

BRIAN PAUL MAGUIRE

Liverpool

TO MY COURAGEOUS MOTHER

L'ANTI-THÉÂTRE: LE LANGAGE

I. INTRODUCTION

L'anti-théâtre est le surnom que l'on a appliqué au théâtre d'avant-garde actuel qui date de 1950 environ. Quant à la définition du terme avant-garde nous ne saurions mieux faire que d'ouvrir, avec E. Ionesco, notre dictionnaire Larousse à ce mot. „J'ai appris — dit-il — que l'avant-garde ce sont les éléments précédant une force armée de terre, de mer, ou de l'air, pour préparer son entrée en action. Ainsi analogiquement, l'avant-garde au théâtre serait constituée par un petit groupe d'auteurs de choc, suivis à quelque distance par le gros de la troupe des auteurs, acteurs, animateurs [...] De toute façon ce que l'on appelle le théâtre d'avant-garde, ou le nouveau théâtre [...] est un théâtre semblant avoir par son expression, sa recherche, sa difficulté, une qualité supérieure”¹. Le théâtre d'avant-garde n'est pas un genre en lui-même, mais plutôt une attitude vis-à-vis de l'art traditionnel; c'est une révolte contre les conformismes et la paresse mentale. Depuis l'inauguration du Théâtre Libre en 1887, d'innombrables mouvements révolutionnaires se sont dressés contre le théâtre léger et facile, connu sous le titre du Théâtre du Boulevard. Le théâtre d'avant-garde „est le retour à une tradition vivante — constate E. Ionesco — qui s'oppose à un traditionalisme desséché, sclérosé”².

Pourquoi désigne-t-on „l'avant-garde” actuelle par l'étiquette „anti-théâtre”? Ne pourrait-on l'appliquer à tous les mouvements d'avant-garde, pour autant qu'ils se rebellent contre l'ordre établi?

Dans le théâtre d'avant-garde actuel, on détruit le dialogue ordinaire, base même de tout le théâtre occidental. On coupe les ponts de communication habituels entre les acteurs et les spectateurs et entre les acteurs même, par le désir de démontrer l'impuissance de l'homme à s'exprimer: par conséquent, celui-ci baigne dans une solitude impénétrable. „Pour ce genre d'ouvrage — dit Georges Neveux — qui au lieu

¹ Conférence donnée à Helsinki, 1959, publiée dans le „Théâtre dans le Monde”, 1959, vol. III, n-o 3,

² „Le Monde”, 13 I 1960.

de nous rendre solidaires, nous rend solitaires, je propose un nom anti-théâtre"³. Camus, dans ses romans, exprime la même absurdité tragique de la condition humaine; cependant, lui, s'explique dans un langage classique. Les dramaturges de l'anti-théâtre détruisent l'idée traditionnelle de langage. Leur substitution d'un verbe fascinant et donc poétique n'a rien de commun avec celui d'un Claudel ou d'un Giraudoux; en dépit de ce qu'il peut avoir de dépayçant pour le grand public, le langage de ces auteurs reste encore nettement marqué au sceau de la bonne littérature. Dans l'avant-garde actuelle, le dialogue isole tellement les personnages des pièces que la seule chose qui semble exister ce sont les paroles dont ce dialogue se compose. Dans ce „théâtre de langage" la parole humaine nous est donnée en spectacle. Le drame de la parole n'est donc qu'un drame de l'absurdité et le théâtre de langage détruit l'objet même du dialogue théâtral, notamment, la communication.

Ce qui caractérise l'anti-théâtre, c'est que ses auteurs s'efforcent d'échapper à l'intrigue: des situations de langage remplacent les situations dramatiques. Tous les dramaturges de ce théâtre sont attirés par le goût de l'insolite: c'est la situation qui les intéresse et non pas un développement dans le sens traditionnel du mot: il n'y a pas de vrais personnages, seulement des caractères sans identité. Un héros dans cet anti-théâtre finit par n'être plus que les mots qu'il prononce. On ne se soucie plus de mettre en scène des êtres héroïques, mais plutôt l'image de l'humanité totale, l'homme mythique. Comme l'avait préconisé Antonin Artaud, le théâtre n'exprime plus ni des situations ni des caractères psychologiques.

L'originalité d' E. Ionesco, A. Adamov et S. Beckett est „d'exprimer avec plus de violence encore leur volonté de rupture avec un monde absurde, de briser jusqu'au langage [...] d'en montrer ainsi le mensonge"⁴. E. Ionesco crée une poésie moderne en déboîtant le langage quotidien, au moyen de ses jeux linguistiques. A. Adamov substitue au langage littéraire et allusif un langage direct et concret. Chez S. Beckett, le langage transparent et vide finit par provoquer sa propre obstruction totale. Tous les trois, en exprimant leur solitude personnelle, rejoignent, paradoxalement, toutes les solitudes, au moyen de l'impossibilité même du verbe à s'exprimer. Les objets, concrets sur la scène, tiennent lieu de ce langage incommunicatif. Les accessoires, les signes, les gestes, comme dans le théâtre oriental, sont devenus aussi importants, et davantage même, que le mot prononcé. Celui-ci se réduit à un son; au même niveau que les objets. C'est là la raison de l'étiquette „anti-théâtre".

II. EUGÈNE IONESCO

Ses théories

E. Ionesco fut le premier, avec ses pièces d'un acte, telles que *La Cantatrice chauve* (1949), *La Leçon* (1950), *Jacques ou La Soumission* (1952), *Les Chaises* (1953),

³ „Théâtre de France", 1951-1952, vol. III.

⁴ P. A. Touchard dans „Revue de Paris", Juillet 1960, p. 92.

à donner une expression à cet anti-théâtre, comme il devait s'appeler. Il prend en cause les normes acceptées du théâtre traditionnel, définissant sa première pièce une „anti-pièce”. Les genres mêmes du théâtre traditionnel, aussi bien que ceux des théâtres d'avant-garde qui ont précédé le sien, ne sont pas respectés. „J'ai essayé — affirme E. Ionesco — de noyer le comique dans le tragique... le tragique dans le comique... d'opposer le comique au tragique pour les réunir dans une synthèse théâtrale nouvelle⁵.”

Dès ses premiers débuts théâtraux, E. Ionesco ne laisse pas de réclamer pour le théâtre une liberté absolue. Pour lui, son théâtre est une espèce de „confession” — avoue-t-il — „une extériorisation ou plutôt objectivation” de son monde intérieur. Ses premières pièces prêchent en faveur d'une dramaturgie franchisée des entraves traditionnelles; plus de genres définis, plus de trame continue, et plus de péripéties classiques. „Ce que je cherche — dit-il — c'est de retrouver la capacité d'émerveillement qu'avait ma fille quand elle avait trois ans”⁶. E. Ionesco réalise cette libération du théâtre par les innovations apportées en langage: il fait des calembours et des jeux de mots, la base de ses oeuvres. En jouant de la banalité du langage quotidien sclérosé, il crée un monde de rêverie et de fraîcheur, où le comique et le tragique ne se séparent pas, l'un de l'autre. „La création artistique s'insurge contre les conventions théâtrales traditionnelles”⁷. Ce qu'E. Ionesco reproche au traditionalisme en général, aussi bien qu'à la vie quotidienne, est la banalité du langage ordinaire qui consiste en phrases toutes confectionnées. Il éprouve une aversion particulière envers ces clichés car ils désignent non seulement des phrases reçues, mais aussi des idées reçues qui ne recèlent rien d'original ni de personnel. Les phrases toutes faites, à force de répétition, finissent par devenir des clichés mécaniques. „Bourgeois — s'écria E. Ionesco — on s'en est tellement servi qu'on ne sait plus exactement ce que ça veut dire”.

Le point culminant, dans chacune de ses premières pièces, provient de l'exagération de ce phénomène où les phrases deviennent tellement automatiques que les mots dégénèrent en sons dépourvus de sens. La notion traditionnelle de ce qu'est le dialogue dramatique est rejetée. „Je conçois un théâtre pur, pour cela détruire le langage habituel, cohérent, rationaliste, faire du texte un prétexte pour un jeu de théâtre”⁸. E. Ionesco avait déjà été influencé par les *Exercices de style* de Raymond Queneau, et à l'instar de celui-ci, il joue constamment de la banalité absurde de notre langage pour en dégager un humour, à la fois terrifiant et pétillant. La vérité de la situation est alarmante: „toute réalité, tout langage semble se désarticuler, se dégager, se vider si bien que tout étant dénué d'importance, que peut-on faire d'autre que d'en rire”⁹.

⁵ „Revue de Paris”, Juillet 1960, p. 96.

⁶ „Réalités”, Novembre 1957.

⁷ „Arts”, 20—26 Janvier 1960.

⁸ „Cahiers des Quatre Saisons”, Octobre 1955.

⁹ „Cahiers des Quatre Saisons”, Août 1955.

Le théâtre d'E. Ionesco est donc, avant tout, un théâtre de langage, n'ayant rien à voir avec quelque doctrine que ce soit¹⁰. Les caractères de ses pièces ne connaissant rien que la quotidienneté, sont froids, vides. Ils ne présentent aucune qualité héroïque, car ils ne sont pas capables d'éprouver quelque émotion que ce soit. Leur vie, bien étriquée, s'exprime avec des clichés dénués de toute psychologie et même de tout sens. Le langage dont disposent ces caractères à deux dimensions est tellement machinal qu'il semble exister indépendamment d'eux et au même titre qu'eux. Au fur et à mesure que la pièce se développe, les mots s'effritent progressivement; ils deviennent petit à petit des bruits. N'exerçant plus d'empire sur les sons qui sortent de sa propre bouche, „l'Homme, lui-même — constate E. Ionesco — devient objet”¹¹. Plus les personnages se figent dans la vacuité de leur langage fade, plus les objets concrets s'octroient une espèce de croissance végétale. On est frappé par ce qu'Artaud appela, „l'inattendu visuel”. L'Homme ignore les moyens d'appriivoiser les objets, car il se trouve dans l'incapacité de maîtriser ses paroles qui existent dissociées de toute pensée. Les objets et les mots — devenus des objets — dévorent l'espace et ensevelissent l'homme dans leur entassement. Les chaises dans la pièce du même nom, les tasses dans *Victimes du devoir*, les oeufs dans *l'Avenir est dans les Oeufs*, se multiplient sans cesse, jusqu'à ce qu'ils engloutissent l'homme. La quantité des objets s'augmente au fur et à mesure que les mots se vident de sens. Dans *Amédée ou Comment s'en débarrasser*, un cadavre grandit jusqu'à ce qu'il ne laisse plus de place dans la maison pour le couple qui y habite. Le nouveau locataire, dans la pièce du même titre, fait de ses meubles empilés autour de lui un véritable tombeau. „Les objets — écrit E. Ionesco — sont la concrétisation de la solitude exprimée dans les mots”¹².

Le but de tout le théâtre d'E. Ionesco jusqu'au *Tueur sans gages* est d'essayer de trouver une nouvelle expression théâtrale en se servant du quotidien comme point de départ. Mettre en scène la banalité et la quotidienneté va à l'encontre de toutes les normes du théâtre traditionnel. Pourtant, E. Ionesco ne critique pas du tout le quotidien en faveur d'une utopie éphémère. Au contraire, il démontre la banalité du quotidien avec une objectivité inébranlable; ce qui nous fait rire par son côté dérisoire. Le but de son théâtre — écrit-il — est de „s'attaquer à un langage périmé, tenter de le tourner en dérision pour en montrer ses limites, ses insuffisances, tenter de le faire éclater car tout langage s'use, se sclérose, se vide”¹³.

¹⁰ Au cours d'une polémique entre lui-même et M. Tynan E. Ionesco écrit dans l'„Observer” (29 VI 1958): „... to deliver a message to the world, to wish to direct its course, to save it, is the business of founders of religious orders, of moralists or of politicians [...] a play-wright simply writes plays in which he can offer a personal affective testimony of his anguish [...] a work of art has nothing to do with doctrine”.

¹¹ „Etrave”, Décembre 1959.

¹² *Ibidem*.

¹³ „Cahiers Renaud-Barrault”, n-o 29, Février 1960, p. 12.

„La Cantatrice chauve”

C'est dans cette première pièce d'E. Ionesco que réside toute la semence de sa technique qui s'amplifiera par la suite. Dans la pièce il s'agit d'un couple anglais, les Smith, qui reçoivent la visite d'un autre couple anglais, les Martin. Au bout d'un certain temps, il survient un chef de pompiers. Au cours de ces visites tout à fait sans conséquence, les personnages qui „n'ont en réalité rien à se dire — explique E. Ionesco — parlent, parlent, parlent. Leur langage fait de clichés est une parodie du langage, comme la pièce est une parodie de pièce”¹⁴.

Le matériel de l'extrême banalité des phrases que parlent les gens dans *La Cantatrice chauve* fut puisé dans le manuel *Assimil* pour apprendre l'anglais. „J'ai voulu apprendre l'anglais et j'ai ouvert la méthode *Assimil* et j'ai découvert tout un monde”¹⁵. E. Ionesco fut frappé par l'absurdité des clichés qui parlèrent du plafond en haut, du plancher en bas ou du fait qu'il y a sept jours dans une semaine. „J'y vis — écrit-il — la confirmation de ce qui m'avait toujours frappé: la vacuité totale du langage”¹⁶. Les phrases données dans la méthode *Assimil* étant en forme de dialogue, E. Ionesco décida d'en faire une pièce. Les paroles des Smith et des Martin viennent presque mot-à-mot de ce manuel. Dans la pièce même, cela est d'autant plus évident que M. Martin fait la faute la plus fréquente chez les étudiants d'une langue étrangère; il traduit en français la formule d'un idiotisme anglais: „j'ai pris le train d'une demie après huit, le matin, qui arrive à Londres à un quart avant cinq, Madame” (vol. I, p. 25)¹⁷. Comme les étudiants d'une langue étrangère Mme Smith ne saisit pas la gravité de l'argot dont elle se sert:

M. Martin: Vous avez du chagrin?

M^{me} Smith: Non. Il s'emmerde.

Ce point de la technique donne un sursaut au langage sclérosé du milieu bourgeois du couple Smith. En plus, ce n'est que dans une salle de classe qu'on se donnerait tant de peine pour raconter l'histoire d'un homme qui nouait son lacet, le genou par terre, ainsi que le raconte M^{me} Martin dans la pièce. La banalité exagérée, voulue, explique l'absurdité des phrases dans la pièce, mais le fait est que presque tout notre langage quotidien se compose de platitudes pareilles. On croit qu'il suffit de parler pour dire quelque chose. Quand ces formules vides nous font défaut, nous nous voyons forcés de nous taire longtemps et souvent, comme font les Smith et les Martins dans la pièce.

Le langage de M^{me} Smith dans la première scène se développe progressivement: au départ, il est d'une simplicité extrême et finit par être une espèce de langage conçu de formules. Au début, les phrases sont dépourvues de toute complication gram-

¹⁴ „Arts”, 10–16 Octobre 1952.

¹⁵ „Paris—Théâtre”, n-o 156.

¹⁶ „Le Monde”, 16 X 1955.

¹⁷ Les citations des pièces viennent du *Théâtre complet* de Ionesco, Paris 1958 (Gallimard).

maticale. Petit à petit, M^{me} Smith fait son „pèlerinage” vers la conversation libre, mais, comme dans une leçon de langue étrangère, les phrases peuvent même se contredire pourvu que la règle grammaticale soit illustrée.

M. Smith: Elle a des traits réguliers et pourtant on ne peut pas dire qu'elle est belle. Elle est trop grande et trop forte. Ses traits ne sont pas réguliers et pourtant on peut dire qu'elle est très belle. Elle est un peu trop petite et trop maigre...

(Vol. I, p. 20—21)

Dans la quatrième scène, les Martin arrivent pour rendre visite aux Smith. En attendant que les Smith, qui s'étaient déjà couchés, redescendent, M. et M^{me} Martin entament une conversation d'une banalité extrême. Quoique mariés, ils semblent frappés d'une crise d'amnésie, car l'un ne se rappelle pas l'autre. Cette crise d'amnésie permet l'évolution de toute une situation de langage construite sur un système de questions fades et de réponses aussi fades. Le langage frénétique du Pompier, qui raconte des histoires ridicules, manquant de piquant comme les blagues d'enfants, amène l'écroulement final du langage de la pièce. Les mots ne sont plus liés les uns aux autres que par des associations de son: „... frère de lait du fils du laitier...” (p. 44).

Les mots n'existent que comme des entités phonétiques, ayant perdu toute valeur intellectuelle.

Dès que cela se produit, rien ne retient d'identité authentique, même les gens. Devenus des objets, les mots entraînent les personnages dans l'effondrement catastrophique qui marque la fin de la pièce, car ce sont bien les mots maintenant qui assurent son développement et non pas les personnages. La grammaire seule semble donner une raison d'être à ces mots-objets.

M. Martin: Le pain est un arbre, tandis que le pain est aussi un arbre...

(p. 42)

Ces clichés, en déroute, de la méthode *Assimil* s'émiettent jusqu'à ce que toute la pièce se désintègre. M. Smith énumère les voyelles; M^{me} Smith de même avec les consonnes et le tout finit par tomber en vrac, avec le refrain, qui rappelle une aiguille de phonographe qui s'est coincée dans le sillon d'un disque: „C'est pas par là, c'est par ici, c'est pas par là, c'est par ici, c'est pas ...” (p. 53).

Ce genre de dénouement, qui va à l'encontre de ce qu'est un dénouement dramatique, figure à la fin de toutes les premières pièces d'E. Ionesco. Les mots se brisent et se poursuivent, mécaniquement contrôlés par le rythme, les rimes et les associations phonétiques. „Il m'arrive de sentir — admet E. Ionesco — que les formes se vident, tout à coup, de leur contenu, la réalité est irréaliste, les mots ne sont plus que des bruits dépouillés de sens”¹⁸.

Rien ne témoigne de cela autant que le fait qu'E. Ionesco termine *La Cantatrice chauve* par un retour aux premières phrases de la première scène de la pièce.

¹⁸ „Cahiers des Quatre Saisons”, Hiver 1959.

Mais cette fois-ci les Martin prennent la place des Smith. E. Ionesco veut aussi démontrer sans équivoques qu'il faut „briser le langage pour le reconstituer et pour toucher la vie...”¹⁹

„La Leçon”

Dans sa deuxième pièce, E. Ionesco fait une parodie de la culture complaisante de „l'esprit bourgeois” et des „intellectuels faussement intellectuels”: culture axée sur un langage composé de clichés et de phrases toutes faites et, par conséquent, d'idées reçues dépourvues de tout contenu original. E. Ionesco se donne la peine de préciser cela: „j'entends par esprit bourgeois le conformisme [...] système de conventions figées”²⁰. En tant que professeur de français à Bucarest, avant 1938, E. Ionesco fréquentait des milieux intellectuels où, malheureusement, il voyait fleurir cette espèce de culture abortive. Il assistait à la métamorphose en nazis de ces faux intellectuels. Ils n'étaient pas à même de combattre le nazisme en Roumanie pendant les années 1930, car leur formation culturelle se basait sur une complaisance et un conformisme intellectuels. „L'art théâtral — déclare E. Ionesco — se doit (donc) d'être agressif, de battre en brèche les mauvaises habitudes mentales qui conduisent à l'académisme”²¹. Sous titre de défi contre l'intransigeance de cet académisme imperméable, E. Ionesco publia, en 1934, un article intitulé *NON*, dans lequel il se déchaîna contre les trois grands écrivains de la littérature roumaine à l'époque. Par conséquent, il s'attira la critique effrénée des intellectuels roumains. Quelques mois plus tard, il publia un deuxième article, intitulé également *NON*, où il opposa un démenti formel des constatations publiées dans le premier *NON*. Qui plus est, en se servant des mêmes faits, il prouva exactement le contraire de ce qu'il avait soutenu avec acharnement dans le premier article. Il donna ainsi la preuve d'une chose, affirme-t-il, qui se manifeste tout au long de son oeuvre; la coexistence d'opinions diamétralement opposées qui se soutiennent par les mêmes détails. La philosophie personnelle d'E. Ionesco préconise donc la valeur de l'empirisme et du pratique, car tout dogmatisme est susceptible de faire du mal. Toutes les vérités — lit-on dans *L'Impromptu de l'Alma* — „deviennent dangereuses lorsqu'elles prennent l'allure de dogmes infailibles” (vol. II, p. 56).

Comme le suggère le titre, dans *La Leçon* il s'agit d'une leçon donnée par un professeur à une élève. Celle-ci désire se préparer au „doctorat total” (vol. I, p. 61) qui aura lieu dans trois semaines. On a affaire tout au long de la pièce à une situation de langue où les mots s'évadent de tout sens concret. Le langage du professeur se borne à une expression portant uniquement sur l'abstrait, tandis que celui de l'élève ne sort jamais du domaine de pratique. La pièce se développe, au fur et à mesure que le raisonnement abstrait du professeur l'emporte sur le raisonnement prati-

¹⁹ Ionesco écrivant sur Artaud — „Cahiers Renaud-Barrault”, Mai 1958.

²⁰ „Arts”, 20—26 Janvier 1960.

²¹ „Le Monde”, 13 I 1960.

que de l'élève: son dogmatisme accru finit par le pousser à tuer l'élève. Au début de la pièce, pourtant, le professeur préconise même un empirisme qui se démentira par la suite: „Nous ne pouvons être sûrs de rien, Mademoiselle, en ce monde” (p. 60). Pourtant dès qu'il commence la leçon de mathématique, son langage devient à la fois abstrait et dominant. L'élève ne peut pas accepter des abstractions où l'on donne une valeur négative à des choses qui existent positivement et *vice-versa*; comme dans cet exemple-ci:

Professeur: Si vous avez deux nez et je vous en aurais arraché un [...] combien vous en resterait-il maintenant?

L'élève: Aucun.

(p. 68)

Le professeur passe à la leçon de philologie où le langage se détache encore davantage du concret et, devenu impitoyablement dogmatique, finit par entraîner tout dans un effondrement général. Les mots n'ont plus de capacité pour identifier ce qui est identique ni de distinguer ce qui est distinctif. En parlant des langues de la famille „néo-espagnole”, le professeur constate que „ce qui les distingue [...] c'est leur ressemblance frappante qui fait qu'on a bien du mal à les distinguer — l'une de l'autre” (p. 74). „Les mots à un certain moment — explique E. Ionesco — ne veulent plus rien dire”. Le langage du professeur à un certain moment devient un refrain hypothétique: „Mirabeau au lieu de Mirabeau, etc ..., au lieu de etc., et ainsi de suite, etc., au lieu de etc., et ainsi de suite, etc.” (p. 77).

A partir de ce moment, la pièce dépend de la valeur musicale des mots qui, dénués de signification, ne sont que des inanités sonores. L'élève ne laisse pas de répéter un chant monotone au niveau quasi-animal: „j'ai mal aux dents”. Au fur et à mesure que le professeur s'ensable dans ses exemples linguistiques, la cadence de ce chant s'accélère; l'intellectualisme abstrait reste insoucieux de la souffrance physique. Comme pour les dictatures, beaucoup de sang coule pour satisfaire aux exigences d'une doctrine. A la fin de la pièce, tout mûrit et éclate dans la répétition hypnotique des syllabes „cou-teau”; syllabes, en effet, qui tueront l'élève, car le couteau invisible n'existe que par son nom. Le professeur, après la mort de la quarantième élève, s'apprête à recommencer avec la quarante-et-unième, qui vient de sonner à la porte. Un nazisme est mort, mais l'Homme est toujours prêt à reprendre ses erreurs.

„Jacques ou La Soumission”

Cette pièce présente une parodie du théâtre classique. La famille Jacques est très inquiète parce que leur fils refuse de céder aux désirs de son père. La situation recèle de quoi faire une tragédie classique jusqu'à ce que l'on apprenne qu'il s'agit de pommes de terre au lard que Jacques refuse d'aimer. Le langage, pourtant, ne convient pas à la gravité de la situation. „C'est l'exemple — dit E. Ionesco — d'un événement énorme détruit par le langage”. Comme dans les autres pièces les mots

se sont détachés de toute existence concrète. Innombrables jeux de mots, calembours, associations de sons, et jeux de phonétique détruisent toutes les possibilités tragiques latentes dans la trame. Tout le langage se dégénère à un seul son „cha...”

„Les Chaises”

Dans cette pièce, il s'agit du Vieux âgé de 95 ans et de la Vieille âgée de 94 qui décident d'inviter à leur maison, perchée sur un petit îlot, beaucoup de monde, y compris l'Empereur, afin de vulgariser le message de leur vie ratée. Ils ont engagé un orateur qui le débitera. Tous les invités qui arrivent sont invisibles et, dans l'attente de l'orateur, les chaises qu'occupent ces gens invisibles encombrant la scène. Au fur et à mesure que les invités arrivent, le nombre de chaises augmente jusqu'à ce que celles-ci semblent pousser sur scène. Les hôtes parlant à leurs invités semblent parler chacun à lui-même, car leurs paroles ne reçoivent pas de réponse des gens invisibles. Chacun du couple, tout en parlant, fait irrésistiblement ressortir sa solitude impénétrable et l'incapacité du langage à combler le vide de leur existence. L'orateur, qui arrive en fin de compte, „fait comprendre à la foule invisible qu'il est sourd et muet” (p. 172). Notre langage est aussi inutile que celui des personnages de la pièce. „A partir d'un tel état, les mots évidemment dénués de magie sont remplacés par les accessoires, par les objets”²². E. Ionesco a atteint ainsi le sommet de sa technique au moyen de „l'imprévu objectif” qu'avait préconisé Artaud. „J'ai essayé par exemple d'extérioriser l'angoisse de mes personnages dans les objets, de faire parler le décors”²³. L'entassement des chaises prend la place des clichés usés, et pitoyablement inutiles.

Conclusion

La technique d' E. Ionesco fut incontestablement la plus grande chose qui contribua à la formation de l'anti-théâtre. Il donna, lui-même, la meilleure définition de cette technique lorsqu'il écrivit: „Le problème est d'aller à la source de notre maladie, de découvrir le langage non conventionnel de cette angoisse en rompant avec les clichés et les formules du langage social”²⁴. E. Ionesco avait si bien mélangé les genres traditionnels pour en créer un nouveau, auquel on donne l'étiquette du Rire Noir, qu'on refusait de croire que ses pièces déroutantes, apparemment lourdes de symboles, ne se donnèrent d'autre but que de jouer avec le langage. „E. Ionesco se fiche somptueusement du monde — s'écria M. Jean-Jacques Gautier — c'est un grand plaisantin”. E. Ionesco n'avancait pas de théories préalables, outre celle de la liberté universelle; il se laissait emporter, comme les personnages de ses pièces, par les caprices du langage.

²² „Cahiers des Quatre Saisons”, Hiver 1955.

²³ *Ibidem*.

²⁴ „Cahiers Renaud—Barrault”, Février 1960.

Le Tueur sans gages et le *Rhinocéros* marquent une réconciliation de son anti-théâtre avec le théâtre traditionnel. „C'est une pièce policière — dit E. Ionesco au sujet du *Tueur* — écrite dans la ligne la plus classique des pièces policières ...”²⁵ Le langage du héros Béranger est sincère et non plus un langage-objet. Il en est de même pour le *Rhinocéros*, où les premiers procédés demeurent, mais disciplinés, à une place plus restreinte dans une oeuvre plus longue. Il y a une histoire cohérente et continue et des personnages nettement dessinés. La pièce ne dépend plus du langage pour une existence, s'inspirant des expériences personnelles qu'eut E. Ionesco pendant la nazification de la Roumanie, avant la deuxième guerre mondiale. De bon gré ou contre leur gré, beaucoup de ses amis acceptèrent le raisonnement intransigeant du nazisme: ils devinrent, selon E. Ionesco, des animaux féroces et sans trop de cerveau, exactement comme des rhinocéros. Comme le professeur de *La Leçon* leur dogmatisme intransigeant les amena loin, jusqu'à commettre des crimes atroces. En écrivant sur son théâtre en général, E. Ionesco a dû penser plus spécialement au *Rhinocéros* lorsqu'il a constaté: „L'esprit de sérieux bâtit des prisons ... est inquisiteur ... ennuyeux ... fait des guerres ... tue”²⁶. Cependant, dans le *Rhinocéros*, le caractère neuf de cette intransigeance ne provient pas du seul langage, mais de circonstances préalables. Les caractères sont bien dessinés et ce n'est que dans le premier acte que règne l'atmosphère de la technique présente dans les premières pièces. Mais là, E. Ionesco se sert traditionnellement du langage afin de souligner la classe sociale à laquelle appartient tel ou tel personnage; et aussi, afin de mettre en relief le fait que personne ne saisit l'importance du passage du rhinocéros. L'Europe ne se rendait compte non plus de l'envergure de l'ascension du nazisme en Allemagne. Même quand Hitler envahit la Tchécoslovaquie, Chamberlain et Pétain étaient prêts à avoir des colloques avec les Allemands. Les répétitions d'exclamations du premier acte du *Rhinocéros* produisent un effet théâtral. Tandis que dans les premières pièces les effets même du langage avaient une importance primordiale, ici, ces effets servent à obtenir, d'une manière allégorique, un événement historique. Le raisonnement formel du Logicien n'est donc pas gratuit quoiqu'il rappelle la technique du professeur dans *La Leçon*. Qui est plus, dans le *Rhinocéros* il y a une documentation très détaillée sur les moeurs des rhinocéros qui crée un parallélisme entre eux et les nazis: la couleur verte de leur peau, par exemple, qui rappelle l'uniforme allemand; la manière qu'ont les rhinocéros de forcer droit devant eux la tête baissée; le fait que les rhinocéros ne tuent pas d'une manière noble ou digne de louange, car ils foulent leur victime aux pieds. Beaucoup de paroles de la pièce sont des slogans de la propagande nazie.

En donnant aux banalités du langage une espèce de secousse électrique. E. Ionesco les ranime d'une vie humoresque. Tout son théâtre est un hymne à l'émerveil-

²⁵ Propos recueillis pour „le Monde”, par Claude Sarraute, cités dans „Paris-Théâtre”, n-o 156.

²⁶ „Lettres Françaises”, 2—8 Mars 1961.

lement et à la joie de vivre même, à la fraîcheur, mais un hymne à rebours²⁷: le quotidien nous est présenté comme s'il était neuf. Car „renouveler le langage — écrit E. Ionesco — c'est renouveler la conception, la vision du monde”²⁸.

III. ARTHUR ADAMOW

Du théâtre allégorique au théâtre historique

A. Adamov, ainsi qu' E. Ionesco, choisit d'isoler ses personnages dans une incomunicabilité complète. Cependant, cette rupture ne se manifeste pas, comme c'est le cas chez E. Ionesco, par des calembours, des jeux de mots et des tics de langage, mais plutôt par le contenu même du langage qui met en relief l'absurdité de nos échanges quotidiens.

Les pièces qu' A. Adamov écrivit avant le *Ping-pong* (1955) témoignent d'un expressionnisme surréaliste qui cherche à montrer sur scène la concrétisation des sentiments. Il se décida „de montrer sur la scène le plus grossièrement et le plus visiblement possible la solitude humaine, l'absence de communication”²⁹.

Dans sa première pièce *La Parodie* (1952) les personnages principaux, N. et l'Employé, prononcent deux monologues interminables. Ils ne font qu'extérioriser leur pensées intimes. Chacun se désintéresse totalement de l'autre; de plus, il ne comprend jamais ni les paroles, ni les pensées, ni les intentions de l'autre. Tous les deux attendent l'arrivée de Lili qui symbolise la femme désirée. N. et l'Employé se côtoient dans une incomunicabilité complète. A. Adamov admet qu'en voulant démontrer l'insuffisance de nos moyens de communiquer avec nos semblables, il en révéla l'absurdité. La tragédie de la communication se réduit à un spectacle du dérisoire.

Pendant plusieurs années, A. Adamov, nourri des théories d'Antonin Artaud, s'était ainsi voué à l'allégorie dramatique en germe déjà dans *La Parodie*. „Créer des mythes, voilà le véritable objet du théâtre” — avait écrit Artaud dans son célèbre livre, *Le Théâtre et son double*³⁰. Les personnages des premières pièces d' A. Adamov sont des archétypes, dépourvus de toute psychologie qui incarnent le caractère mythique. Les noms même qu'ils portent le suggère. La Soeur, Le Mutilé etc. Ces archétypes ressemblent beaucoup aux héros des romans de Kafka dans la mesure où ils sont réduits à l'expression d'une anxiété. Le héros de *Tous contre tous*, Zenno, rappelle celui du *Procès*: tous deux sont constamment en proie au complexe de persécution. Ils finissent par devenir l'allégorie de l'Homme persécuté. *La Parodie* est une allégorie qui exprime d'une manière symbolique la solitude. *L'Invasion* porte à la scène le sentiment de l'absence, concrétisée dans les documents posthumes

²⁷ „... *The Chairs* is a plea, pathetic perhaps, for mutual understanding...” („Observer”, 29 VI 1958).

²⁸ „Cahiers des Quatre Saisons”, Hiver 1959.

²⁹ *Oeuvres* d'Adamov, p. 8 (Gallimard). Les citations suivantes viennent de la même édition.

³⁰ A. Artaud, *Théâtre et son double*, Paris 1938, p. 124 (Gallimard).

à déchiffrer et où il manque certains mots clés irremplaçables. Dans *Tous contre tous* les réfugiés se font distinguer parce qu'ils boient. La tare d'être réfugié se manifeste concrètement. De même dans *La grande et la petite manoeuvre*, l'abrutissement de l'esprit du Mutilé est représenté par la perte progressive de ses membres: il finit par devenir cul-de-jatte. Inutile de dire que dans un tel théâtre le langage est subordonné au côté physique du spectacle.

A partir du *Ping-pong*, cependant, A. Adamov tourne „délibérément le dos à l'expressionnisme fausement tragique de ses débuts”³¹. Avec le *Professeur Taranne* il sort du „no-man's land pseudo-poétique”. Il lui préfère l'exactitude concrète de l'histoire. Dans son oeuvre, l'influence d'Artaud cède la place à celle de Brecht; le Brecht des pièces historiques comme *La résistible ascension d'Arturo Ui*, *Mère Courage*. Dans le *Ping-pong*, la machine à sous qui occupe la place centrale fixe exactement l'époque et la société où se déroule la pièce. Avec *Paoli-Paoli* et *Printemps 71*, A. Adamov atteint le sommet de son art en abordant le théâtre historique. Pour amasser la documentation minutieuse qu'il lui fallait, lui, sa femme et un ami passèrent de longues semaines à la Bibliothèque Nationale, à fouiller dans les journaux et dans les revues des époques en question. *Paolo-Paoli* peint les milieux commerciaux des quatorze années dite de la Belle Epoque, tandis que dans *Printemps 71* A. Adamov ne laisse pas passer la moindre occasion pour décrire l'atmosphère authentique de l'époque de la Commune à Paris.

„Le Ping – pong”

Dans le *Ping-pong* il s'agit de deux amis, Arthur et Victor, qui cherchent à faire fortune en inventant de nouvelles complications à un billard électrique afin de le rendre plus attirant. Cette machine est au centre de l'intrigue: tous les événements se déclenchent par elle ou aboutissent à elle. La substance même des dialogues s'en ressent, les personnages ne cessant jamais d'être hantés par elle. Au fur et à mesure de l'introduction de nouvelles complications, visant à perfectionner la machine, le langage des personnages s'enrichit de termes techniques. Leur débit s'accélère dans un mouvement de plus en plus frénétique jusqu'au point de rupture du neuvième tableau. Tous sont devenus des esclaves consentants et ravis de leur obsession. A partir de ce moment, le tout s'émiette dans un effondrement général qui entraînera même les personnages. La dernière scène nous montre les deux compagnons, maintenant septuagénaires, en train de jouer à un ping-pong qu'ils avaient artificiellement compliqué. Finalement, la fatigue, l'âge, l'usure aidant, ils se décident enfin à simplifier tout, à jeter leurs raquettes, enlever le filet et à jouer comme des enfants avec la main. Quelques idées communistes se dégagent de cette histoire: le consortium, propriétaire des machines, par exemple, c'est l'entreprise qui essaie de gagner de l'argent en abrutissant les gens.

³¹ „Le Monde”, 2 III 1955.

Dans la pièce il faut signaler deux genres de langage: l'un cousu du jargon de la machine à sons dont l'importance s'accroîtra jusqu'au neuvième tableau, l'autre quotidien et banal. Celui-ci, au contraire, va diminuant en importance au fur et à mesure du développement, de sorte que pendant toute la pièce on assiste au jeu de ces sortes de langage. L'idiome ordinaire et quotidien des personnages se compose de clichés tout faits qui ne traduisent guère qu'une impossibilité de s'exprimer. La machine à sons, leur seule préoccupation fournit aux protagonistes de quoi parler, et plus l'action se déroule, plus le jargon de la machine envahit leur langage vide. „Mon appareil n'est pas un symbole — explique A. Adamov. — Plutôt un centre d'intérêt différent pour chacun, selon l'âge ou [la] position sociale”³². Ce billard électrique constitue le lien unique entre les personnages qui s'efforcent de se voir, de se connaître, de se juger et de se haïr à travers lui.

L'appareil à sons est également la source de toute émotion dans la pièce. Chaque fois qu'un personnage est déçu ou égayé c'est à cause d'une des nouveautés pour la machine qui est acceptée ou rejetée par le consortium. Qui plus est, le langage quotidien est tellement banal, et l'obsession de la machine si forte, que les personnages ne peuvent donner aucune expression à leurs émotions quelques élémentaires qu'elles soient, sans les traduire dans les termes du billard électrique. Le dedans s'exprime en termes du dehors. L'accumulation des nouvelles inventions crée les péripéties vertigineuses de la pièce qui s'enchaînent avec une précipitation croissante jusqu'au neuvième tableau, où seul, existe le vocabulaire technique de la machine à sons. C'est le son même et non pas le sens des mots devenus mécaniques qui concrétise le sentiment des protagonistes en face de cette obsession. A. Adamov atteint une espèce de poésie étrange: „ce langage fait pour les sens”³³. Les termes reviennent à une vitesse effrénée: „tilt”, „patineuses”, „couloir de gauche et de droite”, „trous”, „billes”, „return-ball” etc ... Arthur finit par haleter: „... Dans mon appareil on pourra à la fois gagner au score, aux points, aux bonus, aux numéros éteints, aux numéros allumés, aux trous en ligne droite, aux trous en V, et même au trou en haut, sans parler des couloirs...” (p. 167). Après quoi, dans le dernier tableau, tout le langage s'émiette marquant la fin de la pièce et la ruine des personnages.

„Paolo-Paoli” et „Printemps 71”

Après le *Ping-pong*, A. Adamov, s'étant voué à écrire une pièce où il examinerait les rouages de la grande machine sociale aussi minutieusement que les *bumpers* et *flippers* de la machine à sons. Le théâtre pour lui réside donc dans la vérité sociale et historique; „c'est l'art — dit-il — du temps et la progression dans le temps”³⁴. Dans ce théâtre historique — explique-t-il — „j'essaie de montrer, à travers dif-

³² „Combat”, 2 III 1955.

³³ Artaud, *op. cit.*, p. 40.

³⁴ „Le Monde”, 19 I 58.

férents personnages la continuité des intérêts, masquée par la discontinuité des opinions³⁵. Dans le premier tableau de *Paolo-Paoli*, Hulot-Vasseur et Paolo-Paoli sont engagés dans un jeu de ruse et de marchandages, que les onze tableaux suivants ne feront que répéter d'une manière monotone et hallucinante. La pièce, en effet, dure quatre heures et demie.

„Si l'on veut rendre compte au théâtre — dit A. Adamov — des faits sociaux, il faut réexaminer la question du théâtre historique³⁶. Cela explique la documentation très détaillée qui se trouve dans les dernières pièces. A. Adamov désire mélanger inextricablement les intérêts particuliers et les événements politiques. Il ne veut pas que le plan politique serve seulement de toile de fond contre laquelle se joue la vie privée des protagonistes. Cette documentation excessivement lourde crée une espèce d'humour lourd qui s'accuse d'autant plus qu'on fait des rapports entre les affaires internationales et le commerce des papillons.

Ainsi qu'avait fait Brecht dans *Arturo Ui*, A. Adamov signale, dans une note préliminaire à *Paolo-Paoli*, qu'„avant chaque tableau quelques phrases éclairant et commentant les événements de l'année seront projetées sur un écran. En même temps que le spectateur les lira, il entendra des airs et des chansons datant aussi des années où se situe l'action...". Dans *Printemps 71* les 26 tableaux sont ponctués par neuf „guignols... joués par des acteurs”, qui éclairent „du point de vue historique les tableaux qui suivront”. Comme dans le *Ping-pong* le débit dans ces deux dernières pièces s'accélère, suggérant ainsi un sentiment d'anxiété que le sens des mots n'est pas à même d'exprimer.

Les personnages et le langage

Dans le théâtre traditionnel, toute la fonction dramatique du langage se réduisait à exprimer fidèlement les passions et les sentiments des personnages ou à expliquer les idées motrices d'une action. Cette subordination du langage à la psychologie se basait sur la fonction d'extérioriser l'intérieur qu'avait le langage. Tous les personnages d'A. Adamov, avant comme après le *Ping-pong*, sont dépourvus de toute épaisseur psychologique. Ils semblent donc exister dans un monde fait de situations de langage, et se distinguent, les uns des autres, non pas par la psychologie, mais du fait qu'ils parlent le langage qui convient à leur degré de réalité. Dans *Tous contre tous*, par exemple, Zenno, le réfugié, est tantôt le persécuté et tantôt le persécuteur, suivant les revirements politiques. Quand il est en proie à la persécution, son débit est saccadé et haletant; lorsqu'il est le persécuteur, il devient grandiloquent. La forme de son langage correspond exactement à son état de réalité.

A partir du *Ping-pong*, les personnages d'A. Adamov ne sont plus des hommes allégoriques dessinés par un terme vague. On n'entend plus le langage des sourds où tous les personnages planent dans une incommunicabilité impénétrable. Les

³⁵ „Théâtre Populaire”, 1 Mars 1956, vol. XVII.

³⁶ „Théâtre Populaire”, Juillet 1957, vol. XXV.

personnages du *Ping-pong*, de *Paolo-Paoli* et de *Printemps 71* demeurent, cependant, aussi dénués de psychologie que ceux naguère. Ce que Roger Blin dit au sujet des premières pièces est aussi vrai du *Ping-pong* et de *Paolo-Paoli*. „Ce que j'aime chez Adamov c'est l'absence de tout verbiage psychologique... tout y est action”³⁷. C'est pourquoi M. Jean Vilar a pu affirmer: „Adamov ou Claudel? Je réponds Adamov”³⁸. Dans son célèbre livre, déjà cité, Artaud avoue que la psychologie est responsable de „l'avilissement actuel du théâtre” et de sa perte d'énergie et de dynamisme. „Qui a dit que le théâtre était fait pour élucider un caractère?” — demande Artaud³⁹. Dans le *Ping-pong*, par exemple, le langage des personnages ne porte que sur la machine à sous et jamais sur la conscience, jamais sur la psychologie. Dans les dernières pièces, la façon de parler de chacun le fixe indéniablement dans une classe sociale et lui donne une espèce d'identité particulière. La liberté, donc, qu' A. Adamov prétend avoir accordé aux personnages de ces dernières pièces semble inutile et inefficace. Ceux-ci n'agissent jamais d'une façon surprenante, car ils ne sortent jamais du monde de leur vie sociale étriquée, et par conséquent, ils ont l'air d'être vraiment emprisonnés dans leur langage-type. Celui-ci a donc remplacé la fonction de distinguer les caractères que possédait la psychologie auparavant. Des caractères suscités par le langage même sont plus terrifiants que ceux de la dramaturgie traditionnelle, car, n'ayant pas de profondeur psychologique, ils n'ont pas de droit à la consolation ni à la tendresse. Leurs émotions mêmes naissent du rythme accélérant de leur langage; ce langage qui développe en même temps la pièce. Pour A. Adamov, comme pour Artaud, le langage au théâtre n'est plus qu'une „incantation”.

IV. SAMUEL BECKETT

Les romans

S. Beckett, avec *En attendant Godot* et *Fin de partie*, apporte à la scène les thèmes principaux de ses romans où l'on découvre l'expression d'une poésie étrange s'inspirant du langage quotidien. Toute son oeuvre a pour point de départ l'inanité et l'insuffisance des mots de tous les jours. Pour S. Beckett l'humanité a perdu tout sens de son but dans la vie parce que le langage dont elle se sert s'est tellement avili qu'il est devenu ridicule et dérisoire. Dès le début de sa carrière S. Beckett avait écrit, dans un poème intitulé *Accul*: „le chant des bouches mortes meurt”.

L'oeuvre littéraire de S. Beckett subit deux influences majeures; celle de James Joyce dont il était le secrétaire personnel en 1928, et celle de Marcel Proust qu'il étudiait avec passion. Il fut extrêmement frappé par la manière dont Joyce, dans les romans, avait établi une parenté entre l'espace et le temps et par les rapports qu'il

³⁷ „Combat”, 4 VI 1952.

³⁸ „Théâtre de France”, vol. I, p. 136.

³⁹ Artaud, *op. cit.*, p. 43.

avait créés entre l'ouïe et la vue. Chez S. Beckett, le temps est complètement fondu dans l'espace et très souvent la cécité est suivie de près par la surdité. Tous ses romans cherchent à fixer l'éternité immobile de l'instant. „Le temps s'est fait espace, il n'y en aura plus”⁴⁰. Toute notion de temps et d'espace est détruite. On sait uniquement que l'action, pour la plupart, se déroule le soir sans notion de durée temporelle; l'absence de mouvement supprime toute idée d'espace. On erre dans un *no man's land*, pour employer le terme d'A. Adamov: le tout baigne dans „l'instant sans bornes...”⁴¹

La deuxième grande influence que subit S. Beckett fut celle de Proust. En 1932 il publia une étude sur les symboles dans l'oeuvre de Proust. Ce qui le frappa surtout, fut la manière dont celui-ci considérait le temps comme un agent de décomposition. Tous les caractères de S. Beckett sont en proie à une décomposition progressive, non seulement de leur esprit, mais aussi de leur corps. Ce dépérissement s'effectuant devant nos yeux, il s'ensuit que le temps réel ne correspond nullement à la durée temporelle représentée dans l'ouvrage. Malone, Molloy, Murphy, l'Innommable, Hamm, Krapp sont tous en proie à cette dégradation progressive du corps, de sorte que la seule chose qui indique qu'ils sont toujours parmi les vivants est leur voix.

Ce dépérissement physique des personnages s'empare du langage même. La première phrase de *Fin de partie*: „Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir” — abat la cloison, étanche des temps des verbes; les mots sont des bruits vidés de sens. Ainsi, les romans de S. Beckett, n'admettent-ils pas de chapitres ou de paragraphes; la phrase est tout à fait arbitraire — on est forcé de s'arrêter pour respirer. A la fin de *L'Innommable* la phrase n'existe plus: à la fin du roman intitulé *Molloy*, au contraire, les paroles deviennent de plus en plus courtes et presque haletantes.

Tant dans le théâtre que dans les romans, cette décadence physique, cette destruction du temps ne sont pas le message de S. Beckett, quoiqu'elles apparaissent. Elles ne servent qu'à mettre en relief la survivance de la voix. Les romans de S. Beckett ne sont faits que de mots, car il n'y a pas d'action. Ils deviennent de longs monologues intérieurs d'un seul caractère qui se parle, se raconte les mêmes histoires invariables, et s'imagine un monde grouillant tout autour, afin de se persuader qu'il existe. Les protagonistes existent dans un monde de noms de choses, c'est-à-dire, dans un monde de mots. Toutes les normes ordinaires de la vie sont systématiquement pulvérisées au moyen d'un contre-équilibre fait d'éléments opposés. Mainte et mainte fois, une phrase contredit systématiquement celle qui la précède, de sorte que rien n'existe, à part la voix qui les prononce. Dans le théâtre, aussi bien que dans les romans, les gens désirent sans cesse, et en même temps, aller, venir; commencer, finir; naître, mourir; parler, se taire. „...Tout est question de voix. Ce qui se passe ce sont des mots”⁴². À partir de cela, le lecteur qui essaie

⁴⁰ *Nouvelles et textes pour rien*, p. 182 (Éd. de Minuit).

⁴¹ *Malone meurt*, p. 109 (Éd. de Minuit).

⁴² *L'Innommable*, p. 119 (Éd. de Minuit).

d'en tirer une exégèse religieuse, puisque quelques-unes des phrases traitent d'un sujet religieux, cherchent à leur donner un sens qu'elles ne possèdent pas en elles-mêmes.

Les caractères de Joyce s'agrippent aux objets concrets qui leur servent de dispositifs de survivance. De même dans l'oeuvre de S. Beckett; mais bien plus qu'aux objets et aux mots, les caractères de S. Beckett s'accrochent les uns aux autres pour survivre. Ils sont incapables d'éprouver quelque émotion que ce soit. L'amour, la haine, la pitié, l'envie ne sont que des occasions de parler, car lorsque les personnages ne se parlent plus, ils perdent la notion de leur existence. Les protagonistes n'existent que par leur voix. „Il m'est impossible de m'arrêter, je suis de mots, je suis fait de mots”⁴³. C'est à la lueur de cette constatation qu'il faut aborder les oeuvres théâtrales de S. Beckett. Tout — les caractères, leur existence, leur monde — est asservi à ce langage qui est à la fois dérisoire dans sa vacuité et nécessaire par sa fonction. Même les grossièretés, dont se servent très souvent les caractères, ne parviennent pas à donner une signification réelle au langage. On veut se taire, mais on ne peut pas. „Oui, dans ma vie, puisqu'il faut l'appeler ainsi, il y eut trois choses, l'impossibilité de parler, l'impossibilité de me taire et la solitude...”⁴⁴

Les pièces de S. Beckett présentent une dramatisation de cet état impossible. Les personnages ne peuvent pas mourir car ils ne peuvent pas vivre. Ils veulent la liberté du silence, mais se voient forcés de parler, parler, parler; car se taire, tout simplement, serait de perdre l'impression de leur existence. Malone ne peut pas se suicider, pas plus que Vladimir et Estragon, car pour atteindre la vraie paix, et pour l'apprécier, il faut connaître le bruit et l'inquiétude. Par conséquent, il faut la mériter en parlant: dans la solitude absolue, cela serait impossible. „J'ai peut-être dit ce qu'il fallait dire, ce qui me donne le droit de me taire”⁴⁵. Toute l'oeuvre de S. Beckett est un pèlerinage vers le silence et la paix. „... Je finirai par pouvoir fermer ma sale gueule”⁴⁶.

„En attendant Godot”

Comme le suggère le titre, cette pièce est l'histoire de deux hommes, Vladimir et Estragon, qui attendent Godot, jour après jour. Ils ne savent pas d'où ils viennent, ni où ils vont; ils planent dans une incertitude permanente. Dans la pièce, en effet, il n'y a ni intrigue ni développement. En attendant Godot, ils parlent sur un ton clownesque de choses et d'autres pour passer le temps et pour en remplir le vide insondable. Leurs conversations fades ne sont interrompues que par l'arrivée, une fois par jour, de Pozzo menant à la laisse son serviteur Lucky. Pozzo, fouet en main,

⁴³ *Op. cit.*, p. 204.

⁴⁴ *Op. cit.*, p. 224.

⁴⁵ *Op. cit.*, p. 219.

⁴⁶ *Nouvelles et textes pour rien*, p. 157.

est un bellicaire dérisoire et l'idiot Lucky est réduit à l'état de bête de somme. En fin de journée un petit garçon arrive pour informer Vladimir et Estragon que M. Godot ne viendra pas aujourd'hui, mais certainement demain. Les deux compagnons s'apprêtent à recommencer leur attente.

Il est donc aisé d'interpréter ces deux actes d'une manière métaphysique en commençant par le nom „Godot” qui semble bien une façon à la fois affectueuse et ironique, de parler de Dieu dont „God” est la traduction anglaise. Pour nous, l'étude des thèmes principaux de l'oeuvre de S. Beckett, tendrait à démontrer que le nom „Godot” n'est qu'un terme arbitraire pour exprimer le désir et l'impossibilité de se taire qu'éprouvent les protagonistes.

„En attendant [Godot] il ne se passe rien” (p. 62)⁴⁷; „personne ne vient, personne ne s'en va, c'est terrible”. Par conséquent, les mots seuls semblent exister. Pour passer le temps Vladimir et Estragon jouent à converser. Leurs dialogues se composent de phrases courtes, composées de mots de tous les jours. Ils se préoccupent de leurs chaussures, puces, chapeaux, rêves, lacets, de ce qu'ils ont fait hier, de l'heure qu'il est etc.; bref, de tout ce qui est susceptible de fournir de quoi parler. „On trouve toujours quelque chose, hein, Didi, pour nous donner l'impression d'exister” (p. 116—117) avoue Estragon au sujet de leurs conversations artificielles.

Estragon et Vladimir, côte à côte, monologuent d'un bout de la pièce à l'autre. Les idées de leurs discours, toujours sur le point de se rejoindre, restent tout de même séparées. Comme Sapo et sa femme dans *Malone meurt*, „ils n'ont pas de conversation proprement dite. Ils usent de la parole un peu comme le chef de train de ses drapeaux et de sa lanterne” (p. 25). Très souvent les banalités échangées entre les deux amis se tarissent, mais ils s'efforcent de reprendre une conversation quelconque. „C'est pour ça qu'il y a tous ces petits silences, pour que moi, je les rompe”⁴⁸. Il s'ensuit que le contenu des paroles importe très peu.

Les deux monologues prononcés par les compagnons s'enchevêtrent et s'entredépendent l'un de l'autre pour pouvoir subsister. Celui d'Estragon est emprisonné dans le présent, tandis que celui de Vladimir s'occupe de faire prendre conscience à Estragon du passé. Celui-ci, tout de même, ne veut pas rester tranquille, se prononçant toujours sur le point de s'en aller, alors que Vladimir ne désire changer quoi que ce soit. Estragon ne se souvient jamais de rien (sauf peut-être de la douleur infligée par Lucky. Cependant, il ne se rappelle pas qui est Lucky, ni quand celui-ci lui a fait du mal). Pour lui, par conséquent, les mots ne peuvent pas contenir une signification réelle: ceux qui n'évoquent aucun souvenir du passé n'existent qu'en tant que bruits, car il faut que l'on se souvienne de ce que les autres gens comprennent lorsqu'on prononce tel ou tel son. Cela explique pourquoi Estragon s'empare de certaines phrases qu'il répète sans cesse, jusqu'à ce qu'une autre l'hypnotise. A vrai dire, toute la pièce abonde en répétitions de refrains et en leitmo-

⁴⁷ Citations du texte: *En attendant Godot* (Éd. de Minuit).

⁴⁸ *L'Innommable*, p. 125.

tifs qui reviennent fréquemment n'ayant qu'une valeur purement musicale. Le deuxième acte de la pièce n'est qu'une répétition du premier. Le langage tâtonnant des deux compagnons contient beaucoup de listes de phrases et de mots mêmes qui leur permettent de continuer à parler même quand leur conversation est acculée à l'effondrement. Les mots dans de telles suites sont contrôlés tantôt par des associations de sons, tantôt par le rythme et parfois par des associations d'idées étrangères au contexte. *L'Ulysse* de Joyce offre beaucoup d'exemples d'associations de ce genre où l'auteur se complait dans des enchaînements sonores. Ces clichés et ces refrains sont facilement interchangeables: souvent la même chose est dite par l'un et puis répétée par l'autre. Ils jouent, à bon escient, à converser. „Voyons, Gogo, il faut me renvoyer la balle de temps en temps” (p. 18) — s'écrie Vladimir, lorsque son ami ne lui répond pas. „En attendant — dit Estragon — essayons de converser sans nous exalter, puisque nous sommes incapables de nous taire” (p. 107).

Dans le deuxième acte, les deux amis ne parlent plus ni de la Bible ni de la religion: le langage est donc plus vide que jamais. Des critiques comme Ronald Gray, par exemple, interprétant la pièce d'une manière religieuse concluent, puisque Dieu ne vient jamais, que les Chrétiens sont des dupes⁴⁹. Cependant, à côté de toutes les autres choses dont on a fait mention, l'allusion, au fait que le Christ marchait pieds-nus, aux deux larrons crucifiés à ses côtés, à la véracité des Evangiles ou à l'Arbre du Bien et du Mal, ne sont que des sujets de conversation. Elles ont la même valeur dans la pièce que le fait que „les Anglais disent câââm” (p. 24); la même valeur que „l'histoire de l'Anglais au bordel” (p. 24). Cela fait passer le temps. De même, quand Vladimir et Estragon parlent de se suicider, ce n'est que quelque chose de quoi parler.

Le langage de Pozzo se définit de sa propre bouche: „Je ne sais pas très bien ce que j'ai dit, mais vous pouvez être sûr qu'il n'y avait pas un mot de vrai là-dedans” (p. 55). Lucky ne parle qu'une fois dans la pièce et s'agite le reste du temps sans mot proférer. Il faut signaler aussi que Vladimir et Estragon miment beaucoup de petites scènes entre eux. Cependant, la seule fois que parle Lucky, il émet une cascade de mots qui ne s'enchaînent que par des rapports rythmiques ou phonétiques. Sa crise de langage, pour ainsi dire, dure six ou sept minutes sur la scène et porte sur la philosophie, la science, le sport, ponctuée par des cris d'angoisse. Il n'y a pas de construction grammaticale; pas de phrases, ni fil d'idée. Les sons tournent et tournent à vide sans aller nulle part comme les chevaux de la ronde, devenant de plus en plus vertigineux. Lucky, à vrai dire, n'a aucun empire sur les mots qui lui sortent de la bouche:

... plus grave les pierres bref je reprends hélas hélas abandonnés
 inachevés la tête la tête en Normandie malgré le tennis la tête hélas
 les pierres couard, couard... (mêlée — Lucky pousse encore quelques
 vociférations). Tennis... Les pierres... si calmes... Inachevés...

(p. 75).

⁴⁹ „Listener”, 24 I 1957.

On ne met fin à ce torrent de mots qu'en lui enlevant le chapeau. Le tout, si l'on peut risquer cette image populaire, ne fut qu'un gros „travail du chapeau”. Lucky, plus que tous les autres personnages de S. Beckett, sauf peut-être l'Innommable, est prisonnier du langage. La dernière phrase de l'Innommable dure de la page 200 à la page 211, contrôlée uniquement par les sons. On lit à la page 204, par exemple: „... comme une bête née en cage de bêtes nées en cages de bêtes nées en cage de bêtes nées en... etc... etc.”

„Fin de partie”

Fin de partie se rattache à la technique des romans encore plus que ne le fait *En attendant Godot*. Il s'agit d'un homme aveugle et estropié, Hamm, qui, assis dans un fauteuil à roulettes, attend quelque chose — la paix, le silence, la mort. Clov, son domestique, qui ne peut pas s'asseoir, le soigne inlassablement ainsi que ses parents. Ces parents de Hamm, Nagg et Nell, également estropiés, sont emprisonnés dans deux poubelles séparées. Malone, étendu sur son lit de mort, attendait, lui aussi, quelque chose d'imprécis comme Hamm. L'Innommable ne quittait jamais la jarre qui le contenait. Eux aussi, comme Hamm, étaient en proie à un dépérissement physique. Celui-ci se déplace à l'aide de son domestique et d'un bâton, mais il ne quitte jamais le royaume de sa petite pièce. Par conséquent, le langage pour créer l'impression de la vie est d'autant plus nécessaire. A vrai dire, les personnages de *Fin de partie* sont encore plus conscients pourquoi — je souligne le mot pourquoi — ils parlent et à maintes reprises font des commentaires sur leur ennui. Ils savent qu'ils attendent le silence et la paix même au prix de la mort. Ils sentent très bien qu'ils sont asservis à un monde fade où la seule chose qui se passe ce sont des mots.

Hamm: On n'est pas en train de... de...

signifier quelque chose?

Clov: Signifier? Nous, signifier. (*Rire bref.*)

Ah, elle est bien bonne.

Ils savent que les mots n'ont pas de sens.

Fin de partie du début à la fin n'est qu'un jeu de langage pour donner à Hamm l'impression qu'il existe. Clov lui demande: „A quoi est-ce que je sers?”. Hamm lui répond catégoriquement: „A me donner la réplique” (p. 89—90). La même sorte de parenté liait Vladimir à Estragon avec cette différence: eux n'ont jamais pu l'exprimer aussi lucidement. Toute la *Fin de partie* témoigne de cette constatation faite par Hamm. Les mots n'existent qu'en tant que bruits vocaux. Les répétitions foisonnent; „toute la vie les mêmes questions, les mêmes réponses” (p. 19) — dit Clov. Hamm, par exemple, ne cesse pas d'énumérer les choses autour de lui — chien, lunettes, mer, fenêtre. Puisqu'il est aveugle et estropié il n'y a pas de relation entre les choses et les mots. Les noms des objets pourtant retentissent dans ses oreilles. Paradoxalement les mots prennent une autonomie spéciale. Hamm habite un monde de noms.

Clov aussi est en proie au désir de vouloir se taire. Cette citation: „J'emploie les mots que tu m'a appris. S'ils ne veulent plus rien dire apprends-m'en d'autres ou laisse-moi de taire” (p. 62) — nous aide à comprendre toute la question linguistique présentée dans l'oeuvre de S. Beckett. Dans *Fin de partie* plus aucune émotion ne réside dans les mots. Les phrases gratuitement contradictoires et ce que nous appelons les „conclusions évidentes” qui abondent dans la pièce en témoignent.

Tandis que dans *Godot* la monotonie de chaque acte est rompue par l'entrée de Pozzo et Lucky, dans *Fin de partie* elle est rompue par un petit intermède où figurent les parents de Hamm, Nell et Nagg. Ceux-ci sont chacun dans une poubelle et quoiqu'ils veulent se toucher, s'embrasser, se gratter le dos, ils ne peuvent pas. Plus que jamais on reconnaît qu'ils n'existent que par leur voix. Nagg raconte jour après jour la même histoire qui passe pour être drôle. Hamm aussi voue une partie de chaque journée à avancer une histoire fade qu'il truffe de noms scientifiques, tels que „héliomètre” (p. 71) „aménomètre” (p. 72), „hygromètre” (p. 73). Ces instruments aussi ne sont que des noms qui donnent du goût à son histoire.

La pièce se termine quand le jour tire à sa fin. Hamm et Clov croient avoir dit ce qu'il fallait pour mériter le silence. On se demande si encore une fois ils ne se leurrent pas, car le silence ne se gagne que par le langage vivant; notre langage, comme celui d'Hamm, est mort: notre attente sera donc sans fin. „Le silence, un mot sur le silence, sous le silence, c'est le pire parler du silence, puis m'y enforcer”⁵⁰.

ANTYTEATR: MOWA

STRESZCZENIE

Nazwa antyteatr została nadana współczesnemu teatrowi awangardy. Aby zrozumieć, czego dotyczy to określenie, wystarczy uświadomić sobie, że idzie tutaj nie o jakiś szczególnie rodzaj, lecz o pewną postawę wobec sztuki: to teatr skierowany przeciw konformizmowi i konwencjom teatru tradycyjnego. Podobnie jak Artaud, Le Quartel — wszyscy pisarze awangardy, tacy jak Beckett, Adamow, Ionesco, przeciwstawiają się myślowemu lenistwu przenikającemu teatr zwany bulwarowym, czyniąc ze swej sztuki rodzaj kultu religijnego. Właściwie to nie tyle religia dogmatyczna czy ortodoksyjna, ile raczej poryw swobody najbardziej rozpetanej: swobody wyobraźni, formy, tematu, w rzeczywistości bezzasadna wolność snów.

Dlaczego antyteatr? Teatr tradycyjny był zawsze oparty na języku, który odślaniał myśli, rozumowania i psychologię osób dramatu. W antyteatrze ten sam język jest nam dany jako przedmiot gry, tak że stajemy niejako wobec dialogu głuchych, który zrywa wszelkie mosty porozumienia między osobami sztuki, a w konsekwencji pomiędzy aktorami i widzami. Drwący los przygniała człowieka, który tkwi w nieprzeniknionej samotności. Istnieje on jedynie w swoich słowach, nie będąc nawet w stanie wyrazić w sposób komunikatywny własnych uczuć, własnych trwóg, własnej samotności. Ponieważ więc ten nowy teatr unicestwia sam przedmiot dialogu teatralnego, a mianowicie komunikatywność, ma prawo do nazwy: antyteatr.

Ionesco

W pierwszych jednoaktówkach (które określił jako antysztuka, dramat komiczny, farsa tragiczna) próbuje znieść granicę pomiędzy rodzajem tragicznym i rodzajem komicznym, pragnąc

⁵⁰ *L'Innommable*, p. 242.

stworzyć tym sposobem nową teatralną syntezę, odpowiedniejszą dla wieku XX — ery atomu. W odniesieniu do teatru Ionesco nie uznaje żadnych ograniczeń w swoich marzeniach, które rzutują na scenę. Przyjmując logikę snów uderza w konwencjonalne więzy tradycyjnego teatru. W życiu mówimy gotowymi formułami, stereotypami, które ujawniają brak osobistej indywidualności. Ale Ionesco bardziej jeszcze aniżeli gotowe zdania atakuje gotowe myśli. Nasza mowa codzienna jest pusta, machinalna, śmieszna, bezcelowa. Ionesco zastępuje ją w swoich sztukach przez dźwięki pozbawione sensu albo przez konkretne przedmioty. W zakończeniu pierwszych jego sztuk prze-rażający „humor” tego zjawiska naszej mowy doprowadza rzecz do punktu kulminacyjnego, w którym słowa, dźwięki, stereotypowe zdania rozbijają się w zawrotnym rytmie, by wreszcie pociągnąć wszystko w powszechny kataklizm. Postacie zniewolone przez językowe stereotypy, w zupełnym rozbiciu stają się przedmiotami, akcesoriami teatralnymi. W miarę jak zdania tracą sens i rozpadają się, konkretne przedmioty biorą górę nad osobami — krzesła mnożą się i kończy się na zalaniu przez nie sceny w sztuce pod tym tytułem; to samo z jajami w *Jacques ou La Soumission*; w *Amédée* trup wydłuża się tak dalece, że nie pozostawia w domu miejsca parze małżeńskiej; podobnie w sztukach innych. Przedmioty obdarzone biologicznym rozrostem stają się materializacją, konkretyzacją ludzkiej samotności, niewyraźnej poprzez nasz język zużyty, jałowy, nawet martwy — jak mówi Ionesco.

La Cantatrice chauve, w której przesadzona banalność zdań została zaczerpnięta ze zwrotów *Assimil*, podręcznika do nauki języka angielskiego, to teatralna parodia. Podobnie jej dialogi są parodią języka potocznego. Wierzy się, że wystarczy mówić, ażeby coś powiedzieć. Takie ujęcie mowy w pełni sprzeciwia się teatrowi konwencjonalnemu. W wyniku „nijakości” tego, co się mówi w sztukach, rzeczy tracą swoją tożsamość; rzeczy diametralnie różne stają się tożsame, rzeczy tożsame zaczynają się różnić. Cała sztuka jest pielgrzymką milczenia w stronę jakiejś mowy pozszywanej wyłącznie ze stereotypów, które zawrotnie się rozpadają, kruszą, aby wreszcie jak kamienie stoczyć się w beład zakończenia.

La Leçon przynosi konflikt dwóch poziomów mowy: mowa Profesora nie wykracza nigdy poza dziedzinę teorii, podczas gdy mowa uczennicy jest niewzruszenie zakotwiczona na polu praktyki. Dla uczennicy cyfry, które istnieją, nie mogą posiadać wartości ujemnej. Znowu rzeczy tracą całkowicie swój wyróżnik, ponieważ słowa tracą moc. Zdania są zbudowane nie według znaczenia słów, ale według rytmu, skojarzeń brzmień, spółgłosek.

Jacques ou La Soumission zbudowany jest z błędów fonetycznych posuwających ten proceder do krańcowości. Język sprowadza się do powtarzania sylaby *chat*.

Krzesła w sztuce o tym tytule „załamują” scenę, zastępując słowa pozbawione sensu.

Nosorożec (Le Rhinocéros) odznacza się nawrotem do teatru tradycyjnego.

Arthur Adamov

Dramaturgia Adamova to droga od teatru alegorycznego do teatru historycznego. Pierwsze sztuki, napisane przed *Ping-pongiem*, ujawniają surrealistyczną ekspresyjność. Adamov stara się skonkretyzować na scenie uczucia osób dramatu. Te nie rozumieją się nigdy. Tracą w zupełności wzajemne zainteresowanie jedne drugimi. Są samotne nawet w codziennym życiu. Każda mówi językiem głuchych, nie otrzymując nigdy ostatecznej odpowiedzi. Chcąc ukazać tragiczną niewystarczalność naszych sposobów porozumiewania się, zdołał Adamov nagromadzić je w sposób paradoksalny, aby znaleźć nowy wyraz komizmu. Wychowany na teoriach Artauda, Adamov pokusił się o skreślenie nowożytnych mitów samotności człowieka XX wieku. Począwszy od *Ping-ponga* poddał się wpływowi historycznych sztuk Brechta. W tej sztuce epoka i środowisko, w którym toczy się akcja, są ustalane przez obecność maszyny-automatu. Jesteśmy już poza dziedziną półsnu pierwszych sztuk. Elektryczny bilard jest ośrodkiem sztuki — postacie osądzają się, kochają, nienawidzą z jego powodu. Żargon techniczny bierze górę nad ich banalnym językiem potocznym, ogarnia ich życie do tego stopnia, że usiłują wyrazić treści wewnętrzne poprzez terminy zewnętrzne.

Paolo-Paoli wiedzie nas poprzez okres historyczny zwany Belle Epoque, która jest pracowicie ukazana dzięki drobiazgowej dokumentacji. Jesteśmy świadkami monotonna i nie kończących się licytacji dwóch francuskich przemysłowców. Kupiecki żargon w związku ze sprzedażą piór motyli przenika sztukę, nadając jej rytm. Sztuka ta usiłuje pokazać ciągłość interesu, nieustannie imaskowaną przez zmienność poglądów.

Sztuka Adamowa to wreszcie rozbrat z psychologią. Postępując w ślad za Artaudem, Adamov zburzył całą głębię psychologiczną swych postaci, zastępując ją rytmem dialogów, które zawrotnie przyśpiesza lub zwalnia i nagle urywa. Ten chwyt daje wrażenie zagęszczenia psychologicznego przy odrzuceniu analitycznego gadulstwa.

Beckett

Powieści Beckett uległ dwu silnym wpływom — Joyce'a, którego był niegdyś sekretarzem, i Prousta, którego bardzo lubił. Jeśli ten pierwszy dostarczył Beckettowi przykładów czasu zatopionego w przestrzeni w taki sposób, iż jedno nie istnieje bez drugiego, to ten drugi „wskazał” mu skutek działania czasu, który wszystko rozkłada. U Prousta Beckett znalazł działanie nieświadomej pamięci, które wyłożył w swym dziele *L'Instant sans bornes*.

Postępując rozkład, którego zdobyczą staje się każda postać Becketta, nie jest jednak rzeczą zasadniczą w jego dziele. Rzeczy, czas, nawet ciało jego bohaterów rozpadają się tak, że jedyną rzeczą, która wydaje się trwałą, jest istnienie głosu: tylko on daje postaciom wrażenie, że istnieją. Z tej przyczyny wyrażają one jednym tchnieniem sprzeczne pragnienia: „zacząć, skończyć”; „przyjść, odejść”; „urodzić się, umrzeć”. Znaczenie słów nie posiada więc wagi: rzeczą istotną jest utrzymanie przypływu i odpływu słów. Jak u Ionesco — słowa wyzbyte sensu nie zapewniają żadnej tożsamości rzeczom. Protagonisci istnieją tylko dzięki swemu własnemu głosowi. Pragną milczeć, ponieważ mowa ich jest śmiesznie bezużyteczna, lecz nie ośmielają się przestać mówić z lęku przed zniszczeniem złudzenia, że istnieją.

Trzy motywy przewodnie przenikają dzieła Becketta zarówno powieściowe, jak teatralne: 1) niemożność mówienia naprawdę, 2) niemożność milczenia, 3) samotność.

Teatr. Dwie główne postacie z *Czekając na Godota* (*En attendant Godot*), Vladimir i Estragon, monologują poprzez całą długość sztuki. Beckett igra tworząc rozmowę opartą na wymianie pytań i odpowiedzi, które nie odpowiadają, rozmowę opartą na stereotypach zużytych i wyblakłych, na mowie ślepej, zagrożonej ustawicznie utonięciem w milczeniu. Słowa niszczą całkowicie pojęcie czasu, przestrzeni, ruchu. Często, gdy brak im śmiesznego przedmiotu ich rozmowy, bohaterowie milkną, co uwydatnia jeszcze silniej i uwypukla czczość ich wypowiedzeń. Powtórzenia tych samych zdań, niemal muzycznych refrenów pozbawionych właściwego sensu, kaskada słów połączonych jedynie związkami asocjacji — brzmień, dają wrażenie istnienia nasyczonego patetycznym okrucieństwem.

Końcówka (*Fin du parti*) podejmuje ten sam proceder i te same tematy. Ludzie tkwiąc w rodzaju pólśnu zamieszkują świat mdły, w którym wszystkim, co się dzieje, są jedynie słowa.

Tak więc antyteatr zerwał ostatecznie z teatrem literackim, ze „sztuką napisaną” — aby się posłużyć wyrażeniem Giraudoux. Beckett, Ionesco i Adamov posługują się mową w sposób paradoksalny, aby wykazać niemożność porozumienia się człowieka z innymi ludźmi. Tu ma swe źródło nie dająca się zniweczyć samotność człowieka. Ionesco roztacza przed nami obraz mowy autonomicznej, na zupełnym bezdrożu. Dla Adamowa człowiek może się wypowiadać tylko terminami technicznymi, podczas gdy u Becketta strzępy sztucznej rozmowy wywołują „wrażenia istnienia”. Nigdy teatr nie otarł się tak blisko o otchłań milczenia.

Przełożyła Teresa Cieslikowska