

LE
FRANÇAIS
DANS
LE
MONDE

REVUE DE L'ENSEIGNEMENT DU FRANÇAIS HORS DE FRANCE

N° 2 - JUIN-JUILLET 1961

Mensuel • Prix : 3,50 NF

cette revue est publiée sous le patronage de :

- M. le Directeur Général des Affaires Culturelles et Techniques au Ministère des Affaires Étrangères.
M. le Directeur de la Coopération avec la Communauté et l'Étranger au Ministère de l'Éducation Nationale.
M. le Directeur de la Coopération Culturelle et Technique au Ministère de la Coopération.
M. le Directeur de l'Office National des Universités et Écoles françaises.
M. le Directeur de l'Institut Pédagogique National.
M. le Secrétaire Général de l'Alliance Française.
M. le Secrétaire Général de la Mission Laïque française.
M. le Président de l'Alliance Israélite Universelle.
M. le Président du Comité Catholique des Amitiés Françaises dans le Monde.
M. le Président du Comité Protestant des Amitiés Françaises à l'Étranger.
Mme la Directrice du Centre International d'Études Pédagogiques de Sèvres.
M. le Directeur de l'École Supérieure de Préparation et de Perfectionnement de professeurs de français à l'Étranger.
M. le Directeur du Centre de Recherche et d'Étude pour la Diffusion du français à l'École Normale Supérieure de Saint-Cloud.
M. le Directeur des Cours de Civilisation française à la Sorbonne.
M. le Secrétaire Général de la Commission française à l'UNESCO.
M. le Secrétaire Général de la Section Étranger à la Fédération de l'Éducation Nationale.
M. le Président de la Fédération des Professeurs français résidant à l'Étranger.
M. le Chef de la Section " Le Français par la Radio et la Télévision " à la Radiodiffusion-Télévision française.

et éditée par les Librairies HACHETTE et LAROUSSE

son comité de rédaction est composé de :

- MAURICE BRUÉZIÈRE, *Agrégé des Lettres, Directeur de l'École pratique de l'Alliance Française.*
MARCEL HIGNETTE, *Agrégé des Lettres, Ancien Attaché Culturel près l'Ambassade de France au Brésil, Secrétaire de Rédaction des " Amis de Sèvres " .*
JEAN LACAPE, *Chargé des services communs à la Direction de la Coopération avec la Communauté et l'Étranger.*
PIERRE LAVAYSSIÈRE, *Librairie Larousse.*
LOUIS MARIN, *Agrégé de Philosophie, Chargé de mission à la Direction Générale des Affaires Culturelles et Techniques.*
ANDRÉ REBOULLET, *Bureau d'Étude et de Liaison pour l'Enseignement du français dans le monde.*
PAUL RIVENC, *Directeur Adjoint du Centre de Recherche et d'Étude pour la Diffusion du français.*
Abbé SABLÉ, *Chargé de cours à la Faculté des Lettres de l'Institut Catholique.*

Rédacteur en Chef : André Reboullet.

2

PREMIÈRE ANNÉE
JUIN-JUILLET 1961



CHRONIQUES



© Librairies Hachette et Larousse, 1961.
Tous droits de traduction, de reproduction
et d'adaptation réservés pour tous pays.

SOMMAIRE

ÉTUDES ET ENQUÊTES

- Guy CAPELLE L'enseignement du "français, langue étrangère" 2
- Pierre R. LÉON Les méthodes en phonétique corrective 6
- Roland BARTHES Le théâtre français d'avant-garde 10
- Jean ROCHE Originalité de la civilisation française 16

B

- EN FRANCE Le Centre International d'Études Pédagogiques de Sèvres 22
- DANS LE MONDE Conférence des Ministres africains de l'Éducation Nationale 25
- CES LIVRES... 26
- LA SCÈNE Les nouveautés de la saison théâtrale (Gabriel Marcel) 28
- LE SAVIEZ-VOUS? Calendrier des stages pour professeurs 29

DOSSIERS PÉDAGOGIQUES

- Raymond LICHET Procédés d'initiation à la lecture 30
- Pierre BURNEY Programme d'un cours de conversation 33
- Colette STOURDZÉ Passé composé, passé simple, imparfait 36
- Gilbert QUÉNELLE Présentation de *Vol de Nuit* 42

Les articles publiés dans la Revue n'engagent que la seule responsabilité de leurs auteurs.

LE THÉÂTRE FRANÇAIS D'AVANT-GARDE

par ROLAND BARTHES

Qu'est-ce que l'avant-garde? C'est une notion essentiellement relative, ambiguë : toute œuvre de rupture a pu être en son temps une œuvre d'avant-garde, même si elle nous apparaît aujourd'hui démodée : c'est peut-être le cas d'*Hernani*, par exemple. Car il suffit qu'une œuvre rompe brusquement avec la tradition et qu'elle assume dans son style même un certain ton de provocation, pour qu'elle puisse constituer une œuvre d'avant-garde; mais il suffit aussi que la tradition la rattrape et la récupère, en s'assouplissant elle-même, pour que cette œuvre d'avant-garde devienne bientôt classique, et peut-être même un jour dépassée.

Pour être un phénomène régulier, l'avant-garde n'en est pas fatalement un phénomène éternel, ni même constant : il y a eu des époques sans avant-garde, il y aura peut-être de nouveau un jour un art à la fois libéré de provocation et d'académisme. En somme, pour qu'il y ait avant-garde, il semble que la société doive réunir deux conditions historiques : un art régnant de nature passablement conformiste, un régime de structure libérale; autrement dit, il faut que la provocation trouve à la fois sa raison et sa liberté. C'est pourquoi, dans les sociétés où les Lettres elles-mêmes sont soumises à une censure générale, l'avant-garde est impossible (par exemple dans un régime de type louis-quatorzien); et dans celles où l'art est complètement libéré, elle est injustifiée; cette libération est encore

pour une bonne part utopique; mais il peut y avoir des libérations partielles : notre peinture contemporaine est si généralement émancipée, qu'elle ne connaît plus, à proprement parler, d'avant-garde.

Donc l'avant-garde est fonctionnellement liée à un conformisme régissant mais non tyrannique; c'est pourquoi elle s'est facilement épanouie dans la société bourgeoise et libérale du premier vingtième siècle. Toutefois, pour provocante qu'elle soit, l'avant-garde n'est jamais complètement subversive : l'écrivain d'avant-garde est dans une situation contradictoire, dont le paradoxe l'embarrasse et le limite : car, d'une part, il rejette violemment l'esthétique académique de sa classe d'origine, mais, d'autre part, il a besoin de cette classe pour en faire son public; par exemple, dans une société bourgeoise, 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 : en dépit des apparences, l'avant-garde est une affaire de famille. Et, comme toutes les affaires de famille, celle-ci comporte une agression limitée : entre le public et l'auteur d'avant-garde, il y a un rapport de conflit (beaucoup de spectateurs, exaspérés, quittaient les représentations de *En attendant Godot*), mais ce conflit est, sinon superficiel, du moins étouffé : l'art d'avant-garde (et notamment le théâtre) est un art du *malaise*.





« EN ATTENDANT GODOT » (BECKETT) AU THÉÂTRE DE BABYLONE

Rien n'illustre mieux la fragilité de l'avant-garde que l'histoire récente de notre théâtre français : il y a une dizaine d'années, un corps d'œuvres et de mises en scène dérangeait suffisamment le public et la critique traditionnelle, pour constituer incontestablement un théâtre d'avant-garde (c'est ce théâtre dont je m'occuperai ici); aujourd'hui, de toute évidence, ce corps est défait : ou bien les œuvres ont été " récupé-

rées " par le grand public, ou bien les auteurs ont changé leur manière, ont renoncé à un théâtre de la provocation : le théâtre d'avant-garde est déjà, fort paradoxalement, un théâtre historique : en écrivant sur lui, nous ne faisons que l'embaumer; en somme, ce dont je traite ici, c'est déjà d'une légende de l'avant-garde; c'est pourquoi je n'aurai aucun scrupule à la réduire à ses noms les plus connus (Adamov, Beckett, Iones-

co), quitte à sacrifier d'autres auteurs qui ont été, eux aussi, mais moins spectaculairement, des dramaturges d'avant-garde (Audiberti, Ghelderode, Pichette, Tardieu, Vauthier, Schéhadé, Genêt).

Et d'abord (car c'est peut-être le plus important), où s'est joué ce théâtre? Essentiellement, dans de petits, de très petits théâtres; les salles d'avant-garde, situées surtout

Rive Gauche, ne contenaient jamais plus de cent ou deux cents places; or, dans l'économie actuelle de notre théâtre, un tel chiffre n'est absolument pas rentable; cela veut dire que, même en cas de succès complet (ce qui n'arrive pour ainsi dire jamais avec des œuvres d'avant-garde), ce théâtre est, dès le départ, voué à la mort économique; ces salles ont d'ailleurs pour la plupart disparu : signe des temps, certaines sont devenues garage, ou cinéma. Et quand elles subsistaient encore, leur économie même, miséreuse, condamnait le théâtre d'avant-garde à un véritable paupérisme du style.

Quel était le public de ce théâtre? A l'origine, essentiellement un public intellectuel, c'est-à-dire, si l'on veut, un public de caste. Issu de la bourgeoisie, mais acceptant de la contester, ce public d'avant-garde n'est jamais cependant un public politisé : on connaît l'hostilité de l'idéologie communiste à l'art d'avant-garde. Il s'agit d'une subversion esthétique, voire morale (dans le cas de Genêt, par exemple), mais jamais révolutionnaire. Il s'ensuit que les ennemis de ce théâtre ne l'ont jamais été que pour des motifs éthiques, des humeurs; la grande critique, celle des journaux "bien pensants", a souvent refusé l'avant-garde d'une façon vive, voire coléreuse, mais somme toute provisoire; il s'est toujours agi d'obstructions de retard, non de barrages vraiment destructifs. Seulement, comme cette grande critique a un pouvoir économique (une bonne critique d'un grand journal bourgeois, disait-on il y a quelques années, vaut un million de publicité) et qu'elle fait en quelques mots le triomphe ou la défaite d'un spectacle, ses "humeurs", en dépit de leur légèreté, ont exercé une sorte de droit de vie ou de mort sur le théâtre d'avant-garde : une hostilité vive, un

pouvoir immédiat, mais aussi, il faut le dire, peu d'acharnement, peu d'opposition philosophique profonde, tel est à peu près l'état du public conformiste (et de sa critique) à l'égard du théâtre même qui le conteste; on retrouve ainsi l'ambiguïté qui marque au départ toute œuvre d'avant-garde : contester le public dont elle a pourtant un besoin vital. On peut dire qu'entre l'avant-garde et la bourgeoisie (au sens éthique du terme) il y a comme un *jeu*, d'ailleurs bien plus dangereux pour l'une que pour l'autre : l'avant-garde est à la merci de son adversaire.

L'esthétique du théâtre d'avant-garde que je décris ici doit beaucoup de sa libération, sinon de ses formules mêmes, à l'œuvre d'Antonin Artaud; dans *Le Théâtre et son Double* (1938), ce grand surréaliste avait "radicalisé" l'expérience théâtrale, lui demandant d'oser une métamorphose complète de toutes nos façons de vivre, au prix de règles nouvelles, qui seront en grande partie celles de l'avant-garde : la pensée doit s'absorber entièrement dans la physique même de l'action dramatique : plus d'intériorité, plus de psychologie, et même, contrairement à ce que le bourgeois pense souvent de l'avant-garde, plus de symbolisme : tout symbole est réel; Artaud en vient à "totémiser" les objets, il veut que son public participe à la matière scénique comme un primitif à une cérémonie rituelle; et ce théâtre de l'anticulture (Artaud refuse avec violence et mépris tout le théâtre traditionnel, où l'on met sur scène des histoires d'argent, d'arrivisme social, de sexualité édulcorée), il lui faut évidemment un langage tout aussi libéré : non seulement la parole doit être "poétique" (c'est-à-dire

immédiate, dégagée de toute rationalité), mais encore il faut comprendre dans le langage, sans aucune hiérarchie, les cris, les gestes, les bruits et les actes, dont le mélange doit produire sur la scène un carnage général et, pour tout dire, ce "théâtre de la cruauté", qui est devenu la formule la plus célèbre d'Artaud.

Cette esthétique n'est pas passée telle quelle dans notre théâtre d'avant-garde; ses disciples les plus fidèles (mais déjà combien tempérés) seraient peut-être Vauthier, J.-L. Barrault; pour les autres, la conflagration demandée par Artaud est devenue une sorte de "défection" insidieuse, étouffée, des valeurs dramatiques traditionnelles : le "théâtre de la cruauté" a plutôt accouché d'un "théâtre du malaise".

Ce théâtre a toujours été un théâtre pauvre, ou mieux encore : qui a fait de sa pauvreté économique un style volontaire; le "paupérisme" de l'avant-garde a de la sorte pu recueillir des intentions esthétiques qui avaient fait leur preuve avant lui : le décor irréel de Max Reinhardt, par exemple, ou encore la promotion de l'éclairage, dont Appia avait fait la théorie (Vilar lui doit certainement beaucoup); ces deux techniques visent en particulier à diminuer le décor (parfois jusqu'à le détruire), à le remplacer par de simples panneaux, des tentures neutres (c'est le projecteur qui situera désormais les objets); il s'agit en somme de dépersonnaliser le décor, de faire de la scène une absence de lieu et une absence de temps; *En attendant Godot*, de Beckett, se passe au lieu dit la Planche : "On ne peut le décrire. Ça ne ressemble à rien. Il n'y a rien. Il y a un arbre". Peut-être cette neutralité du décor, outre qu'elle installe un lieu absurde, et rompt avec la familiarité traditionnelle de l'espace, a-t-elle pour fonction de dégager la parole, de lui laisser toute sa prééminence : pour que

la parole soit spectaculaire, on enlève toute signification au décor, qui, à l'inverse, dans le théâtre conformiste, livre au spectateur une grande quantité d'informations.

Autant le décor d'avant-garde est effacé, mis entre parenthèses, autant l'objet prend sur la scène une importance démesurée, terrifiante; on pourrait dire qu'ici, ce n'est pas la personne, c'est la chose qui vit. Chez Beckett, chez Ionesco, chez Adamov, l'objet est constamment soumis à une prolifération irrésistible. Cette vie des objets est évidemment hostile, parce qu'elle se fait sans l'homme: on reconnaît ici l'un des thèmes principaux de l'absurde existentiel, bien décrit par Sartre dans certaines pages célèbres de *La Nausée*. Pour les uns et les autres, il y a autour de l'homme, contre lui, une sorte de présence cancéreuse des choses: billards électriques du *Ping-Pong* (Adamov), chapeau de Lucky (*En attendant Godot*), meubles qui envahissent la pièce, pendule qui sonne trop de coups, cadavre qui grandit démesurément (Ionesco).

En somme on demande aux éléments vivants de se dépersonnaliser et aux éléments dépersonnalisés de s'animer. C'est cette loi d'inversion qui semble régler la théorie de l'acteur dans la dramaturgie d'avant-garde: l'acteur peut y être tout, sauf "naturel"; il peut être neutre comme un cadavre ou possédé comme un mage; l'important, c'est qu'il ne soit pas une personne. C'est là sans doute l'exigence la plus révolutionnaire de ce théâtre, parce qu'elle choque la valeur la plus solide de notre dramaturgie courante (depuis un siècle et demi): le naturel de l'acteur. Aussi les acteurs d'avant-garde, auxquels on demande de renoncer à ce qui fait traditionnellement leur succès, ont-ils tendance à former un groupe à part: il leur faut beaucoup d'abnégation; encore ont-ils le plus grand

mal à suivre une loi aussi rigoureuse; et c'est certainement l'une des causes de la dégradation fatale de l'avant-garde, que cette difficulté de l'acteur à s'abstenir de toute complaisance envers ce *naturel* qui fait la gloire de ses camarades sur d'autres scènes.

Toute cette dramaturgie tend, non pas à contester la personne humaine, mais, ce qui est peut-être plus gênant, à faire comme si elle n'existait pas. Cette négation de la personne (il vaudrait d'ailleurs mieux dire: négativité, car il s'agit de la désignation d'un état, non d'un acte véritable de destruction), c'est au niveau du langage humain que le théâtre d'avant-garde va surtout la développer.

Et ici encore, du théâtre traditionnel au théâtre d'avant-garde, ce sont deux conceptions générales qui s'affrontent. Pour le théâtre traditionnel, la parole est la pure expression d'un contenu, elle est considérée

comme la communication transparente d'un message indépendant d'elle; pour le théâtre d'avant-garde au contraire, la parole est un objet opaque, détaché de son message, se suffisant pour ainsi dire à lui-même, pourvu qu'il vienne provoquer le spectateur et agir physiquement sur lui; en somme, de moyen, le langage devient fin. On peut dire que le théâtre d'avant-garde est essentiellement un théâtre du langage, où la parole elle-même est donnée en spectacle.

Ce spectacle est évidemment celui d'une provocation. Le théâtre d'avant-garde s'est attaqué aux points les plus socialisés de ce qui est l'institution la plus sociale du monde humain, le langage: d'abord et essentiellement au lieu commun, marque distinctive de ce que l'on pourrait appeler depuis Henri Monnier le langage-concierge; ensuite à la rhétorique des bonnes consciences, aux belles phrases issues d'un sentiment moral plein de suffisance; enfin au langage des intellectuels.

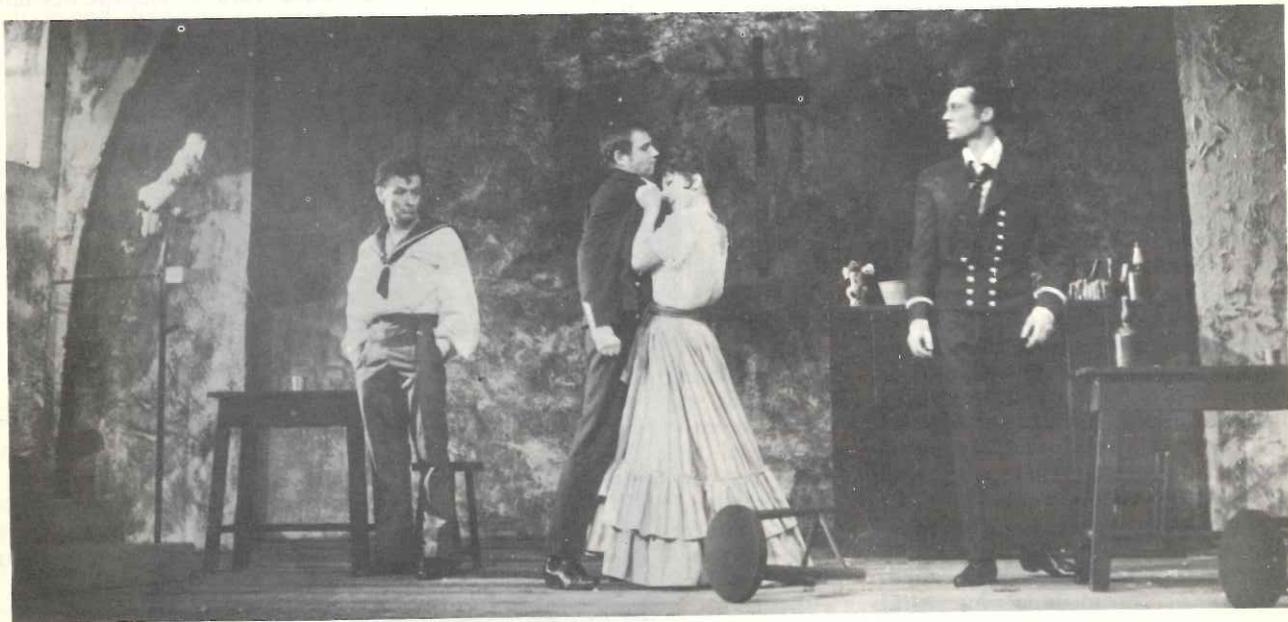


« LE PING-PONG » (ADAMOV)
AU THÉÂTRE DES NOCTAMBULES

« LE RHINOCÉROS » (IONESCO)
AU THÉÂTRE DE FRANCE



Quant aux formes mêmes de subversion, on peut dire qu'on en compte en gros trois, d'inégale importance. La première consiste à faire tourner les mots à vide, comme s'ils proliféraient mécaniquement : c'est ce que fait, d'une façon dérisoire, l'esclave Lucky, lorsque son maître lui dit de penser (dans *En attendant Godot*). La seconde subversion est plus subtile; on la trouve surtout chez Adamov, et notamment dans *Ping-Pong*; Adamov fait parler ses personnages comme si leurs paroles, leurs formules n'étaient ni tout à fait vivantes, ni tout à fait mortes, mais en quelque sorte *congelées*; c'est un langage *qui a été réel*, et qui par conséquent ne l'est plus, puisque la parole vraiment vivante est toujours présente; on pourrait dire, philosophiquement parlant, qu'ici, le *dire* ne fonde plus *l'être* des hommes, et c'est là une mutilation intolérable.



« LE VOYAGE » (G. SCHÉHADÉ) AU THÉÂTRE DE FRANCE

Le troisième procédé de subversion, dont Ionesco s'est fait le spécialiste, est plus grossier, moins nouveau peut-être, en dépit de sa vogue, mais plus immédiatement efficace : il consiste à respecter la rationalité de la syntaxe tout en disloquant la rationalité du message (*Le crime ne paie pas; ne faites pas de crime, vous serez payé*). Ce comique est d'un effet sûr, il s'apparente à celui de tous les jeux de mots. Ce qui est plus intéressant, parce que plus insidieux, c'est lorsque la dislocation porte sur la forme même de la rationalité, c'est-à-dire sur la logique; Ionesco use souvent d'un procédé que l'on trouve employé, avec beaucoup de sérieux, par certains psychopathes et que l'on appelle le raisonnement dissocié ou rationalisme morbide; l'exemple de ce faux raisonnement est donné par cet ancien conte oriental dans lequel on voit un homme accusé de rendre fêlé le chaudron qu'il avait emprunté et qui se défend par une argumentation, dont chaque phase annule naïvement la précédente (1. Je n'ai pas emprunté de chaudron; 2. Ce chaudron était déjà fêlé; 3. D'ailleurs, je l'ai rendu intact). De la même façon, lorsque Ionesco intitula l'une de ses meilleures pièces *La Cantatrice chauve*, un critique fort sérieux s'indigna de ce que non seulement il n'y eût sur scène aucune cantatrice, mais encore qu'elle ne fût nullement chauve!

Tous ces procédés sont fort actifs et donnent au théâtre qui les emploie une efficacité incontestable : ils nous forcent à nous interroger sur notre propre langage, ils ont une action critique salutaire. Mais où les choses deviennent moins simples, c'est que la destruction du langage commencée, rien ne peut plus l'arrêter. La subversion du langage débouche finalement sur une absurdité de l'homme. Or, le problème, ce n'est pas qu'une

telle absurdité soit choquante (ce serait là un jugement moral), c'est qu'elle est impossible à soutenir longtemps : l'homme est condamné à signifier quelque chose. De même l'avant-garde est condamnée à redonner un sens au langage — ou à disparaître.

C'est qu'en effet, si l'on veut être rigoureux, la fin de toute destruction de la parole ne peut être que le silence : le langage, si anarchique soit-il, ne peut être lui-même son propre ennemi. Rimbaud et Mallarmé l'avaient bien compris, qui, l'un et l'autre, chacun à sa manière, ont achevé en pur silence la raréfaction de leur parole poétique. Nos auteurs d'avant-garde ont tous connu la tentation de ce paradoxe — ou de ce suicide : *Les Chaises* (Ionesco) sont la longue attente parlée d'un message confié à un orateur; et lorsqu'enfin l'orateur va parler on s'aperçoit qu'il est muet : le rideau ne peut que tomber. Ainsi tout le théâtre d'avant-garde est un acte théâtral essentiellement précaire, et pour ainsi dire truqué : il veut signifier un silence, mais ne peut le faire qu'en le parlant, c'est-à-dire en le retardant : il devient vrai quand il se tait.

Cette contradiction de nature, jointe à une transformation du public et à une évolution des auteurs eux-mêmes, explique sans doute l'éclatement de notre théâtre d'avant-garde. Son public s'est considérablement élargi, et l'on sait que l'œuvre, même écrite, est profondément tributaire du public qui la consomme : même si le texte ne change pas, les acteurs, la mise en scène changent, s'adaptent, plus ou moins consciemment, aux exigences du nouveau public. La mutation peut être très

brusque : Ionesco a été pendant très longtemps considéré comme un auteur hermétique, joué pour quelques initiés; or il a suffi qu'Anouilh consacrat dans le *Figaro littéraire* un article favorable à Ionesco, pour que, du jour au lendemain, la bourgeoisie accueillît Ionesco, et changeât entièrement les conditions d'exploitation de son théâtre : Ionesco (joué au Théâtre de France) n'est plus un auteur d'avant-garde. Les auteurs eux-mêmes persistent d'ailleurs difficilement dans un théâtre de la négation. Ou bien, suivant le grand public, ils évoluent vers un théâtre à prétention humanisée (c'est le cas des dernières pièces de Ionesco), ou bien vers un théâtre politique (c'est le cas d'Adamov); ou bien ils se taisent (c'est, semble-t-il, le cas de Beckett); de toute manière, ils renoncent eux-mêmes à l'avant-garde — sans qu'à l'heure actuelle, on puisse prédire aucun mouvement de relève : certes, il se monte chaque hiver à Paris quelques pièces provocantes; mais ce ne sont encore, paradoxalement, que des imitations d'un style désormais suranné.

Un bilan? Il 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 langage; si, oubliant ses leçons souvent admirables, le théâtre devait retourner aux complaisances et aux clin d'œil complices du théâtre traditionnel, ce serait sans doute une régression lamentable. Mais ce qu'on peut souhaiter cependant, c'est qu'à ce langage nouveau le théâtre nouveau sache soumettre des pensées nouveaux, et que la libération du langage théâtral s'accompagne d'une réflexion sur notre monde réel, et non sur un monde vain.

ROLAND BARTHES.