

JEAN - HERVÉ DONNARD

Καθηγητοῦ τῆς Γαλλικῆς Φιλολογίας

## QU'EST-CE QUE LE NOUVEAU THÉÂTRE?

Le 11 mai 1950, des acteurs pleins d'audace et de talent jouaient *La Cantatrice Chauve*, première pièce d'un auteur inconnu dans le monde des lettres. Les spectateurs étaient peu nombreux ; les uns riaient et applaudissaient de bon cœur, les autres quittaient la salle furieux : « On se moque de nous, grognaient-ils. Il n'y a pas une seule cantatrice chauve ou même chevelue dans cette pièce. Les personnages échantent des propos auxquels nous ne comprenons rien. Tout ce que nous avons retenu, c'est qu'il y a un capitaine de pompiers qui vient raconter, on ne sait pourquoi, des histoires idiotes ».

Certains critiques déclarèrent, dans des journaux dont l'audience est très grande, que Monsieur Ionesco était un farceur qui bientôt sombrerait dans l'oubli. Depuis cette époque, les pièces d'Eugène Ionesco ont été jouées, triomphalement, en Europe et sur d'autres continents ; *Le Rhinocéros*, mis en scène à l'Odéon par Jean-Louis Barrault, est désormais considéré comme une œuvre « classique ». En outre, d'autres écrivains, dont les plus célèbres sont Samuel Beckett et Arthur Adamov, ont imposé à la scène une dramaturgie analogue, qu'il est convenu d'appeler « le nouveau théâtre ». C'est sans doute le phénomène le plus troublant de l'histoire littéraire contemporaine ; est-il prématuré d'essayer de le définir et de l'expliquer ?

L'Université hésite à étudier les auteurs vivants ; c'est de sa part une preuve non pas de timidité mais de sagesse. Comment juger des écrivains qui n'ont pas donné toute leur mesure, qui peut-être demain renieront leurs œuvres d'aujourd'hui ? Ainsi, il y a quelques années, Adamov a rompu avec le nouveau théâtre. D'autre part, les documents, les manuscrits surtout, risquent de faire défaut, car les auteurs vivants sont rarement disposés à vider leurs cartons et à livrer leurs brouillons à la publicité ; on ne saurait leur en faire grief. Ces objections sont irréfutables ; elles nous invitent à la prudence et à la modestie. Il

convient toutefois de remarquer que le « nouveau théâtre » a pris naissance il y a treize ans déjà ; il ne s'agit donc plus d'une actualité brûlante, d'événements fortuits et transitoires. De plus, nous avons à notre disposition une masse de textes imprimés : les œuvres dramatiques d'abord, qui sont nombreuses, ensuite les déclarations de principes, les articles polémiques plus nombreux encore. Il est donc légitime de tenter de faire une mise au point, provisoire certes, mais qui nous permettra de mieux comprendre les manifestations, toujours intéressantes bien que parfois déconcertantes, de la littérature actuelle.

Dans le cas présent, ces manifestations ne sont pas le fait d'une école, dont les membres, comme jadis les romantiques et naguère les existentialistes, se réuniraient dans des cercles, des cafés, afin d'élaborer une doctrine commune. Au contraire, des écrivains isolés ont découvert ou redécouvert, sans s'être consultés, les mêmes principes dramaturgiques. L'auteur de *La Cantatrice chauve* a signalé ce « consensus des subjectivités »<sup>1</sup> ; « si nous sommes plusieurs à voir les choses d'une manière semblable, déclare-t-il, si les uns confirment les autres, si un style se dessine, c'est que ce que nous écrivons a du vrai, objectivement conduit. Certains peuvent s'en réjouir ou non, mais on ne peut rien contre un mouvement qui se développe, contre une expression libre et spontanée (...) d'une vérité du temps, d'un art vivant. C'est ainsi que naissent les écoles sans chefs, sans maîtres d'écoles »<sup>2</sup>. Les affirmations d'Ionesco ne doivent certes par être prises comme paroles d'Évangile ; mais il faut reconnaître que ce qu'il dit de ses propres pièces s'appliquent en général parfaitement aux œuvres de ses confrères.

Qu'est-ce donc que le nouveau théâtre ? Un théâtre d'avant-garde ? Ionesco estime à juste titre cette qualification aléatoire, sinon inexacte. Une avant-garde représente un groupe organisé et discipliné, alors que les écrivains du nouveau théâtre se comportent en francs-tireurs. Une avant-garde est suivie du gros de la troupe ; or qui oserait prédire que les dramaturges présents et à venir tôt ou tard rejoindront en masse les positions du nouveau théâtre ? Mieux vaut d'abord définir le nouveau théâtre en termes de rupture. Il s'agit en effet, suivant Ionesco, d'un anti-théâtre, « anti-thématique, anti-psychologique de boulevard, anti-bourgeois »<sup>3</sup>. Le nouveau théâtre, il est vrai, n'est nouveau que

1. *Notes et contre-notes*, p. 94.

2. *Ibid.*, p. 230.

3. *Ibid.*, p. 161.

relativement, car il peut se réclamer d'ancêtres lointains, tels que les « parodistes » du 18<sup>e</sup> siècle, ou de précurseurs modernes, tels que les surréalistes. Il n'en reste pas moins qu'il rompt en visière à une tradition ancienne et bien établie. Depuis l'époque où Diderot s'est fait le théoricien du *drame*, destiné, suivant la définition de Félix Gaiffe, à « attendrir et moraliser la bourgeoisie et le peuple en leur présentant un tableau touchant de leurs propres aventures et de leur propre milieu », des milliers de pièces réalistes, philosophiques ou moralisantes, ont été produites avec une régularité parfaite, et des succès divers. Des noms sont dans toutes les mémoires et sur toutes les lèvres ; citons seulement parmi les représentants les plus récents et les plus éminents du genre, en France Jean-Paul Sartre, théoricien d'un théâtre existentialiste, et en Allemagne Bertold Brecht, qui jusqu'à sa disparition prématurée fut l'apôtre d'un humanisme teinté de marxisme.

En revanche, le nouveau théâtre est résolument hostile à toute forme de didactisme, qu'il soit politique, religieux ou philosophique. Ionesco fait observer que les idéologies varient avec les époques, qu'elles ont un caractère provisoire et superficiel ; or il assigne au dramaturge la haute mission de représenter ce qui constitue le fond permanent de l'humanité, c'est-à-dire son besoin d'éternité, sa soif de volupté, sa peur de la mort. En principe, il n'est pas hostile à la philosophie, mais il estime que cette activité de l'esprit doit s'exercer dans son domaine propre, qui n'a aucune communication avec l'univers dramatique : « Un théâtre psychologique, écrit-il, est insuffisamment psychologique. Mieux vaut lire un traité de psychologie. Un théâtre idéologique est insuffisamment philosophique. Au lieu d'aller voir l'illustration dramatique de telle ou telle politique, je préfère lire mon quotidien habituel ou écouter parler les candidats de mon parti »<sup>1</sup>. En fait, le nouveau théâtre va plus loin encore ; il tient les idéologies, quelles qu'elles soient, pour inutiles sinon pour dangereuses. Ionesco a écrit des pages saisissantes sur cette question : « Il y a, d'après lui, un vouloir et un anti-vouloir (...). Cet anti-vouloir se révèle... dans l'expérience des faits ; dans la contradiction immédiate qu'il apporte »<sup>2</sup>. Ionesco cite ensuite le cas de Hitler qui « déclarait vouloir conduire le peuple allemand au triomphe, à la conquête totale du monde, à la plus grande gloire ; il l'a conduit, nous le savons, à la défaite, à la honte, à la mort. (...). Hitler a voulu ce qu'il ne voulait pas : sa

1. *Ibid.*, p. 11.

2. *Ibid.*, p. 211.

volonté était dans sa contre-volonté ; son désir était son anti-désir »<sup>1</sup>.

Ce jugement est d'une remarquable pénétration. Du reste, les événements qui ont ensanglanté la première moitié du siècle, la menace de destruction complète qui continue de peser sur l'humanité ont inspiré aux auteurs du nouveau théâtre des sentiments pessimistes ou des opinions nihilistes. Le nazisme s'est effondré ; mais d'autres systèmes, qui aux heures sombres avaient fait naître un immense espoir, sont loin d'avoir tenu leurs promesses. Une pièce d'Adamov, *La grande et la petite manœuvre*, illustre cette trahison, qui est moins une trahison des hommes qu'une trahison des faits. Un des protagonistes, désigné comme le Militant, vit intensément sa foi révolutionnaire. A ses camarades, il adresse ces paroles messianiques : « Nous sommes liés par la même attente, le même espoir. Le monde sera sauvé ». Arrêté et torturé par la police du pouvoir établi, il pardonne à ses bourreaux : « Vous n'êtes pas nos ennemis. Ce que vous faites, ce n'est pas vous qui le faites. Vous croyez nous frapper avec vos mains, mais vos mains ne vous appartiennent pas. Ce sont eux qui les dirigent. Eux qui vous trompent depuis toujours »<sup>2</sup>. La révolution triomphe, cette révolution pour laquelle il a souffert dans sa chair et dans son âme ; il est promu aux plus hautes fonctions. Mais aussitôt il doit faire face à une situation tragique. Des grèves éclatent dans le pays ; le Militant ne peut ni ne veut comprendre : « Je suis sûr, dit-il à sa femme, que l'on a beaucoup exagéré l'importance de ces refus de travail. Il suffira d'arrêter les provocateurs, et de parler aux autres »<sup>3</sup>. Le Militant croit encore à la puissance du Verbe ; mais il ne tarde pas à être débordé par ses troupes qui, sans attendre ses ordres, tirent « dans le tas ». Fidèles à leur noble idéal, les héros et les martyrs se sont changés en bourreaux.

Si les dramaturges du nouveau théâtre estiment pernicieuses les idéologies politiques, ils considèrent comme nulles et non avenues les spéculations métaphysiques ; l'absolu est à leur avis hors de la portée des hommes, et il est vain d'attendre une révélation. Dans *Les Chaises*, Ionesco met en scène un vieillard, menacé par le gâtisme, qui prétend avoir « un message à communiquer à l'humanité ». Comme il craint, non sans raison, d'avoir de la peine à s'exprimer, il engage un orateur

1. *Ibid.*, p. 212.

2. A D A M O V, *Théâtre*, I, 105. Cette pièce a été représentée pour la première fois en novembre 1950.

3. *Ibid.*, p. 132.

de métier, qui parlera en son nom. L'Orateur se présente en effet ; mais, sourd et muet, il ne fait entendre que des râles, des gémissements, des sons gutturaux ; essayant d'écrire son message sur un tableau noir, il ne parvient à tracer que des suites de lettres incompréhensibles. Ce thème a été également illustré par Adamov et Beckett. Dans *L'Invasion*, Pierre s'efforce de déchiffrer, suivant une méthode scientifique le manuscrit de Jean, philosophe disparu prématurément. Or, après des années de travail acharné, tout ce qu'il a tiré de l'ombre « reste désespérément sans relief, plat »<sup>1</sup>. Au dénouement, Pierre déchire tous les papiers de Jean et se suicide. Dans la pièce de Beckett, deux clochards, Vladimir et Estragon, attendent Godot, qui devrait leur apporter sinon le bonheur, du moins une explication ; mais Godot ne vient pas... La négation de toute idéologie, l'attente sans espoir ou du moins sans succès, bref *le vide*, tel est le thème majeur du nouveau théâtre.

D'autre part, le nouveau théâtre est résolument anti-cartésien ; il brise les cadres logiques et confond les catégories les mieux établies. Et d'abord il nie le temps conventionnel avec une audace tranquille. Dans *La Cantatrice Chauve*, la pendule des Smith frappe tantôt dix-sept coups, tantôt moins, parfois plus, sans raison apparente. Comme dit son propriétaire, « elle a l'esprit de contradiction. Elle indique toujours le contraire de l'heure qu'il est ». Cette fantaisie ne gêne nullement le capitaine des pompiers, qui déclare avec un parfait sang-froid : « Puisque vous n'avez pas l'heure, moi, dans trois quarts d'heure et seize minutes exactement j'ai un incendie, à l'autre bout de la ville ». Dans la pièce d'Adamov intitulée *La Parodie*, on voit « une horloge municipale faiblement éclairée et dont le cadran ne porte pas d'aiguilles » ; l'Employé a beau demander « quelle heure peut-il être ? », personne ne veut lui répondre. De même, Vladimir et Estragon attendent Godot au pied d'un arbre, dénudé au premier acte, couvert de feuilles au second. Combien de temps s'est écoulé entre ces deux parties de l'action ? Un jour, un an, un siècle ? Nous ne le saurons jamais, et cela n'a aucune importance. Comme dit Pozzo, « vous n'avez pas fini de m'empoisonner avec vos histoires de temps ? C'est insensé ! Quand ! Quand ! »<sup>2</sup>.

On pourrait ajouter qu'il est aussi insensé de demander *Où ?* et aussi absurde de demander *Qui ?* En schématisant, on peut dire que dans le nouveau théâtre il arrive avec une remarquable fréquence qu'un seul personnage représente plusieurs individus, et inversement ; la chose

1. A d a m o v, *Théâtre*, I, 86.

2. *En attendant Godot*, p. 154.

est d'ailleurs moins étrange qu'elle ne paraît au premier abord. Dans *La Parodie*, un journaliste se rend au dancing en compagnie de son directeur, rien de plus naturel ; il invite une dame à danser, on ne saurait s'en étonner. Sur ces entrefaites, le Directeur « disparaît pour revenir presque aussitôt, une serviette au bras ; il est devenu le gérant de l'établissement »<sup>1</sup>. Il met à la porte un client qui ne lui plaît guère, sort de scène un court instant ; quand il reparaît, il est de nouveau le Directeur du journal. A cette métamorphose, deux explications sont possibles, qui loin de s'exclure se corroborent. Adamov a peut-être voulu « concrétiser » une pensée, mauvaise, de son personnage ; trouvant le nouveau venu antipathique, le Directeur dit en lui-même : « Ah ! si j'étais le patron, je le chasserais d'ici ». Ce voeu se réalise dans son esprit... et sous les yeux du spectateur. De plus, le personnage est avant tout un directeur, c'est le type du Directeur ; qu'il dirige un quotidien ou une boîte de nuit, peu importe ! Il fait partie de cette catégorie de gens qui ont perdu leur personnalité, leur visage, et qui, esclaves techniques, ne représentent plus qu'une fonction sociale.

Voici un autre exemple significatif de substitution d'un personnage à un autre, emprunté à un sketch d'Ionesco, *La Jeune fille à marier*. Sur un banc, dans un jardin public, une dame vante à un vieux monsieur les mérites de sa fille :

*La Dame*. — Elle a poussé très loin ses études. J'ai toujours rêvé d'en faire une dactylo. Elle aussi. Elle vient d'obtenir son diplôme (...). Elle danse de joie, du matin ou soir. Elle a tellement travaillé, la pauvre petite ! (...). Il ne me reste plus qu'à lui trouver un bon mari.

*Le Monsieur*. — C'est une brave fille.

*La Dame regarde du côté de la coulisse*. — Ah, tenez, voilà justement ma fille. Je vais vous la présenter.

*La fille de la Dame entre*. C'est un homme, d'un trentaine d'années, vigoureux, viril, fortes moustaches noires, costume gris :

*La Fille-Monsieur*. — Bonjour, maman.

*Sa voix est forte, très masculine. Il embrasse la Dame*.

*Le Monsieur*. — Bonjour, ma petite ! (A la Dame). Elle est vraiment bien élevée. Quel âge a-t-elle ?

*La Dame*. — Quatre-vingt-treize ans !

*Le Monsieur*. — Elle est donc majeure ?

1. A d a m o v, *Théâtre*, I, 24.

*La Dame*. — Non, car elle nous doit quatre-vingts ans. Ça ne lui en fait plus que treize »<sup>1</sup>.

Dans ce passage, comme dans la plupart des scènes du nouveau théâtre, le temps et la logique sont comiquement malmenés, en apparence du moins, beaucoup plus qu'en réalité. Nous savons qu'il est à la fois mal poli et inutile de demander aux gens l'âge qu'ils ont. Une date de naissance ne signifie pas grand'chose ; la notion d'âge est plus complexe, car on doit considérer l'état de développement (ou de décrépitude) physique et psychique de l'individu. Quant au sexe, il est aussi délicat de se prononcer, puisqu'il y a des hommes féminins, je ne dis pas efféminés et des femmes masculines, je ne dis pas viriles. Comme l'affirme un personnage d'Ionesco, il faut aller « au delà de la psychologie d'un Paul Bourget. (...) Nous abandonnerons le principe de l'identité et de l'unité des caractères, au profit du mouvement, d'une psychologie dynamique... Nous ne sommes pas nous-mêmes... La personnalité n'existe pas. Il n'y a en nous que des forces contradictoires ou non contradictoires... »<sup>2</sup>. Ce sont là des vérités élémentaires, que le théâtre a longtemps négligées, il est vrai, mais qui sont aujourd'hui généralement admises. L'originalité d'Ionesco, c'est d'avoir donné à cette fille qui possède une âme de garçon l'apparence d'un monsieur de trente ans. Comme il l'affirme justement dans un article publié par la N.R.F. en 1959, « le théâtre est autant visuel qu'auditif. (...) Tout est permis au théâtre : incarner des personnages, mais aussi matérialiser des angoisses, des présences intérieures »<sup>3</sup>. Le nouveau théâtre est un théâtre où les éléments spectaculaires tiennent une place de choix, la première.

Ionesco a voulu un jour écrire « une pièce contre les hystéries collectives et les épidémies qui se cachent sous le couvert de la raison et des idées mais qui n'en sont pas moins de graves maladies collectives dont les idéologies ne sont que les alibis »<sup>4</sup>. Il aurait pu écrire un drame historique, racontant la montée au pouvoir du parti nazi, sous une forme réaliste ou parodique, à la manière de Brecht. Il aurait mis en scène, par exemple, un famille berlinoise, réunie autour d'un poste de radio, et écoutant avec dévotion un discours du Führer ; la famille, séduite, répète les slogans, qu'elle fait siens, en abandonnant tout esprit

1. Ionesco, *Théâtre*, II, 255.

2. *Ibid.*, *Victimes du devoir*, I, 220.

3. *Notes et contre - notes*, p. 15 - 16.

4. *Ibid.*, p. 177.

critique. Les voisins agissent de même avec une bonne foi parfaite ; puis toute la rue, toute la ville, toute l'Allemagne. Mais Ionesco a imaginé une pièce beaucoup plus visuelle. On y voit, sur la scène même, un homme se transformer non pas en nazi, mais en rhinocéros ; dans un cas comme dans l'autre, il devient une bête brute, dangereuse. Ionesco a choisi la formule la plus spectaculaire, disons le mot, la plus théâtrale ; il a choisi aussi la formule qui a une portée générale, car la « rhinocérite » représente non seulement le nazisme, mais encore toutes les formes d'hystérie collective.

Cette dramaturgie extériorisée est un des caractères essentiels du nouveau théâtre ; elle s'applique à tous les sujets et à toutes les situations. Voici un vieux couple, Amédée et Madeleine<sup>1</sup>, qui depuis longtemps ne s'aiment plus ; leur amour mort est représenté par un cadavre qu'ils cachent dans leur chambre à coucher. Un jour, le cadavre se met à grandir, au même rythme que leur mésentente, en suivant une progression géométrique. Des champignons envahissent l'appartement ; ces végétaux, qui croissent sur un sol humide et pourri, symbolisent sans doute les remords. Cadavre et champignons atteignent des proportions monstrueuses et ne laissent plus de place aux vivants ; il est temps que Madeleine et Amédée se séparent. Dans d'autres pièces, l'état physique des personnages concrétise leurs tourments et leurs défaillances intérieures. Ainsi Adamov désigne un des protagonistes de la *Grande et la petite manœuvre* comme le Mutilé. Au cours de l'action, ce personnage perd ses membres les uns après les autres ; au dénouement, il n'est plus qu'un homme-tronc ; ces mutilations successives traduisent visuellement sa dépossession et son impuissance. Beckett utilise le même procédé ; les héros de *Fin de partie* sont des infirmes. Toutefois Vladimir et Estragon se font remarquer non pas par une anomalie physique mais par une étrangeté vestimentaire : pantalon rayé tenu par une ficelle, souliers qui baillent, jaquette fripée des dormeurs à la belle étoile, melon cabossé ; comme Charlie Chaplin à ses débuts, ils incarnent la détresse humaine. Le nouveau théâtre, qui a subi l'influence du cinéma muet, accorde du reste à la pantomime un rôle important ; il arrive même que les gestes suppléent les paroles. A la scène 8 de *La Cantatrice chauve*, le Pompier, les Martin et les Smith se racontent des anecdotes absurdes ; or le metteur en scène, Nicolas Bataille, a eu l'idée de supprimer la tirade de M. Smith et de la remplacer par une gesticulation expressive ; l'effet obtenu est beau-

1. Ionesco, *Amédée ou comment s'en débarrasser*, comédie en trois actes.

coup plus saisissant. Il arrive aussi que l'action devienne (partiellement) invisible. Dans *Les Chaises*, le vieillard et sa femme ont convoqué dans leur modeste logis l'humanité entière; des personnages de différentes conditions et de différentes tailles ont répondu à leur appel; ils sont invisibles, mais leur présence est fort bien suggérée par les paroles des Vieux, et surtout par leurs attitudes, indiquées par Ionesco avec une grande précision. On entend de violents coups de sonnette; le Vieux se dépêche, tout cassé, vers la porte, en murmurant: « C'est une personne bien autoritaire ». Dès qu'il a ouvert, entre le Colonel invisible; Ionesco précise: « *peut-être sera-t-il utile que l'on entende, discrètement, quelques sons de trompette, quelques notes du Salut au Colonel; (...)* le Vieux se fige en une Garde à vous respectueux » et s'écrie: « Ah!... mon Colonel! (*il lève vaguement le bras en direction de son front, pour un salut qui ne se précise pas*). Bonjour mon Colonel... ». De son côté, la Vieille pousse un cri de surprise et d'admiration; « Oh! Quel bel uniforme! Quelles belles décorations! Qui est-ce, mon chou? » Le Vieux trouve cette question superflue: « Tu ne vois donc pas que c'est le Colonel? (...) Compte les galons! » Les présentations faites, « *le Colonel invisible baise la main de la Vieille; cela se voit d'après le geste de la main de la Vieille se soulevant comme vers de lèvres...* »<sup>1</sup>. Plus tard arrivent trois ou quatre personnes (invisibles), si grandes que « *le Vieux doit se hausser sur les pointes des pieds pour serrer leur main* »; en revanche le Vieux doit se plier en deux lorsqu'il s'adresse à des invités de petite taille.

Il n'y a plus qu'un pas à franchir, et la pantomime devient un spectacle de cirque ou de cabaret; les auteurs du nouveau théâtre n'ont aucune mauvaise conscience à ce sujet: « On m'accusera de faire du music-hall, du cirque, écrit Ionesco. Tant mieux: intégrons le cirque! »<sup>2</sup>. L'attitude de Beckett est identique. Un personnage de *En attendant Godot*, Lucky, est habillé comme un clown; son maître, Pozzo, qui offre quelque ressemblance avec Monsieur Loyal, le dirige en moyen d'une corde passée autour du cou, et, le fouet en main, le soumet à de pénibles exercices de dressage. Vladimir et Estragon assistent à l'exhibition:

« Vladimir. — On se croirait au spectacle.

Estragon. — Au cirque.

Vladimir. — Au music-hall.

1. Ionesco, *Théâtre*, I, 140-141.

2. *Notes et contre-notes*, p. 32.

*Estragon.* — Au cirque »<sup>1</sup>.

Comme au music-hall, ou plus exactement au cabaret, l'auteur aime à provoquer les spectateurs. L'endroit où les deux hommes attendent Godot est sinistre ; Estragon le contemple ironiquement : « Endroit délicieux. (*Il se retourne, avance jusqu'à la rampe, regarde vers le public*). Aspects riants »<sup>2</sup>. Quelques instants après, Vladimir dira à son tour, en désignant l'auditoire : « ...cette tourbière »<sup>3</sup>. De plus, dans le nouveau théâtre, comme au cabaret, le sketch est un élément essentiel. Cependant il n'est pas une fin en soi ; il est simplement destiné à procurer aux spectateurs, à qui l'on assène de dures vérités, une détente indispensable, mais passagère et relative. *En attendant Godot* est un sombre drame métaphysique, désespérant ; or, à chaque instant, l'action est interrompue par des sketches qui la rendent supportable. Ainsi Pozzo, qui symbolise toutes les tyrannies, vient d'infliger à son vieux domestique un traitement abominable ; soudain, il s'interrompt :

« ...Mais où ai-je donc mis ma montre ? (*Il fouille*) Ça alors ! (*Il lève une tête dé faite*). Une véritable savonnette, Messieurs, à secondes trotteuses. C'est mon pépé qui me l'a donnée. (*Il fouille*). Elle est peut-être tombée. (...) Ça par exemple !

*Vladimir.* — Elle est peut-être dans votre gousset.

*Pozzo.* — Attendez. (*Il se plie en deux, approche sa tête de son ventre, écoute*). Je n'entends rien ! (*Il leur fait signe de s'approcher*). Venez voir. (*Estragon et Vladimir vont vers lui, se penchent sur son ventre. Silence*). Il me semble qu'on devrait entendre le tic-tac.

*Vladimir.* — Silence !

*Tous écoutent, penchés.*

*Estragon.* — J'entends quelque chose.

*Pozzo.* — Où ?

*Vladimir.* — C'est le coeur.

*Pozzo.* — (*déçu*) M... alors !

*Vladimir.* — Silence !

*Ils écoutent.*

*Estragon.* — Peut-être qu'elle s'est arrêtée.

*Ils se redressent.*

*Pozzo.* — Lequel de vous sent si mauvais ?

*Estragon.* — Lui pue de la bouche, moi des pieds »<sup>4</sup>.

1. *En attendant Godot*, p. 56.

2. *Ibid.*, p. 20.

3. *Ibid.*, p. 22.

4. *Ibid.*, p. 77 - 78.

Ces mauvaises odeurs sont une infirmité de la nature humaine, aggravée par les privations et la misère ; dans les pièces de Beckett, elles sont les signes de notre déchéance et de notre solitude. Les sketches du nouveau théâtre cachent en général des arrière-plans assez sombres.

Faut-il conclure ? Il est toujours imprudent de le faire lorsqu'on étudie un mouvement littéraire dont l'évolution n'est pas achevée ; il y a cependant des évidences qui s'imposent. Le nouveau théâtre est un théâtre de réaction contre une formule dramatique périmée ; c'est aussi un théâtre spectaculaire qui s'inspirant du cinéma, du cabaret, du music-hall, conserve son autonomie : une pièce, écrit justement Ionesco, « est une construction imaginaire qui doit tenir, de bout en bout ; sa qualité est d'être telle qu'on ne puisse la confondre ni avec un roman dialogué, ni avec un sermon, ni avec une leçon, un discours, une ode... Une pièce de théâtre est une construction dynamique ayant sa logique, sa forme, sa cohérence propre... »<sup>1</sup>. Telle est la structure originale du nouveau théâtre ; quant à son thème essentiel, c'est, nous l'avons dit, le vide de l'existence. On pourrait craindre que ce thème ne soit vite épuisé, et que les pièces elles-mêmes ne soient vides de sens ; or il n'en est rien, car le nouveau théâtre a la haute ambition d'exprimer les espérances et surtout les angoisses éternelles de l'humanité, sous une forme qui convienne à la sensibilité moderne. C'est peut-être l'annonce d'un nouveau classicisme.

JEAN - HERVÉ DONNARD

1. *Notes et contre - notes*, p. 125 - 126.