

Gallimard

EDITION REVUE ET AUGMENTÉE

Brecht, Ionescu, Adamov

Le théâtre de dérision

Université des Sciences Humaines de Strasbourg
Harvard University

Emmanuel Jacquier

théâtres expérimentaux comme le Théâtre de Poche, les Noctambules ou la Huchette, et à la participation de metteurs en scène comme Roger Blin, André Reybaz, Jacques Mauclair et Jean-Marie Serreau.

Si l'avant-garde a finalement trouvé le climat favorable à son épanouissement, si elle est devenue le théâtre véritable de notre temps, c'est qu'une évolution culturelle a profondément affecté le public. Elle représente encore un refus de l'art facile ou «bourgeois», mais aussi et surtout une soupe de sûreté, un antidote contre une optique académique souvent conventionnelle et desséchante dont on a abusé en France et que Céline avait férolement dénoncée dans *Bagatelles pour un massacre* (1937). Cette optique tenait le goût en liste et constituait la base d'une éducation peu flexible, trop peu ouverte aux véritables nouveautés.

LES REFUS DE L'ANTI-THÉÂTRE DES ANNÉES CINQUANTE

Ne nous méprenons pas : derrière l'humour et la mystification, l'anti-théâtre cache une attitude exigeante envers son art. Ainsi, un Beckett étonné du succès parisien d'*En attendant Godot* s'accuse d'avoir fait trop de concessions au public et se promet dorénavant de se montrer plus difficile.

D'autre part, ayant tous trois flirté avec le surréalisme¹, Adamov, Beckett, et Ionesco n'éprirent aucun diffi-

1. Dans sa jeunesse, Ionesco a été marqué par le surréalisme. Il est d'ailleurs révélé que Breton et quelques-uns de ses amis aient considéré *La Cantatrice chauve* comme une œuvre surréaliste. Adamov, sans avoir jamais été surréaliste, avait certaines affinités avec Artaud, Éluard et Blin qui furent ses amis. Quant à Beckett, il a traduit des poèmes de Breton, d'Éluard et de Crevel, et ses poèmes révèlent une certaine influence surréaliste. Voir John Fletcher, «The Private Pain and the Whey of Words: A Survey of Beckett's Verse», in *Samuel Beckett: A Collection of Critical Essays*, éd. Martin Esslin.

culté à reprendre à leur compte la méfiance hostile des avant-gardes antérieures envers le public. Des titres dérisoires ou provocants, comme *Krapp's Last Tape* ou *More Pricks than Kicks* ne laissent subsister aucun doute à ce sujet. Il en va de même lorsqu'on considère les différents dénouements d'abord prévus pour *La Cantatrice chauve*. Non seulement cette pièce ne présente aucune cantatrice — chauve ou non —, mais Ionesco avait envisagé de la terminer en criant lui-même aux spectateurs : «Bande de coquins, j'aurai vos peaux», ou encore de faire suivre la querelle des Smith et des Martin du stratagème suivant :

Une fois la scène vide, deux ou trois compères devaient siffler, chanter, protester, envahir le plateau. Cela devait amer l'arrivée du directeur du théâtre suivi du commissaire, des gendarmes; ceux-ci devaient fusiller les spectateurs révoltés, pour le bon exemple; puis, [...] fusil en main, [ils] devaient ordonner au public d'évacuer la salle¹.

Cette attitude nihiliste que les nouveaux dramaturges adoptent à la fois envers le public, les traditions et les conventions en cours, transparaît dans des articles, des interviews, et dans des ouvrages. Seul Beckett, par conviction et par timidité, garde le silence, mais il a autrefois exprimé ses opinions sur son art, alors qu'il parlait d'autres artistes. C'est ainsi qu'on trouve des bribes intéressantes ici et là, dans des documents très disparates, publiés à des dates parfois fort éloignées, mais témoignant d'un esprit de suite et d'une intégrité remarquables. Citons à ce propos : «Dante... Bruno, Vico... Joyce» (1929), *Proust* (1931), «Trois dialogues avec Georges Duthuit» (1949) (refondus par Beckett dans *Bram Van Velde*, 1958), auxquels il faut ajouter *Beckett at 60*, série de témoignages de metteurs en scène, d'acteurs et de professeurs qui ont connu l'auteur ou ont eu l'honneur d'obtenir un entretien. La tâche s'avère plus facile avec Adamov, qui montre un penchant pour la confidence et la confession dans des écrits tels que *L'Aveu* (1946), la note préfarrant son *Théâtre II*

1. NCN, p. 254.

(1955), *Ici et maintenant* (1964), et *L'Homme et l'enfant* (1968). Quant à Ionesco, il s'est expliqué en long et en large dans des articles et des polémiques rassemblés pour la plupart dans *Notes et Contre-Notes* (1962, 1966), dans les *Entretiens* qu'il a accordés à Claude Bonnefoy, dans son *Journal en miettes* (1967), dans *Présent passé. Passé présent* (1968) et dans *Découvertes* (1969).

Comme on le sait, ces nouveaux dramaturges ne forment pas une école. Il existe entre Ionesco, Beckett et Adamov des divergences profondes qui s'accuseront d'ailleurs dans les années soixante. Toutefois, s'ils n'endossent pas tous le même uniforme, ils fréquentent le même tailleur, refusant en effet les conventions périmées, le déjà-fait, le déjà-vu. Ce qui les unit — comme l'a remarqué Sartre dans un article¹ — c'est ce à quoi ils s'opposent. On pourrait même parler d'esprit d'opposition systématique, quoique celui-ci relève parfois moins d'une agressivité un tantinet juvénile que de convictions intimes sur lesquelles on refuse de transiger. À une époque où l'on jouait des auteurs aussi différents que Montherlant, Roussin, Camus, Anouïlh, Claudel et Sartre (ces trois derniers alors en pleine gloire), les nouveaux dramaturges leur tournent le dos et rejettent les diverses tendances qu'ils représentent. C'est qu'en effet ils refusent virtuellement tout, s'insurgent contre 1) les préoccupations non artistiques; 2) le réalisme-naturalisme; 3) le psychologisme et la causalité; 4) le texte littéraire et le théâtre dialogué; 5) les conventions périmées et l'héritage du passé.

années, sous l'influence de Sartre et de Camus notamment, l'art ne sut pas toujours éviter le prêchi-précha. Refus donc, sans qu'il soit tout à fait absolu; Adamov (première manière), dont les pièces sont parfois auréolées de brume et de rêve comme celles de Strindberg dont il a subi l'influence, imprime en filigrane une réalité sociale qui pense-t-il, les distingue des pièces de Beckett et d'Ionesco.²

C'est que même dans ce théâtre « première manière », la préoccupation sociale, même si elle était vague, existait déjà (la rafle dans *La Parodie*, la présence de hiérarchies sociales dans *Taranne*, la soi-disant révolution de *La Grande et la Petite Manœuvre*, la question des réfugiés dans *Tous contre tous*)¹.

Il n'en reste pas moins que les nouveaux dramaturges ont généralement refusé les préoccupations «non artistiques». Ainsi, Ionesco, le plus explicite des trois, ne cesse de clamer son engagement pour le non-engagement, son horreur des messies de tous bords, qu'ils soient religieux, philosophes ou — comme dans le cas présent — politiques:

C'est précisément le conformiste, le petit-bourgeois, l'idéologue de n'importe quelle «société» qui est perdu et déshumanisé. S'il existe quelque chose qui a besoin d'être démythifié, ce sont les idéologies qui offrent des solutions toutes faites (qui sont des alibis provisoires des partis parvenus au pouvoir) et que, en plus, le langage cristallise, fige².

Qu'il refuse comme ici l'idéologie parce qu'elle se montre partielle, partiale et dangereuse, ou qu'il l'écarte de crainte de dénaturer ou d'avilir l'art, le nouveau théâtre aboutit au rejet des grandes traditions (en quoi il a mérité le nom d'anti-théâtre). En effet, ses principes reviennent, en dernière analyse, à proscrire à la fois les mélodrames politico-réalistes de Sartre, les pièces du boulevard, les drames religieux de Claudel et les œuvres d'un Giraudoux optimiste qui, jusqu'à la guerre, a cru, comme les classiques et

Refus des préoccupations non artistiques

On rompt avec le didactisme, l'engagement et l'idéologie caractérisée, qu'elle soit religieuse comme chez Claudel, ou politico-philosophique comme chez Sartre. Tels les symbolistes et les promoteurs de l'Art pour l'Art autrefois, les nouveaux dramaturges écarteront résolument la littérature à thèse, qui leur pèse d'autant plus que depuis des

1. «Myth and Reality in the Theatre», *Gambit*, III, n° 9, 1967, p. 55-68.
2. NCN, p. 141.

1. Lettre qui m'a été adressée. Paris, datée du 27 juillet 1969.

2. NCN, p. 141.

les récents partisans du théâtre populaire marxiste, à la valeur pédagogique et salvatrice de l'art dramatique. Théoriquement le trio «absurdiste» pousse même le nihilisme jusqu'à refuser de représenter tel quel le moindre aspect de «la «réalité» extérieure — qu'il déforme alors comme les peintres cubistes, ou qu'il rarefie à l'extrême —, ce qui explique par exemple la stupéfaction initiale du public devant la scène pratiquement vide d'*En attendant Godot* et, plus généralement, devant des personnages qui tendent à devenir des archétypes. Comme Adamov l'a récemment formulé, l'avant-garde « [...] escamote la réalité au profit d'un no man's land éternel ».

Refus du réalisme-naturalisme

Rien d'étonnant à ce que dans les années cinquante Beckett, Ionesco et Adamov tournent le dos au réalisme. Celui-ci aspirait à devenir l'expression de la banalité quotidienne, c'est-à-dire se proposant de calquer la «réalité», alors que l'art doit la déchiffrer, l'interpréter ou la transfigurer, se présenter à leurs yeux sous un jour manifestement inartistique. La contingence et le prosaïsme du monde quotidien, ainsi que la prétention de faire œuvre de scientifique ou de photographe, les écœurent profondément. En un sens, cette opposition n'offre rien qui soit radicalement nouveau dans la littérature française. Depuis plus d'un siècle, il existe une lignée d'éminents artistes rejettant le réalisme. Ainsi, Flaubert, loin de suivre Champfleury, rêvait d'une œuvre abstraite, de pure forme, d'un «livre sur rien» où le contenu matériel serait aboli. De même, Baudelaire affirmait en 1859 :

Je trouve inutile et fastidieux de représenter ce qui est, parce que rien de ce qui est ne me satisfait. La nature est laide, et je préfère les monstres de ma fantaisie à la trivialité positive.²

1. *Ici et maintenant*, p. 46.

2. *Curiosités esthétiques*, Salon de 1859, p. 772.

Maupassant lui-même, malgré ses affinités pour le naturalisme, affirma dans la préface de *Pierre et Jean*: « Le réaliste, s'il est artiste, cherchera non pas à nous donner la photographie de la vie, mais à nous en donner la vision plus complète, plus saisissante, plus probante que la réalité même. »

On pourrait allonger la liste et rappeler qu'un Claudel, un Proust, un Gide, un Valéry (qui symptomatiquement se refusait à écrire « La marquise sortit à cinq heures ») n'estimaient guère le réalisme. Au contraire, ils furent tous attirés par le symbolisme, monde de poètes, de voyants, de mystiques attachés à déchiffrer des symboles, des analogies, des hiéroglyphes. On pourrait rappeler également que les surrealistes qui, on le sait, ne suivirent ni Proust ni Gide s'écartèrent eux aussi, et avec beaucoup d'empressement, de l'ornière réaliste. On le voit clairement dans les théories d'Artaud, les œuvres de Vitrac, et les vociférations d'un Breton peu tolérant :

[...] l'attitude réaliste, inspirée du positivisme, de saint Thomas à Anatole France, m'a bien l'air hostile à tout essor intellectuel et moral. Je l'ai en horreur, car elle est faite de médiocrité, de haine, et de plate suffisance. C'est elle qui engendre aujourd'hui ces livres ridicules, ces pièces insultantes¹.

À la même époque, dans le domaine théâtral, les auteurs renommés s'écartent eux aussi de la banalité quotidienne, à tel point qu'en 1933 Benjamin Crémieux intitule l'un de ses articles « L'anti-réalisme au théâtre ». Rien d'étonnant à tout cela. Le même état d'esprit anime les personnalités qui ont dominé la scène de 1927 à 1939. Les fondateurs du Cartel des Quatre — Jouvet, Dullin, Baty et Pitoëff — dédaignaient tous sans exception le «naturalisme».

Puis vinrent la guerre et l'après-guerre qui plongèrent dans l'ombre les questions artistiques et mirent en vedette les problèmes d'actualité. De là l'excessive notoriété de Sartre, ou le succès d'une pièce comme *Antigone* qui,

1. *Manifestes du surréalisme*, p. 44.

2. *La Nouvelle Revue française*, 7 avril 1933.

pour le public de l'époque, traitait du problème de la résistance et de la collaboration. Anouïlh est certes bien différent de Sartre, mais il partage avec lui un certain goût pour le «naturalisme», goût qu'on rencontre déjà dans ses premières pièces où il se complaît dans l'adulterie, la promiscuité et la corruption. Et pourtant ni Anouïlh ni Sartre ne souscrivent totalement au réalisme-naturalisme. Le premier aime également les «Pièces roses» où le jeu, les escapades hors du réel, l'illusion et le théâtre dans le théâtre sont rois; quant au second, il s'est efforcé — avec plus ou moins de succès — d'éviter le dialogue «réaliste», comme il l'a affirmé dans un article :

[...] l'un de nos problèmes a été de découvrir un type de dialogue qui soit, d'une part, absolument simple et constitué de termes qu'on trouve sur les lèvres de chacun mais qui, d'autre part, préserve un tant soit peu l'antique dignité de notre langue !

Ainsi, comme le suggère ce bref aperçu, le nouveau théâtre ne fait que reprendre à son compte un anti-réalisme déjà solidement établi. Il ne s'agit pas d'un souci d'imitation mais d'une conviction intime si fortement ressentie qu'on l'exprime parfois avec violence. Dès 1931 le jeune Beckett dénonce la grotesque

[...] erreur de l'art réaliste, «ce relevé de lignes et de surface» et la vulgarité d'une littérature de notations à deux-sous-la-ligne.²

Son aversion est partagée par deux auteurs qui flirteront avec le surréalisme : Adamov et Ionesco. Le premier se sent attiré par l'onirisme, le mystère et la poésie, bien qu'il puisse également des éléments dans le monde

quotidien. Quant au second, il prend le contre-pied du «réalisme» :

Tâchons au moins de «particulariser» le moins possible, de désincarner le plus possible ou, alors, de faire autre chose : inventer l'événement unique sans rapports, sans ressemblances avec un autre événement ; créer un univers irremplaçable, étranger à tout autre [...] .

Réfus du psychologisme et de la causalité

Le refus de recourir à la psychologie traditionnelle constitue moins une réaction isolée et exceptionnelle que la critique d'une foi quelque peu naïve dont les premières manifestations notables remontent au siècle dernier. Comme le relève le logicien Kotarbinski, «la tendance à tout considérer sous un angle psychologique, en logique et dans d'autres domaines, est caractéristique du dernier quart du xixe siècle³.». Mais cette tendance, notamment représentée par Franz Brentano (1838-1917), fut contre-carriée. Ainsi, Edmund Husserl «[...] devint le créateur et le principal porte-parole de l'anti-psychologisme victorien⁴» qui, vers 1900, marqua «[...] le début, dans la philosophie de la logique, d'une tendance anti-psychologique caractéristique pour le xx^e siècle [...]⁴».

Loin d'être un phénomène isolé, cet anti-psychologisme a affecté d'autres disciplines, et notamment le roman. On se souvient par exemple de la désillusion d'un Gide qui déclarait :

L'analyse psychologique a perdu pour moi tout intérêt, du jour où je me suis avisé que l'homme éprouve ce qu'il s'imagine

¹ NCN, p. 294-295.

² *Leçons sur l'Histoire de la Logique*, p. 310.

³ *Ibid.*, p. 311.

⁴ *Ibid.*, p. 311. À titre d'exemple, on peut mentionner Merleau-Ponty, *La Structure du comportement* (1942) qui, comme on le sait, repose sur la phénoménologie. Elle «rejette la psychologie qui réduit l'activité du vivant à des réflexes et se prononce pour la réalité de structures organisant ces réflexes [...]» (Paul Foulquier, *L'Existentialisme*, p. 55).

1. [...] one of our problems has been to search out a style of dialogue which while utterly simple and made up of words on everyone's lips, will still preserve something of the ancient dignity of our tongue» (*«Forgers of Myths, the Young Playwrights of France»*, *Theatre Arts*, juin 1946, p. 332).

2. [...] fallacy of realistic art, "that miserable statement of line and surface", and the penny-a-line vulgarity of a literature of notations», (Proust, p. 57).

gine éprouver... De là à penser qu'il imagine éprouver ce qui il éprouve ! ...

On se souvient également des déclarations d'André Breton qui, dans son premier *Manifeste du surréalisme*, s'en prenait au « désir d'analyse » à « l'intraitable manie qui consiste à ramener l'inconnu au connu, au classable [...] » ; à l'habitude consistant à montrer un « [...] héros, dont les actions et les réactions sont admirablement prévues, et qui se doit de ne pas déjouer, tout en ayant l'air de les déjouer, les calculs dont il est l'objet² ». Plus récemment, les romanciers de Minuit³, et en particulier Robbe-Grillet, ont rejeté « la sacro-sainte analyse psychologique [...] » qui, depuis Mme de La Fayette, « [...] présidait à la conception du livre, à la peinture des personnages, au déroulement de l'intrigue⁴ ».

Au théâtre, la réaction s'est faite beaucoup plus tard. À quelques rares exceptions, on tenait encore à l'étude des caractères et à la progression psychologique de l'intrigue. L'existentialisme apporta toutefois un changement. Sartre rejette en effet l'analyse psychologique. Pour lui, le concept d'une nature humaine immuable n'existe pas ; seules certaines situations sont universelles. Toutefois, si Sartre avait perdu la foi dans la psychologie, elle ne lui inspirait pas un dégoût profond, viscéral, comme c'est le cas pour les « nouveaux » dramaturges. Très marqué par la psychanalyse, Adamov affirme par exemple :

[...] écocœuré surtout par les pièces dites psychologiques qui encombraient et encombrent encore toutes les scènes, je voulais éliver ma protestation⁵.

1. Cité par Jean Maisonneuve in *Les Sentimens*, p. 31.

2. *Manières du surréalisme*, p. 17.

3. *Pour un Nouveau Roman*, p. 17.

4. *Adamov II*, p. 9. Beaucoup plus tard, peu avant sa mort, Adamov semblera se contredire. C'est qu'au début des années cinquante, emporté par son iconoclasme, il ne vit pas tout de suite la différence profonde qui séparait la psychologie traditionnelle de l'inconscient : « [...] j'étais bien léger à l'époque où je voulais "bannir" la psychologie du théâtre. Mais tout ou presque tout est psychologie, le corps lui-même est un objet quasiment psychique, alors ? Alors je confondais le formalisme psychologique idiot,

C'est que la psychologie traditionnelle paraît simpliste et périmée, que ce soit dans une perspective épistémologique ou esthétique. Il faut non seulement qu'elle -ne constitue plus le fond de l'œuvre mais également qu'elle n'en représente plus l'élément *formel*, le principe de composition servant à confectionner le personnage et la trame de la pièce. Ionesco exprime très bien cette objection lorsqu'il présente son idéal :

Pas d'intrigue, alors, pas d'architecture, pas dénigmes à résoudre mais de l'inconnu insoluble, pas de caractères, des personnages sans identité (ils deviennent à tout instant le contraire d'eux-mêmes, ils prennent la place des autres et vice versa) ; simplement une suite sans suite, un enchaînement fortuit, sans relation de cause à effet [...].

Pas de causalité, voilà un phénomène d'importance cruciale qui modifiera profondément la conception des personnages et surtout la structure de l'œuvre. Après les découvertes de Freud selon qui un acte peut être à la fois motivé par l'amour et par la haine — c'est-à-dire par deux causes apparemment contradictoires —, la logique dite « aristotélicienne⁶ » leur paraît simpliste, rigide et même arbitraire parce qu'elle table nécessairement sur des rapports univoques (un effet résulte d'un phénomène déterminé et non de deux causes antithétiques et simultanées par exemple). En cela, et probablement sans le savoir, ils reprennent les griefs d'un philosophe comme Stéphane Lupasco qui, à la même époque, dans *Logique et contradiction* (1947), s'efforce d'élaborer une logique plus large reposant notamment sur une causalité d'antagonismes, et qui prend comme point de départ l'une des conclusions boulevardier, et la psychologie profonde» (préface à *Si l'été revenait*, p. 11).

1. NCN, p. 222.

2. Dans sa *Métaphysique*, Aristote refuse le principe de contradiction parce qu'il est impossible que le même attribut appartienne et n'appartienne pas en même temps au même sujet et sous le même rapport. Il affirme aussi « les propositions contradictoires ne peuvent être vraies en même temps » (*Leçons sur l'Histoire de la Logique*, p. 31-33).

capitales de Bachelard dans *La Philosophie du non*: « La doctrine traditionnelle d'une raison absolue et immuable n'est qu'une philosophie. C'est une philosophie périmée ! » Cette conclusion de Bachelard, le théâtre de dérision semble la partager, et c'est pourquoi il est finalement amené à rejeter le mécanisme de l'intrigue — avec com mencement, milieu et fin vérifiables —, le suspense, la progression psychologique, bref toutes les conventions traditionnelles de la composition.

Il entre donc en insurrection contre la logique de paccotille, ou plus exactement contre ce type de causalité abusive qui consiste à provoquer une réaction en chaîne, à créer une suite d'événements s'influencent nécessairement de proche en proche. Or ces liens successifs, cette suite d'actions et de réactions qu'établit la psychologie traditionnelle dans la composition d'une pièce représentent une simplification puisqu'elle exclut arbitrairement la contradiction apparente, l'indétermination, et la pluralité de causes. Comme le souligne Umberto Eco à propos de Joyce, Beckett, Ionesco et Adamov: « Derrière le refus de l'intrigue, il y a la reconnaissance du fait que le monde est un nœud de possibilités et que l'œuvre d'art doit tenir compte¹. » Il ne s'agit donc pas, de la part des nouveaux dramaturges, d'un anarchisme pur et simple se refusant à admettre l'ordre, ni même d'un caprice ou d'une vue de l'esprit. D'ailleurs, avec la théorie de la relativité, la science a, elle aussi, montré que la notion de cause peut être entachée d'erreur. Dès 1927, l'un des mathématiciens et des philosophes les plus célèbres de notre époque, Bertrand Russell, l'expliquait au grand public:

Les manuels disent que A est la cause de B si A est « nécessairement » suivi de B. Cette notion de « nécessité » semble être purement anthropomorphe et n'être fondée sur aucun trait reconnaissable dans l'univers.
[...] Il ne faut pas nourrir la moindre notion de « contrainte », comme si la cause *forçait* l'effet à se produire. À cet égard, la réversibilité des lois causales constitue un moyen efficace

1. P. 145.
2. *L'Œuvre ouverte*, p. 158.

pour mettre notre imagination à l'épreuve. La déduction peut aussi bien suivre un mouvement régressif que progressif. Quand on reçoit une lettre, on a raison de déduire que quelqu'un l'a écrite, mais on ne croit pas que le fait de l'avoir reçue a *contraint* l'expéditeur à l'écrire. La notion de contrainte est tout aussi peu applicable aux effets qu'aux causes. Dire que des causes produisent obligatoirement des effets est aussi fallacieux que d'affirmer que les effets produisent obligatoirement des causes¹.

Rejet du texte exclusivement littéraire et du théâtre dialogué

Le règne du texte littéraire avait été l'apanage du théâtre classique et de la tradition néo-classique à laquelle appartintrent des dramaturges comme Molière et comme le spirituel Giraudoux qui avait placé le style sur un piédestal:

Notre époque ne demande plus à l'homme de lettres des œuvres — la rue et la cour sont pleines de ce mobilier désafecté — elle lui réclame surtout un langage².

Ceci l'avait évidemment amené à minimiser le rôle de la mise en scène. Le Français, affirmait-il,

[...] croit que les grands débats du cœur ne se règlent pas à coups de lumière et d'ombre, d'effondrements et de catastrophes. [...] croit que les grands débats du cœur ne se règlent pas à la mise en scène. Le Français, affirmait-il,

1. « The text-books say that A is the cause of B if A is "necessarily" followed by B. This notion of "necessity" seems to be purely anthropomorphic, and not based upon anything that is a discoverable feature of the world. »

« [...] We must not have any notion of "compulsion", as if the cause forced the effect to happen. A good test for the imagination in this respect is the reversibility of causal laws. We can just as often infer backwards as forwards. When you get a letter, you are justified in inferring that somebody wrote it, but you do not feel that your receiving it compelled the sender to write it. The notion of compulsion is just as little applicable to effects as to causes. To say that causes compel effects is as misleading as to say effects compel causes » (*An Outline of Philosophy*, p. 121). Une première version américaine fut publiée en 1927 par W. W. Norton and Co., sous le titre *Philosophy*.

2. *Littérature*, p. 203-204.

trophes, mais par la conversation. Le vrai coup de théâtre n'est pas pour lui la clamour de deux cents figurants, mais la nuance ironique; le subjonctif imparfait ou la hotoe qu'assume une phrase du héros ou de l'héroïne¹.

Au contraire, pour les nouveaux dramaturges, le règne du texte littéraire est révolu, d'autant que, se souciant de théâtre plutôt que de littérature, ils exigent que le Verbe soit intégré dans un ensemble plus vaste — constitué de bruitages et d'éclairages, d'objets et de gestes — qui forme un langage composite mais spécifiquement théâtral. Plus de «théâtre dialogué», héritier d'une dramaturgie classique où tout est exprimé par le truchement de la conversation, où le décor et les gestes ne servent qu'à accompagner le texte. La parole n'est plus le seul moyen d'expression dramatique, elle n'est qu'un moyen parmi d'autres². *La langue s'intègre au langage de la scène*, le mot se fond dans un ensemble de signes — parmi lesquels figurent les éclairages, les bruitages et le langage du corps.

Refus des conventions usées et du passé

Cette série de refus — rôle primordial du langage, style littéraire, divertissement, psychologie, réalisme et préoccupations non artistiques — ne reflète pas seulement le désir de démystifier ou de choquer; elle s'inscrit dans un contexte plus vaste dont on saisit l'importance dans les propos du jeune-Beckett qui, contre l'art traditionnel, affirmait:

Cependant, je parle d'un art qui s'en détourne avec dégoût, las de ses cheufs exploits, las de prétendre être capable, las d'être capable de faire un peu mieux la sempiternelle même chose, las d'aller un peu plus loin sur une route ennuyeuse.³

Comme dans *En attendant Godot*, on est éccœuré des «vieilles réponses», des traditions désuètes. Il ne s'agit plus d'imiter les Anciens» ou de se satisfaire de clichés rassurants, mais de rompre les amarres, *d'en finir une fois pour toutes avec le passé*. Ce qu'on reproche au passé, c'est précisément d'être passé, dépassé, sclérosé en conventions.

Qu'entendent-ils par «conventions»? Les bienséances, les artifices de métier, ou les éléments qui sont devenus des clichés? Il serait difficile de répondre pleinement à cette question, aucun des trois dramaturges n'ayant fait de déclaration précise à ce sujet. Cependant, nous voyons ce qu'ils refusent dans leurs œuvres. D'abord les *ficelles* commodes mais simplistes telles que l'aparté (dont Scribe et les disciples de la pièce bien faite ont abusé), la conversation entendue par hasard par une tierce personne, le *journal intime*⁴ et l'exposition traditionnelle. D'autre part, ils refusent les *structures usées*, structures qui en soi n'ont rien de faux mais qui, en raison de leur fréquence excessive, ont progressivement paru factices; clichés de langage ou de situation (l'adultère, par exemple).

Si le théâtre de dérision rejette ces pratiques, c'est — comme l'a noté Sartre — qu'il est critique. Il s'interroge sur la nature et les possibilités extrêmes de son art, refusant tout ce qui n'appartient pas en propre à l'essence théâtrale; d'autre part, il considère l'innovation radicale comme une condition sine qua non. Enfin, s'il rejette les conventions énumérées plus haut, c'est parce qu'il exige que «fond» et «forme» reflètent exactement la «métaphysique» de l'auteur, qu'ils s'impliquent et constituent une structure pertinente, celle-ci se définissant comme un ensemble minimal, sans élément superflu, auquel il est impossible de toucher sans le détruire. Comme le disait

¹ *Ibid.*, p. 237.
² Sartre l'a remarqué à propos des nouveaux dramaturges. Voir «Myth and Reality in the Theatre», p. 55-68.

³ «Yet I speak of an art turning from it in disgust, weary of its party exploits, weary of pretending to be able, of being able, of doing a little better magnétophone, équivalent moderne du journal intime.

⁴ *the same old thing, of going a little further along a dreary road» (*Three Dialogues with Georges Duthuit*, *Transition* Forty-Nine, no 5, 1949, p. 98).*

Beckett à propos de Joyce : «*Here form is content, content is form*¹.» En conséquence, chaque pièce pose des problèmes particuliers ; il ne peut donc être question d'utiliser des conventions passe-partout. *L'œuvre doit inventer ses propres règles.*

Le théâtre de dénision ne saurait évidemment pousser le nihilisme à l'infini. Comme toute forme artistique, il doit nécessairement styliser. À la scène comme ailleurs, l'art ne calque pas le «réel» mais s'en inspire (art «figuratif») ou s'en écarte (art «abstrait»). D'ailleurs le théâtre vit de conventions. Les unes sont nouvelles, les autres ont résisté à l'épreuve du temps et des modes, et paraissent donc inhérentes à la nature même du genre. Il s'agit d'abord des impératifs de la mise en forme, c'est-à-dire des exigences d'un art spécifique, art dialogué-spatialisé-temporalisé-joué-devant-un-public. Sur ce point fondamental les nouveaux dramaturges se trouvent, faute de choix, logés à la même enseigne que leurs prédecesseurs : le théâtre exige toujours la *concentration* et le grossissement.

Beckett, Ionesco et Adamov l'ont si bien compris qu'ils poussent fréquemment ce principe jusqu'à ses conséquences ultimes. C'est une des raisons pour lesquelles on relève fréquemment une exagération caricaturale dans des pièces telles que *La Parodie*, *En attendant Godot* et *Les Chaises*. Chez Ionesco, l'outrance est devenue un procédé systématique qui consiste à «pousser tout au paroxysme» et qui figure aussi bien dans sa première pièce (*La Cantatrice chauve*) que dans *Jeux de massacre* (1970).

En outre, comme les critiques ne cessent de le répéter, le théâtre repose sur la *notion de conflit*. Ici encore les nouveaux dramaturges ne sauraient avoir carte blanche. Le conflit sera évidemment à donner du relief aux personnages et à leurs problèmes mais aussi à montrer l'homme aux prises avec le monde. Il ne doit donc pas nécessairement opposer des individus, il peut se situer à l'intérieur même du personnage ou encore, comme dans *Les*

Chaises, opposer l'idéal et la réalité (le Vieux aurait voulu être «Roi chef», «Journaliste chef», «Comédien chef», mais finalement sa vie n'a été qu'une longue et triste déconfiture). À la limite, la notion de conflit peut se muer en une idée de contraste pur et simple. C'est pourquoi il n'est plus possible de définir le théâtre comme on le définissait autrefois. À cet égard, la définition qu'en donne Ionesco est révélatrice — notamment par sa généralité et son dénuement :

Une pièce de théâtre est une construction, constituée d'une série d'états de conscience, ou de situations, qui s'intensifient, se densifient, puis se nouent, soit pour se dénouer, soit pour finir dans un inextricable insoutenable !

Ainsi, les nouveaux dramaturges ont donné une plus grande extension aux concepts fondamentaux sur lesquels repose l'essence de l'art dramatique.

Le dernier type de convention auquel le théâtre est astreint relève surtout de sa nature scénique. Ici, le dramaturge semble jour d'une plus grande liberté. Au cours de l'entrée par exemple, dans l'intervalle séparant une acte d'un autre, l'auteur peut faire tenir autant de temps qu'il le désire et apporter des modifications importantes ; dans *En attendant Godot*, Pozzo devient aveugle et Lucky mutet. Il a même la possibilité d'apporter quelques innovations. Ainsi, on pensait autrefois que le plateau ne pouvait rester vide ou plongé dans le silence pendant longtemps. On s'aperçoit qu'il ne s'agit pas là d'un élément absolument indispensable. Dans *Une voix sans personne* de Jean Tardieu, la scène, qui représente une chambre meublée de trois fauteuils et de deux lampes, reste déserte. On recule donc de plus en plus les conventions scéniques ; à la limite, on peut se demander si celles-ci, bien qu'indispensables comme instruments de stylisation, sont finalement intangibles : n'a-t-on pas toujours la possibilité de substituer une convention scénique à une autre ?

Cette vue d'ensemble souligne donc clairement que le

1. «Dane... Bruno. Vico... Joyce», *Transition*, nos 16-17, juin 1929.

p. 248.
2. NCN, p. 60.

1. *Ibid.*, p. 322-323.

nouveau théâtre des années cinquante respecte les conventions inhérentes à la stylisation de l'art dramatique mais refuse celles fondées sur la seule tradition, les solutions toutes faites, les procédés stéréotypes. Sa volonté de faire table rase résulte-t-elle d'un principe intellectuel consistant à tout remettre en question, à tout repenser pour soi, ou s'agit-il au contraire de nihilisme? Difficile de trancher catégoriquement. Il semble qu'il y ait un mélange habile de ces deux composantes.

Quoi qu'il en soit, il n'y a point rupture totale avec le passé, bien que la volonté d'en finir avec les traditions désuètes constitue un postulat fondamental de ce théâtre. Cette tentative de rupture ne lui est pas spécifique ; elle apparaît comme un trait distinctif de l'art moderne. D'ores et déjà, avec Harold Rosenberg, on peut parler de *Tradition du nouveau*¹.

THÈMES

Mais réfléchissez, réfléchissez, vous êtes sur terre, c'est sans remède!

Beckett, *Fin de partie*, p. 84.

ET ATTITUDES

CLOV: *I pleure.*

HAMM: *Done il vit.*

Ibid.

Nouveau théâtre, cela signifie-t-il philosophie nouvelle, radicalement nouvelle ? La critique adulte parfois un auteur dramatique en raison d'une pensée qui, en fait, ne peut constituer l'essentiel de son originalité. Comme l'a montré Benedetto Croce, l'essence de l'art réside surtout dans la « forme », dans la vision artistique¹. Ceci est particulièrement vrai du théâtre. De par sa nature, il a d'ailleurs d'autres motifs de ne pas se distinguer par la nouveauté de sa pensée. Alors que le romancier peut attendre de son lecteur qu'il s'attarde sur une page difficile, le dramaturge doit s'imposer d'emblée, ou courir le risque de ne pas s'imposer du tout. Jouer au savant serait courir à l'échec. Un auteur comme Arthur Miller, qui certes ne péche pas par excès d'intellectualité, en était parfaitement conscient. Il rétorquait à ses critiques que, pour vaincre l'incréduilité du public, toute idée absolument nouvelle réclamerait une montagne de preuves, et que la forme dramatique ne pourrait résister à cette épreuve². Pourtant, le théâtre de dérisions a recherché une savante et intelligente complexité, notamment Beckett qui, peu soucieux de succès, préfère un art elliptique fondé sur le « principe de l'écho », l'entre-

1. Voir par exemple *Estetica come Scienza dell'Espressione e Linguistica Generale*, p. 408-410.

2. « If Only because no dramatic structure can bear the brunt of the incredulity with which any really new idea is greeted, the play form would collapse under the burdens of having to deliver up the mountain of proof required for a new idea to be believed » (*Collected Plays*, p. 9).

SITUATION ET MÉTAMORPHOSE DU DIALOGUE

Ainsi, nous renoncerons à la superstition théâtrale du texte et à la dictature de l'écrivain.

Artaud,
Le Théâtre et son double, p. 187.

LE PROBLÈME DE LA PAROLE ET DU LANGAGE SCÉNIQUE

La critique est unanime à reconnaître que le théâtre de dérision a bouleversé le domaine de l'expression verbale. Que certains envisagent ce changement comme un progrès ou comme un recul, peu importe pour l'instant. Plutôt que de formuler des jugements de valeur, mieux vaut analyser la nature et le rôle du dialogue dans le théâtre de dérision. Pour cela, il n'est pas inutile de *situer* Beckett, Ionesco et Adamov. Il y aurait en effet quelque naïveté à penser qu'ils ont tout inventé. On est porté à croire qu'ils ont poussé jusqu'à leur conclusion des tendances qui se manifestaient dès le début du xx^e siècle, qu'ils ont tiré les conséquences de certaines critiques du langage, qu'ils ont plus ou moins consciemment rassemblé et systématisé des éléments épars.

Un coup d'œil sur le xx^e siècle montre que dans le

domaine de la langue les positions des dramaturges peuvent se ramener à deux ou trois. Il y a d'abord ceux qui ont fait de la langue l'âme du théâtre. Ainsi, Claudel et Giraudoux parvinrent à créer un style, et furent de leur temps considérés comme des novateurs. Pourtant, malgré leur apparence nouveauté, ils appartenaient, par rapport au théâtre de dérisions, à la tradition. En effet, ils conservent bon gré mal gré à la base de leur système théâtral un principe qui remonte au classicisme — qui l'avait lui-même emprunté à l'Antiquité. Giraudoux et Claudel, comme Gide, Mauriac, Montherlant (et même Cocteau dans une œuvre telle qu'*(Edipe Roi)*) considèrent la langue comme *le moyen d'expression essentiel*. C'est bien ce que pensaient les tenants de la tradition littéraire aux siècles précédents. En simplifiant, disons que pour eux le théâtre est en fin de compte une conversation mise en forme: Voltaire lui-même bien que penchant pour le classicisme, n'affirmait-il pas que les tragédies sont « [...] de longues conversations partagées en cinq actes par des violons! »? Un siècle plus tard, Vigny n'écrivait-il pas que « la tragédie française a été presque toujours une *suite de discours* sur une situation donnée? »?

Quoiqu'ils l'aient profondément restreinte et modifiée c'est de cette tradition-là qu'ont hérité la plupart des dramaturges du xx^e siècle. Pour eux la langue a en effet une importance capitale: 1) elle constitue de loin le moyen d'expression dramatique essentiel, 2) elle porte le sceau de la « bonne littérature » (retenue, noblesse, ornements stylistiques), 3) elle implique une « métaphysique » sous-tendant le respect du Verbe. Un Giraudoux par exemple:

[...] avait une confiance totale dans l'humaine logique du langage considéré comme instrument de représentation de l'univers [...]. Le langage a sans aucun doute le pouvoir d'ordonner l'univers, soit en définissant les situations d'une manière intelligible, soit en infléchissant le cours des événements dans une direction donnée³.

1. Épître des *Lois de Minos*, 1772. Cité par A. Chassang et C. Senninger, *La Dissertation littéraire générale*, p. 333.

2. *Journal d'un poète*, 1842. Cité par Chassang et Senninger, p. 356.

3. Giraudoux « [...] had complete confidence in the human logic of language as a means of accounting for the universe [...] Language does have the power of ordering the universe, either by defining situations in an intelligible manner, or by imposing a direction on the course of events » (Jacques Guicharnaud, *Modern French Theatre from Giraudoux to Genet*, p. 21-22).

Ces généralisations qui simplifient nécessairement le problème suffisent à définir une tendance générale: le Verbe constitue l'essence du théâtre, se conforme à la *tradition littéraire*, et présuppose une philosophie optimiste du langage. Avec le théâtre de dérisions les choses vont changer radicalement.

À l'inverse du théâtre littéraire, la nouvelle dramaturgie rejette en bloc ces trois éléments. En particulier, elle ne partage pas cet engouement pour le « beau langage » au parfum de rhétorique. Au contraire, elle s'en méfie, le met en doute, le tourne en dérision.

Cette façon de voir et de sentir, cet *état de crise*, n'a pas surgit tout à coup. On peut en déceler les symptômes dès le début du xx^e siècle (et même avant). Ainsi, Valéry, malgré son tempérament de classique, s'est attaqué au mot, quoique dans une optique différente de celle du théâtre de dérisions. Il en souligne l'imprécision, en remarque l'impuissance à saisir la réalité ou à la représenter exactement, et en montre l'aspect dictatorial: la langue qu'on hérite nous impose la pensée des autres. En outre, il en dévoile le rôle d'obstacle, l'esprit ne pouvant apercevoir les choses directement mais seulement au travers des mots¹. À Valéry s'ajoutent d'autres insatisfaits. Comme l'a montré Jean Paulhan dans ses *Fleurs de Tarbes*, ceux-ci se spécialisent dans la chasse à la « rhétorique ». Remy de Gourmont proscrit le cliché moral, Marcel Schwob, le clerc intellectuel, Albatat, le cliché pittoresque². Charles Maurras, lui, impute nos erreurs sociales et politiques à l'influence de termes piégés tels que « liberté », « démocratie », ou « égalité»³. Ces quatre auteurs, et bien d'autres encore, partagent une attitude que Paulhan baptise *Teneur*:

guage as a means of accounting for the universe [...] Language does have the power of ordering the universe, either by defining situations in an intelligible manner, or by imposing a direction on the course of events » (Jacques Guicharnaud, *Modern French Theatre from Giraudoux to Genet*, p. 21-22).

1. Judith Robinson, *L'Analyse de l'esprit dans les « Cahiers de Valéry*, p. 9-27.
2. P. 44.

3. *Ibid.*, p. 63.

Et simplement faut-il ici marquer deux points. L'un est que la Terreur admet couramment que l'idée *vaut mieux* que le moi et l'esprit que la matière; il y a de l'un à l'autre différence de dignité, non moins que de nature. Telle est sa foi, et si l'on aime mieux, son préjugé. Le second, porté que le langage est l'essentiellement dangereux pour la pensée; toujours prêt à l'opprimer, si l'on n'y veille. La définition la plus simple que l'on puisse donner du Terroriste, c'est qu'il est *misologue*¹.

Toutes ces critiques ont, en leur temps, marqué les milieux lettrés sans détruire, ni peut-être entamer la tradition du théâtre littéraire — bien qu'elles aient pu indirectement faciliter l'élosion d'une nouvelle philosophie du langage. Il en est d'autres, cependant, qui ont pu préparer plus directement l'avènement du théâtre de dérisions.

Antonin Artaud, ami d'Adamov² et du metteur en scène Roger Blin³, est considéré par nombre de critiques comme le plus notable précurseur du trio avant-gardiste. Il est le premier à formuler ses critiques du langage *au nom du Théâtre* qui, pour lui, est l'art de la représentation et non l'art du Verbe⁴. D'où la prééminence du spectacle sur la littérature, et la substitution du geste et du *signe* au mot. Il faut en finir, pense-t-il, avec une esthétique fondée uniquement sur le dialogue, qui représente une perversion et une dégradation⁵. «Ainsi, dit-il, nous renoncerons à la superstition théâtrale du texte et à la dictature de l'écrivain⁶.»

Selon lui, «la scène est un lieu physique et concret qui demande qu'on le remplisse, et qu'on lui fasse parler son langage concret», qui doit «s'adresser d'abord aux sens au lieu de s'adresser d'abord à l'esprit [...]». Sans proposer

un exposé approfondi sur l'approche d'Artaud, ajoutons qu'il rompt avec la rhétorique de la culture occidentale, s'inspire d'autres modèles (théâtre balinais, théâtre oriental), recherche l'instinctif, le primitif, l'«action poussée à bout et extrême» (*La cruauté*), le langage des signes, des gestes et des mimiques, un art qui, de surcroît, sache exploiter l'omnipotence, les éclairages, les bruitages, les accessoires, les masques et les mannequins. Enfin, il rejette la dualité auteur-metteur en scène qu'il fonde en un seul personnage; le créateur, magicien chargé d'orchestrer une cérémonie sacrée qui désstabilisera le spectateur, car il importe d'admettre que comme la peste, le jeu théâtral soit un délit et qu'il soit communicatif¹.

LE LANGAGE:
UN ÉLÉMENT DRAMATIQUE
PARMI D'AUTRES

Beckett, Ionesco et Adamov ont pris conscience que ce qu'on exprimait traditionnellement sous forme verbale pouvait être exprimé autrement, en faisant appel à toutes les ressources du théâtre afin de s'exprimer plus spectaculairement et plus efficacement. Au lieu de dire, on ferait sentir.

Comment se fait-il que ce soit Beckett, Ionesco et Adamov — et non d'autres dramaturges avant eux — qui aient accompli ce renouvellement de l'expression? Difficile de le dire avec précision. Ce n'est pas qu'en début de carrière ils connaissaient mieux l'art de la scène que les maîtres chevronnés. *La Parade*, *En attendant Godot*, *Les Chaises* faisaient déjà appel à des possibilités d'expression non traditionnelles. D'où provient donc un tel changement?

D'abord, depuis le tournant du siècle quelques metteurs en scène ont fait progresser le théâtre. D'autre part, ajoutera le cynique, si ces découvertes ont de préférence tou-

¹ *Ibid.*, p. 71-72.
² D'ailleurs Adamov se disait «nourri du Théâtre et son double» (*Adamov II*, p. 9).

³ Voir Bettina Knapp, «An Interview with Roger Blin», *The Tulane Drama Review*, vol. 7, n° 3, printemps 1963, p. 11-124.

⁴ *Le Théâtre et son double*, p. 160.

⁵ *Ibid.*, p. 169.

⁶ *Ibid.*, p. 187.

⁷ *Ibid.*, p. 53-54.
¹ *Ibid.*, p. 37.

ché les nouveaux venus, c'est qu'à l'inverse des drame-tunes en vue ils n'avaient à risquer ni une réputation établie, ni la source de leurs revenus. Enfin et surtout, ils ne se voyaient pas contraints d'abandonner des habitudes acquises pour renouveler leur vision. Exigeants envers leur art, et pleins de bonne volonté, ils semblaient s'être raliés à la position des metteurs en scène, du moins en ce qui concerne le rôle du dialogue.

Barrault a eu recours à une analogie pour définir la place du Verbe au théâtre :

«un texte de théâtre, c'est comme la partie supérieure et visible d'un iceberg, qui représente un huitième, les sept huitièmes sont les racines invisibles, c'est-à-dire ce qui fait la poésie ou la signification de la réalité¹.

Sans aller jusqu'à accepter ces propositions, Beckett, Ionesco et Adamov ne rejettentraient pas cette opinion. Le texte perd la place de choix qui lui était dévolue. On le relativise. Ainsi, Ionesco affirme : «Mais tout est langage au théâtre : les mots, les gestes, les objets, l'action elle-même car tout sert à exprimer, à signifier².» La langue perd son prestige au profit du langage scénique. Le dramaturge devient sémiologue, artisan du signe. Ainsi Ionesco dit encore :

Mais il n'y a pas que la parole [...] Tout est permis au théâtre : incarner des personnages, mais aussi matérialiser des angoisses, des présences intérieures. Il est donc non seulement permis, mais recommandé, de faire jouer les accessoires, faire vivre les objets, animer les décors, concrétiser les symboles.

De même que la parole est continuée par le geste, le jeu, la pantomime, qui, au moment où la parole devient insuffisante, se substituent à elle, les éléments scéniques matériels peuvent l'amplifier à leur tour. L'utilisation des accessoires est encore un autre problème (Artaud en a parlé)³.

1. Cité par Surer, p. 315.

2. NCN, p. 194.

3. Ibid., p. 63.

Il ressort de cette citation que la notion de langage s'est élargie. Il ne s'agit plus de parler mais de *communiquer*. Quand le théâtre se bornait au dire, le dialogué était tout ; maintenant qu'il est *communication*, le dialogue n'est qu'un moyen d'*expression* parmi d'autres tributaires de tout un système dramatique. Désormais, on accorde le primat à la théâtralité :

Tout est exprimé directement par des mouvements, des gestes, des sons, des objets et des mots qui, comme notre existence, ne sont que des moyens de communication impарfait. Ces éléments remplissent l'espace physique du théâtre et sont appréhendés par la «sensibilité historique» et par l'imagination du spectateur ; ils opèrent simultanément pour produire un «univers créé» autonome, ayant l'immédiateté des formes plastiques ou de la musique¹ !

Cette remarque du professeur Carlos Lynes s'appliquait à Adamov, mais de toute évidence elle pourrait convenir à Beckett et à Ionesco.

L'INADEQUATION DES MOTS

Le langage apparaît comme un instrument imparfait. De par sa nature même, il dit trop ou trop peu, lie ce qui est passager, fausse ce qui est incertain, alourdit ce qui est flottant, cristallise ce qui est trouble. Sa vitalité même, qui fait les délices du philosophe et du sémanticien, devient une source de regrets pour les auteurs du théâtre de dérision. Les mots, surtout abstraits, nous induisent en

1. «Everything is directly rendered in movement, gesture, sounds, objects, and in words which, as in our own lives, are but imperfect vehicles for communication. These things fill the physical-space of the theatre and are grasped by the spectator through his "historical sensibility", and his imagination; they operate simultaneously to produce an autonomous "univers créé" which has the immediacy of plastic forms or of music» (Carlos Lynes Jr., «Adamov or "le sens littoral" in the Theatre», *Yale French Studies*, no 14, hiver 1954-1955, p. 54-55).

Ces restrictions étant formulées, comment peut-on envisager l'étude du dialogue ? Se posant la même question, Étienne Souriau remarquait que la forme dialoguée ne relève pas uniquement du théâtre. Elle appartient aux écrits philosophiques (les *DIALOGUES* de Platon), au roman et au film, à la télévision, et même à la conversation quotidienne. Ceci l'amène à se demander ce qui en constitue l'essence. Pour lui, comme pour la plupart des critiques, le dialogue dramatique se définit surtout par son caractère agonistique :

Les personnages en effet luttent les uns contre les autres avec des paroles [...] En réalité toute parole théâtrale est en même temps une action.

[...]

De là dérivent toutes sortes de qualités nécessaires au point de vue stylistique dans le dialogue théâtral : la brièveté, qui le distingue des autres formes de dialogue littéraire, la surtension ou l'intensité, enfin et surtout la vocation directe ou l'impact sur un autre être humain qui'est sa caractéristique primordiale !

Pour reprendre une expression de Brice Parain, les mots seraient des « pistolets chargés ». Toutefois, se limiter à ce caractère agonistique serait s'arrêter prématurément. Pratiquer une coupe dans le dialogue ne peut rendre compte de la dynamique de la parole. Or c'est là l'amputer d'une de ses dimensions essentielles. Le *logos* importe parfois moins que le dialogue, ce mouvement d'une balle allant d'un partenaire à l'autre, et grâce auquel la partie s'achemine vers sa fin. *Le dialogue, c'est la parole en mouvement*. Anouilh semble le pressentir lorsqu'il affirme : « Une réplique porte, selon une certaine ordonnance précise. Changez-la et il ne se passe plus rien². » Il importe donc d'analyser le mécanisme moteur du dialogue.

Beckett, Ionesco et Adamov ne l'ont certes pas inventé. Il existe depuis que le théâtre verbal existe. On peut donc

s'attendre à ce que la dérisión recèle des vestiges de dialogue traditionnel, ou plutôt, à ce qu'il emprunte parfois des voies que le théâtre de tradition a empruntées avant lui. On va le voir, il reprend en effet l'opposition, la stichomythie et la répétition, bien qu'il les modifie ou recule leurs limites.

L'opposition

En général, dans le théâtre de tradition, les personnages sont aux prises en raison d'une opposition de valeurs, ou parce qu'une manifestation d'agressivité déclenche une réaction de l'antagoniste. Celui-ci contre-attaquant, un mouvement s'amorce. Le conflit est donc évolutif, ou si l'on préfère, il est d'essence synecdochique. Ceci n'est pas dû uniquement à l'influence du langage. La colère, le désir, les émotions fortes peuvent être contagieuses. Même un spectacle muet mais violent pourrait fort bien déchaîner les émotions et les porter petit à petit à leur comble. Une situation explosive contient donc son propre élan.

L'opposition subsiste dans le dialogue chez Beckett, Ionesco et Adamov. On la rencontre lorsque deux personnages se dressent l'un contre l'autre comme le font quelques fois Vladimir et Estragon, Clov et Hamm, Elle et Lui (*Délire à deux*), Durand et Dupont (*Scène à quatre*), la Mère et Jean (*Tous contre tous*).

Toutefois, l'opposition n'a rien de fréquent chez Adamov puisqu'il n'y a pas de scène de conflit dans *La Parade*, *L'Invasion*, *Le Professeur Taramne* et *La Grande et la Petite Manœuvre*. Elle figure cependant dans *Tous contre tous*:

LA MÈRE : [...] Jeannot, mon petit Jeannot, on ne va pas nous séparer, dis? (Elle s'accroche à Jean qui la repousse.) Et sans jugement (hurlant). Comme des chiens!

JEAN : Pas de jugements! Pas de parloïts! Je ne veux pas! Je n'ai rien à dire. Rien! Rien!

LA MÈRE : Jeannot, on va s'en aller. N'importe où! Tout de suite!

1. *Les Grands Problèmes de l'esthétique théâtrale*, p. 36-38.

2. Cité par Pol Vandromme, *Jean Anouilh*, Paris, La Table Ronde, p. 32.
33.

erreur; leur contenu varie selon les cultures, la situation socio-historique, les valeurs du locuteur, et même selon les circonstances. Ils s'usent, se vident, et changent. Leur sens se spécialise ou se généralise, leur aire sémantique se déplace. Aussi les concepts sont-ils en perpétuel flottement. On débouche alors sur l'incertitude. Ceci n'est pas dû à la maladresse de l'auteur mais à la nature même de la langue et à l'évolution de la culture.

À ceci s'ajoutent les erreurs de l'usager. Il fausse le sens des mots, et parfois à dessein. La publicité et la propagande politique, cherchant à nous influencer, nous induisent en erreur. Le Verbe devient alors un instrument de guerre sémantique. Reposant sur une fausse monnaie, l'échange linguistique est ici sans valeur. Il en est de même lorsque l'usager se réfugie dans le cliché. En effet, penser et parler constituent le même phénomène, l'abus du lieu commun représente un conformisme ou une sclérose de l'esprit. Il dégrade, mécanise ou étouffe la pensée. Seul l'écrivain, c'est-à-dire l'artisan de la langue, semblerait pouvoir se soustraire aux traquenards qui guettent le vulgaire s'il ne tombait dans un autre piège, celui de la « rhétorique ». Cabotin, il se paie de mots, s'échappe dans le *Wonderland* du Verbe, s'abandonne à une sorte de titillation de l'esprit, fait de la « littérature ». La langue perd alors sa fonction de référence et décolle du « réel ».

Ce réel ad'ailleurs la fâcheuse propriété de varier selon les individus. Les mêmes termes n'ont pas les mêmes resonances pour tout le monde. Même des vocables aussi simples que *maison* ou *arbre* présentent des connotations variées selon les individus. Toute compréhension est alors une incompréhension, tout accord de sentiment et de pensée est alors un désaccord. Il semble donc impossible aux hommes de se connaître par le langage.

D'ailleurs, ce dernier ne permet pas de saisir la « réalité » extérieure. En effet, celle-ci est d'essence *extra-linguistique*. Comme le remarquait Wittgenstein¹, on ne peut sortir du langage au moyen du langage. Prisonnier du Verbe, on ne saurait prétendre saisir le monde par le

Verbe. Sur ce point, parmi les trois auteurs du théâtre de dérision, c'est Beckett qui a poussé le plus loin la critique, notamment parce qu'il connaissait l'œuvre du philosophe Fritz Mauthner (Beckett avait lu à Joyce des passages des trois volumes de *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*) qui avait consacré sa vie entière à la critique du langage. Ce bilan de la faille des mots reconstruit à partir d'éléments épars devrait néanmoins permettre de comprendre pourquoi le théâtre de dérision renverse en partie la hiérarchie établie par le théâtre de tradition : se méfiant du Verbe, il exploite les gestes, les éléments scéniques, et les structures semiologiques. Il devrait aussi nous permettre de saisir les raisons pour lesquelles Beckett, Ionesco et Adamov tentent d'éviter les pièges linguistiques les plus dangereux — clichés, « rhétorique », abstraction — et se rabattent sur la « langue parlée » qui, pour Mauthner, constitue la partie la plus saine du langage, la plus apte à être un instrument d'expression artistique.

LE DIALOGUE ET SA DYNAMIQUE

Le dialogue a subi une sévère cure d'amalgame. Beckett en particulier lui a imposé un régime draconien mais salutaire. Ceci ne s'applique pas aux œuvres d'Ionesco qui fait du grossissement l'un des principes de son esthétique, et qui semble éprouver quelques difficultés à contrôler l'effervescence de sa pensée. Quant à Adamov, il impose un régime au dialogue dans la mesure où il cherche le degré zéro des fioritures ; il s'agit pour lui, comme pour Tchekhov, d'offrir un texte dominant l'impression — certes fallacieuse — d'être issu de la conversation quotidienne. Dans l'ensemble cependant, Adamov suit une voie qui ne longe pas toujours celles qu'empruntent Beckett et Ionesco. C'est sans aucun doute sur le plan du dialogue (et peut-être du langage) qu'il s'écarte le plus de ses deux confrères — ce qui n'a rien d'étonnant d'après la théorie du « style » comme expression individuelle de l'auteur.

1. Voir Gershon Weilen, *Mauthner's Critique of Language*, p. 175.