

# BATY QUINZE ANS APRÈS

par Alain Virmaux

*Europe*, juin 1967

Où en est aujourd'hui Baty ? Lorsqu'il mourut en 1952, dernier survivant du Cartel, sa disparition sembla tourner définitivement une page de l'histoire du théâtre contemporain. Une nouvelle ère s'ouvrait pour l'art dramatique, marquée notamment par une décentralisation à la naissance de laquelle Baty avait collaboré, en acceptant de diriger la Comédie de Provence ; mais lorsqu'il ouvrit le centre dramatique d'Aix, en janvier 1952, il était déjà trop tard pour lui. Aujourd'hui, quinze ans après et les souvenirs trop proches s'estompant, l'heure des bilans paraît venue. La récente exposition Baty, proposée à la Bibliothèque de l'Arsenal (mai-juin 1966) et actuellement reprise à Nancy à l'occasion du 5<sup>e</sup> Festival Mondial du Théâtre Universitaire, nous en fournit le prétexte.

Baty s'éloigne-t-il ? Des quatre fondateurs du Cartel, on est tenté de penser qu'il est celui dont l'apport est le plus menacé par l'oubli, au moins apparemment. L'enseignement, le rayonnement de Dullin, de Jouvet, de Pitoëff paraissent jusqu'ici mieux assurés. Divergence dont les causes sont multiples : Dullin et surtout Jouvet survivent grâce, partiellement, à l'image que le film a léguée de leur style de jeu ; Pitoëff, par l'héritage d'une tradition que son fils s'est appliqué à maintenir vivante. Tous trois furent acteurs, en effet, au moins autant qu'animateurs. Baty, lui, ne fut qu'animateur. Mais cette constatation n'explique pas tout : car s'il ne fut pas acteur, il fut auteur et doctrinaire et c'est ce qui le distingue le plus nettement de ses trois partenaires dont l'apport écrit reste mince, voire inexistant, à côté du sien. Peu d'artistes, en effet, se sont autant expliqué que Baty. Peu d'hommes de théâtre ont été à ce point tentés par la création littéraire. Son œuvre écrite constitue un ensemble assez fourni et divers pour suffire presque, à elle seule, à lui assurer un renom. Même si une partie importante de cette œuvre, encore mal explorée, ne doit pas survivre, l'ensemble oblige à réévaluer la place qu'il convient d'accorder à son auteur « dans le renouvellement du théâtre contemporain », comme y invitait le titre même de l'exposition qui vient de lui être consacrée.

La structure de cette exposition, conçue par André Veinstein et Marie-Françoise Christout dans un dispositif d'André Acquart, met en évidence la double personnalité de Baty : l'homme de plume et l'homme d'avant-scène s'y trouvent dissociés. On dira que la distinction est arbitraire, que les deux visages se fondent et que Baty n'écrivit jamais que sur ou pour le théâtre, mais ce serait oublier la distance qui sépare toujours la pensée de l'acte. Quoi qu'il en soit, c'est de l'homme de théâtre qu'on parle quand on évoque Baty, et l'écrivain est ignoré ou négligé. La question qui se pose est alors celle-ci : de la centaine de mises en scène réglées par Baty, que reste-t-il aujourd'hui ?

On peut interroger les témoins. Nombre d'entre eux ont gardé, de ces spectacles, un souvenir très vif et souvent ému. Mais au-delà ? Amis et ennemis s'accordent sur un point : le rôle déterminant du décor. « Pour lui, le personnage principal de *Cyclone* (Gantillon), c'est la mer et ses fantômes, celui du *Simoun*, c'est le vent de sable », écrivait Lenormand. C'est qu'il importait à Baty, conscient de ses fonctions de demiurge, de chercher un au-delà de l'œuvre et de faire pressentir, derrière les apparences immédiates du spectacle, la réalité de l'invisible. Dans cette perspective, il comptait sur le décor, non sur l'acteur, pour opérer le dépassement. De là l'impression, souvent dénoncée, que l'acteur et le verbe étaient sacrifiés au décor. Contre ce grief Baty protestait, assurant que texte, décor et interprètes s'incorporaient dans un ensemble qui débordait la somme des éléments distincts et qu'aucun de ceux-ci n'avait droit de prévaloir.

En fait, le maître d'œuvre ne sut pas toujours dissimuler la méfiance que lui inspiraient les acteurs et qui devait peu à peu l'orienter vers les marionnettes. Plusieurs témoins — Lenormand, Alexandre Arnoux entre autres — ont d'ailleurs été sensibles aux insuffisances de sa direction d'acteurs. Baty en était-il conscient ? Tout se passe, en tout cas, comme s'il avait instinctivement cherché à compenser cette relative impuissance en confiant une importance accrue à tout le reste de la mise en scène : personnification du décor, dosage savant des lumières et des bruits, soin minutieux du rythme et des enchaînements. D'où l'étonnante magie suggestive de tels spectacles et l'impression immédiate très forte, ressentie par de nombreux spectateurs. D'où, aussi, l'accusation d'« imagerie » portée contre l'animateur et le reproche, tôt encouru, d'une prédilection pour les ouvrages mineurs qui permettaient à ses talents évocateurs de se donner impunément libre cours.

On peut contester la validité de ces imputations. Car Baty s'attache aussi à recréer, avec une fidélité passionnée, maintes grandes œuvres du répertoire international, de Racine à Musset et de Goethe à Shakespeare. Mais il reste qu'aucun des jeunes auteurs qu'il patronna ne parvint à s'imposer et qu'il ne sut lier son nom à aucun grand dramaturge contemporain : on admire qu'à ses débuts, il ait pu monter Claudel, O'Neill, Strindberg, Pirandello et Brecht — qu'il fut le premier, rappelons-le, à révéler au public français — et on se scandalise presque que, les ayant chacun choisis une fois, il s'en soit tenu là. Enfin et surtout, à une époque — la nôtre — où la fonction et l'importance de l'acteur sont constamment mises au premier plan par les théoriciens et les metteurs en scène dans le domaine de la recherche expérimentale, il n'est pas étonnant que l'art de Baty, tout entier orienté vers la restitution d'une « atmosphère » réglée avec un soin d'orfèvre, apparaisse comme légèrement désuet.



En va-t-il de même pour le doctrinaire et l'écrivain de théâtre ? Ce n'est pas certain. Le dramaturge n'est pourtant guère connu. On ne voit en lui, le plus souvent, que l'adaptateur d'œuvres romanesques célèbres (*Crime et Châtiment*, *Madame Bovary*) ; on néglige sa *Dulcinée* qui constituait une création personnelle, parce qu'elle échoua à demi ; on fait un peu fi de ses œuvres pour marionnettes et de son scénario sur *Robert Macaire* parce qu'on les considère, sans l'avouer, comme ressortissant à des genres inférieurs ; on ignore enfin que plusieurs pièces de Baty, pour des raisons de circonstances, sont restées inédites et mériteraient d'être mises au jour.

Si l'auteur est négligé, que dire du théoricien ? On connaît un peu ses textes essentiels, on sait les trouver dans *Le Masque et L'Encensoir*, au titre révélateur, et, bien sûr, on n'a pas oublié sa dénonciation de « Sire le Mot », formule qu'il traîna toute sa vie, attachée à lui comme un boulet. Après cela, il est permis de se demander si le doctrinaire n'est pas aussi méconnu que le dramaturge. Car les écrits théoriques de Baty, d'esprit volontiers polémique, soulevèrent de telles passions — toute une section de la récente exposition a pu être consacrée à Baty et ses détracteurs — que leur mérite, aujourd'hui encore, en demeure un peu offusqué. Et cependant, c'est peut-être de ce côté qu'il faut s'orienter si l'on veut savoir ce qui, dans cette œuvre, a quelques chances de survivre.

Du *Masque et l'Encensoir*, œuvre de jeunesse, jusqu'à la posthume *Histoire des Marionnettes* (1958), les textes doctrinaux de Baty reprennent inlassablement la même idée : le théâtre est « l'art suprême » qui résume tous les autres, il constitue une totalité, il exprime une métaphysique. À ce niveau, il n'est pas excessif de parler d'une religion du théâtre, et l'orientation vers les marionnettes ne représente nullement une déviation ou une abdication de l'idéal professé, mais plutôt une sorte d'épurement. Le but essentiel reste immuable : l'édification d'un univers distinct, celui de la surréalité, du rêve et de l'évasion. Cette ambition, cent fois répétée en formules presque identiques, avec le doux entêtement des visionnaires, ne fait pas de Baty un cas d'espèce, une exception. À distance, sa voix nous paraît aujourd'hui s'harmoniser avec d'autres voix, qui semblaient alors bien éloignées de la sienne. Le temps de Copeau et du Cartel conserve — malgré tout ce qui oppose esthétiquement Baty et Copeau, Gémier et Jovet, Vildrac et Giraudoux, Lenormand et Romains — une couleur distinctive, un « air de famille » comme disait Cocteau.

Ainsi « la Chimère » s'apparente-t-elle à vingt autres tentatives d'esprit voisin, dans les mêmes années 1925. Ainsi le nationalisme de Baty puisera-t-il souvent à la même sève que le cosmopolitisme de Pitoëff. Ainsi l'aristocratique, royaliste et chrétien Baty, avant d'ouvrir son Théâtre Montparnasse (1930), y accueille-t-il Meyerhold, puis l'inaugure-t-il avec Brecht. Il serait aisé de multiplier les traits de cet ordre. Contentons-nous de choisir parmi les hommes et les familles esthétiques qui semblent les plus éloignés de lui.

On n'aurait pas grand mal, par exemple, à découvrir des points de contact entre l'idéal de Baty et le surréalisme. Il n'est pas question d'ignorer ici les abîmes qui les séparent. Mais lorsque Dada s'occupait à détruire une notion traditionnelle de l'homme classique, ce n'est certes pas Baty qui serait venu au secours de l'édifice cartésien. De même, l'exploration de l'inconscient n'est pas seulement propre aux surréalistes ; elle fait partie de la scénographie même de Baty, accordée à la dramaturgie d'un Lenormand ou d'un Pellerin. Toute notion de théâtralité est indissociable de celle de surréalité ; et Baty, aux temps les plus combatifs de « la Chimère », aurait pu écrire, comme Aragon : « Il y a d'autres rapports que le réel que l'esprit peut saisir, et qui sont aussi premiers, comme le hasard, l'illusion, le fantastique, le rêve. » Sur le mot « hasard » la divergence métaphysique reparaîtrait, mais sur le plan esthétique, les déductions à tirer sont les mêmes.

De même, si différent qu'il soit de l'humour surréaliste, l'humour de Baty ne le rendait pas étranger, lors de ses premières expériences, aux tentatives contemporaines de Pierre Albert-Birot (dont il envisagea de monter une pièce), d'Apollinaire ou de Cocteau. Au surplus, le domaine infini du rêve et du merveilleux

lui est commun avec un certain nombre de poètes dont on le trouvera plus tard éloigné. Mais entre ces poètes et lui, il est un trait d'union, un ancêtre commun dont tous se réclament : Gérard de Nerval, que Baty ne dissociera jamais de son obsession faustienne.

Parmi les auteurs montés par Baty et qui furent marqués, ou du moins effleurés, par la poésie surréaliste, celui qu'il influença le plus fut Jean-Victor Pellerin. Or, dans *Têtes de rechange* et dans *Intimité*, on retrouve la présence du « double ignoble » dont parle Marcel Schwob à propos d'*Ubu-Roi*. Cette notion du double nous renvoie à Antonin Artaud. Baty n'est pas loin de lui quand Artaud assigne au théâtre d'être « considéré comme le Double, non pas de cette réalité quotidienne et directe dont il s'est peu à peu réduit à n'être que l'inerte copie, aussi vaine qu'édulcorée, mais d'une autre réalité dangereuse et typique, où les Principes, comme les dauphins, quand ils ont montré leur tête, s'empressent de rentrer dans l'obscurité des eaux. »

Le rapprochement de pensée est plus visible encore quand Artaud, parlant de certaines formes spectaculaires de l'Orient (à Bali, par exemple), y trouve « du théâtre une idée physique et non verbale, où le théâtre est contenu dans les limites de tout ce qui peut se passer sur une scène, indépendamment du texte écrit, au lieu que le théâtre tel que nous le concevons en Occident a partie liée avec le texte et se trouve limité par lui ».

On a beaucoup querellé Baty pour avoir exprimé une conviction parallèle. C'est qu'on est plus tolérant envers les extrémistes déclarés, ceux qui renversent tout avec une authentique frénésie ; Baty, lui, ne fut pas senti comme un véritable révolutionnaire. Il donna l'impression de se livrer à une sorte d'exercice de virtuosité esthétique. Ainsi se trouva-t-il constamment entre deux chaises : trop hardi pour les uns, trop timoré pour les autres. Cette attitude médiane, qui lui nuisit beaucoup, car elle lui attirait les foudres des deux camps, ne correspondait pourtant pas à une prudence calculée. Baty fut souvent imprudent. S'il n'alla pas plus loin, c'est simplement qu'il s'agissait pour lui de préserver certaines valeurs. Ni la dérision surréaliste, ni le « théâtre de la cruauté » d'Artaud n'avaient leur place dans sa vision chrétienne et thomiste du monde, tant du monde réel que du monde surréel de la scène.

Se souvient-on, enfin, que Baty fut longtemps tenu pour l'anti-Copeau ? De la même façon, ce serait un jeu de prouver, textes à l'appui, que l'esthétique de Baty est beaucoup moins opposée à celle de Copeau qu'on ne l'a dit et qu'ils ne l'ont cru. « Une saine dramaturgie — affirmait en 1923 Henri Ghéon, porte-parole du Vieux-Colombier — commencera par le procès de la conception purement livresque du théâtre qui la stérilise depuis cent ans. Le texte n'est pas tout. » Baty n'a jamais dit autre chose. On voit qu'il existe bien un parallélisme de toutes ces aventures esthétiques, une parenté en profondeur dont témoignent les déclarations concordantes que nous venons de rapprocher.

Dès lors, n'est-il pas temps de relever Baty de l'ostracisme doctrinal que lui valurent sa condamnation de « Sire le Mot » et quelques excès de plume ? Ses thèses apparaissent aujourd'hui bien moins démonétisées que celles de ses adversaires. Qu'on relise *Le Masque et l'Encensoir*, dont maints passages sont dignes d'une anthologie du théâtre, notamment l'invocation aux constructeurs de cathédrales ou le tableau coloré de Londres au temps de la fièvre et du grouillement élisabéthains. Il est clair que l'auteur de ces pages inspirées, loin de travailler à contre-courant, s'inscrit avec vigueur dans le mouvement profond qui devait renouveler le théâtre contemporain. S'il convient de juger avec réserve ses réalisations scéniques, on doit honnêtement reconnaître que le doctrinaire a lutté pour la bonne cause. Quinze ans après, il faut rendre justice à Gaston Baty.

Alain VIRMAUX