

En attendant Godot et le renouveau théâtral des années 1950-60

Ce « Nouveau théâtre » (encore appelé « Théâtre de dérision » ou, d'une manière un peu réductrice, « Théâtre de l'absurde ») dont les principaux représentants sont Samuel Beckett, Eugène Ionesco et Arthur Adamov, apparaît dans le contexte inquiétant et angoissant de l'après-guerre et de la Guerre froide, marqué par l'échec des valeurs humanistes. Ces auteurs, à travers une nouvelle forme de dramaturgie, vont renouveler l'expression de l'absurdité du monde et de l'existence (déjà soulignée par J.-P. Sartre et A. Camus) qui en découle et, au-delà, le genre théâtral lui-même.

Sur le plan littéraire, ce « Nouveau théâtre » est contemporain du « Nouveau Roman » (cf. séq. 1) qui rompt lui aussi avec le psychologisme et l'humanisme traditionnels (cf. l'extrait des *Gommes* de Robbe-Grillet étudié en document complémentaire)

I. UN THEATRE DE PROTESTATION, qui refuse la tradition théâtrale occidentale

1) Remise en cause des principes dramaturgiques qui, depuis Aristote, régissent le théâtre occidental : l'intrigue, le personnage, le dialogue traditionnels sont considérés comme des artifices qui contribuent à fausser l'image que l'on se fait de la réalité.

a) *quasi-disparition de l'intrigue*, celle-ci étant synonyme de mensonge, d'illusion : les pièces se caractérisent par une absence d'action bien définie, qui progresse. Voir dans cette absence le signe de l'absurdité de l'existence.

* *La Cantatrice chauve* de Ionesco : suite de banalités, de récits absurdes, de formules incohérentes échangées entre 2 couples. A la fin, la pièce recommence avec les Martin dans le rôle des Smith → structure circulaire de la pièce.

* *En attendant Godot* : Estragon résume à sa façon la pièce : « Rien ne se passe ». 2 personnages en quête de sens mais qui n'en trouvent pas, qui attendent en vain Godot sans savoir qui il est ni ce qu'ils attendent de lui → une attente toujours recommencée et toujours déçue.

Une pièce fondée non pas sur le principe traditionnel d'une intrigue qui progresse mais sur la *répétition* de gestes, de paroles : série de sketches, retour des mêmes personnages d'un acte à l'autre, scènes de théâtre dans le théâtre (jeu du chapeau qui évoque les numéros de clowns, numéros de dressage, jeux de rôle qui mettent en valeur la dimension ludique de toute représentation théâtrale, tirade de Pozzo)

b) *refus de construire des archétypes sociaux ou moraux* : les personnages sont sans épaisseur psychologique, sans identité propre, à la limite parfois de la non-personne (personnages réifiés, animalisés, en voie de décomposition) : des anti-héros, des personnages de théâtre, des caricatures qui rendent toute identification impossible. Ce qui les rattache cependant à l'humanité : le langage.

* *Godot* : Vladimir est incontinent et marche avec difficulté ; Estragon a mal aux pieds, perd la mémoire ; Pozzo devient aveugle et rampe à l'acte II ; Lucky devient muet

* *Fin de partie* : les parents de Hamm, qui sont culs-de-jatte, ont des problèmes de vue, d'ouïe ; Hamm est aveugle et se déplace en fauteuil roulant ; Clov, qui ne peut pas s'asseoir, a une démarche mécanique

* *Oh les beaux jours* (Beckett) : Winnie, une femme de 50 ans, est immobile, enterrée dans une masse de terre

* *La Cantatrice chauve* : les personnages sont des fantoches privés de vie

c) *refus du dialogue traditionnel, c'est-à-dire un dialogue riche, qui progresse et à travers lequel les personnages s'affirment.*

→ Dans *Godot* : une conversation sans suite logique, à bâtons rompus ; donc une conversation qui dit la difficulté de trouver des sujets de conversation (Estragon commente le contenu de l'échange qu'il a avec Vladimir : « Ceci devient vraiment insignifiant » ; Winnie, dans *Oh les beaux jours* commente ses propres gestes...)

Les personnages ne parlent pas pour communiquer, pour signifier (Vladimir et Estragon ont d'ailleurs conscience de se donner artificiellement la réplique); ils parlent pour parler, meubler l'attente, tuer l'ennui, se sentir exister, « ne pas penser » (Estragon)... et pour jouer leur rôle de personnage de théâtre (se taire signifierait la fin de la représentation...) Parler, dans ces conditions, importe plus que le contenu de la parole. Ils se raccrochent aux mots, même si ceux-ci ne signifient plus rien (cf. Winnie dans *Oh les beaux jours* : « Je ne peux plus rien faire, plus rien dire, mais je dois dire plus »). Les mots, comme les gestes (Winnie, par exemple, tente en vain de reprendre la maîtrise de soi en faisant l'inventaire de ses biens) et les objets, apparaissent comme des moyens dérisoires et illusoire de s'affirmer et de lutter contre l'ennui – d'où la tentation du silence.

2) Des remises en cause qui traduisent un rejet de plusieurs types de théâtre

a) *rejet du théâtre bien écrit* : rupture avec la rhétorique classique, dépérissement du dialogue dramatique, langage argotique, registre familier, vulgaire (qui faisaient déjà l'originalité d'*Ubu roi*, pièce d'Alfred Jarry écrite à la fin du XIX^{ème} s.)

b) *rejet du théâtre de boulevard, du théâtre réaliste ou naturaliste* : décors dépouillés (route avec arbre dans *Godot*, monde clos et vide menacé par le néant dans *Fin de partie*), parodie des procédés de l'intrigue traditionnelle chez Ionesco (cf. la reconnaissance des époux dans *La Cantatrice chauve*)

c) *rejet du théâtre de caractère, du théâtre psychologique* (Molière, Marivaux...)

d) *rejet du théâtre engagé, idéologique, philosophique* (Sartre, Camus, Brecht). Les pièces de Beckett sont des pièces ouvertes qui n'imposent aucune vision du monde, aucun système de valeurs, d'où les lectures multiples qui en ont été données. Beckett entend faire réfléchir sur l'énigme de la vie sans prétendre apporter de réponse.

II. DE NOUVEAUX CHOIX D'ECRIURE DRAMATURGIQUE

Les thèmes abordés : l'absurdité de la condition humaine ; la solitude l'homme, l'absence d'espoir dans un monde dépourvu de sens où toute communication est impossible, où toute certitude a disparu (les pièces montrent la souffrance, l'angoisse de l'homme devant cette situation tragique) ; le sentiment de la vanité de toute chose (des actes, des gestes, des paroles), y compris des valeurs humanistes traditionnelles

1) Un théâtre qui révèle la présence du vide et l'absurdité de la condition humaine

→ Importance accordée à ce qui est d'ordre non-verbal, visuel, c'est-à-dire purement théâtral (le décor, les costumes, l'éclairage, la gestuelle, les objets sont des signes à interpréter). Création d'un langage proprement scénique.

On ne disserte plus sur la condition humaine (le langage n'est pas fiable...), on la *montre*, on *fait sentir* au spectateur l'absurdité de la condition humaine. Qqs exemples :

- Le vide de l'existence est matérialisé dans *Godot* par le vide de la scène
- L'arbre sans vie suggère la difficulté d'être
- L'absurdité de la condition humaine est soulignée à travers la structure cyclique, symétrique de la pièce et la répétition des gestes, des paroles
- La détresse humaine est incarnée par le corps des personnages et les objets :
 - *des gestes dérisoires prennent en vain le relais d'une parole défaillante : Estragon et Vladimir font l'arbre, imitent Pozzo et Lucky, Estragon essaie des chaussures...
 - *des postures avilissantes montrent le désespoir de l'homme : Pozzo rampe, Willie dans *Oh les beaux*

jours aussi

*la déchéance des corps est montrée sur scène :

- infirmités diverses des personnages de *Godot* ;

- dans *Fin de partie*, le fauteuil roulant de Hamm est une métaphore de la perte de l'autonomie de l'être humain ; les poubelles dans lesquelles se trouvent ses parents montrent le corps humain comme un déchet et suggèrent l'impossibilité qu'il y a d'échapper à sa propre condition

*dans *Oh les beaux jours*, l'enlèvement de Winnie dans une masse de terre symbolise l'enfermement progressif dans la solitude.

Noter aussi, dans le même ordre d'idées, que dans *Rhinocéros*, Ionesco montre la déshumanisation des hommes en proie à la contagion des idéologies totalitaires à travers les métamorphoses successives des différents personnages en rhinocéros.

Le théâtre de l'absurde se caractérise donc par un retour à ce qui fait l'essence du théâtre (retour prôné dès les années 1930 par le poète et dramaturge Antonin Artaud) : montrer, suggérer par l'image et le mouvement des corps.

2) Mise en évidence des limites du langage, voire de son échec

Le langage n'est plus un vecteur de communication. Il devient même la raison de l'incommunicabilité entre les êtres. Chez Beckett et Ionesco, il est utilisé pour dire la mort du langage au sens où il est vidé de sa substance intellectuelle et morale : le faux départ de Vladimir et d'Estragon à la fin des 2 actes souligne le décalage entre le langage et son sens.

Quelques signes de la faillite du langage :

- Echanges inconsistants (les chaussures deviennent objets de conversation dans *Godot*) ou incohérents (cf. *La Cantatrice chauve*)
- Refrains et répétitions : « On attend Godot »

- Effets de série : recherche du mot précis (« bruit d'ailes/de feuilles/de sable/de feuilles », « d'assouplissement/de relaxation/de circumduction/de relaxation »)
- Délire verbal : tirade de Lucky
- Dénonciation du caractère figé et artificiel du langage :
 - Clichés, expressions toutes faites
 - Les règles de la courtoisie sont moquées : adieux et remerciements dans *Godot*
 - Certaines expressions usuelles sont déformées (→façon de souligner qu'elles sont vides de sens) : « battre le fer avant qu'il soit glacé », dit Estragon dans les 1ères pages de *Godot*
- Quiproquos, malentendus : « Rien à faire », dit Estragon/ « Je commence à le croire », lui répond Vladimir
- Dialogues de sourds : Pozzo ne répond pas aux questions de Vladimir et d'Estragon à l'acte I
- Nombreux silences

3) Une nouvelle forme de tragique

Dans la tragédie classique, le héros se trouve confronté à une puissance supérieure qu'il défie. Ici, les personnages sont des anti-héros qui sont prisonniers de la condition humaine. Le tragique ne provient donc pas ici de l'attente d'un événement menaçant mais d'une situation d'impuissance et de l'incapacité dans laquelle se trouvent les personnages de modifier le cours des choses, d'échapper au présent (ce que montrent les répétitions), à un temps cyclique et immuable qui s'oppose au temps linéaire des tragédies.

4) Des farces métaphysiques dans lesquelles TRAGIQUE et COMIQUE sont indissolublement liés : tout ce qui constitue la condition humaine (la souffrance, la sexualité, la mort...) est traité sur le mode de la farce, de l'humour noir, de la dérision, de l'ironie. Le tragique se trouve absorbé par le comique dans la mesure où, selon Beckett, notre condition n'a pas la dignité du tragique.

→cf. la formule célèbre de J. Anouilh par laquelle il définit *Godot* : « les *Pensées* de Pascal jouées par les Fratellini ».