

UN HUMANISME DE RÉACTION (fragment)

Dan Predescu

Par le théâtre, l'art de la plus large socialité, nous allons essayer de déceler les modifications intervenues dans le modèle anthropologique européen durant les deux derniers siècles.

L'histoire de l'Europe c'est l'histoire de la civilisation humaine. Je sais qu'une pareille affirmation suscite l'accusation d'élitisme, de néocolonialisme culturel, mais je ne peux pas m'empêcher d'observer que par « civilisation » on entend la seule configuration socio-historique qui permet ou, au moins, ne rend pas impossible l'idée de la survivance séculière collective avec le respect de la dignité de l'individu considéré comme interlocuteur valable de la divinité et des structures sociales, et qui tend conséquemment vers l'imposition de cette idée.

L'unique aire géographique qui correspond à cette définition est l'Europe; quant à la localisation historique, on ne peut parler en effet d'Europe que depuis la Révolution française. Et, sans doute, on doit considérer de la même façon les aires géographiques et temporelles auxquelles on applique la définition.

Je ne crois pas qu'on puisse parler sérieusement d'un autre humanisme en dehors de celui qui provient de l'espace européen. Généralement, je ne pense pas que l'existence d'un humanisme soit possible sans une Déclaration des droits de l'homme. Et sans l'esprit critique non plus — invention 100% européenne. « L'esprit critique », disait Mihail Sebastian¹, « est leur grand adversaire et c'est pourquoi toute dictature, communiste ou fasciste, débute par le supprimer ».

La culture européenne est, par prépondérance, syllogistique, verbale. C'est la seule culture de l'histoire de l'humanité capable de tout exprimer par le mot. À la rigueur, dans le théâtre, par un nombre restreint de mots transitifs, presque neutres, incolores, on a pu présenter un monde; on a effectué « le recensement » des mots utilisés par Racine — et il n'y en avait que quelque deux milles.

Le siècle dernier a constitué le moment où notre culture ne s'est plus suffi à elle-même. C'est alors qu'est née la mise en scène de théâtre, comme un produit de la perte progressive de la confiance dans le mot et, en même temps, de la préoccupation de donner la carnation à la représentation, terme par lequel, à l'époque de

Racine, on entendait la pure et conventionnelle transmission de certains mots — c'est-à-dire d'une information en stock, conservée. Partant de la nécessité de l'exactitude documentaire, de musée, du décor et du costume, passant par la tentative de loger le texte dans une matrice spatiale nouvelle, anti-naturaliste, symbolique, réalisée par le son et la lumière, ou, ensuite, dans un « pattern » spirituel et de comportement d'une autre, étonnante vigueur par l'appel à des modèles exotiques de sensibilité et de réaction, l'art de la mise en scène est arrivée à la formule d'un humanisme anthropocentrique, cosmopolite, antitribal, universel. Les acquis, sur le plan du langage, ont été immenses.

Le crépuscule, peut-être non tellement de la culture, mais surtout de notre hégémonie culturelle, se manifeste dans le théâtre par le remplacement ou le complètement du mot avec des langages non verbaux : plastique, musical, kinétique, dans les configurations archaïques ou exotiques, propres plutôt aux cultures non européennes ou au théâtre folklorique, c'est-à-dire à des phénomènes considérés jusqu'il y a peu de temps, périphériques.

Donc, quelles sont les traces qu'on peut déchiffrer dans les acquisitions que nous venons de mentionner et à quelle situation appartiennent ces traces?

Je nommerais cette *Weltanschauung* cosmopolite et universelle de la mise en

scène contemporaine un « humanisme de réaction ». Ce n'est pas une attitude en accord avec son monde. (Je crains que la dernière personne en accord avec son monde ne fût Leibniz, et la dernière personne convaincue des bienfaits de la science ne fût Jules Verne, tout comme le dernier représentant de l'espèce, confiant dans les possibilités illimitées et l'action positive de l'esprit déductif se nommait Arthur Conan Doyle.) Il faut rappeler que, jusqu'au moment du romantisme, l'artiste en accord avec l'Univers constituait une situation fréquente, d'Hésiode, par exemple, à Goethe.

Après ce moment et, surtout, après Nietzsche on ne peut plus parler d'accord. Dieu est-il mort? Oui, mais il faut dire que le moi non plus ne lui survit trop longtemps. L'insertion dans la réalité devient négative, définie par l'opposition. Lorsque l'artiste n'est plus « poeta vates » il se transforme en « poète maudit ».



Dans quelles circonstances la mutation s'est elle produite?

La seconde moitié du siècle dernier et le début du XX^e ont constitué un moment d'émergence, d'explosion de la connaissance.

Darwin avait démontré, d'une façon considérée comme rigoureuse à l'époque, l'origine animale de l'homme, anéantisant la croyance de sa descendance privilégiée. De même, Marx — le fait que les rapports sociaux n'ont aucune liaison avec la morale ou tout autre critère que celui économique, respectivement, celui de la force. Nietzsche affirmait que « la vérité c'est l'hypothèse qui donne de la satisfaction ». Freud avait mis en évidence l'irrationnel foncier de la nature humaine. Enfin, Einstein avait réussi à démontrer que l'espace et le temps, les catégories physiques et philosophiques, ne représentent pas un donné immuable.

L'humanité a assisté, dans un intervalle extrêmement court, à la déchéance de certitudes existentielles et gnoséologiques pour l'accumulation et le perfectionnement desquelles il lui a fallu des millénaires. Un très grand développement d'énergie (spirituelle, dans ce cas) dans un très bref intervalle s'appelle explosion.

Resté seul dans un lieu quelconque d'un Univers dépourvu de finalité, indifférent et incompréhensible, frustré, grâce à sa

propre connaissance, de l'appui qui avait été la conscience de l'existence du fameux point d'Archimède, le seul capable à ordonner, à donner un sens au monde, l'homme, l'ex-Roi de la Création, ne conserve plus que le besoin désespéré d'une instance suprême, au moment même où il découvre qu'une telle chose n'existe pas. Nous sommes, tel qu'on l'a déjà dit, la première civilisation dans l'histoire qui, inquiète, n'affirme pas, mais qui doute et s'interroge. C'est une époque de discomfort intellectuel, pareille à l'époque de la fin de la Renaissance qui a donné naissance au maniérisme. Et le théâtre est un art éminemment conflictuel et baroque. C'est normal qu'il exprime tout d'abord la nature tragique de l'existence.

Les caractéristiques de la réalité à laquelle il se rapporte sont : l'aliénation, la frustration, la réification, la massification, l'incommunicabilité, l'oppression — autant de noms donnés au même mal existentiel. La réaction en est de révolte, de dégoût ou d'évasion. Le désespoir existentiel de Beckett et la bouffonnerie désespérée d'Eugène Ionesco sont métaphysiques. Les solutions entrevues par Brecht et Sartre sont démenties spectaculairement par l'histoire.



La conception d'Œdipe, le personnage de la tragédie antique, marquait la naissance de la conscience de soi de l'espèce, de la notion de libre arbitre corrélée à celle de responsabilité individuelle, de personnalité individuelle qui se trouve à la base de la civilisation européenne. Victime prédestinée d'une vengeance des dieux, du Fatum d'origine orientale, il décide seul de son sort, se donnant la punition pour les faits qu'il a commis sans le vouloir et sans le savoir, rompant ainsi la chaîne de l'anathème ancestrale par une expiation motivée par sa propre conscience, en introduisant ainsi dans le déroulement extérieur, mécanique de la causalité un élément personnel, de volonté. En se jugeant soi-même, Œdipe se transforme d'objet en sujet, traitant d'égal à égal avec la Loi, la nécessité, avec l'impératif moral, réussissant pour la première fois dans une histoire qui ne mérite ce nom qu'en commençant avec son geste, non seulement à supporter des conséquences, mais à les affronter, devenant un homme libre.

Deux millénaires et demie après, dans une pièce soviétique intitulée « Deux sur un banc » d'Alexandre Guelman, nous faisons la connaissance d'un autre genre de personnage. Il s'agit d'un homme bien situé dans la hiérarchie sociale, qui, pour maintenir sa position, a commis des gestes horribles, dégoûtants. À un certain moment sa femme lui crie : « Je devrais être jugée pour la faute d'avoir été ta femme pendant vingt ans ! C'est pour cela que je devrais être jugée ! Il arrivera un temps quand ce sera ainsi ! »

Nous comprenons que le mal vient des profondeurs. Il se laisse entrevoir par le fait qu'un être humain, qu'on suppose civilisé, affirme — même rhétoriquement — qu'une instance extérieure devrait résoudre ses problèmes de conscience. C'est, en dépit de l'agglomération de détails répugnants, le moment vraiment choquant de l'action. Un tel jugement qui semble venir de la part de quelqu'un qui est né dans l'arrêt d'une institution décrite par Orwell, est une tentative de penser utopiquement qui appartient à un être infra-humain. Le texte, d'ailleurs bien écrit, ne donne aucunement la sensation d'un distancement ironique. La pièce possède tous les attributs d'un drame tensionné, sans donner l'impression qu'elle ne se prend pas au sérieux.

À sa manière, le texte soviétique est exemplaire. Sans la science de l'auteur, il signifie la sortie de l'Histoire et la catégorique non-appartenance à l'Europe.

Par quels moyens est-on arrivé d'Œdipe à de tels robots ?

Les chapitres de la deuxième partie de cet ouvrage essaient de marquer les étapes successives de l'entrée dans l'Utopia et l'Ukronia, en analysant quelques textes dramatiques appartenant à quelques auteurs des pays ex-communistes. Ce sont

les œuvres dramatiques avec lesquelles on est allé le plus loin dans l'éloignement d'Œdipe.



Pendant ce siècle, la mise en scène elle aussi, s'est éloignée de plus en plus de l'aspect conceptuel-cognitif de l'acte théâtral. La révolution déclenchée par Richard Wagner avait, plus ou moins délibérément, le but de définir le spécifique du spectacle, de le libérant de sous la domination du mot, de la situation de « colonie » de celui-ci. Au bout de ce processus se trouve la situation actuelle lorsque le fait d'exprimer commence à être considéré plus important que le contenu notionnel qui doit être exprimé, lorsque « comment » est plus important que « quoi » lorsque « le moyen est le message ». État de choses typique pour une société qui ne produit plus des valeurs, qui ne se formule plus des idéaux viables.

Si, comme nous venons de l'affirmer, les acquisitions sur le plan du langage ont été immenses, il faut rappeler encore une fois qu'il s'agit des éléments non verbaux du langage théâtral. Le fait que le langage se transforme de moyen en but signifie l'impossibilité de la communication avec le public à un niveau autre que celui sensoriel, autre que celui du neurovégétatif. Marshall McLuhan affirmait que nous sommes transformés dans un village planétaire. Je compléterais en disant que le village en question semble être beaucoup plus archaïque qu'il ne l'envisageait, peuplé, d'une pensée de moins en moins déductive et d'une mentalité de plus en plus magique. Et l'un de ses plus importants « chamans » c'est le metteur en scène.

Le recours aux langages non verbaux refait, en un sens inverse, la phylogénie des arts de la succession.

¹ Mihail Sebastian (1907—1945) — Prosateur, dramaturge et journaliste roumain, connu par son atti-

tude démocratique et rationaliste.

Notes

