*, n° 14, avril 1973.
- CHABERT Pierre (dir.), « Samuel Beckett. Roman théâtre images acteurs mises en scène voix musicales », *Revue d'esthétique*, n° spécial hors série, Paris, Place, 1990.
- CLEMENT Bruno, *L'Œuvre sans qualité. Rhétorique de Samuel Beckett*, Paris, Seuil, 1994.
- DANAN Joseph, « Samuel Beckett – Fin de partie », in VINAVER Michel (dir.), *Écriture dramatique*, Arles, Actes Sud, 1993, p. 459-483.
- DE BRITO Ferreira, *Le Réel et l'irréel dans la dramaturgie de Beckett, Ionesco et Tardieu*, Porto, Associação de jornalistas e homens de letras de Porto, 1983.
- DEIRDE Bair, *Samuel Beckett*, Paris, Fayard, 1979.
- DELEUZE Gilles, *L'Épuisé*, in Beckett Samuel, *Quad*, Paris, Édition de Minuit, 1992 [1980].
- DENIS Aude, *La Marionnetisation du personnage. Dans les œuvres de Maurice Maeterlinck ("Les aveugles") et de Samuel Beckett ("Fin de partie")*, BORIE Monique (dir.), université Sorbonne nouvelle, mémoire de D.E.A., 2000.
- DOUTEY Nicolas (dir.), *Notes de Beckett sur Geulink*, Besançon, Solitaires Intempestifs, 2012.
- FOUCRE Michèle, *Le Geste et la parole dans le théâtre de Samuel Beckett*, Paris, A.-G. Nizet, 1970.
- GROSSMAN Evelyne, *L'Esthétique de Beckett*, Paris, SEDES, (Esthétique), 1998.
- GROSSMAN Evelyne, SALADO Régis (textes réunis par), *Samuel Beckett l'écriture et la scène*, Paris, SEDES, 1998.
- HUBERT Marie-Claude (dir.), *Dictionnaire Beckett*, Paris, Honoré Champion, 2011.
- HUBERT Marie-Claude, *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante. Ionesco, Beckett, Adamov*, Paris, José Corti, 1987.
- KNOWLSON James, *Beckett*, (trad. Oristelle Bonis), Paris, Acte Sud, 1999, [1996].
- LEMONNIER-TEXIER Delphine, CHEVALLIER Geneviève, PROST Brigitte (dir.), *L'Esthétique de la trace chez Samuel Beckett. Écriture, représentation et mémoire*, Rennes, PUR, 2012.
- LOUZOUN Myriam, « *Fin de partie*. Effacement du monde et dynamisme formel », in *Les Voies de la création théâtrale*, CNRS, volume 5, 1977.
- MELESE Pierre, *Beckett*, Paris, Seghers, 1966.
- MODRZEWSKA Romana, « Le jeu dans le théâtre de Samuel Beckett », in Heistein (dir.), *Le Drame d'avant-garde et le théâtre*, Wrocław, Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego, 1979, p. 69-83.
- NOUDELMANN François, *Beckett ou la scène du pire. Étude sur En Attendant Godot et Fin de partie*, Paris, Honoré Champion, 1998.
- PROTIN Matthieu, *De La Page au plateau : Beckett auteur-metteur en scène de son premier théâtre*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2015.
- ROJTMAN Betty, *Forme et signification dans le théâtre de Beckett*, Paris, A. G. Nizet, 1987, [1976].

- ROTH Berta, « Beckett. Au creux des mots », in *Topique*, 2012/3, n° 120, p. 101-111.
<http://www.cairn.info/revue-topique-2012-3-page-101.htm>
- RULLIER-THEURET Françoise (dir.), *Beckett ou le meilleur des mondes possibles*. En Attendant Godot, Oh les beaux jours, Paris, CNED, PUF, 2009.
- RYNGAERT Jean-Pierre, *Lire « En Attendant Godot »*, Paris, Dunod, 1993.
- SOLLERS Philippe, « L'éthique de Beckett », in *La Guerre du goût*, Paris, Gallimard, 1994.

3- Jean Genet

- « Jean Genet », *Le Magazine littéraire*, n° 313, septembre 1993, p. 14-77.
- ASLAN Odette, « Les Paravents de J. Genet », in BABLET Denis, JACQUOT Jean (dir.), *Les Voies de la création théâtrale*, Paris, CNRS, n° III, 1972, [1969], p. 11-107.
- ASLAN Odette, *Jean Genet*, Paris, Seghers, 1973.
- BERGEN Véronique, *Jean Genet. Entre mythe et réalité*, Bruxelles, De Boeck université, 1993.
- BERTIN Marjorie, *Le Pirandellisme dans le théâtre de Jean Genet. Poétique et esthétique*, NAUGRETTE Catherine et TANANT Myriam (dir.), université Paris 3, thèse de doctorat, 2014.
- BUSHART Susanne, *L'Individu, le sujet et la trahison chez Jean Genet et Heiner Müller*, Morel Jean-Pierre (dir.), Paris 3, thèse de doctorat en littérature générale et comparée, 2002.
- CASTELLI Marco-Antonio, *La Figure du marginal dans le théâtre de Plinio Marcos et de Jean Genet*, TERRA José (dir.), Paris 4, thèse de doctorat en Littérature et civilisation comparées, 1993.
- DOBZYNSKI Charles (dir.), « Jean Genet », *Europe. Revue littéraire mensuelle*, Paris, Europe, n° 808-809, Aout Septembre 1996.
- DORT Bernard, « Genet ou le combat avec le théâtre », in JACQUOT Jean (dir.), *Théâtre moderne depuis la Deuxième Guerre mondiale*, CNRS, 1967, p. 57-69.
- FINBURGH Clare, « Un monstre bariolé : Les Paravents de Jean Genet, mis en scène par Frédéric Fisbach », *Alternative théâtrales*, n° 93, été 2007, p. 24-27.
- GENET Jean, FICHTE Hubert, Poirot-Delpech Bertrand, *Dialogues*, Grenoble, Cent pages, 1990.
- GENET Jean, *L'Atelier d'Alberto Giacometti*, Paris, Gallimard, 2007
- GENET Jean, *L'Ennemi déclaré. Textes et entretiens choisis 1970-1983*, Paris, Gallimard, 2010, [1991].
- GENET Jean, *Le Funambule*, Decines, l'Arbalète, 1983.
- GOLDMANN Lucien, « Le théâtre de Genet – essai d'étude sociologique », *Sociologie de la littérature. Recherches récentes et discussions*, Bruxelles, Institut de sociologie/Éditions de l'Université de Bruxelles, 1970, p. 9-34.

- HERON Pierre-Marie, *Genet et Cocteau : traces d'une amitié littéraire*, Paris, Société des Amis de Jean Cocteau, 2001.
- HUBERT Marie-Claude (dir.), *Dictionnaire Jean Genet*, Paris, Honoré Champion, 2014.
- HUBERT Marie-Claude, *L'Esthétique de Jean Genet*, Paris, Sedes, 1996.
- LARUE Anne, « La guerre sans qualités. Eschyle, Shakespeare, Genet », in *L'Information littéraire*, 2001/3, Vol. 53, p. 9-15. <http://www.cairn.info/revue-l-information-litteraire-2001-3-page-9.htm>
- Les Nègres au port de la lune. Genet et les différences*, CDN Bordeaux, La Différence, 1988.
- MARCHAND Alain Bernard, *Genet le joueur impénitent*, Québec, Les Herbes Rouges, 1997.
- MARIE Arnaud, *Théâtre de Federico Garcia Lorca, Jean Genet, Pier Paolo Pasolini. La cérémonie impossible : marges et frontières de la représentation*, DUMOULIE Camille (dir.), Paris 10, thèse de doctorat en littérature comparée, 2008.
- MARTY Éric, « Jean Genet dramaturge ou l'expérience de l'Autre », in *Critique*, 2003/4, n° 671, p. 252-265. <http://www.cairn.info/revue-critique-2003-4-page-252.htm>
- MORALY Jean-Bernard, *Le Maître Fou. Genet théoricien du théâtre (1950-1967)*, Paris, A.-G. Nizet, 2009
- NEVEUX Olivier, *Jean Genet*, Ides et Calendes, Lausanne, 2016.
- NEVEUX Olivier, propos recueillis par COUDRAY Sophie et NADI Selim, « Le théâtre de Jean Genet : entretien avec Olivier Neveux », *Période*, revue en ligne, mise en ligne le 21 septembre 2017. <http://revueperiode.net/le-theatre-de-jean-genet-entretien-avec-olivier-neveux/>
- PIEMME Jean-Marie, « La singularité Genet », in *Alternatives théâtrales*, n° 76-77, 2013, p. 119-120.
- SARTRE Jean-Paul, *Saint Genet. Comédien et martyr*, Paris, Gallimard, 1952.
- THOMASSEAU Jean-Marie, « Genet et l'anthroponymie maghrébine. Les noms propres féminins dans *Les Paravents* », in *Poétique*, n° 54, avril 1983, p. 213-232.
- WHITE Garret, *La Question de la révolte dans le théâtre de Jean Genet et de Bernard-Marie Koltès*, BORIE Monique (dir.), Paris 3, thèse de doctorat en études théâtrales, 2008.

4- Les principaux collaborateurs

- « Entretien avec Casarès », in *Masque*, n° 12, hiver 1981-1982.
- BARRAULT Jean-Louis, BENMUSSA Simone, *Odéon Théâtre de France*, Paris, Temps, 1965.
- BARRAULT Jean-Louis, *Réflexions sur le théâtre*, Boulogne, Levant, 1996, [1949].
- BARRAULT Jean-Louis, *Souvenirs pour demain*, Paris, Seuil, 2010, [1972].
- BARRAULT Jean-Louis, *Une Vie sur scène*, Paris, Flammarion, 2010, [1981].

- BERTHAY Michel, « Jean-Louis Barrault, metteur en scène. Comment travaillait-il ? », in *Revue d'histoire du théâtre*, 1996.
- CASARES Maria, *Résidente privilégiée*, Arthème Fayard, 1980.
- CHOLLET Jean, *André Acquart, architecte de l'éphémère*, Paris, Actes Sud, 2006.
- DU VIGNAL Philippe, « Sam de Jean Martin », in *théâtre du blog*, mars 2013.
<http://theatredublog.unblog.fr/2013/03/23/sam-de-jean-martin/>
- LOUKI Pierre, *Quelques Confidences*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 2006.
- M.-FORSYTHE Florence, *Maria Casarès une actrice de rupture*, Paris, Actes Sud, 2013.
- RENAUD Madeleine, *La Déclaration d'amour. Rencontres avec André Coutin*, Rocher, 2000.

D. Sur le nouveau théâtre

- « Jean-Marie Serreau et les scènes de la décolonisation », *Revue d'histoire du théâtre*, société d'histoire du théâtre, n° 260, octobre-décembre 2013-4.
- ADAMOV Arthur, « Théâtre, Argent et Politique », *Théâtre Populaire*, n° 17, 1 mars 1956, p. 5-18.
- ADAMOV Arthur, « Théâtre, Argent et Politique », *Théâtre Populaire*, n° 17, 1 mars 1956, p. 5-18.
- ADAMOV Arthur, *Ici Et Maintenant*, Paris, Gallimard, 1964.
- ADAMOV Arthur, *Ils*, Paris, Gallimard, 1969.
- ADAMOV Arthur, *Je...Ils...*, Paris, Gallimard, 1994.
- ADAMOV Arthur, *L'Aveu*, Sagittaire, 1946.
- ADAMOV Arthur, *L'Homme et l'enfant*, Paris, Gallimard, 1981, [1968].
- AUCLAIRE-TAMAROFF Elisabeth et Barthélémy, *Jean-Marie Serreau découvreur de théâtres*, Paris, À l'Arbre verdoyant, 1986.
- AUDIBERTI Jacques, « Grands et Petits Théâtres », *La Revue théâtrale*, n°7, avril-mai 1948.
- BARTHES Roland, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, 2002.
- BEIGBEDER Marc, *Le Théâtre en France depuis la libération*, Bordas, 1959.
- BORIE Monique, *Mythe et théâtre aujourd'hui, une quête impossible ? Beckett, Genet, Grotowski, le Living theatre*, Paris, A.-G. Nizet, 1981.
- BRADBY David, *Le Théâtre français contemporain 1940-1980*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires de Lille, 1990.
- Cahier Renaud-Barrault*, Paris, Gallimard, 1946-1987.
- CHABERT Pierre, *La notion de jeu dans les œuvres dramatiques de J. Genet et S. Beckett et des auteurs français du "Nouveau théâtre" (1950-1970)*, SOURIAU Étienne (dir.), université Paris 1, thèse de doctorat en philosophie, 1974.

- CORVIN Michel, *Le Théâtre nouveau en France*, Paris, PUF, (Que sais-je ?), 1963.
- DORT Bernard, *La Représentation émancipée*, Arles, Actes Sud, 1988.
- DORT Bernard, *Le Jeu du théâtre. Le Spectateur en dialogue*, Paris, P.O.L, 1995.
- DORT Bernard, *Théâtre public. 1953-1966*, Paris, Seuil, 1967.
- DORT Bernard, *Théâtre réel. 1967-1970*, Paris, Seuil, 1971.
- DUSSANE Béatrix, *J'étais dans la salle*, Paris, Mercure de France, 1963.
- ESSLIN Martin, *Théâtre de l'absurde*, Paris, Buchet/Chastel, 1977, [1961].
- GAILLARD Sophie, *Écrivains et metteurs en scène à l'école du Cartel. L'épreuve de la collaboration*, GUERIN Jeanyves (dir.), Paris 3, thèse de doctorat en littérature, 2015.
- GAUTIER Jean-Jacques, *Je vais tout vous dire*, Paris, Stock, 1976.
- GAUTIER Jean-Jacques, *Théâtre d'aujourd'hui. Dix ans de critique dramatique et des entretiens avec M. Abadi sur le théâtre et la critique*, Paris, Julliard, 1972.
- HUBERT Marie-Claude, BERTRAND Michel (dir.), *Eugène Ionesco. Classicisme et modernité*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2011.
- HUBERT Marie-Claude, *Le Nouveau Théâtre. 1950-1968*, Paris, Honoré Champion, 2008.
- IONESCO Eugène, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1966.
- JACQUART Emmanuel, *Le Théâtre de dérision : Beckett, Ionesco, Adamov*, Paris, Gallimard, 1998.
- LATOURE Geneviève, *Petites scènes, grand théâtre*, Paris, Délégation à l'action artistique de la Ville de Paris, 1986.
- LEMARCHAND Jacques, « Les jeunes auteurs », in *Théâtre de France*, Paris, Les publications de France, n° 111, novembre 1953.
- LEMARCHAND Jacques, *Le Nouveau Théâtre 1947-1968. Un Combat au jour le jour*, Paris, Gallimard, 2009.
- LEMPEREUR Nathalie, *Arthur Adamov, entre modernité et engagement. Lieux, acteurs et réception d'un théâtre en politique*, ORY Pascal (dir.), université Paris 1, thèse de doctorat, 2015.
- MICHOUD Sandrine, *Jean-Marie Serreau face au théâtre français contemporain : Adamov, Beckett, Ionesco...*, SARRAZAC Jean-Pierre (dir.), université Paris X Œ Nanterre, mémoire de D.E.A. en études théâtrales et arts du spectacle, 1992.
- PRONKO C. Léonard, *Théâtre d'avant-garde. Beckett, Ionesco et le théâtre expérimental en France*, trad. de l'américain par Marie-Jeanne Lefèvre, Paris, Denoël, 1963.
- PRUNER Michel, *Les Théâtres de l'absurde*, Paris, Nathan université, 2003.
- RYKNER Arnaud, *Théâtre du Nouveau Roman. Sarraute, Pinget, Duras*, José Corti, 1988.
- SARTRE Jean-Paul, *Un Théâtre de situations*, Paris, Gallimard, 1992.
- SERREAU Geneviève, *Histoire du « nouveau théâtre »*, Paris, Gallimard, 1966.

VAÏS Michel, *L'Écrivain scénique*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1978.

VINAVER Michel, « Conférence de Prague », *Agôn*, Points de vue, mis à jour le 19 octobre 2010, [1990]. <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=283>.

VITALY Georges, *En toute vitalité. 50 ans de théâtre*, Nizet, « Théâtre en mémoire(s) », 1995/

II Études sur l'homme et sa représentation

ADORNO W. Theodor, « Critique de la culture et société », *Prismes*, Paris, Payot, 1986 [1955].

AGAMBEN Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz*, trad. de l'italien par Pierre Alferi, Paris, Payot & Rivages, 2000.

AGAMBEN Giorgio, *L'Homme sans contenu*, Saulxures, Circé, 2003.

ARDENNE Paul, *L'Image corps, figures de l'humain dans l'art du XX^e siècle*, Paris, Regard, 2001.

ARENDT Hannah, JASPERS Karl, *Correspondance (1926-1969)*, Paris, Payot & Rivages, 1995, [1985].

ARENDT Hannah, *Condition de l'homme moderne*, Calmann-Lévy, 1961 et 1983.

ARENDT Hannah, *Les Origines du totalitarisme. Eichmann à Jérusalem*, Paris, Gallimard, 2002, [1951 et 1963].

AUMONT Jacques (dir.), *L'Invention de la figure humaine. Le Cinéma : l'humain et l'inhumain*, Paris, Cinémathèque française, 1995.

AUMONT Jacques, *Du Visage au cinéma*, Paris, L'Étoile/Cahier du cinéma, 1992.

BELTING Hans, *Pour Une Anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004.

BENASAYAG Miguel, *Le Mythe de l'individu*, Paris, La Découverte, 1998.

BENJAMIN Walter, *Expérience et pauvreté*, Paris, Payot & Rivages, 2011, [1933].

BETTELHEIM Bruno, *Le Cœur conscient*, Paris, Laffont, 1972.

CAMUS Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942.

CHALIER Catherine, « Radicalité et banalité du mal », in *Politique et pensée. Colloque Hannah Arendt*, Paris, Payot & Rivages, 1996, [1989].

CHRISTIN Anne-Marie, *L'Invention de la figure*, Paris, Flammarion, 2011.

CORBIN Alain, COURTINE Jean-Jacques, VIGARELLO Georges (dir.), *Histoire du corps 3. Les Mutations du regard, le XX^e siècle*, Paris, Seuil, 2006.

CORVIN Michel, *L'Homme en trop. L'Abhumanisme dans le théâtre contemporain*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2014.

DEBORD Guy, *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard, 2001, [1967].

- DESPRES Elaine, MACHINAL Hélène (dir.), *PostHumains. Frontières, évolutions, hybridités*, Rennes, PUR, 2014.
- DIDI HUBERMAN Georges, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 2009, [1995].
- GARNIER Xavier, *L'Éclat de la figure. Étude sur l'antipersonnage de roman*, Bruxelles, PIE-P. Lang, 2001.
- GERVAIS Bertrand, *Figures, Lectures, Logiques de l'imaginaire*, Montréal, Le Quartanier, 2007.
- GUERIN Jeanyves, *Art nouveau ou Homme nouveau. Modernité et progressisme dans la littérature française du XX^e siècle*, Paris, Champion, 2002.
- JOUVE Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992.
- JÜNGER Ernst, *Type, nom, figure*, Paris, Christian Bourgois, 1996.
- LANEYRIE-DAGEN Nadeije, *L'Invention du corps La représentation de l'homme du Moyen Age à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Flammarion, 2006
- LYOTARD Jean-François, *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979.
- MONDZAIN Marie-José, *Image, icône, économie, les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Seuil, 1996.
- MREJEN Aurore, *La Figure de l'homme. Hannah Arendt et Emmanuel Lévinas*, Palio, 2012.
- NAUGRETTE Catherine, *Paysages dévastés. Le Théâtre et le sens de l'humain*, Belval, Circé, 2004.
- PLASSARD Didier, *L'Acteur en effigie : figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques, Allemagne, France, Italie*, Charleville-Mézières, Lausanne, Institut international de la marionnette, l'Âge d'homme, 1992.
- ROUSIER Claire (dir.), *Oskar Schlemmer. L'Homme et la figure d'art*, Centre national de la danse, 2001.
- TIQQUN, *Théorie du Bloom*, Paris, La Fabrique, 2000.
- TOUCHARD Pierre-Aimé, *Le Théâtre et l'angoisse des hommes*, Paris, Seuil, 1968.

III Esthétique théâtrale

A. Esthétique du drame moderne et contemporain

« Écriture textuelle, écriture scénique », *Théâtre public*, n° 184, janvier 2007.

ABIRACHED Robert, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994, [1978].

- ARISTOTE, *Poétique*, MAGNIEN Michel (trad.), Paris, Librairie générale française, (Le livre de poche, classique), 1990.
- BEAUMARCHAIS, « Essai sur le genre dramatique sérieux », in *Œuvres*, Gallimard, (La Pléiade), 1988, p. 119-140.
- CORVIN Michel, *Le Motif dans le tapis. Ambiguïté et suspension du sens dans le théâtre contemporain*, Montreuil, Éditions théâtrales, 2016.
- DANAN Joseph (dir.), « Mutations de l'action », *L'Annuaire théâtral*, Ottawa, n°36, 2004.
- DIDEROT Denis, *Entretiens sur Le Fils naturel, De la poésie dramatique, Paradoxe sur le comédien*, Flammarion, 2005
- FIX Florence et TOUDOIRE-SURLAPIERRE Frédérique (dir.), *La Didascalie dans le théâtre du xx^e siècle. Regarder l'impossible*, Dijon, Presse universitaire de Dijon, 2007.
- GUENOUN Denis, *Actions et acteurs. Raisons du drame sur scène*, Belin, 2005.
- KUNTZ Hélène, *La Catastrophe sur la scène moderne et contemporaine*, Louvain-la-Neuve, Études théâtrales, n° 23, 2002.
- LEHMANN Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002 [1999].
- LIOURE Michel, *Le Drame de Diderot à Ionesco*, Paris, Armand Colin, 1973.
- PAPAMICHAÏL M. Domna, *De L'Acteur au personnage dans le théâtre de Jean Vauthier et Robert Pinget*, CORVIN Michel (dir.), université Paris 3, mémoire de D.E.A., 1994.
- RYNGAERT Jean-Pierre (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*, Paris, Actes Sud-Papiers, 2005.
- RYNGAERT Jean-Pierre, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Nathan, 2000, [1993].
- RYNGAERT Jean-Pierre, SERMON Julie, *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, Éditions théâtrales, 2006.
- SARRAZAC Jean Pierre (dir.), *Mise en crise de la forme dramatique. 1880-1910*, Louvain-la-Neuve, Études théâtrales, n° 15-16, 1999.
- SARRAZAC Jean Pierre, « L'Impersonnage. En relisant "la crise du personnage" », in *Jouer le monde et le travail de l'imaginaire. Pour Robert Abirached*, Louvain-la-Neuve, Études théâtrales, n° 20, 2001.
- SARRAZAC Jean-Pierre (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2005.
- SARRAZAC Jean-Pierre, *Critique du théâtre. De l'utopie au désenchantement*, Paris, Circé, 2000.
- SARRAZAC Jean-Pierre, *L'Avenir du drame*, Belfort, Circé, (Penser le théâtre), 1999, [1981].
- SARRAZAC Jean-Pierre, NAUGRETTE Catherine (dir.), *La Réinvention du drame (sous l'influence de la scène)*, Louvain-la-Neuve, Études théâtrales, n° 38-39, 2007.
- SERMON Julie, « La mue du personnage théâtral contemporain », entretien réalisé par Gwénola DAVID, in *La Terrasse*, n° 185, février 2011. http://www.journal-laterrasse.com/hs_desc.php?men=0&id_hs=10

- SERMON Julie, « Le Théâtre des figures : une histoire de (la) représentation », in *Théâtre public*, Gennevilliers, Théâtre de Gennevilliers, Théâtre public, n° 184, janvier 2007, p. 84-88.
- SERMON Julie, *L'Effet-figure. États troublés du personnage contemporain (Jean-Luc Lagarce, Philippe Minyana, Valère Novarina, Noëlle Renaude)*, Ryngaert Jean-Pierre (dir.), université Paris 3, thèse de doctorat en études théâtrales, 2004.
- SERMON Julie, RYNGAERT Jean-Pierre, *Théâtre du XXI^e siècle : commencements*, Armand Colin, 2012.
- SZONDI Peter, *Théorie du drame moderne*, (trad. Sibylle Muller), Paris, Circé, (Penser le théâtre), 2006, [1965].
- VINAVER Michel, *Écrits sur le théâtre*, Lausanne, L'Aire, 1982.

B. Esthétique et théorie de la scène

1- La mise en scène, le jeu, l'acteur, la scénographie

- « Le Rôle de l'acteur », *Outrescène*, n° 3, mai 2004.
- ALIVERTI Maria Ines, *La Naissance de l'acteur moderne. L'Acteur et son portrait au XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1998.
- ANDRIEU Bernard, « L'Action de la chair », in *La Chair de l'acteur, Théâtre public*, n° 154-155, juillet-octobre 2000.
- ANTOINE André (aut.), SARRAZAC Jean-Pierre et MARGEROU Philippe (dir.), *Antoine, l'invention de la mise en scène. Anthologie des textes d'André Antoine*, Actes sud, 1999.
- ARNAUD Lucien, *Charles Dullin*, Paris, L'Arche, 1952.
- ARTAUD Antonin, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964.
- ASLAN Odette (dir.), *Le Corps en jeu*, Paris, CNRS, 2003, [1994].
- ASLAN Odette, *L'Acteur au XX^e siècle, éthique et technique*, Paris, L'Entretemps, (Les Voies de l'acteur), 2005, [1974].
- AUSLANDER Philip, *From Acting To Performance. Essays in Modernism and Postmodernism*, London, Routledge, 1997.
- BABLET Denis, *Les Révolutions scéniques du xx^e siècle*, Paris, xx^e Siècle, 1975.
- BADIR Sémir, PERRET Herman (dir.), *Puissances de la voix. Corps sentant, corde sensible*, Limoges, Pulim, 2001.
- BANU Georges (dir.), *Les Répétitions : un siècle de mise en scène : de Stanislavski à Bob Wilson. Suivi de Entretien avec Bernard-Marie Koltès*, Bruxelles, Alternatives théâtrales, 1997.
- BARBA Eugenio, Savarese Nicola (dir.), *L'Énergie qui danse. Un Dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Montpellier, L'Entretemps, 2008.

- BATY Gaston, *Le Masque et l'encensoir. Introduction à une esthétique du théâtre*, Aujourd'hui, (Les Introuvables), 1976, [1926].
- BERNARD Michel, *L'Expressivité du corps. Recherche sur les fondements de la théâtralité*, Paris, J.-P. Delarge, 1976.
- BESSON Jean-Louis (dir.), *L'Acteur, entre personnage et performance. Présence de l'acteur dans la représentation contemporaine*, Louvain-La-Neuve, Études théâtrales, n° 23, 2003.
- BLIN Roger, « Qui était Sylvain Itkine ? » in *Revue d'Histoire du théâtre*, Paris, CNRS, n° 3, Juillet Septembre 1964, p 231 -234, p 232.
- BOISSON Bénédicte, « Dans la lignée d'Artaud », in *Théâtre public*, n° 201, octobre 2011, p. 77-82.
- BOISSON Bénédicte, « Une "Bande-son" trop peu écoutée : la musique de scène des *Cenci* d'Antonin Artaud », in LARRUE Jean-Marc et MERVANT-ROUX Marie-Madeleine (dir.), *Le Son du théâtre. XIX^e-XX^e siècle*, Paris, CNRS, 2016, p. 247-260.
- BOISSON Bénédicte, FOLCO Alice, MARTINEZ Ariane, *La Mise en scène théâtrale de 1800 à nos jours*, Paris, PUF, 2010.
- BOUSSEYROUX Nicole, « La passion d'Antonin Artaud », in *L'en-je lacanien*, 2006/2, n° 7, p. 125-133. <http://www.cairn.info/revue-l-en-je-lacanien-2006-2-page-125.htm>
- BRASILLACH Robert, *Animateurs de théâtre. Baty, Copeau, Dullin, Jovet, les Pitoëff*, Editions Complexe, 2003.
- BRECHT Bertold, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard, (La Pléiade), 2000.
- BUTEL Yannick, *Essai sur la présence au théâtre*, Evreux, Harmattan, 2000.
- CLAUDEL Paul, *Mes Idées sur le théâtre*, Paris, NRF Gallimard, 1966.
- COPEAU Jacques, *Appels. Registre I*, Paris, Gallimard, 1974.
- CRAIG Edward Gordon, *De l'Art du théâtre*, Saulxures, Circé, (Penser le théâtre), 1999.
- DHOMME Sylvain, *La Mise en scène d'Antoine à Brecht*, Fernand Nathan, 1959.
- DIDEROT Denis, *Paradoxe sur le comédien*, Paris, Éditions Gallimard, 1994.
- DORT Bernard, UBERSFELD Anne (dir.), *Le Texte et la scène : études sur l'espace et l'acteur dans "Woyzeck" de Büchner, trois pièces de Maeterlinck, "La Mouette" de Tchekhov, "Printemps 71" d'Adamov, "L'Age d'or" par le Théâtre du soleil*, Paris, Institut d'études théâtrales, 1978.
- DULLIN Charles, *Ce Sont Les Dieux qu'il nous faut*, Paris, Gallimard, 1969.
- DUMOULIE Camille (dir.), *Les Théâtres de la cruauté. Hommage à Antonin Artaud*, Paris, Desjonquères, 2000.
- DUSIGNE Jean-François, *L'Acteur naissant. La passion du jeu*, Montreuil-sous-Bois, éditions Théâtrales, 2008.
- DUSIGNE Jean-François, *Le Théâtre d'art. Aventure européenne du XX^e siècle*, Paris, éditions Théâtrales, 1997, [1977].

- DUVIGNAUD Jean, *L'Acteur*, Paris, l'Archipel, 1993, [1965].
- EL RIACHY Marc, *Le Jeu de l'acteur dans le théâtre contemporain. Étude de la mise en jeu du personnage-figure dans la représentation contemporaine*, Sarrebruck, Éditions universitaires européennes, 2010.
- FARCY Gérard-Denins, PREDAL René (dir.), *Brûler Les Planches, crever l'écran. La Présence de l'acteur*, Saint-Jean-de-Védas, L'Entretiens éditions, (Les Voies de l'acteur), 2001.
- FERAL Josette (dir.), *L'École du jeu. Former ou transmettre... Les Chemins de l'enseignement théâtral*, Saint-Jean-de-Védas, l'Entretiens, 2003.
- FERAL Josette, *Mise en scène et jeu de l'acteur*, Carnières, Cahiers de théâtre jeu, Lansman, 1997.
- FERAL Josette, *Théâtralité, écriture et mise en scène*, Montréal, Hurtubise, 1985.
- FLOECK Wilfried « Du théâtre des metteurs en scène au théâtre des auteurs ? », in *Revue de la société d'histoire du théâtre*, n°185, 47^e année, 47/1995, p. 71-86.
- FLORENCE Jean, *Actualité du théâtre expressionniste*, Louvain-la-Neuve, Études théâtrales, n° 7, 1995.
- FRANK André, « Du grenier des Augustins à la Nouvelle Saison », in *La revue théâtrale*, Paris, Bordas, n° 23, 1953, p. 21-28.
- GOURDON Anne-Marie (dir.), *Les Nouvelles formations de l'interprète*, Paris, CNRS, 2004.
- HAMON-SIREJOLS Christine, SURGERS Anne (dir.), *Théâtre : espace sonore, espace visuel*, Presse universitaire de Lyon, 2003.
- HERR Sophie, *Geste de la voix et théâtre du corps*, Paris, Harmattan, 2009.
- ITKINE Sylvain, « Propos sur la mise en scène », in *Revue d'Histoire du théâtre*, Paris, CNRS, n° 3, Juillet Septembre 1964, [30 juillet 1942], p. 235-244.
- JAPPELLE Hubert, « L'interprétation du mouvement », in *Théâtre public*, n° 34-35, août 1980.
- JARRY Alfred, « De L'Inutilité du théâtre au théâtre », in JARRY Alfred, *Œuvres complètes, I*, Paris, Gallimard, (La Pléiade), 1972, p. 405-410.
- JIROUSKOVA Olga, « Silence – clef d'un nouveau langage théâtral ? », in *Théâtre public*, n° 201, octobre 2011, p. 87-91.
- Jouer le monde. La scène et le travail de l'imaginaire. Pour Robert Abirached*, Louvain-la-Neuve, Études Théâtrales, n° 20, 2001.
- JOUVET Louis, *Le Comédien désincarné*, Paris, Flammarion, 1954.
- KANTOR, *Le Théâtre de la mort*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2000, [1977].
- LEGER François, RICHARD Michel, LEBACHELIER H., DEBERNAD Armand, VILPRAIN Jacques (dir.), *Éducation par le jeu dramatique. Faire des vivants*, Paris, La Nouvelles France, 1947.
- LEGER François, RICHARD Michel, LEBACHELIER H., DEBERNAD Armand, VILPRAIN Jacques (dir.), *Education par le jeu dramatique. Faire des vivants*, Paris, Nouvelles France, 1947.

- LISTA Giovanni, *La Scène moderne. Encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du XX^e siècle*, Paris, Carré et Actes sud, 1997.
- LORELLE Yves, *Dullin-Barrault. L'Éducation dramatique en mouvement*, Paris, L'Amandier, 2007.
- LORELLE Yves, *Le Corps, les rites et la scène*, Paris, l'Amandier, 2003.
- MAETERLINCK Maurice, « Menus propos – Le Théâtre », in *La Jeune Belgique*, Bruxelles, septembre 1890.
- MEYERHOLD Vsevolod, *Écrits sur le théâtre III, 1930-1936*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1980.
- MEYERHOLD Vsevolod, *Meyerhold Vsevolod*, introduction, choix des textes et traduction de B. Picon-Vallin, Arles, Paris, Actes Sud-Papiers, CNSAD, 2005 [1907].
- MONCOND'HUY Dominique, NOUDELMANN François, *Scène et image*, Poitiers, La licorne, 2000.
- MOURIER Georges (réal.), *Le Dire de chacun (Charles Dullin)*, A l'image près, 2012.
- PAVIS Patrice, *L'Analyse des spectacles*, Paris, Armand Colin, 2^e édition, 2012, [1996].
- PAVIS Patrice, *La mise en scène contemporaine. Origines, tendances, perspectives*, Paris, Armand Colin, 2011.
- PAVIS Patrice, *Vers une théorie de la pratique théâtrale. Voix et images de la scène*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2007.
- PEILLON Catherine, « Signaux de la très riche vie acoustique », in *La Pensée de midi*, 2002/2, n° 8, p. 137-142. <http://www.cairn.info/revue-la-pensee-de-midi-2002-2-page-137.htm>
- PIDOUX Jean-Yves, *Acteurs et personnages. L'Interprétation dans les esthétiques théâtrales du XX^e siècle*, L'Aire, 1986.
- PROUST Serge, « La communauté théâtrale » Entreprises théâtrales et idéal de la troupe, in *Revue française de sociologie*, 2003/1, Vol. 44, p. 93-113. <http://www.cairn.info/revue-francaise-de-sociologie-2003-1-page-93.htm>
- PROUST Serge, *Le Comédien désemparé. Autonomie artistique et interventions politiques dans le théâtre public*, Economica, 2006.
- PROUST Sophie, *La Direction d'acteurs dans la mise en scène théâtrale contemporaine*, Vic la Gardiole, l'Entretemps, 2006.
- RAITIERE Anna, *L'Art de l'acteur selon Dorat et Samson (1766-1863/65)*, Genève, Librairie Droz S.A., 1969.
- ROTH Berta, « Artaud : une ligne électrocutée », in *Le Coq-héron*, 2011/1, n° 204, p. 100-117. <http://www.cairn.info/revue-le-coq-heron-2011-1-page-100.htm>
- SCHECHNER Richard, *Performance studies. An introduction*, New York, Routledge, 2006.
- SCHECHNER Richard, *Performance theory*, New York, Routledge, 2003.
- SIMON Arthur, *Gaston Baty, Théoricien du théâtre*, Paris, Kincksieck, 1972.

- SUREL-TUPIN Monique, *Charles Dullin*, BABLET Denis (dir.), université Paris 3, thèse de doctorat publiée aux Presses universitaires de bordeaux, 1984, [1979].
- TANQUEREL Sylvain, « Antonin Artaud et la magie scripturale des cahiers », in *Sociétés*, 2003/3, n° 81, p. 7-20. <http://www.cairn.info/revue-societes-2003-3-page-7.htm>
- VEINSTEIN André, *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Paris, Librairie théâtrale, 1992, [1955].
- VILAR Jean, *Le Théâtre service public, et autres textes*, Paris, Gallimard, 1975, [1951].
- VIRMAUX Alain et Odette, *Antonin Artaud, qui êtes-vous ?*, Lyon, La Manufacture, 1996.
- WARNET Jean-Manuel, *Le Laboratoire théâtral au XX^e siècle : un espace de recherche pour le théâtre d'art*, PLASSARD Didier (dir.), université Rennes 2, thèse de doctorat, 2005.

2- Les formes spectaculaires

- « Le burlesque. Une aventure moderne », in *Art Press spécial*, Paris, n° 24, 2003.
- AMIARD-CHEVREL Claudine (dir.), *Théâtre et cinéma années vingt. Une Quête de la modernité*, Lausanne, l'Age d'homme, 1990.
- AMIARD-CHEVREL Claudine, *Du cirque au théâtre*, Lausanne, l'Âge d'homme, 1983.
- ASLAN Odette, BABLET Denis (dir.), *Le Masque. Du Rite au théâtre*, Paris, CNRS, 1999, [1985].
- BENSKY R-D, *Recherches sur les structures et la symbolique de la marionnette*, Paris, A-G Nizet, 1971.
- BLOESS Georges (dir.), *Destruction, création, rythme : l'expressionnisme, une esthétique du conflit*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- BODSON, NIEULESCU et PEZIN (dir.), *Passeurs et complices*, Montpellier, Charleville-Mézières, Entretemps, Institut international de la marionnette, 2009.
- BRANGE Mireille, *La Séduction du cinéma. Artaud, Pirandello et Brecht entre cinéma, littérature et théâtre (1914-1941)*, Paris, Honoré Champion, 2014.
- DECROUX Etienne. *Paroles sur le mime*, Paris, Librairie théâtrale, 1994.
- ETAIX Pierre, *Il Faut Appeler Un Clown un clown*, Paris, Séguier Archimbaud, 2002.
- FESCHOTTE Jacques, *Histoire du Music-hall*, Paris, PUF, (que sais-je ?), 1965.
- HOTIER Hugues, *L'Imaginaire du cirque*, Paris, Harmattan, 2005.
- JACOB Pascal (dir.), *L'Art du clown*, in *Arts de la piste*, n° 19, février 2001.
- KLEIST, *Le Théâtre de marionnettes*, (trad. Jacques Outin), Paris, Mille et une nuits, 1993.
- LATOURE Geneviève, *Le « Cabaret théâtre » 1945-1965*, Paris, Bibliothèque Historique de la Ville de paris, 1996.
- LATOURE Geneviève, *Les Extravagants du théâtre. De La Belle Époque à la drôle de guerre*, Paris, Bibliothèque Historique de la ville de paris, DI.

- LORELLE Yves, « Théâtre corporel et mime au XX^e siècle », in *Revue de la BNF*, 2012/1, n° 40, p. 16-23. <http://www.cairn.info/revue-de-la-bibliotheque-nationale-de-france-2012-1-page-16.htm>
- NYSENHOLC Adolphe, *Charles Chaplin. L'Âge d'or du comique*, Paris, Harmattan, (l'œuvre et la Psyché), 2002.
- PEZIN Patrick (dir.), *Etienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages*, Saint-Jean-de-Védas, L'Entretiens, 2003.
- PLANA Muriel, *Roman, théâtre, cinéma. Adaptations, hybridations et dialogue des arts*, Rosny-sous-bois, Bréal, 2004.
- PLASSARD Didier (texte réunis et présentés par), *Les Mains de la lumière*, Charleville-Mézière, Institut International de la marionnette, 1996.
- PRIGENT Christian, « L'Homme descendu clown », in *Une erreur de la nature*, Paris, POL, 1996, p. 103-143.
- RYKNER Arnaud (dir.), *Pantomime et théâtre du corps. Transparence et opacité du hors-texte*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, (Le Spectaculaire), 2009.
- VIGOUROUX-FREY Nicole (dir.), *Le Clown. Rire et/ou dérision ?*, Rennes, PUR, (Le Spectaculaire), 1999.
- WIGMAN Mary, *Langage de la danse*, Paris, Chiron, 1990, [1963].

C. Histoire et théorie du théâtre

- ABIRACHED Robert (dir.), *Le Théâtre du xx^e siècle. Histoire, textes choisis, mise en scène*, L'avant scène théâtre, 2011.
- BABLET Denis (dir.), *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1978.
- BABLET Denis, JACQUOT Jean (dir.), *Le Lieu théâtral dans la société moderne*, Paris, CNRS, 1978, [1963].
- BIDENT Christophe, *Le Geste théâtral de Roland Barthes*, Paris, Hermann, 2012.
- BIET Christian et TRIAU Christophe, *Qu'Est-Ce Que Le Théâtre ?*, Paris, Gallimard, 2006.
- CONSOLINI Marco, *Théâtre populaire. 1953-1964. Histoire d'une revue engagée*, IMEC, 1998.
- DE BAECQUE (dir.), *L'Odéon. Un Théâtre dans l'Histoire*, Paris, Gallimard, 2010.
- DE ROUGEMONT Martine, « La recherche théâtrale dans les universités françaises. Bilan d'un demi siècle », in *Revue d'histoire du théâtre*, 50^e année, 1998-IV, n° 200, p. 405-411.
- DEGAINE André, *Histoire du théâtre dessinée*, Saint Genouph, Nizet, 1992.
- DENIZOT Marion (dir.), *Les Oublis de l'histoire du théâtre*, Revue d'histoire du théâtre, Paris, n° 270, 2016-II.
- DENIZOT Marion (dir.), *Théâtre populaire et représentation du peuple*, Rennes, PUR, 2010.

- DENIZOT Marion, *Le Théâtre de la révolution de Romain Rolland. Théâtre populaire et récit national*, Paris, Champion, 2013.
- DUPONT Florence, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Flammarion, 2007.
- DUPONT Florence, *L'Acteur-roi. Le Théâtre dans la Rome antique*, Paris, Les Belles Lettres, 2003, [1985].
- DUPONT Florence, *L'Orateur sans visage. Essai sur l'acteur romain et son masque*, Paris, PUF, 2000.
- DUPONT Florence, LETISSIER Pierre, *Le Théâtre romain*, Paris, Armand Colin, 2011.
- FERAL Josette, *Théorie et Pratique du théâtre. Au-Delà Des Limites*, Montpellier, L'Entretemps, 2011.
- GOUHIER Henri, *L'Essence du théâtre*, Bruxelles, De Kogge, 1943.
- JOMARON Jacqueline (dir.), *Le Théâtre en France*, Paris, Armand Colin, 1992.
- JOUBERT Marie-Agnès, *La Comédie-Française sous l'Occupation*, Paris, Tallandier, 1998.
- KRZYWKOWSKI Isabelle, MILLOT Cécile (dir.), *Expressionisme(s) et avant-gardes*, Paris, L'Improviste, 2007.
- LACHAUX Jean-Marc, NEVEUX Olivier (dir.), *Une Esthétique de l'outrage ?*, Paris, Harmattan, 2012.
- LARRUE Jean-Marc, « Théâtralité, médialité et sociomédialité : fondements et enjeux de l'intermédialité théâtrale », in *Theatre research in Canada*, automne 2011.
- MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, « Les études théâtrales : objet ou discipline ? », in *Unité des recherches en sciences humaines et sociales. Fractures et recompositions*, Paris, ENS Ulm/CNRS, Paris, 2006.
- PAVIS Patrice, *Le Théâtre au croisement des cultures*, Paris, José Corti, 1990.
- RABANEL, *Théâtologie/1. Le Théâtre réinventé*, Paris, Harmattan, 2003.
- SAISON Maryvonne, *Les Théâtres du réel. Pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*, Paris, Montréal, Harmattan, 1998.
- SARRAZAC Jean-Pierre (dir.), *Les Pouvoirs du théâtre. Essais pour Bernard Dort*, Paris, Éditions théâtrales, 1994.
- SIBONY Daniel, *Le Jeu et la passe, identité et théâtre*, Paris, Seuil, 1997.
- VIALA Alain, *Histoire du théâtre*, PUF, (Que sais-je ?), 2012.
- WINNICOTT Donald Woods, *Jeu et réalité. L'Espace potentiel*, Paris, Gallimard, 2002, [1971].

IV Approche contextuelle et historique

A. Étude contextuelle

- BLANCART Jacqueline, « Les comédies grinçantes de l'après-guerre : Salacrou, Anouilh... », in *Évolution-Révolutions dramatiques*, Eurédit, 19/20, n° 9, 2000.
- BOLTANSKI Luc, *Enigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes*, Gallimard, 2012.
- CARACALLA Jean-Paul, *Saint-Germain-des-Prés*, Paris, La Table Ronde, 2007.
- COMPAGNON Antoine, *Les Antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, 2005.
- COMPAGNON Antoine, *Les Cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990.
- DOSSE François, *La Marche des idées. Histoire des intellectuels, histoire intellectuelle*, Paris, La Découverte, 2003.
- DUVIGNAUD Jean, LAGOUTTE Jean, *Le Théâtre contemporain : culture et contre-culture*, Paris, Larousse, 1977.
- DUVIGNAUD Jean, *Le Pandémonium du présent. Idées sages, idées folles*, Paris, Plon, 1998.
- FLEURY Laurent, *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*, Armand Colin, 2006.
- GOBILLE Boris, « Les mobilisations de l'avant-garde littéraire française en mai 1968 » Capital politique, capital littéraire et conjoncture de crise, *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2005/3, n° 158, p. 30-6. <http://www.cairn.info/revue-actes-de-la-recherche-en-sciences-sociales-2005-3-page-30.htm>
- JACQUOT Jean (dir.), *Théâtre moderne depuis la Deuxième Guerre mondiale*, CNRS, 1967.
- LATOUR Geneviève, *Théâtre, reflet de la IV^{ème} République. Evènements, politique, société, idées,...*, Paris, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, 1995.
- LEROY Dominique, *Économie des arts du spectacle vivant. Essai sur la relation entre l'économie et l'esthétique*, Paris, Harmattan, 1992.
- LEYMARIE Michel, SIRINELLI Jean-François (dir.), *L'Histoire des intellectuels aujourd'hui*, Paris, PUF, 2003.
- NOUDELMANN François, *Avant-gardes et modernité*, Paris, Hachette, 2000.
- ORY Pascal, *L'Aventure culturelle française, 1945-1989*, Flammarion, 1989.
- ORY Pascal, SIRINELLI Jean-François, *Les Intellectuelles en France. De l'Affaire Dreyfus à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1992.
- PESLIN Daniela, *Le Théâtre des Nations. Une Aventure théâtrale à redécouvrir*, Paris, Harmattan, 2009.
- PLOT Bernadette, *Un Manifeste pour le cinéma : les normes culturelles en question dans la première revue du cinéma*, Paris, Harmattan, 1996.
- RAUCH Marie Ange, *Le Théâtre en France en 1968. Crise d'une histoire, histoire d'une crise*, Paris, Amandier, 2008.
- RUSS Jacqueline, *La Marche des idées contemporaines. Un Panorama de la modernité*, Paris, Armand Colin, 1994.

- SAUREL Renée, *Le Théâtre face au pouvoir. Chronique d'une relation orageuse (Les temps moderne 1965-1984)*, Paris, Harmattan, 2008.
- SCHNAPPER Dominique, « Ethnies et nations », *Cahiers de recherche sociologique*, n° 20, 1993, p. 157-167, p. 159, 161 et 164. id.erudit.org/iderudit/1002195ar
- SIRINELLI Jean-François, *La France de 1914 à nos jours*, Paris, PUF, 1993.
- TRAVERSO Enzo, *L'Histoire comme champ de bataille. Interpréter les violences du XX^e siècle*, Paris, La Découverte, 2011 et 2012.
- VIAN Boris, *Manuel de Saint-Germain-des-Prés*, Pauvert, 1997.

A. Œuvres artistiques et littéraires

- ADAMOV Arthur, *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1981, [1953].
- ARTAUD Antonin, *Œuvres*, Quarto Gallimard, 2004.
- BALZAC Honoré, *Le Faiseur*, Paris, Flammarion, 2012, [1848].
- BECKER Jean (réal.), *Rendez-vous de juillet*, studiocanal, 1949.
- BECKETT Samuel, *Catastrophe et autres dramaticules*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1986.
- BECKETT Samuel, *Comédie et actes divers*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972.
- BECKETT Samuel, *L'Innommable*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1953.
- BECKETT Samuel, *Le Dépeupleur*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1970.
- BECKETT Samuel, *Malone meurt*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2004, [1951].
- BECKETT Samuel, *Molloy*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1989, [1951].
- BECKETT Samuel, *Pas Suivi de Fragment de théâtre I et II - Pochade radiophonique - Esquisse radiophonique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1978.
- BECKETT Samuel, *Pour Finir Encore Et Autres Foirades*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2004.
- BRECHT Bertolt, *Théâtre complet*, volume 1-4, Paris, L'Arche, 1974.
- BRETON André, *Manifestes du Surréalisme*, Paris, J.-J. Pauvert, 1965.
- CAMUS Albert, *L'Étranger*, Paris, Gallimard, 1942.
- DE GHELDERODE Michel, *Théâtre II*, Paris, Gallimard, 1952.
- GENET JEAN, *Miracle de la rose*, Lyon, L'Arbalète, 1946.
- GENET Jean, *Notre-Dame-des-Fleurs*, L'Arbalète, 1948.
- GENET Jean, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, (La Pléiade), 2002.
- IONESCO Eugène, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 1990.
- PREVERT Jacques, *Octobre : sketches et chœurs parlés pour le Groupe Octobre : 1932-1936*, Paris, Gallimard, 2007.

- PREVERT Jacques, *Spectacle*, Paris, Gallimard, 1969.
- ROUSH Jean (réal.), *Les Maitres fous*, 1954.
- SARTRE Jean-Paul, *La Nausée*, Paris Gallimard, 1938.
- SEMPRUN Jorge, *L'Écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994.
- SEMPRUN Jorge, *Le Grand Voyage*, Paris, Gallimard, 1963.
- VAUTHIER Jean, *Capitaine Bada*, suivi de *Badadesque*, Paris, Gallimard, 1953 et 1966.
- VIAN Boris, *J'Irai cracher sur vos tombes*, Christian Bourgois, 1973.

V Études littéraires, philosophiques et sociologiques

- AGAMBEN Giorgio, *Qu'Est-Ce Que Le Contemporain ?*, Paris, Payot et Rivages, 2008.
- BARTHES Roland, « L'effet de réel », *Communication*, n° 11, 1968, p. 84-89.
- BARTHES Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953 et 1972.
- BARTHES Roland, *Le Neutre. Notes de cours au Collège de France. 1977-1978*, Paris, Seuil, IMEC, 2002.
- BARTHES Roland, *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1992, [1982].
- BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1970, [1957].
- BARTHES Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.
- BARTHES Rolland, BERSANI Léo, HAMON Philippe, RIFFATERRE Michael, WATT Ian, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982.
- BERGSON Henri, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, PUF, 2007.
- BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1997, [1995].
- BLANCHOT Maurice, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.
- CAILLOIS Roger, *Approches de l'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1990.
- CAILLOIS Roger, *Les Jeux et les hommes. Le Masque et le vertige*, Paris, Gallimard, 1991, [1967].
- CHASSAY Jean-François et GERVAIS Bertrand (dir.), *Les Lieux de l'imaginaire*, Montréal, Liber, 2002.
- DARRE Yann., *Histoire sociale du cinéma français*, La Découverte, « Repères », 2000.
- DELACAMPAGNE Christian, *Histoire de la philosophie au XX^e siècle*, Seuil, 1995.
- DERRIDA Jacques, « Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation », *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 341-368.
- DIDI HUBERMAN Georges, *Images malgré tout*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003.
- DOUBROVSKY Serge, « Postface en guise de préface », in *Pourquoi la nouvelle critique. Critique et objectivité*. Paris, 1966.

- FOUCAULT Michel, « À propos du livre *Les Mots et les choses* », *Lectures pour tous*, Radio Ina, 15 juin 1966, Ina. www.ina.fr/art-et-culture/litterature/video/I05059752/michel-foucault-a-propos-du-livre-les-mots-et-les-choses.fr.html
- FOUCAULT Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.
- FOUCAULT Michel, *Les Mots et les choses. Une Archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.
- HARTOG François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Points, 2015, [2012].
- HEINICH Nathalie, SHAPIRO Roberta (dir.), *De L'Artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, EHESS, 2012.
- La Revue des lettres modernes*, n° 46-48, Vol. VI, Automne 1959, [1957].
- LORENT Fanny, *Barthes et Robbe-Grillet. Un dialogue critique*, Les Impressions Nouvelles, 2015.
- PERES André, *Le Rire. Henri Bergson*, Paris, ellipses /édition marketing S. A., 1998.
- RABATE Dominique, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991.
- RICARDOU Jean, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1971.
- RICARDOU Jean, *Problème du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1967.
- RICŒUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1996, [1996].
- RICŒUR Paul, *Temps et récit 1*, Seuil 1983.
- RICŒUR Paul, *Temps et récit 3*, Seuil, 1985.
- ROBBE-GRILLET Alain, *Pour Un Nouveau Roman*, Paris, Édition de Minuit, 1986.
- SARRAUTE Nathalie, *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956.

VI Approches méthodologiques

- AMIEL Vincent, GERARD-DENIS Farcy (dir.), *Mémoire en éveil, archives en création. Le Point de vue du théâtre et du cinéma*, Vic la Gardiole, L'Entretemps, 2006.
- BANU Georges, *Les Mémoires du théâtre*, Paris, Actes Sud, 1987.
- BRENNER Jacques, *Les Critiques dramatiques*, Paris, Flammarion, 1970.
- BURY Marie, LAPLACE-CLAVERIE Hélène (dir.), *Le Miel et le fiel. La critique théâtrale en France au XIX^e siècle*, Paris, PUPS, 2008.
- CHAINAIS Adeline, « Rencontre d'un regard (l'histoire culturelle) et d'un domaine (le spectacle vivant) : propositions pour l'étude du théâtre espagnol du début du XX^e siècle », les travaux du CREC – questions de méthode, Pas de date.
- Consulté le 12 mars 2014.

- COPANS Jean, *Introduction à l'ethnologie et à l'anthropologie*, Paris, Nathan, 1996.
- DE CERTEAU Michel, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975.
- DESCAMPS Florence (dir.), *Les Sources orales et l'histoire. Récits de vie, entretiens, témoignages oraux*, Bréal, 2006.
- DESCOTES Maurice, *Histoire de la critique dramatique en France*, Paris, Place, 1980.
- FARGE Arlette, *Le Goût de l'archive*, Paris, Seuil, 1989.
- GIAVARINI Laurence (dir.), *Construire l'exemplarité. Pratiques littéraires et discours historiens (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2008.
- GINZBURG Carlo, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, Paris, Flammarion, 1986.
- GOMART Thomas, « Quel statut pour le témoignage oral en histoire contemporaine ? », in *Hypothèses* 1, 1999, p. 103-111. www.cairn.info/revue-hypotheses-1999-1-page-103.htm
- GOMBRICH Ernst, *En Quête de l'histoire culturelle*, Gérard Monfort, 1992, [1969].
- GRESILLON Almuth, MERVANT-ROUX Marie-Madeleine et BUDOR Dominique (dir.), *Genèses théâtrales*, Paris, CNRS édition, 2010.
- GUIBERT Noëlle, GARCIA Joëlle (dir.), *Acteurs en scène. Regards de photographes*, Paris, BNF, 2008.
- KATAN Emmanuel, *Penser Le Devoir de mémoire*, Paris, PUF, 2002.
- LAPLANTINE François, *L'Anthropologie*, Paris, Payot et rivages, 2001, [1987].
- LAPLANTINE François, *La Description ethnographique*, Armand Colin, 2013, [1996].
- MAINGUENEAU Dominique, *Discours et analyse du discours. Une Introduction*, Armand Colin, 2014.
- MAINGUENEAU Dominique, *L'Analyse du discours*, Paris, Hachette, 1991.
- MAINGUENEAU Dominique, *L'Énonciation en linguistique française*, Paris, Hachette, 1999, [1994].
- MATTELART Armand, NEVEU Érik, *Introduction aux Cultural Studies*, La Découverte, (Repères), 2008.
- MEYER-PLANTUREUX Chantal (dir.), *Un Siècle de critique dramatique*, Paris, Complexe, 2003.
- MEYER-PLANTUREUX Chantal, *La Photographie de Théâtre ou la mémoire de l'éphémère*, Paris, Paris audiovisuel, 1992.
- MÜLLER Bertrand, « Archives orales et entretiens ethnographiques. Un débat entre Florence Descamps et Florence Weber, animé par Bertrand Müller », *Genèses*, n° 62, 2006/1. http://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=GEN_062_109
- NORA Pierre (dir.), *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, vol. 1, 1984-1987.
- OFFENSTADT Nicolas, *L'Historiographie*, Paris, PUF, (Que sais-je ?), 2011.
- Ory Pascal, *L'Histoire culturelle*, Paris, PUF, (Que sais-je ?), 2011, [2004].
- PASSERON Jean Claude, Revel Jacques (dir.), *Penser Par Cas*, Paris, EHESS, 2005.

- PHÉLIX Pauline, *Entre Regard et participation : Théâtre et critique dramatique des années 1950*, CONSOLINI Marco (dir.), université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, mémoire de master 1 en études théâtrales, 2009.
- POIRRIER Philippe, *Les Enjeux de l'histoire culturelle*, Seuil, 2004.
- RICŒUR Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, 2000.
- SERRES Alexandre, « Quelle(s) problématique de la trace ? », communication prononcée lors du séminaire CERCOR, le 13 décembre 2002.
- VEYNE Paul, *Comment On Écrit L'Histoire*, suivi de *Foucault révolutionne l'histoire*, Paris, Seuil, 1971 et 1978.
- VIGEANT Louise, « Théâtre de la mémoire, mémoire du théâtre », in *Jeu : revue de théâtre*, n° 50, 1989, p. 200-205. <http://id.erudit.org/iderudit/26609ac>
- VILLENEUVE Rodrigue, « La Photographie de théâtre : l'effet de méduse », in *Jeu : revue de théâtre*, n° 37, 1985, p. 33-37.
- ZERNER Henri, *Écrire l'histoire de l'art. Figures d'une discipline*, Paris, Gallimard, 1997.

VI Dictionnaires et encyclopédies

- CORVIN Michel (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 2001.
- PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2003.
- REY Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert-Sejer, 2006, [1992].
- REY Alain (dir.), *Le Nouveau petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2000.
- Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), CNRS, 2005. <http://www.cnrtl.fr>

TABLE DES MATIÈRES

Sommaire.....	6
Introduction.....	8
Chapitre 1 S'opposer à l'art bourgeois pour un renouveau formel	40
I. Roger Blin, une formation contestataire et artistique contre l'art bourgeois.....	42
A. Affirmation d'une posture militante et esthétique : <i>La Revue du Cinéma</i> et Le Groupe Octobre.....	42
1. Une revue aux affinités surréalistes	43
2. Défense de quelques principes artistiques	46
3. Roger Blin dans la vie	51
B. L'exploration des possibilités corporelles et sonores : Artaud et Barrault.....	55
1. Le théâtre de la cruauté	56
2. Un théâtre du mime corporel	60
C. Fidélité au texte et importance accordée à l'acteur : Dullin en héritage	62
II. De la conception de l'humain en être rationnel à la crise du drame.....	68
A. Conception esthétique-philosophique de l'humain : de l'universalisme à l'individualisme	69
B. Généralisation et crise au XIX ^e siècle.....	75
C. Généalogie des auteurs défendus par Blin : Beckett et Genet au prisme de la crise du drame.....	81
Chapitre 2 La défiguration du personnage bourgeois dans les pièces créées par Roger Blin	89
I. Contre la rationalisation : déroutement de la causalité et de la logique.....	98
A. Mise à mal du rapport au temps historique et linéaire	98
1. Indétermination historique et contemporanéité	98
2. Déstructuration de la linéarité : temps cyclique.....	102
3. Temps et littéralité.....	107
4. Temps et intrigue	110
B. Agencement de l'action.....	111
1. La mort impossible des personnages-figures.....	112
2. Maintien d'une intrigue.....	113
II. Contre le psychologisme : facticité de l'intention et de l'émotion	118
A. Maintien de micro-actions et déstructuration de l'intention.....	119
B. Rigidité de l'émotion.....	126
1. Des émotions détournées.....	126

2.	Le rire dénaturé	127
III.	Identité altérée et survivance de l'interaction	131
A.	Identité troublée.....	131
1.	Une onomastique de la réification.....	131
2.	Une onomastique de type.....	134
3.	Une onomastique de nom propre.....	136
B.	Glissement d'identité et altérité subsistante	137
1.	Remise en cause du sujet.....	137
2.	Altérité et interaction	141
Chapitre 3	La refiguration du personnage par les formes spectaculaires	148
I.	Dessiner des rapports de force à partir des représentations collectives	153
A.	Invention visuelle des clochards beckettien.....	154
1.	Influence des comiques américains.....	154
2.	L'imaginaire du maître et de l'esclave	158
3.	Figure de la femme	163
B.	L'exubérance carnavalesque de Genet	165
1.	Pouvoir et dérision	165
2.	Des statues et des hommes	170
C.	Ancrer des attitudes.....	177
II.	Dynamiser et poétiser la scène : l'exploration du ludique.....	186
A.	Le gag verbal et le gag physique.....	187
B.	Le spectaculaire et la magie	199
C.	Le ballet.....	203
III.	L'ambivalence d'un espace de jeu méta-théâtral	207
A.	L'ambigüité des boîtes closes.....	208
B.	La théâtralité des espaces architecturés	216
Chapitre 4	Retrouver l'évidence du geste et de la parole : un effet de naturel ?.....	224
I.	La direction d'acteur au service d'une énergie.....	229
A.	Une ambiance amicale de création	229
B.	L'accompagnement et l'autonomie de l'acteur	235
II.	Le point de rencontre entre le texte et le comédien.....	244
A.	Des répliques dans le corps : détour par la grammaire et la syntaxe.....	244
B.	L'art du geste et du déplacement.....	252

1.	Les relations entre le geste et la parole.....	252
2.	Une circulation précisément dessinée.....	255
C.	L'organicité du comédien.....	258
1.	L'acteur en chair et en os.....	259
2.	La concentration du comédien.....	264
III.	Artifice et sincérité : l'illusion de la fusion entre acteur et personnage-figure ..	269
A.	La distanciation sérieuse.....	269
1.	Jouer le mélange des tonalités	270
2.	La recherche d'une tendresse ou d'une jubilation.....	280
3.	Ambigüité entre jeu de l'acteur et jeu du personnage-figure.....	283
B.	L'effacement de la mise en scène.....	289
1.	De la mise en scène invisible à l'humilité active	290
2.	La mise en scène visible.....	291
	Chapitre 5 Pour un nouveau réalisme : des figures entre distance et familiarité.....	296
I.	Un contexte de réception singulier	299
A.	Le traumatisme de la Seconde Guerre mondiale	299
B.	La représentation comme événement.....	303
II.	Une réception perturbée pour un effet poétique authentique.....	312
A.	Une familiarité angoissante	314
1.	Une angoisse indicible.....	314
2.	Une angoisse assimilée.....	319
B.	Du spectacle cérémoniel à la morale déstabilisée	325
III.	Un nouveau réalisme emprunt de conventions anciennes	334
A.	Une institutionnalisation rapide	336
1.	L'institutionnalisation par le Cartel.....	336
2.	La reconnaissance par le public	340
3.	L'institutionnalisation scientifique des auteurs	342
B.	La nouveauté en débat.....	343
1.	Les intellectuels et l'engagement théâtral.....	344
2.	Rejet d'un théâtre non sémiologique et bourgeois.....	345
3.	Le théâtre du corps en héritage.....	349
	Conclusion	351
	Index	364

Bibliographie des documents d'archive.....	369
Bibliographie Générale.....	390

La refiguration de l'humain sur scène : Roger Blin ou l'art de l'entre-deux.

Étude des mises en scène par Roger Blin des pièces de Samuel Beckett et de Jean Genet (1953-1968).

Résumé : Cette thèse de doctorat est issue d'un étonnement ressenti à la lecture de la réception critique des créations scéniques de Roger Blin quand il monte les pièces de Samuel Beckett et de Jean Genet. Malgré des interrogations sur la présence en scène d'êtres artificiels vidés de toute substance ainsi que sur un certain comique, la critique perçoit le jeu des acteurs comme naturel. Elle évoque à ce propos la création d'un « nouveau réalisme » ou d'un « nouveau théâtre », expressions qui supposent d'abord un renouveau dans la manière de figurer l'humain sur scène.

Roger Blin, profondément marqué par les surréalistes et Antonin Artaud, cherche en effet à défendre un théâtre poétique et militant qui, tout en s'attaquant à la bourgeoisie et à ses codes de représentations, propose un être scénique hybride au croisement de diverses formes spectaculaires (marionnette, clown, cabaret, formes extrême-orientales, etc.). En cela, ses rencontres successives avec Beckett puis Genet, dont les pièces altèrent le personnage traditionnel et interrogent formellement la scène, lui permettent d'engager des compagnonnages fructueux. Dans la lignée du Cartel, il cherche en effet à révéler les mouvements profonds de l'œuvre. Depuis la mise en scène invisible avec Beckett, jusqu'à la mise en scène visible avec Genet, Blin semble réclamer de la part de ses comédiens un jeu en équilibre entre monstration du faire théâtral et recherche de l'évidence littérale du geste et de la parole, ceci afin d'exposer la survivance d'une certaine tendresse humaine. Il semble en résulter un effet poétique puissant qui fait écho aux angoisses intimes des spectateurs, bouleversés par un contexte historique fort : les conséquences de la découverte des camps de concentration, de l'utilisation de la bombe atomique, et de la décolonisation.

Mots-clés : Roger Blin – humain – figure – représentation – mise en scène – nouveau théâtre – nouveau réalisme – relations texte/scène – compagnonnage – Samuel Beckett – Jean Genet.

Refiguring the human on stage: Roger Blin or the art of the in-between

A study of Roger Blin's direction of Samuel Beckett and Jean Genet plays (1953-1968).

Abstract: This PhD thesis originates from the surprise felt while reading critical receptions of Roger Blin's stage creations of plays written by Samuel Beckett and Jean Genet. Though reflecting upon the presence on stage of artificial beings bereft of any substance and upon an established comic tone, the critics perceive the performance of the actors as natural. They point out the establishment of some "new realism" or "new theatre", words that speculate in the first place a renewal in the way the human is figured on stage.

Roger Blin, who had been deeply influenced by surrealists and Antonin Artaud, indeed stands up for a committed and poetic theatre that, all the while tackling the bourgeoisie and its codes, introduces on stage a hybrid creature that crosses various performance arts (puppet theatre, the clown, cabaret, far-eastern forms, etc.). In this respect, Blin's repeated meetings with Beckett and Genet, whose plays distort classic characters and formally interrogate the stage, enable him to commit into fruitful companionships. In line with the Cartel, Blin tries to reveal the very essence of the oeuvre. From his invisible staging of Beckett's plays to his visible staging of Genet's plays, Blin seems to demand from his actors a balanced performance in between theatrical demonstration and a quest for the precise combination of gesture and words, in order to expose the persistence of some human kindness. This may trigger a powerful poetic effect that echoes the private anguishes of the members of the audience, facing a hard historical context: the consequences of discovering the concentration camps, of the use of the atomic bomb, and of the decolonisation process.

Keywords: Roger Blin – human – character – figure – representation – staging – new theatre – new realism – text/stage relationships – companionship – Samuel Beckett – Jean Genet.

Université Rennes 2
École Doctorale 595 – Arts, Lettres, Langues
EA 3208 – Arts : Pratiques et poétiques
Laboratoire Théâtre

