



**FACULTADE DE FILOLOXÍA
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA
GRAO EN LINGUA E LITERATURA MODERNAS, FRANCÉS**

**APPROCHE SOCIOLOGIQUE DU THÉÂTRE DE L'ABSURDE À
TRAVERS LES ŒUVRES DE IONESCO ET BECKETT**

Curso académico: 2018-2019
Autora: Margot Chloé Campetella Vilela
Titora: Laurence Malingret



**FACULTADE DE FILOLOXÍA
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA
GRAO EN LINGUA E LITERATURA MODERNAS, FRANCÉS**

**APPROCHE SOCIOLOGIQUE DU THÉÂTRE DE L'ABSURDE À TRAVERS LES
ŒUVRES DE IONESCO ET BECKETT**

Curso académico: 2018-2019
Autora: Margot Chloé Competella Vilela
Titora: Laurence Malingret

Signatura da graduada:



FACULTADE DE FILOLOXÍA



CUBRIR ESTE FORMULARIO ELECTRONICAMENTE

Formulario de delimitación de título e resumo

Traballo de Fin de Grao curso 2018/2019

APELIDOS E NOME:	Competella Vilela Margot Chloé
GRAO EN:	Linguas e literaturas modernas
(NO CASO DE MODERNAS) MENCIÓN EN:	Francés
TITOR/A:	Laurence Malingret
LIÑA TEMÁTICA ASIGNADA:	Literaturas e culturas francófonas

SOLICITO a aprobación do seguinte título e resumo:

Título:
Approche sociologique du théâtre de l'absurde à travers les oeuvres de Ionesco e Beckett




Resumo :

Nous commencerons le travail par une brève introduction historique et une analyse de la société qui a vu naître le théâtre de l'absurde. Nous aborderons aussi l'évolution de la littérature française du siècle et principalement du théâtre pour pouvoir ainsi comprendre plus profondément les relations du théâtre de l'absurde avec la société.

Nous proposerons donc une approche sociologique des œuvres de Samuel Beckett et Eugène Ionesco et pour ce faire nous nous baserons principalement sur les œuvres suivantes: En attendant Godot de Beckett et Rhinocéros de Ionesco. À partir d'exemples textuels nous essaierons d'établir une connexion entre ces œuvres littéraires et la société française de l'Après-Guerre et de décrire comment les intrigues, les thématiques ou même les personnages sont le reflet de leur contexte de création.

Nos références méthodologiques et théoriques s'appuieront essentiellement sur les œuvres de Jacques Dubois et Pierre Bourdieu.

Santiago de Compostela, 6 de novembro de 2018.

Sinatura do/a interesado/a 	Visto e prace (sinatura do/a titor/a) 	Aprobado pola Comisión de Títulos de Grao con data 16 NOV. 2018  Selo da Facultade de Filoloxía
---	--	--

SRA. DECANA DA FACULTADE DE FILOLOXÍA (Presidenta da Comisión de Títulos de Grao)

Table des matières

1. Introduction.....	4
2. Panorama historico-littéraire du XXe siècle.....	6
a. Les deux guerres mondiales et la politique française jusqu'en 1962.....	6
i. La société et ses mutations.....	7
b. La littérature et sa diffusion	8
i. Approche de l'évolution des genres littéraires à travers le XXe siècle.....	9
3. Le théâtre de l'absurde.....	11
a. Principales influences.....	11
b. Premières démarches.....	12
c. Auteurs du théâtre de l'absurde.....	13
d. <i>En attendant Godot</i> de Samuel Beckett et <i>Rhinocéros</i> d'Eugène Ionesco d'un point de vue sociologique.....	13
i. Samuel Beckett, <i>En attendant Godot</i>	14
ii. Eugène Ionesco, <i>Rhinocéros</i>	19
e. Illustration du théâtre de l'absurde à partir d'exemples textuels.....	23
f. Le théâtre de l'absurde sous d'autres nomenclatures.....	27
4. Conclusion.....	28
5. Bibliographie.....	29

1. Introduction

Plusieurs manières d'aborder une œuvre dramaturgique se présentent de nos jours. Nous pouvons nous centrer sur l'auteur, l'intrigue, les personnages, la réception, la langue... mais ici nous avons préféré réaliser une démarche différente.

Dès la première moitié du XXe siècle la sociologie connaît son apogée et les sciences sociales sont reconnues tout au long du XXe siècle. Mais, en relation à notre thème central de l'analyse sociologique d'une œuvre nous devons dire que la relation entre littérature et société n'a pas été toujours favorable, l'histoire et les sources bibliographiques le démontrent. La sociologie littéraire indique que la littérature et la réalité socio-historique sont inséparables, puisque l'une influence l'autre et vice-versa. Pour bien comprendre la démarche ici réalisée, l'idée que nous venons d'évoquer est fondamentale. Tout est connecté, il y a une relation d'interdépendance entre les différents éléments du monde social, littéraire, politique ou même culturel et économique. Réaliser une analyse sociologique de n'importe quelle œuvre littéraire est alors le résultat d'un long travail de recherche d'information et de rédaction qui suppose un effort de la part du rédacteur (qui doit remettre en ordre les informations trouvées et sélectionnées) mais aussi de la part du lecteur.

Notre travail consistera dans un premier instant à introduire les événements historiques du XXe siècle, comme le sont les deux guerres mondiales, les changements politiques, sociaux mais aussi littéraires pour pouvoir traiter postérieurement et en profondeur le couramment dénommé théâtre de l'absurde. Théâtre qui nous a paru fort intéressant pour son originalité face au reste des démarches suivies par les autres genres mais aussi par ses caractéristiques formelles comme la nouvelle utilisation du langage, la nouvelle conception de l'intrigue et le nouveau traitement des personnages. Ce théâtre qui se trouvait et se trouve encore au centre de nombreux commentaires et d'études, comme nous avons pu le vérifier par les textes consultés, fut en plus tout un événement. Les auteurs qui auront leur place dans cette analyse seront Samuel Beckett et Eugène Ionesco, en raison de leur contribution fondamentale à cette surprenante dramaturgie de la seconde moitié du siècle. Ces deux auteurs seront traités dans un premier instant séparément pour bien percevoir leurs divergences et leurs ressemblances, puisque même s'ils écrivent un théâtre semblable leur histoire diffère et par conséquent leurs œuvres aussi. En dernier lieu nous réunirons les caractéristiques de l'un et de l'autre à fin de mieux percevoir l'ensemble des caractéristiques du théâtre de l'absurde. Auteurs de nombreuses œuvres dramaturgiques nous n'en choisirons que deux d'entre elles, à travers lesquelles nous procéderons à notre approche. *En attendant à Godot* et *Rhinocéros*, qui ont été et sont encore des textes caractéristiques du théâtre de l'absurde, sont ainsi les œuvres sélectionnées pour ce travail. Leur importance mais aussi leurs caractéristiques nous ont menée ainsi à cette sélection.

Tout le travail, depuis l'analyse du contexte jusqu'au dernier point de l'étude du théâtre de l'absurde, sera réalisé en considérant les œuvres et, par conséquent, les idées et concepts de deux sociologues francophones: Pierre Bourdieu et Jacques Dubois. Ces deux

derniers ont su montré l'importance de la sociologie à travers leurs œuvres: *Les règles de l'Art: Genèse et structure du champ littéraire* et *L'institution de la littérature: Essai* employées comme point de départ de notre composition.

Dans le monde, et comme nous l'avons indiqué dès le début du texte, tout est ainsi fortement lié. La réalité détermine l'organisation des différentes postures prises par les auteurs à l'intérieur du champ littéraire, mais aussi à l'intérieur d'autres champs. Le contexte, leur histoire personnelle et sociale affectent ainsi les auteurs dans leur sélection face à l'un ou l'autre mouvement. Ce que Dubois nomme l'institution de la littérature, en relation au champ de Bourdieu, impose la même idée de liaison entre littérature et société, littérature et histoire ou même littérature et politique. Ces idées, prises de ces auteurs, sont déjà suffisamment connues pour devoir les expliquer au long du travail c'est pour cela que pour réaliser cette approche nous avons organisé notre analyse en plusieurs points principaux qui n'incluront pas une explication ou une analyse de ces auteurs et de leurs œuvres.

Le chapitre qui suivra l'introduction inclura un résumé sur les deux guerres mondiales et la politique française jusqu'à 1962, une présentation de la société en mutation mais aussi une approche de l'évolution des genres littéraires pendant le siècle et leurs nouveaux moyens de diffusion. Le troisième parlera exclusivement du théâtre de l'absurde à travers différentes facettes et inclura plusieurs sous-chapitres. Le premier de ces sous-chapitres sera dédié à nommer les principales influences de ce théâtre tant du XIXe comme du XXe siècle pour inclure plus tard les premières démarches qui donneront lieu au futur théâtre de l'absurde, mais aussi pour bien comprendre que la naissance de ce théâtre est le fruit de diverses influences. Après, avant de présenter les deux auteurs principaux, nous avons aussi décidé de consacrer un paragraphe à d'autres auteurs du théâtre de l'absurde puisque nous croyons nécessaire de leur accorder une place dans ce document. Les deux chapitres suivants, qui seront sûrement les plus denses du travail, sont ceux qui traitent des œuvres: *En attendant Godot* et *Rhinocéros* de Beckett et Ionesco respectivement. Ces deux points englobent une approche analytique des œuvres en traitant leur contexte historique et social en relation avec l'intrigue, les personnages, le temps, l'espace, le langage... ce qui nous aidera à mieux comprendre la totalité des œuvres selon leur contexte. Le dernier point fondamental réunira les deux antérieurs pour envisager le théâtre de l'absurde à travers des exemples textuels tant des œuvres de Beckett et Ionesco que d'œuvres appartenant à la bibliographie employée. La partie finale du travail sera complétée par, avant d'introduire la conclusion, un paragraphe sur les différentes nomenclatures employées par les auteurs de la bibliographie pour ainsi souligner que le théâtre de l'absurde peut être traité sous une autre apparence que celle que nous avons utilisée au long du travail.

En dernier lieu ajouter que ce travail a été ainsi réalisé en utilisant les œuvres de Bourdieu et Dubois mais en suivant aussi les critères que de nombreux auteurs ont employés pour parler du théâtre des années 50 et 60, comme Michel Corvin et Jean-Luc Déjean.

2. Panorama historico-littéraire du XXe siècle

a. Les deux guerres mondiales et la politique française jusqu'en 1962

Afin de pouvoir introduire l'analyse du théâtre de l'absurde et aborder, brièvement, la société du XXe siècle, nous devons parler tout d'abord des événements qui les ont marqués profondément comme le sont les deux guerres mondiales et quelques événements politiques du pays jusqu'à 1962, moment de paix pour la France.

Après un début de siècle prospère au niveau économique et social (comme l'indique Daniel Rivière dans son œuvre *Histoire de France*, 1986) nous pouvons dire que la première Guerre mondiale, qui éclate en 1914, est un événement terrible pour l'histoire de l'Europe. Comme l'affirme Pierre Renouvin dans son œuvre *La Première Guerre Mondiale* « les résultats essentiels de cette guerre sont d'une part le déclin de l'Europe occidentale et centrale, d'autre part la « montée » de la puissance des Etats-Unis et du Japon » (Renouvin, 1980: 123). Pour instaurer la fin de celle-ci les pays vainqueurs (constitués par la France, la Russie, la Belgique et la Grande-Bretagne) proposent le traité de Versailles en 1919. Ce traité fut en réalité une humiliation et une punition à différents niveaux tant sociaux comme politiques et économiques de ces pays vainqueurs envers les pays vaincus: l'Allemagne, l'Autriche-Hongrie, la Turquie et la Bulgarie. Mais le pays le plus humilié dans ce traité fut tout de même l'Allemagne, ce qui aurait créé en lui une volonté d'une future vengeance face à ces pays vainqueurs.

Après la Grande Guerre arrive une période nommée l'Entre-deux-guerre où d'importants changements sociaux et culturels se réalisent dans un contexte de progrès scientifiques mais aussi techniques. Dans cette période, où de nombreuses crises politiques et économiques voient le jour malgré les progrès avant nommés, naissent les régimes totalitaires comme celui de Stalin dans l'URSS ou de Mussolini en Italie en gagnant petit à petit plus d'adeptes, comme le montrera symboliquement Ionesco dans son oeuvre *Rhinocéros*.

Le 3 septembre 1939, l'invasion de la Pologne par l'Allemagne provoque que la France et le Royaume-Uni lui déclarent la guerre, ceci est le début de la seconde Guerre mondiale et la fin d'une paix fragile dès son début, selon de nombreux auteurs. Cet événement est alors la cause des plus terribles batailles que l'Europe ait connu depuis des siècles. Cette guerre se divise en plusieurs fronts, mais deux grandes factions sont repérables: les Alliés (la Grande-Bretagne, la France, l'URSS et les États-Unis) et l'Axe (l'Allemagne, l'Italie et le Japon). Cette guerre, « qui éclate en septembre 1939 est une guerre subie plus que souhaitée » , (Duby et Mandrou, 1984: 426) a affecté toute la population et par conséquent à nos deux auteurs du théâtre de l'absurde. Elle est terrible puisque de nombreuses batailles sont le lieu d'énormes pertes humaines et matérielles, plus que dans la dénommée Grande Guerre. Pour la France c'est une guerre plutôt courte puisqu'après la défaite de 1940 la moitié du pays adopte un régime collaborateur avec l'Axe et donc avec le régime totalitariste de l'Allemagne d'Hitler. Le maréchal Pétain, qui avait participé à la première Guerre mondiale et avait acquis un grand prestige au sein de la société française, est maintenant au pouvoir d'une France ainsi étouffée et finalement occupée complètement par le

régime de Vichy en novembre 1942. Le seul espoir restant pour une France libre sera celui déposé sur les résistants opposés à ce totalitarisme, encouragés plus tard par le général Charles de Gaulle depuis la Grande-Bretagne. Le pays, alors divisé entre collaborateurs et résistants, sera finalement libéré en 1944 grâce à la victoire de la bataille de Normandie, « choisie comme théâtre du débarquement » (Michel, 1979: 88) par les pays Alliés. Après cet événement les Alliés gagnent du terrain contre les pays de l'Axe. L'Allemagne commence par perdre beaucoup de pouvoir: sans hommes, sans armement et sans espoir elle décide de mettre fin à une guerre qu'elle ne pourra jamais gagner. La guerre finit en Europe, le Japon continue la bataille aux États Unis mais finira aussi par capituler. « La guerre est finie, la victoire alliée est totale » (Michel, 1979: 103). Les résultats tant pour les pays alliés comme pour ceux de l'Axe furent terribles. On conta avec une énorme perte humaine mais aussi matérielle. Pour l'Europe en général et la France en particulier la guerre suppose ainsi un changement et une crise dans tous les domaines de la société.

La III République a ainsi vécu beaucoup de changements et de problèmes à différents niveaux de la société. Mais a aussi connu une période de croissance économique, linguistique et surtout coloniale de 1910 jusqu'à l'éclatement de la première Guerre mondiale en 1914, comme nous l'avons nommé. Ce dernier événement est le premier du siècle à causer un profond bouleversement du peuple français, qui se sent dès cet instant perdu et méfiant de lui-même et d'autrui. Plus tard, après la seconde Guerre mondiale et à l'heure de la libération de 1944 le peuple français se voit envahi par un autre sentiment: un désir de vengeance envers les collaborateurs, hommes et femmes, du régime totalitaire. Ce fut une période trouble qui rappelait beaucoup à la Terreur de Robespierre à l'époque de la Révolution Française puisque la France se voyait quasiment envahie par une guerre interne, civile. Après des milliers de morts, la IV République prend place pour essayer d'organiser un pays détruit. Plusieurs problèmes se présentent, surtout avec les colonies françaises, qui exigent dès la fin de la guerre leur liberté. La décolonisation provoqua la fin de cette faible République et le retour du général de Gaulle au pouvoir, qui avait décidé de partir puisqu'il n'approuvait pas la IV République. La V République prend alors le relais avec la fin du problème de la décolonisation algérienne et sous la direction de ce général. Une politique étrangère est menée pour assurer « la grandeur du pays » (Labruno et Toutain, 1989: 120). Différents présidents se succèdent au long de ces années, toujours en voulant assurer la prospérité et le pouvoir de la France républicaine. Mais ce ne sera qu'en 1962 que ce pays connaîtra réellement la paix.

i. La société et ses mutations

Aborder le champ¹ politique mais aussi économique présents au sein de la société française du XXe siècle est par conséquent nécessaire pour pouvoir traiter le sujet principal de ce travail et pour contextualiser les auteurs et ses œuvres. Mais il est tout aussi important de parler de la mentalité de la société française de cette période et de ses mutations

¹ Selon la nomenclature utilisée par Bourdieu dans son œuvre de 1992, *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*.

idéologiques d'une manière assez générale pour bien comprendre les raisons de l'existence du nouveau théâtre en question et son influence sur les deux auteurs à traiter.

Le citoyen français du XXe siècle vient de passer par deux guerres effrayantes, par des profonds problèmes politiques et des conflits avec ses colonies; c'est pour cela que « tout a changé, tout change autour de lui » (Déjean, 1991: 11). Mais il faut dire qu'après 1945 la prospérité s'accroît à différents niveaux de la société et de l'industrie. Une nouvelle société naît, celle de consommation, en même temps qu'un nouveau type de système économique, celui du capitalisme. Tous les événements dont nous avons parlé sont ainsi à l'origine de cette mutation profonde de la société et de sa mentalité, comme l'indique Gilles Vannier dans son œuvre sur la littérature française du XXe siècle: « le bouleversement social et économique a eu des conséquences décisives sur l'évolution des modes de vie et de pensée, a déterminé un changement des attitudes et des comportements, a provoqué une remise en question des institutions et des cadres sociaux traditionnels » (1988: 19). Pendant la Grande Guerre la société n'est pas capable d'assumer ce qui est en train d'arriver, cela suppose aussi un choc. La seconde Guerre Mondiale est alors toute une autre surprise pour la société; le peuple n'était pas préparé pour une autre guerre de cette magnitude. En France, dès 1940 jusqu'à l'heure de la libération, « tout s'effondre: l'armée, l'administration, l'État, le tissu même de la nation » (Asselain et al, 1985: 22). C'est par toutes ces raisons que l'on affirme que les deux guerres mondiales ont changé le système, la pensée et par conséquent la littérature de la société toute entière.

Dans cette sphère sociologique, psychologiquement pessimiste, il faut aussi introduire d'une manière superficielle l'influence d'après-guerre de l'Allemagne et de l'Amérique en France en ce qui concerne le cadre intellectuel et bien sûr social. Sartre sera par exemple un de ces philosophes influencé par les Allemands, ergo nos deux auteurs le seront aussi indirectement. Sartre sera à l'origine d'un mouvement fondamental qui influencera en plus le théâtre de l'absurde, l'existentialisme. Les études linguistiques mais aussi des sciences humaines, comme les études historiques ou même philologiques, émergeront à nouveau et prendront place au sein de cette société d'une manière fondamentale. En somme nous voyons l'émergence de nouvelles études et mouvements qui se soucient tant de l'histoire comme du langage et de l'homme; ce qui sera décisif pour l'apparition du théâtre de l'absurde vers les années 50. L'homme a tout perdu. Il se sent seul, contrarié; de là la naissance de ces nouvelles idéologies et mouvements, de là l'émergence de cette nouvelle société de consommation, fruit du désespoir de la guerre et de la prospérité économique.

b. La littérature et sa diffusion

La société française du XXe siècle se voit ainsi bouleversée par deux guerres atroces, des problèmes socio-économiques et des changements à tous les niveaux. L'être humain se sent confondu par tant d'événements et ne sait comment réagir; perdu il cherchera des réponses dans le rêve, les symboles, l'achat... dans ce qui est inconnu, nouveau et enfin, différent. Cet abandon des anciennes croyances et mouvements se reflétera alors dans de

nouvelles conventions littéraires-artistiques, comme par exemple dans le futur théâtre, centre de ce projet.

En ce qui concerne le champ littéraire nous pouvons parler d'une évolution dans tous les genres lié à ces changements sociaux-historiques. « La littérature du temps présent, en même temps qu'elle reflète l'angoisse et la confusion d'un monde bouleversé, est en quête de formes nouvelles » (Castex, 1973: 161). D'un point de vue intellectuel nous pouvons remarquer que différents auteurs du champ prennent plusieurs positions qui diffèrent entre elles. Pendant la seconde Guerre Mondiale, nombreux intellectuels collaborent avec le régime de Vichy, d'autres avec celui du régime allemand et bien sûr d'autres encore, comme Sartre et plus tard Ionesco, s'engagent contre la guerre, le fascisme ou l'occupation au nom de la liberté, de manière clandestine ou même anonyme. À la libération ceux qui avaient été collaborateurs ont souffert l'épuration menée à ce moment et que nous avons évoquée ci-dessus, au contraire que ces derniers le reste d'intellectuels connaissent un moment de splendeur à l'intérieur des champs littéraire et culturel, surtout grâce à la nouvelle société de consommation qui est dès ce moment en essor et leur est propice pour la diffusion de leurs œuvres. C'est à partir de cette étape que la littérature connaît un moment de prospérité.

Après la seconde Guerre Mondiale il faut tenir compte alors de l'important rôle de la presse. Journaux et revues jouent un rôle fondamental dans la diffusion de ces œuvres littéraires à l'intérieur de cette nouvelle sphère sociale, en leur accordant des rubriques entières. Mais « les moyens de communication de masse ou *mass media*, apparus au cours des dernières décennies » (Vannier, 1988: 59) sont aussi importants que cette presse dans la diffusion à grande échelle des œuvres écrites. Le livre, grâce à la diffusion de livres de poches et à sa baisse de prix, continue à gagner en France de plus en plus d'adeptes même si la télévision ou le cinéma gagnent aussi énormément de terrain. La littérature devient, finalement et après la guerre, populaire grâce à une forte démarche socio-politique mais aussi grâce à la société de consommation.

i. Approche de l'évolution des genres littéraires à travers le XXe siècle

Pour introduire l'évolution des genres à l'intérieur de ce cadre socio-historique que nous venons de montrer nous pouvons en tout premier lieu faire un repérage général de l'ensemble pour ce chapitre qui inclura le roman et la poésie afin de compléter l'analyse ici proposée. Au début du siècle le réalisme et le naturalisme du XIXe siècle sont abandonnés face une autre démarche à cause de tous les événements expliqués antérieurement. Ainsi un nouveau mouvement fondé sur le rêve prend place et sera une influence fondamentale pour de nombreux artistes et auteurs. Ce mouvement sera le surréalisme. Une littérature engagée gagne aussi beaucoup d'importance à cette époque de profonds conflits. Plus tard, vers les années 50 et 60 l'absurde sera le thème et le « mouvement »² qui marquera profondément le théâtre. Le siècle terminera avec le triomphe du genre narratif sur le théâtre et la poésie à l'intérieur du champ littéraire.

² L'absurde n'est pas à proprement dire un mouvement comme le sont par exemple l'existentialisme ou le surréalisme. C'est plutôt un thème récurrent d'auteurs très différents d'une même époque.

Pour commencer nous dirons qu'au début du siècle la poésie a encore une place très importante dans le monde littéraire. Quelques poètes contribuent à accorder encore une importante place à ce genre littéraire, surtout par rapport au théâtre. Tout au long du siècle nous verrons des auteurs imprégnés d'une manière ou d'une autre par ce mouvement si important qu'est le surréalisme. D'autres s'inclinent, après la période de l'occupation, vers une poésie engagée. René Char ou Francis Ponge seront deux de ces poètes engagés vers cette société fortement affectée par la guerre, comme nous l'avons déjà remarqué. Vers les années 50 et 60, à la naissance du théâtre de l'absurde, la poésie connaît une époque tourmentée. Elle n'acquiert plus aussi d'importance et de lecteurs qu'aux siècles précédents et puis dès 1945 « plus qu'un genre organisé comme tel, la poésie se présente plutôt comme une ligne de faite spirituelle » (Vannier, 1988: 77). Ce sera le roman qui prendra cette place au sein du champ littéraire. En relation à ce dernier genre, le XXe siècle est une époque florissante. Différents mouvements apparaissent. Une littérature influencée par le surréalisme naît vers les années 20 avec des auteurs comme André Breton. Comme le genre poétique, après la libération et à l'heure de la naissance de l'existentialisme, une narrative engagée se crée à travers des auteurs tels que Céline ou Malraux et évoluera vers un nouveau roman fortement humaniste, en relation à l'existentialisme que nous expliquerons plus tard, sous la direction de Sartre, Beauvoir et Camus qui seront influents tant pour Ionesco comme pour Beckett. À la montée du théâtre de l'absurde le Nouveau Roman prend place en essayant d'appliquer des démarches semblables à celles du théâtre. Mais vers les années 60, au moment où la France connaît la paix nous trouverons des auteurs qui mèneront une querelle à faveur du « classique » et d'autres à faveur d'une démarche moderne, nouvelle. C'est à partir de là que différents courants narratifs naissent en accordant au roman la place la plus haute du champ littéraire, comme nous l'avons déjà repéré et comme nous pouvons le constater encore aujourd'hui. Le théâtre lui, subit une toute autre évolution socio-historique. Différents genres théâtrales prennent place pendant la première période du siècle, comme le théâtre populaire ou de Boulevard; mais ce sera après la première Guerre mondiale que le genre connaîtra une évolution prospère; les metteurs en scène deviennent de plus en plus importants à l'heure de représenter des œuvres dramatiques sur scène et l'intérêt théâtral ne portera plus sur la réalité mais plutôt sur l'âme, ce qui est étroitement lié à la crise de l'homme du siècle et aux mouvements surréalistes et dadaïstes du moment. Pendant la période de post-guerre et en même temps que la naissance du roman engagé, un théâtre de cette même idéologie apparaît. Sartre et Camus seront aussi les auteurs de cette dramaturgie. Un autre théâtre aussi important sera celui d'influence classique. Nous connaissons en dernier lieu, vers 1950-1960, une des plus innovatrices périodes théâtrales qui est celle qui nous intéresse: le théâtre de l'absurde. Celle-ci sera en plus une des grandes révolutions théâtrales connues, et réunira des auteurs aussi importants que Ionesco, Beckett ou encore Jean Genet sous l'influence de Jarry, Antonin Artaud et d'autres auteurs déjà nommés. « Après les grands moments de théâtre d'avant-guerre, après la formidable expulsion de l'absurde, le genre ne connaît pas de notable évolution. Le théâtre semble marquer un temps d'arrêt » (Berton, 1985: 177).

3. Le théâtre de l'absurde

Nous avons fait aux chapitres antérieurs un tableau du contexte social où naît le théâtre de l'absurde mais aussi de l'évolution des différents genres littéraires pour bien introduire l'analyse qui suit. Nous avons aussi mentionné que ce théâtre de l'absurde n'était pas un mouvement concret formé par un nombre restreint d'auteurs mais seulement la rencontre de quelques-uns très différents entre eux qui créent des œuvres avec des thématiques et des styles proches, contre le langage et le théâtre conventionnels. C'est en fait la coïncidence d'une même pensée de dramaturges d'origines et de caractéristiques diverses à l'intérieur du champ littéraire qui crée le théâtre de l'absurde.

a. Principales influences

En relation au chapitre antérieur, où nous avons donné quelques détails sur le théâtre de l'absurde, nous allons maintenant citer et faire un arrêt sur les principales influences de ce théâtre des années 50 et 60 avant d'entrer en matière pour bien comprendre son origine et ses particularités.

Un des premiers pas vers ce nouveau théâtre se présente le 10 décembre 1896 au Théâtre de l'Œuvre avec un ouvrage difficile à qualifier et considéré comme une authentique « bombe » (Damerval, 1984: 9). *Ubu roi* de Alfred Jarry fut toute une révolution théâtrale dès sa création, malgré son pauvre succès au départ. À travers une histoire drôle et un personnage absurde et grotesque, Jarry introduit une profonde critique sociale et politique de son époque. Le langage, les gestes, les caractères des personnages, l'action... tout ce qui peut paraître comique sous une première lecture, devient plus tard sérieux dans une seconde et troisième relecture, sensation comparable à l'œuvre de Beckett et Ionesco. Comme avec le théâtre qui nous concerne, la qualification dans un genre spécifique est ici difficile, les réactions du public sont très diverses et la critique ne sait quoi penser; de là la principale influence et révolution de Jarry. Après cela, rien ne lui ressemblait, ce fut une œuvre unique dans son temps et un des précurseurs du théâtre d'avant-garde. Autre influence, même si plus vague que celle de Jarry, fut celle du théâtre existentialiste de Jean-Paul Sartre et d'Albert Camus. Sartre et Camus ont été deux auteurs fondamentaux du XXe siècle sur lesquels nous avons déjà mis l'accent à plusieurs reprises. Auteurs philosophiques, essayistes mais aussi dramaturges, sans tenir compte de leurs divergences, ils feront partie de l'existentialisme et leur littérature sera celle de l'engagement, pendant et après la seconde Guerre mondiale. Influences pour le théâtre qui nous concerne, ils manifestaient dans leurs œuvres le sentiment de l'homme perdu dans un monde auquel il est forcément lié d'une manière ou d'une autre. Son existence est devenue absurde et il ne sait quoi faire. Les deux proposent différentes solutions face à ce problème existentiel. Chez Sartre la solution sera d'affirmer que l'homme a le contrôle total des ses actes et n'aura aucune aide ni de Dieu ni de personne d'autre. Chez Camus la solution sera différente. Pour ce dernier l'homme est étranger au monde qui l'entoure, tous ses actes seront mal jugés et il ne pourra échapper de celui-ci que par la mort ou un humanisme profond. Les deux auteurs sont alors unis par ce mouvement existentialiste

et les deux font partie du roman mais aussi du théâtre pour partager leurs idées du monde et de l'homme mais aussi pour donner à connaître les solutions face aux problèmes de l'homme et du monde. Le théâtre de l'absurde expose l'homme d'un point de vue pessimiste, comme les œuvres de ces deux auteurs engagés. Dans le théâtre de l'absurde il est tout aussi perdu et troublé à cause du monde qui l'entoure que dans les œuvres de ces auteurs. Alors même si le but diffère, puisque Sartre et Camus écrivent dans un contexte d'engagement, l'idée centrale de l'homme et du monde se ressemblent. À part ces influences tant du XIXe que du XXe siècle celle qui a été décisif fut, sans aucun doute et comme le démontrent la plupart des œuvres consultées concernant le théâtre de l'absurde, Antonin Artaud et son théâtre dit de la cruauté. Artaud a été fondamental pour le théâtre de l'absurde mais aussi pour tout autre théâtre postérieur à lui. Homme de lettres il publie en 1939 *Le théâtre et son double* où il expose ses idées à propos de ce que doit être une œuvre théâtrale. Tout au long de cette œuvre il critique profondément la conception occidentale du théâtre, en le traitant presque de médiocre, d'insuffisant par rapport au théâtre oriental. Ce théâtre d'origine orientale, duquel nous devrions tous nous imprégner, réussit à concevoir le théâtre d'une manière élevée, magique, sensuelle, pure. Entre les deux conceptions de cet art la plus grande différence, ou au moins, la plus facilement perceptible, retombe sur le langage employé. Artaud défend le langage non nécessairement oral et adapté de l'écrit; le langage doit être par contre un mélange de gestes, de danses, d'intonation... L'important de ce nouveau théâtre est ainsi la mise en scène et non pas le texte écrit, auteur et metteur en scène ne doivent pas se disputer mais doivent pouvoir coexister³. À travers ces langages produits durant la mise en scène on réalise que le théâtre fait partie de nous, de notre réalité: « Nous voulons faire du théâtre une réalité à laquelle on puisse croire, et qui contient pour le cœur et les sens cette espèce de morsure concrète que comporte toute sensation vraie » (Artaud, 1939: 83). Ce théâtre que propose Artaud avec conviction est nommé "théâtre de la cruauté"; pas dans un sens banal et superficiel, mais dans un sens profond en comprenant que la vie est fondée sur le mal. Dans le théâtre tout prendra sens et sera symbole, comme les objets, les gestes ou même la lumière. Artaud essaiera en définitif de restituer au théâtre sa place dans le monde à travers une œuvre d'explication et de justification qui influencera les dramaturges futurs directement ou indirectement, comme les auteurs du théâtre de l'absurde Beckett et Ionesco. Cette influence se réalisera surtout à travers cette nouvelle conception du langage et de la mise en scène.

b. Premières démarches

Dans *Le théâtre français depuis 1945* l'auteur, Jean-Luc Déjean, considère comme précurseurs de ce nouveau théâtre deux auteurs, Jacques Audiberti et Jean Tardieu. On pourrait ne pas parler d'eux, peu d'auteurs les nomment en tant que « précurseurs », surtout par rapport aux auteurs Beckett et Ionesco comme dans *Le théâtre*⁴, mais nous avons

³ Rappeler qu'au chapitre contextuel nous avons déjà remarqué l'importance des metteurs en scène pendant le XXe siècle.

⁴ Œuvre de Marie-Claude Hubert publiée en 1989.

considéré important de leur concéder au moins une place dans ce travail puisque leur présence dans le théâtre de l'absurde est tout de même constatée.

Audiberti, avec des œuvres telles que *Quoat-quoat* (1946) ou *Le mal court* (1947), participe du théâtre après avoir été poète. « Toujours discuté, exécré par certains, il est incontestablement dans le vent des années 50 » (Déjean, 1991: 67). Ce fut un auteur assez peu reconnu tout au long de sa démarche littéraire. Il maintenait l'importance du mot comme passage du corps à l'âme sous un style poétique sans réussir à devenir un modèle comme Ionesco ou Beckett. Son importance réside dans sa conception du mot comme moyen d'accéder à l'âme. Jean Tardieu commence son parcours théâtral avec des œuvres comme *Qui est là* (1949) et *Un mot pour un autre* (1950) entre autres. Auteur d'œuvres comiques, il joue avec le langage et crée ainsi « une œuvre étrange, poétique » (Déjean, 1991: 68) qui finira par lui accorder une place en tant que initiateur du théâtre de l'absurde.

c. Auteurs du théâtre de l'absurde

Les deux auteurs que nous traiterons ci-dessous ont été considérés, sûrement et par rapport à la bibliographie, les plus importants pour le théâtre de l'absurde. Nous allons voir qu'à travers les deux nous pouvons caractériser le mouvement, c'est ainsi qu'à travers eux et leurs œuvres nous allons expliquer et analyser le théâtre de l'absurde, mais avant cela nous allons parler d'autres auteurs du théâtre de l'absurde brièvement puisque leur importance est aussi constatée.

Jean Genet fut aussi un des précurseurs du théâtre de l'absurde avec son œuvre *Les bonnes* publiée en 1947. « Son théâtre, comme ses autres textes, sont de source autobiographique » (Lemaitre, 1984: 624) où le mal est fondamental ainsi que le jeu entre deux univers (Lemaitre, 1984: 627), celui des personnages et le « réel ». Un autre auteur aussi marquant est Arthur Adamov, écrivain de la névrose il « atteint dans ses premières œuvres à un absolu tragique où des archétypes sans visage et sans nom vivent une passion dérisoire mais totale » (Corvin, 1974: 81). Le dernier que nous allons énoncer est Jean Vauthier dont l'œuvre est fondée « sur le thème de la lutte » (Versini, 1991: 119).

Ces auteurs, que nous croyons mériter leur place ici, sont ainsi aussi importants que Beckett et Ionesco.

d. *En attendant Godot* de Samuel Beckett et *Rhinocéros* d'Eugène Ionesco d'un point de vue sociologique

Les deux écrivains les plus renommés en parlant du théâtre de l'absurde, ainsi que nous l'avons indiqué tout au long du document, sont Samuel Beckett et Eugène Ionesco. Ils avaient décidé d'écrire du théâtre à la même époque et avec des caractéristiques semblables, même si nous devons dans un premier instant parler d'eux séparément pour mieux aborder le sujet du texte et pour bien comprendre les raisons externes qui les ont mené vers leur création

dramaturgique. C'est aussi de cette manière que nous allons percevoir quels étaient les éléments les plus caractéristiques de l'un et de l'autre.

Pour notre analyse de *En attendant Godot* et *Rhinocéros* à travers la perspective sociologique sur laquelle nous nous appuyons il est alors pertinent de raconter des détails de la vie de ces auteurs pour compléter ce que nous avons expliqué précédemment. Tant dans l'œuvre de Bourdieu, *Les règles de L'art: Genèse et structure du champ littéraire* comme dans celle de Dubois, *L'institution de la littérature: Essai* on parle de l'importance de la littérature en relation à l'histoire et à la société. De là la nécessité d'introduire ces détails sur l'époque des textes qui nous intéressent et sur la vie des auteurs à traiter. Comprendre les raisons qui mènent les écrivains à s'intéresser à un genre en particulier, à choisir en fin de compte leur position est directement lié à ce que nous venons d'énoncer.

i. Samuel Beckett, *En attendant Godot*

Auteur d'origine irlandaise, Beckett grandit dans une famille protestante en recevant une éducation puritaine et religieuse. Élève décidé à apprendre le français et pratiquant du sport, il fera des études de littérature française et italienne et commencera ainsi à se détacher de son ancienne manière de vivre à faveur de la liberté intellectuelle. Il s'installe définitivement à Paris en 1937, après avoir mené une vie errante, et s'introduit dans le champ littéraire en faisant des traductions. Il connaîtra Joyce et seront amis, ce qui influencera Beckett. Pendant la guerre il sera résistant et écrira son premier roman en langue anglaise. À la libération, en décidant d'écrire en français, il connaîtra l'époque la plus féconde de sa vie à travers un destin solitaire mais tout aussi actif dans le monde littéraire, jusqu'à recevoir le prix Nobel de littérature en 1969. Il mourra en 1989 en ayant vécu une vie solitaire et tranquille. Sa timide personnalité et l'ensemble des aventures qu'il a expérimentées tout au long de sa vie nous permettent ainsi de comprendre sa liaison à une littérature associée tant à des personnages sans identification et liés à un monde absurde, victimes d'une existence incompréhensible. comme à des maîtres cruels et tyranniques comme le couple de Pozzo et Lucky, que nous verrons plus tard). C'est-à-dire que Beckett est lié à une dramaturgie associée à des personnages agonisants à cause de leur propre naissance et piégés dans un temps immobile, sans aucun événement à part leur souffrance et dialogues, symbole de la réalité politique et sociale de l'époque.

Son premier pas vers la dramaturgie il le réalisera en 1952 avec une des œuvres les plus importantes du Théâtre de l'Absurde, *En attendant Godot*, structurée en 2 actes qui présentent la suite de deux jours consécutifs. Jouée pour la première fois au théâtre de Babylone à Paris le 5 janvier 1953, l'ouvrage raconte l'histoire de deux hommes, Vladimir et Estragon, qui se retrouvent « un soir, près d'un arbre nu, dans un lieu désert » (Thibault, 1991: 11) pour attendre un dénommé Godot, duquel ils ne savent pratiquement rien. Pendant que les deux patientent, ils parlent, ils dialoguent sans réellement rien dire jusqu'à ce que deux autres personnages, Pozzo et Lucky, entrent sur scène. Pozzo se montre cruel avec Lucky et l'oblige même à « penser » ou à danser, à chanter... ce qui indique que Pozzo, même si conçu dans un premier instant comme un personnage misérable, sous une condition

d'esclavage, possède des habilités physiques mais aussi intellectuelles. À la fin du premier acte un enfant, que nous supposons être le messager de Godot, apparaît pour prévenir les deux protagonistes que ce dernier ne viendra pas aujourd'hui, mais le lendemain. L'acte II s'ouvre de la même façon que le précédent, à la différence de l'arbre qui est maintenant couvert de feuilles. Les personnages reprennent les dialogues pour attendre Godot. Estragon avait même oublié ce qui s'était passé le jour d'avant. Pozzo et Lucky apparaissent de nouveau sur scène, mais maintenant Pozzo est aveugle et Lucky muet. Ces derniers quittent la scène et comme la veille le jeune apparaît pour dire aux deux personnages que Godot ne viendra pas.

Comme nous pouvons remarquer par ce bref résumé⁵, deux couples de personnages se présentent. Le premier couple est celui d'Estragon et de Vladimir même s'il y a des doutes sur le fait qu'ils soient un couple réel ou seulement une illusion fruit d'un seul personnage; le deuxième celui de Pozzo et Lucky. Tous les quatre sont des personnages masculins qui pourraient représenter différentes catégories de la société du siècle de Beckett, puisque dans l'œuvre aucune époque ni aucun lieu précis ne sont évoqués, sauf quelques détails sur le moment de la journée. Ce dernier élément nous permet d'entrevoir le fait que Beckett voulait montrer des personnages qui pouvaient s'adapter au moment de la représentation de l'œuvre, c'est-à-dire, à l'époque historique; qui est à ce moment celle de la période d'après-guerre. L'importance d'analyser un texte en comprenant son époque et tout ce qui l'entoure est, comme nous pouvons nous apercevoir, signifiant. Estragon et Vladimir sont des clochards qui se connaissent depuis beaucoup de temps et ne peuvent pas vivre l'un sans l'autre; « Vladimir.- quand j'y pense... depuis le temps... je me demande... ce que tu serai devenu... sans moi... » (Beckett, 1973: 10). Ils sont présentés seulement par le fait qu'ils attendent Godot, la raison de leur présence dans l'œuvre n'est que celle-ci, ils sont alors réduits à leur but et à leur langage, puisqu'ils ne font que tuer le temps pendant leur attente, qui n'a en réalité aucun but précis:

Estragon.- Qu'est-ce qu'on lui a demandé au juste?

Vladimir.- Tu n'étais pas là?

Estragon.- Je n'ai pas fait attention.

Vladimir.- Eh bien... Rien de bien précis.

Estragon.- Une sorte de prière.

Vladimir.- Voilà.

Estragon.- Une vague supplique.

(Beckett, 1973: 23)

Beaucoup d'œuvres parlent d'eux en tant que clochards, comme nous l'avons fait ici, mais un autre grand nombre d'ouvrages, comme celle de Michel Corvin, les caractérisent comme des clowns, qui bougent et parlent d'une manière systématique dans un premier but de faire rire. Reprenant le commentaire cité quelques lignes avant sur ces deux personnages,

⁵ Résumé réalisé pour faciliter la compréhension de l'analyse, puisque nous sommes en train de traiter une œuvre pratiquement sans intrigue et sans action.

ajouter que ceux-ci pourraient n'être qu'un. Dans l'œuvre de Bernard Lalande *En attendant Godot, Beckett: analyse critique* on nous propose une hypothèse où « Vladimir serait l'esprit et Estragon le corps » (Lalande, 1970: 41) puisqu'ils sont inséparables et qu'Estragon est le seul à se plaindre des douleurs physiques tandis que Vladimir représente la figure du protecteur. Cette interprétation que le propre auteur qualifie de personnelle semble tout à fait possible, même logique quand on remarque que les deux personnages ne peuvent se séparer que pendant la nuit. Bien sûr nous avons ajouté cette idée parce qu'elle nous semblait logique et pertinente pour notre analyse même si ce n'est qu'une opinion entre beaucoup d'autres sur ce couple si connu. Pozzo et Lucky représentent au contraire des deux autres, le maître face à l'esclave qui pourraient même laisser entrevoir les événements de la guerre de l'Allemagne contre la France (idée reprise de l'œuvre de *En attendant Godot/Fin de partie* de Rémy Thibault, 1991), moment historique duquel nous avons parlé au premier chapitre du document. Eux aussi inséparables, ils mettent en scène les contraires et à la différence de Vladimir et d'Estragon ils évoluent, en se dégradant, l'un devenant aveugle et l'autre muet selon les paroles du propre Pozzo en parlant de soi-même: « Je suis aveugle » (Beckett, 1973: 119) et en parlant de Lucky « Mais il est muet » (Beckett, 1973: 126). Tous les personnages de cette œuvre sont alors fruit d'un archétype qui représente une partie de la société comme les clochards ou les esclaves, en étant ici interdépendants les uns des autres, soit par une relation de coordination ou de subordination.

Comme nous l'avons déjà indiqué et en relation aux personnages, l'action et le temps s'annulent et montrent le néant dans lequel l'homme contemporain se trouve. Le monde que Beckett nous présente ici est alors pratiquement vide, il n'y a qu'un arbre et quelques objets tels que des chaussures ou un chapeau qui remplissent la scène et s'emploient dans les moments clownesques entre les deux personnages principaux. Dans ce monde presque vide et où l'intrigue est quasi totalement absente sont placés les personnages de Beckett, condamnés à parler pour survivre et attendre pour quelque chose ou quelqu'un qui n'arrivera peut-être jamais. Comme dans cette partie de l'œuvre où Pozzo et Lucky reviennent sur scène:

Vladimir.- Et vous, vous êtes Pozzo?

Pozzo.- Certainement, je suis Pozzo.

Vladimir.- Les mêmes qu'hier?

Pozzo.- Qu'hier?

Vladimir.- On s'est vus hier. (*Silence*). Vous ne vous rappelez pas?

Pozzo.- Je ne me rappelle avoir rencontré personne hier. (...)

(Beckett, 1973: 124-125)

Les personnages d'Estragon et de Pozzo ne se rappellent pas de ce qui est arrivé la veille, comme l'affirmera le propre Pozzo. Le temps paraît s'immobiliser ou mieux encore, il est devenu cyclique, répétitif sans qu'on s'en rende compte. Ce temps, qu'on pourrait traiter d'amnésique, se présente comme une force neutre qui ne permet ni l'évolution ni la mort des personnages, ni la conclusion de l'œuvre. Le temps est devenu, comme nous l'avons manifesté plusieurs fois, répétitif, pareil que les gestes et dialogues des personnages. Ces

actions, ces gestes, ces dialogues sont alors le symbole « de la vanité des actes et de l'absurdité des paroles » (Berton, 1985: 141). Symboles de la réalité dans laquelle se trouve Beckett, où lui aussi est condamné à y demeurer.

Le langage est sans doute un des éléments les plus caractéristiques du théâtre de l'absurde. Chez Beckett celui-ci sera directement lié aux personnages desquels nous venons de parler mais sera aussi lié à leur condition de vie. Le langage représente la présence des personnages; ils sont là parce qu'ils parlent, même si le contenu de ce qu'ils disent est dans un premier instant absurde et n'a apparemment aucun sens comme dans cet extrait du premier acte où les personnages ont une conversation tout à fait clownesque:

Vladimir.- Adieu.

Pozzo.- Adieu.

Estragon.- Adieu.

Silence.

Pozzo.- Et merci.

Vladimir.- Merci à vous.

Pozzo.- De rien.

Estragon.- Mais si.

Pozzo.- Mais non.

Vladimir.- Mais si.

Estragon.- Mais non.

(Beckett, 1973: 65)

Le langage chez Beckett est utilisé d'une autre manière que ce qu'on considère conventionnel; ici les personnages « parlent à perte de vie » (Corvin, 1974: 62) en échappant ainsi du silence et par conséquent de l'inexistence. Le temps, ainsi que nous l'avons spécifié, n'avance pas. Pour eux le plus important pour passer le temps est alors de dialoguer, comme dans l'extrait ci-dessus, où les personnages prolongent automatiquement leur conversation même s'ils n'ajoutent aucun élément nouveau. Par conséquent, on parle pour être; ce qui est une idée très pessimiste de la vie. Le seul élément réellement raconté dans cette pièce à travers ce dialogue vide est le fait que Vladimir et Estragon attendent un certain Godot, aucun autre détail n'est précisé au sujet de l'intrigue. Cette attente, réitérée à plusieurs reprises est en plus interminable. L'important n'est alors pas le contenu, mais le contact entre les personnages, puisque tout se réduit à leur voix. Maintenir la conversation les ravive. À cause de toutes ces raisons les dialogues deviennent banals, remplis de clichés et de répétitions⁶. La progression est impossible à travers ce type de langage, où le signifiant se sépare du signifié, où les personnages sont indépendants de ce qu'ils disent où leur gestes et mouvements, indiqués à travers les didascalies, ne coïncident pas avec leur dialogues comme dans cet exemple: « Estragon.- Je m'en vais. (*Il ne bouge pas.*) » (Beckett, 1973: 14). Chez Beckett nous devons finalement comprendre que le langage traditionnel meurt pour donner vie à un nouveau langage. Cette analyse du langage de l'œuvre de Beckett est directement liée à l'époque du XXe siècle mais aussi à l'histoire biographique de l'auteur au moment où il

⁶ Comme dans l'extrait présenté avant.

se trouvait entre deux langues, l'anglais et le français. Décision linguistique compliquée pour l'auteur et liée à la manière de communiquer dans un monde où la compréhension est si difficile.

Indiqué au début du chapitre, Beckett avait eu une enfance fortement liée à la religion par sa naissance au sein d'une famille protestante, comme le constatent diverses sources bibliographiques. Plus tard, à l'âge adulte, il s'était éloigné de cette éducation au nom de la liberté. Cet élément biographique peut être fondamental dans l'interprétation du personnage de Godot, qui apparaît dès le début jusqu'à la fin de *En attendant Godot* dans les dialogues des personnages. Ce dernier est un nom qui se rapproche énormément de « God » qui en anglais signifie Dieu. Serait-il ce Godot le Dieu que toute l'humanité, représenté à travers Vladimir et Estragon, attend inutilement? Nous ne pouvons l'affirmer, les sources donnent beaucoup d'opinions divergentes sur ce complexe sujet. « Godot, bien sûr, ce peut être un nom parodique formé sur l'anglais God, Dieu, mais ce peut être n'importe quoi ou n'importe qui » (Lemaitre, 1984: 600). Même au long de la pièce les personnages parlent de la Bible et d'autres sujets en relation à la religion chrétienne comme dans ce dialogue:

Vladimir.- Tu as lu la Bible?

Estragon.- La Bible... (*Il réfléchit.*) J'ai dû y jeter un coup d'oeil.

Vladimir (*étonné*).- A l'école sans Dieu?

Estragon.- Sais pas si elle était sans ou avec.

(Beckett, 1973: 13)

Le fait que l'intrigue de l'œuvre soit éliminée au détriment de l'attente d'un tel « Monsieur Godot » qui n'arrivera sûrement jamais suppose alors une grande nouveauté théâtrale. Une attente réalisée par deux personnages clownesque qui agissent et communiquent pour exister, comme nous avons déjà précisé. Tout est lié. Godot est un sujet encore peu clair en ce qui concerne l'analyse de l'œuvre. Il entre bien dans la définition du Dieu qu'on attend dans des moments d'impuissance, provoqués dans les temps de grandes guerres ou de troubles internes; c'est la vive image de l'espoir de l'homme comme étant la source d'une déception éternelle mais nous répétons que ceci n'est qu'une analyse basée sur différentes sources qui ont des opinions très divergentes.

Malgré ce fond pessimiste et les nombreuses nouveautés, *En attendant Godot* est une œuvre qui a tout d'abord fait rire son public. La comicité de l'œuvre est ainsi indéniable face aux jeux clownesques et aux conversations absurdes des personnages; mais nous devons aussi envisager le pessimisme qui est tout aussi présent que cette partie caricaturale. Caché sous des personnages humoristiques et ridicules, le pessimisme est là. Nous pourrions même affirmer que les éléments comiques du texte sont en réalité une façon, un chemin pour arriver au vrai objectif de *En attendant Godot*, qui est celle de montrer l'inutile espérance humaine à une solution sûrement inexistante. Le texte montre en somme une situation tragique où les protagonistes ne vivent que grâce à leurs dialogues superficiels et incohérents. Ils ne font que prolonger leur vie en dépit de leur inévitable sort, la mort. Ils attendent Godot, mais il n'arrivera pas, cela nous l'avons bien précisé à plusieurs reprises. Et même en sachant la

réalité de ces pauvres personnages, nous rions face à cette œuvre. Ce n'est pas une question de tragédie ou de comédie, comme nous le constaterons aussi chez Ionesco, c'est un passage vers un nouveau type de théâtre en dehors des genres classiques. « La dérision les remplace » (Copfermann et alt, 1992: 422), étant celle-ci, la moquerie méprisante ou la représentation d'un rire en relation au tragique, ce qui est cohérent par rapport à ce que nous venons de dire. L'humour, souligné par le fait que le langage utilisé par les personnages les aide à exister et les détruit en même temps, n'est finalement qu'une facette secondaire qui cache la réalité dramatique de l'œuvre de Beckett. Le geste, les personnages mais surtout le langage, qui existe et anéantit, sont la cause de l'humour qui se laisse entrevoir de *En attendant Godot*; représentation comique de la crise de l'être humain contemporain.

Tout ce que nous avons traité jusqu'à présent n'est qu'une approche généralisée de l'œuvre de Beckett. Une approche où nous avons signalé les liens entre œuvre et réalité: l'intrigue qui n'est que représentation de néant, les couples de protagonistes qui représentent l'humanité en processus de sa propre destruction, le langage qui prolonge l'existence des personnages et la représentation de l'attente d'une aide, d'une réponse, qui n'arrivera peut-être jamais.

ii. Eugène Ionesco, *Rhinocéros*

Auteur d'origine roumaine, il habitera Paris avec sa famille dès son enfance où il vivra sans aucune figure paternelle et supportera les horreurs de la guerre avec le reste de sa famille. Sa mère, qui avait dû ainsi prendre en charge ses enfants, « semble avoir été la cause profonde de son angoisse » (Abastado, 1971: 11). Autre détail qui a marqué la vie de Ionesco, et qu'il souligne dans son œuvre *Notes et contre-notes*, est le fait que pendant sa jeunesse il vivait fasciné par les marionnettes, qu'il considérait proches des gestes et caractères des adultes (détail fondamental pour sa trajectoire littéraire). Après la guerre il part à la campagne, où il connaît un moment de paix, de joie. À l'âge de 11 ans il repart à Paris et s'introduit dans le monde de la littérature à travers le genre poétique. À l'âge de 13 ans, il retourne en Roumanie, ce qui fut dur pour Ionesco puisqu'il dut apprendre à vivre avec un père qu'il ne connaissait qu'à peine et qui était en plus fort strict. Pendant sa vie adulte et après s'être instruit, il continue d'écrire et plus tard, pendant la seconde Guerre mondiale, il repart à Paris après son mariage et la mort de sa chère mère. Il vécut de son œuvre et fut sélectionné membre de l'académie française en 1970. Ionesco meurt en 1994 marqué par des aller-retour entre la France et la Roumanie.

Ionesco vit ainsi une vie compliquée en passant par les problèmes de la guerre et des problèmes familiaux, ce qui incite à penser que ces raisons lui auraient mené à écrire des œuvres théâtrales. La réalité diffère avec cet auteur; il haïssait le théâtre, comme il l'affirme dans son œuvre *Notes et contre-notes* et commence sa démarche dramaturgique à l'intérieur du champ littéraire seulement pour se moquer d'un genre, qu'il considérait médiocre, opinion partagée avec celle de Antonin Artaud.

L'ouvrage qui introduit cet auteur dans le théâtre qui nous concerne est alors une parodie, une moquerie intitulée *La cantatrice chauve*, qui a été tout un succès au contraire de ce que pensait l'auteur. Même si le propre Ionesco nous dit s'être introduit dans le théâtre d'une manière assez improbable, nous savons grâce à ses notes qu'il voyait tout de même dans la forme dialoguée des œuvres une voie pour comprendre la réalité qui l'entourait, et que dès sa jeunesse, et comme nous avons indiqué préalablement, il adorait les marionnettes, représentation du monde des adultes, du monde réel.

Pour commencer à analyser *Rhinocéros*, publiée en 1959 et représentée pour la première fois en 1960 au Théâtre de France sous la direction du metteur en scène Jean-Louis Barrault, nous allons procéder comme avec l'œuvre de Beckett et faire un résumé de l'œuvre. Situés dans « une ville de province » (Ionesco, 1980: 13), Jean et Bérenger discutent dans un café où plusieurs personnages y sont aussi présents. Pendant cette discussion, un étrange animal apparaît et aucun d'entre eux n'arrive à l'identifier. Progressivement plus d'animaux apparaissent et on comprend plus tard que ce sont en fait seulement des personnes qui se sont transformés en bête; sans savoir encore par quelle motivation. Cette métamorphose en rhinocéros est jugée, selon les propres personnages, résultat d'une nouvelle maladie nommée « rhinocérite » . Pendant l'évolution de l'intrigue on s'aperçoit que beaucoup des personnes qui se sont transformées l'ont fait par volonté propre, par curiosité, par peur... Seul Bérenger décide de lutter contre cette métamorphose. Maintenant sans famille, sans amis, sans amour, il sera seul face aux rhinocéros et décidera de résister à l'épidémie.

Le personnage principal, et qui est probablement le plus important de l'univers dramaturgique de Ionesco, est celui de Bérenger. Ce sera à travers celui-ci que nous, en tant que lecteurs, recevront l'histoire, ce qui nous aidera aussi à entrevoir quels sont les événements qui font que le protagoniste et l'intrigue évoluent. Différent du reste des personnages par ses actions et ses convictions, Bérenger ne deviendra donc pas rhinocéros. Il nous sera présenté au début comme un personnage paresseux et indifférent de la vie, mais aussi plein de « qualités réelles » (Frois, 1970: 29), capable d'évoluer et de percevoir le danger de la rhinocérite. Ce personnage, qui apparaît dans plusieurs œuvres, sera considéré par son caractère l'incarnation du propre Ionesco face au reste des personnages, qui sont eux, effacés, déshumanisés par leur manière de communiquer mais aussi par leur facilité de contagion face à la maladie. Le fait d'être capable d'identifier une similitude entre un personnage et son auteur démontre la pertinence d'analyser tant les faits internes de l'œuvre (personnages, action, temps...) comme les externes (biographie de l'auteur et contexte socio-historique.), pour une compréhension global de n'importe quel ouvrage. Ici le personnage principal n'a que deux options possibles, devenir une bête comme tous les autres ou rester seul face au monde. La dernière option est celle qu'il choisit après une longue réflexion; est-elle la correcte? Bérenger ne se sent pas sûr, pendant son monologue final nous pouvons ressentir sa peur, ses troubles. Au début de la fin, il voudrait devenir rhinocéros, être comme le reste: « Oh! comme je voudrais être comme eux. » (Ionesco, 1980: 245). Mais en délibérant bien la situation, il décide finalement de ne pas capituler, il restera le dernier homme jusqu'au bout (Ionesco, 1980: 246). Bérenger diffère ainsi du reste qui l'entourent. Ceux-ci se divisent même en personnages sans noms propres comme la ménagère, l'épicière

ou la serveuse, et ceux qui en ont un: Jean, Daisy, Dudard ou Botard. Les personnages qui possèdent un nom propre ont une place secondaire par rapport à Bérenger mais tout aussi importante à l'intérieur de l'intrigue. Nous savons à travers eux quelles sont les raisons de la progression de la rhinocérite. Leurs motivations sont diverses mais insuffisantes aux yeux de Bérenger et des nôtres. Jean, le meilleur ami de Bérenger, finit par devenir rhinocéros par son caractère prétentieux et sa manière de défendre la liberté de tous les êtres: « Après tout, les rhinocéros sont des créatures comme nous, qui ont droit à la vie au même titre que nous » (Ionesco, 1980: 158). Dudard, camarade de Bérenger, se transforme pour pouvoir comprendre les bêtes et parce qu'il affirme avoir un devoir avec le reste des humains maintenant métamorphosés comme lui-même affirme: « Mon devoir m'impose de suivre mes chefs et mes camarades, pour le meilleur et pour le pire » (Ionesco, 1980: 216). Botard, autre camarade de travail, se transforme par le simple fait de « suivre son temps » (Ionesco, 1980: 206) et Daisy, petite amie de notre protagoniste, finit même par les admirer: « Ce sont des dieux » (Ionesco, 1980: 242). Tous ces personnages qui finissent par céder, et se métamorphosent ainsi en rhinocéros sont la représentation d'une partie de la société contemporaine qui a aussi suivi les mouvements totalitaires comme le nazisme. Chacun d'entre eux sont le stéréotype de l'absurdité et de l'ignorance comme le logicien; la représentation critique des hommes qui suivent un idéal quelconque comme Botard; ou de ceux qui sont des supposés intellectuels comme Botard. Ionesco critique ainsi des personnalités de son temps à travers des personnages qui cèdent face à des mouvements totalitaires et lâches. Plus profondément, et après une deuxième lecture de l'œuvre, nous sommes en train d'assister à une lutte, ici celle de Bérenger, face à la montée d'une idéologie totalitaire quelconque, soit le fascisme ou le nazisme de la seconde Guerre mondiale soit une autre de n'importe quelle époque. La montée d'une idéologie de telle magnitude se reflète à travers la métamorphose d'hommes et de femmes en animaux, en rhinocéros, ce qui est indiqué grâce aux propres personnages mais aussi à travers les didascalies présentés au long de l'ouvrage: « (*On entend du dehors un grand bruit d'un troupeau de rhinocéros, allant à une cadence très rapide. On entend aussi des trompettes, de tambours*)» (Ionesco, 1980: 212). Comme nous avons remarqué, seul Bérenger y résiste, motivé par son individualité mais aussi par son humanisme; celle-ci est l'idée que Ionesco impose dans cette œuvre, résister aux barbaries même si le problème réside dans le fait qu'elles réussissent à fasciner la majorité des personnes. Ce que Ionesco pourrait vouloir exprimer aussi est le fait que les personnages ne sont pas assez forts pour résister à cause de leur fragilité face à des idées totalitaires considérées par lui même comme horribles et détestables.

Rhinocéros, par rapport à *En attendant Godot*, est un texte assez traditionnel en ce qui concerne le temps et l'espace. Tous les personnages de cette œuvre évoluent, et changent tant psychologiquement que mentalement, tout le contraire que les personnages de *En attendant Godot* qui ne subissent aucun changement, ni mental ni physique (à l'exception de Lucky et Pozzo). Le temps aussi se déroule, en n'étant ni répétitif, ni cyclique. À travers la lecture de cette pièce nous voyons bien que du début à la fin une accélération des événements se produit, en même temps que l'évolution de la rhinocérite, c'est-à-dire, de l'ascension du supposé mouvement totalitaire. C'est une des différences principales entre cette pièce et celle

de Beckett; et même si toutes les deux se classent à l'intérieur du théâtre de l'absurde des années 50 *Rhinocéros* est une œuvre formellement assez proche du théâtre conventionnel et du théâtre engagé.

Le langage qui apparaît dans l'œuvre de Ionesco est un trait fort important à traiter qui est en plus un autre des points en commun avec celle de Beckett. Ce que Ionesco fait au juste avec le langage c'est de le démolir « à coup de répétitions, d'énumérations, de chaînes de mots, d'automatismes, de proverbes truqués, de jeux de sonorités, d'enchaînements absurdes de calembours » (Copferman et al., 1992: 416). L'opinion de Ionesco sur le langage contemporain affecte et influence directement le langage employé par ses personnages. L'homme ne parle plus avec individualité, il ne produit que des banalités superficielles à travers lesquelles il est capable de devenir une influence pour le reste, c'est la vive représentation de la montée de n'importe quel mouvement totalitaire dans une civilisation moderne, comme le nazisme, mais c'est aussi la représentation de l'ignorance des gens face à ces problèmes comme le logicien qui reproduit des messages clichés et dicte des conclusions inexacts et sans aucun sens. Un exemple de cela se présente à l'acte I, à la première apparition d'un rhinocéros, quand les gens se sentent encore troublés et ne savent quoi penser ou combien de bêtes il pourrait y avoir, le logicien répond après plusieurs arguments sans aucuns appuis scientifique ou logique:

« Le logicien.-en effet, il se peut que depuis tout à l'heure le rhinocéros ait perdu une de ses cornes, et que celui de tout de suite soit celui de tout à l'heure (...) Il se peut aussi que deux rhinocéros à deux cornes aient perdu tous les deux une de leurs cornes » .

(Ionesco, 1980: 83-84)

Le langage est alors allié d'un monde tout aussi négatif que celui qu'on nous présente dans cette pièce de théâtre où on le dénonce à la même hauteur que les totalitarismes. Ce langage, qui représente de cette façon la réalité contemporaine de Ionesco, nous rappelle tout de suite le théâtre qui le précédait; théâtre, ainsi signalé quelques lignes avant, qu'il haïssait profondément et qu'il critiquait ardemment. Ce théâtre voulait décrire le monde, comme le fait ici Ionesco, mais réalisé maintenant à travers des éléments nouveaux comme l'utilisation parodique du langage. L'homme doit coexister avec son langage⁷. Le langage est lié à l'être humain et vice-versa (idée qui rappelle de nouveau Beckett) et il peut signifier pouvoir, contrôle comme l'a employé Ionesco dans *Rhinocéros* et comme nous l'avons souligné précédemment. Cette destruction du langage réalisée par Ionesco est alors la représentation de la destruction de l'homme indépendant face aux collectivités, face à la pensée superficielle et mécanique des bêtes tels que des rhinocéros. Tout est ainsi lié.

Cette œuvre est en fin de compte une dénonce de ce qui a d'absurde dans le monde contemporain. Les personnages, notamment Bérenger, mais aussi le langage, sont la représentation de cette rupture avec les systèmes totalitaires. Le langage qui représente la réalité tragique de Ionesco est aussi un puissant moyen de dénonciation si, comme le fait cet auteur, on l'utilise avec une technique nouvelle et complètement détournée. L'homme suit ce

⁷ Idée reprise de l'œuvre Henri Lemaitre *L'aventure littéraire du XXe siècle*. (1984)

type d'idéologie par le besoin de suivre un troupeau, de ne pas être exclus, de s'intégrer dans la « société ». Ces motifs font de l'homme une bête incapable de penser individuellement. Par contre, et à travers l'image de Bérenger, Ionesco défend un humanisme dans le sens le plus littéral du mot ce qui le rapproche des auteurs du mouvement existentialiste comme Camus et Sartre. L'être humain peut et doit avoir des pensées diverses et doit pouvoir parler avec individualité, sans banalités, sans clichés et sans aucun stéréotypes. La dénonciation ou la portée politique mais aussi sociale de cet ouvrage est indéniable; le propre auteur était angoissé par l'absurde, le mal, la mort, le monde... et le représente à travers le théâtre.

L'œuvre est en fait un ensemble d'éléments comiques, angoissants proche de la comédie, de la satire mais aussi et surtout de la tragédie. Tragédie qui se fait entrevoir à travers le personnage de Bérenger, qui est le seul qui souffre à cause de l'évolution de l'épidémie mais aussi le seul qui, à travers un long monologue, doute de sa réalité et de ses convictions: « Comme j'ai mauvaise conscience, j'aurais dû les suivre à temps » (Ionesco, 1980: 245); c'est ce qu'il affirme juste avant de se convaincre qu'il résistera à l'épidémie. Comme dans l'œuvre de Beckett ce qu'il y a de comique dans celle-ci n'est qu'un outil pour faire passer le but réel. Ainsi à travers une intrigue aussi humoristique que tragique (en tenant en compte de différentes opinions et interprétations possibles selon les différentes mises en scène⁸), Ionesco nous présente son point de vue sur l'être humain de son temps, celui qui a vécu deux guerres atroces et beaucoup de changements socio-politiques. La peur ou le doute provoquent la métamorphose, de là l'importance de l'individualité de chacun des êtres du monde; il n'y a que cette individualité qui puisse nous sauver de la transformation en bêtes contrôlées par des idéaux faussement suivis, comme le sont ceux des totalitarismes.

e. Illustration du théâtre de l'absurde à partir d'exemples textuels

Dans le « Nouveau Théâtre », le déroulement d'une pièce n'est déterminé ni par un temps, ni par un lieu précis. L'action ne comporte plus une exposition, une crise et un dénouement: elle est réduite au minimum, parfois inexistante. Les personnages sont, en général, dégagés de toute appartenance sociale et vidés de tout contenu psychologique: ce sont des archétypes presque sans visage, quelquefois sans nom. Le langage enfin tend à ne plus être considéré comme un moyen de communication: son incohérence et son vide révèlent le néant de notre existence.

(Castex, 1973:173)

Ce paragraphe résume parfaitement les deux sous-chapitres antérieurs sur les œuvres de *En attendant Godot* et *Rhinocéros* de Beckett et Ionesco respectivement mais aussi tout le nouveau théâtre des années 50 et 60.

Le théâtre de l'absurde suppose alors, en premier lieu, un changement radical du genre. Comme nous avons pu le constater à travers l'analyse de *En attendant Godot* et *Rhinocéros*, on est en définitive face à toute une révolution dramaturgique. Ici la rupture avec

⁸ Puisque, et comme nous l'avons déjà dit, les metteurs en scène deviennent au long du XXe siècle de plus en plus importants.

la tradition dramaturgique ce fait dans un premier instant avec les différences traditionnels entre les ouvrages dramaturgiques. On mélange ainsi tragédie, comédie, parodie... pour un but clair, celui que nous venons d'exprimer ci-dessus. Comme nous pouvons le remarquer par divers exemples comme quand Estragon et Vladimir décident de se pendre, situation tragique qui devient plutôt comique:

Estragon.- On peut toujours essayer.

Vladimir.- Essaie.

Estragon.- Après toi.

Vladimir.- Mais non, toi d'abord.

Estragon.- Pourquoi?

Vladimir.- Tu pèses moins lourd que moi.

Estragon.- Justement.

Vladimir.- Je ne comprends pas.

Estragon.- Mais réfléchis un peu, voyons.

(Beckett, 1973: 21-22)

Un autre exemple procédant de l'œuvre de Ionesco, serait au moment des toutes premières apparitions des rhinocéros au premier acte. Tous s'exaltent, en ne sachant pas quel animal ils viennent de voir au juste, avec la même expression qui se répète à plusieurs reprises « Ça alors! ». Cette scène qui paraît, dans un premier instant comique est en réalité une des premières scènes tragiques, puisque l'apparition de l'animal suppose le début de la contagion fatale de la rhinocérite. Cette scène représente ainsi le début, innocent, comique de la montée d'un mouvement totalitaire quelconque, non seulement le nazisme comme le confirme Frois ci dessous:

Les rhinocéros n'ont donc pas plus la corne fasciste que la corne communiste: ils représentent tous les fanatismes, toutes les dictatures, et l'auteur nous indique par quels processus se développent ces mouvements, comment les monstres prolifèrent, et comment des hommes cessent d'appartenir à l'humanité.

(Frois, 1970: 25)

Imiter le monde contemporain se fait aussi d'une toute autre manière, à travers un langage désarticulé, ici modifié dans tous les sens, mais aussi à travers des personnages nouveaux. L'imitation est maintenant symbolique et interprétative ou même métaphorique. Nous le voyons bien dans n'importe quelle des œuvres analysées dans ce travail: « Vladimir.- Voilà l'homme tout entier, s'en prenant à sa chaussure alors que c'est son pied le coupable. » (Ionesco, 1980: 12); en parlant du fait que Estragon enlève ses chaussures Vladimir prononce cette phrase, et même si nous avions dit que les conversations entre les personnages étaient banales, pourquoi citer l'humanité entière pour parler de l'action d'un seul homme? Ce fait se répète quand Lucky se met à pleurer et Pozzo affirme que « les larmes du monde sont immuables » (Ionesco, 1980: 44); on nomme à plusieurs reprises les personnages représentants de l'humanité, ce qui ravive le fait que ces auteurs voulaient

montrer la réalité de leur monde. Dans l'œuvre *Rhinocéros* ce procédé est moins symbolique, il y a une métaphore filée employée au long du texte qui s'agrandit à chaque instant. Le rhinocéros est l'être humain à l'époque d'Hitler, de Mussolini, de Franco... Au début de l'œuvre nous sentons à travers les dialogues la peur des personnages face à l'inconnu: « (*Les bruits du galop d'un animal puissant et lourd sont tout proches, très accélérés; on entend son halètement.*) » (Ionesco, 1980: 22). Ensuite, après la transformation massive des personnages en bêtes, le doute et l'intérêt de devenir comme le reste et puis finalement la peur de rester seul, la sensation d'avoir pris la mauvaise décision deviennent plus fortes que la résistance à la maladie, comme nous l'avons analysé au point antérieur. Tous ces personnages ne veulent plus être hommes, c'est ce qu'affirme ici d'Étienne Frois: « Les hommes renoncent à ce qu'il y a en eux de plus élevé, de plus essentiel, ce qui justement les distingue de la bête: la pensée » (1970: 22). C'est ce qui arrive, par exemple, à Daisy, petite amie de Bérenger, à l'acte III quand elle affirme: « Après tout, c'est peut-être nous qui avons besoin d'être sauvés. C'est nous, peut-être, le anormaux » (Ionesco, 1980: 237). Ces personnages sont ainsi le reflet des gens qui avaient décidé de suivre les nouveaux idéaux avant, pendant et même après la seconde Guerre mondiale. Chez Beckett les personnages représentent une autre idée, celle de l'attente et l'espoir d'une aide externe, supérieure.

Le langage devient la caractéristique principale du théâtre de l'absurde. On a transformé un outil de communication dans le thème principal d'une œuvre littéraire. Le langage devient ainsi le moyen de critiquer, de parodier mais aussi le moyen de connexion entre les personnages, leur seul pouvoir d'exister comme avec les personnages de Vladimir et Estragon. Ces personnages sont conscients de cette situation si pessimiste: « Estragon.- En attendant, essayons de converser sans nous exalter, puisque nous sommes incapables de nous taire. » (Beckett, 1973: 87); « Estragon.- On trouve toujours quelque chose, hein, Didi, pour nous donner l'impression d'exister? » (Beckett, 1973: 97). Ces dialogues démontrent ainsi que dans l'univers de Beckett exister c'est parler, taire c'est mourir. On doit éviter le silence à tout prix même si les nombreuses didascalies, fondamentales pour la compréhension de ces œuvres, indiquent beaucoup de pauses, de silences, de gestes mais aussi de mouvements, ce qui n'arrive pas dans celle de Ionesco. Dans cette dernière nous ne voyons pas que les personnages aient une préoccupation si vivace de parler pour être là. C'est une des différences entre ces deux grands auteurs, puisque Ionesco emploie le langage comme symbole de pouvoir et de conviction d'un mouvement politique ou idéologique quelconque. Comme dans la scène où Madame Boeuf reconnaît son mari transformé en bête et affirme: « Mon pauvre chéri, je ne peux pas le laisser comme cela, mon pauvre chéri. (*On entend barrir.*) Il m'appelle. (*Tendrement:*) il m'appelle. » (Ionesco, 1980: 120). Le barrissement de ce rhinocéros, puisqu'il ne peut communiquer individuellement en donnant des arguments, convainquent cette femme de se transformer aussi. Pour réunir des adeptes il ne faut même pas savoir parler il ne faut qu'avoir un pouvoir de conviction. Le langage est ainsi devenu le symbole de la critique sociale mais aussi la représentation de la montée des mouvements totalitaires auxquels personne n'échappe, c'est l'idée que nous percevons de cette exemple du texte de Ionesco. C'est ainsi que nous voyons comment les auteurs du théâtre de l'absurde emploient le langage comme façon de dénoncer l'ambiguïté et l'absurde de toute parole, «

Le logicien, au *Vieux Monsieur*.- Voici donc un syllogisme exemplaire. Le chat a quatre pattes. Isidore et Fricot ont chacun quatre pattes. Donc Isidore et Fricot sont chats » (Ionesco, 1980: 44), et aussi le drame de l'homme contemporain, incapable de communiquer en utilisant ce langage sans logique comme quand les personnages de Beckett disent qu'ils vont faire quelque chose mais ne bougent pas; « Estragon.- Je m'en vais. (*Il ne bouge pas.*) » (Beckett, 1973: 14). Tout est lié, l'incohérence de ce langage correspond parfaitement aux personnages de Beckett et de Ionesco, symboles de la solitude et de la massification. Mais cela correspond aussi au monde contemporain également incohérent et absurde. Le langage est ainsi l'élément le plus complexe de ces œuvres. Nous trouvons des dialogues mais aussi des monologues comme ceux de Lucky ou de Bérenger, qui sont tout aussi confus et incohérents dans une première lecture superficielle que le reste des dialogues et actions des personnages.

Ces monologues sont fondamentaux. Celui de Bérenger, nous en avons déjà parlé dans d'autres parties de l'analyse pour expliquer l'évolution mais aussi les troubles de ce personnage par rapport à son humanisme et à la rhinocérinite; celui de Lucky, au contraire, n'a pas encore été traité. Ce monologue est un discours pleines de conjonctions et à peine sans ponctuation, remplis de répétitions chaotiques qui requiert beaucoup d'efforts du lecteur pour sa lecture: « ...en Seine Seine-et-Oise Seine-et-Marne Marne-et-Oise assavoir en même temps parallèlement on ne sait pourquoi de maigrir rétrécir je reprends Oise Marne bref la perte sèche par tête de pipe... » (Beckett, 1973: 61), ceci indique la superficialité psychologique avec laquelle est traitée le personnage. Nous remarquons en plus et à travers les propres personnages leur solitude puisqu'ils ne reçoivent aucune réponse à leur douleur: « Vladimir.- Notre rôle? Celui du suppliant » (Beckett, 1973: 24). En relation encore au langage, à travers lequel nous connaissons ces personnages nous savons qu'ils ont peur de cette solitude, ils sont incapable de survivre seuls, surtout les personnages de Vladimir et Estragon qui sont inséparables l'un de l'autre comme le couple de Lucky et Pozzo. Bérenger aussi a peur de cette solitude, il finira presque par succomber à la métamorphose.

Les personnages sont ainsi réduits à leur langage. Chez Beckett ils sont stéréotypes de différentes classes sociales et ne sont pas individualisés. Ils souffrent, tant physiquement que psychologiquement comme nous pouvons le constater dans cette scène de *En attendant Godot*:

Estragon.- Je me déchausse. Ça ne t'est jamais arrivé, à toi?

Vladimir.- Depuis le temps que je te dis qu'il faut les enlever tous les jours. Tu ferais mieux de m'écouter.

Estragon.- (*faiblement*).-Aide-moi!

Vladimir.- Tu as mal?

Estragon.- Mal! Il me demande si j'ai mal!

Vladimir.- (*avec emportement*).- Il n'y a jamais que toi qui souffres! Moi je ne compte pas. Je voudrais pourtant te voir à ma place. Tu m'en dirais des nouvelles.

(Beckett, 1973: 11)

Chez Ionesco nous avons une plus grande variété de personnages. Nous avons les stéréotypes de clichés et de l'utilisation du langage pour donner des conclusions erronées comme le logicien; nous avons ceux qui représentent des idéaux et des idées que Ionesco critique et nous trouvons aussi Bérenger, représentation du propre Ionesco. Mais tous, sauf Bérenger, ont en commun leur transformation en rhinocéros⁹.

En relation à l'intrigue et au temps, les deux auteurs diffèrent dans leur emploi. Chez Beckett nous avons remarqué que le temps, cyclique, est complètement déstructuré. Le propre auteur marque bien cette déstructuration à travers les personnages, qui ne se rappellent pas des événements « d'hier »; à travers l'évolution des personnages, puisque d'un jour à l'autre devenir aveugle ou muet est improbable; mais aussi à travers la décoration puisque le fait qu'un arbre change de feuillage aussi vite est quasiment impossible. La chronologie linéaire ordinaire est ainsi éliminée à faveur d'un temps énigmatique et répétitif. Chez Ionesco le temps est plus linéaire, nous voyons bien une évolution des événements et des personnages d'une manière traditionnelle. Un autre élément en commun entre les deux œuvres est qu'aucune ne possède un dénouement clair ou conclusif. Les deux dénouements des œuvres sont tout à fait ouverts. Est-ce que Godot est apparu enfin le jour d'après? Est-ce que Bérenger a pu résister à la transformation? Nous ne pouvons l'affirmer. Ce temps désarticulé et cette intrigue presque inexistante nous mènent à penser sur notre propre réalité: des personnages pleins d'espoir qui attendent une aide externe rappel l'espoir divin d'un Dieu peut-être inexistant; l'expansion d'une maladie qui transforme les êtres humains en bêtes évoque la montée du fascisme ou du nazisme du XXe siècle. Nous voyons ainsi comment tout est relié. Des personnages privés d'un langage cohérent, souvent réduits à leur parole et à leurs actes n'existent que dans un monde tout à fait absurde et incohérent sans solution apparente.

f. Le théâtre de l'absurde sous d'autres nomenclatures

Tout au long de notre projet nous avons parlé du théâtre de l'absurde, qui est le nom le plus connu pour parler du théâtre français des années 50 et 60; mais d'autres noms sont aussi employés pour ce type de théâtre et de nombreux auteurs ne parlent pas de « théâtre de l'absurde ». Sans vouloir faire une liste nous allons tout de même nommer quelques uns de ses noms et les auteurs qui l'emploient. Jean-Luc Déjean et Georges Versini adoptent le nom de théâtre nouveau, ce qui s'explique par le fait que ce théâtre propose de toutes nouvelles caractéristiques par rapport au théâtre antérieur. En dernier lieu dire que Michel Corvin parle plutôt de théâtre d'avant garde, par les mêmes raisons que nous avons données antérieurement puisque ce théâtre a été toute une révolution littéraire.

⁹ En relation à cette métamorphose dans l'œuvre de *Rhinocéros* nous allons ajouter, par curiosité, mais aussi par son intérêt dans notre analyse sociologique, que l'intrigue de la métamorphose de l'être humain en animal est un fait récurrent de la littérature. Déjà dès l'ancienne époque romaine avec Ovide et ses *Métamorphoses*, au XIIIe siècle avec Dante et *La divina Commedia* ou encore *La métamorphose* de Franz Kafka au XIXe siècle. Ceci indique que la littérature est fortement liée à son passé historique, sociale et littéraire. Ionesco s'influence du thème de la métamorphose, traité à plusieurs reprises au long de l'histoire du champ littéraire.

4. Conclusion

Le théâtre de l'absurde, nommé aussi théâtre nouveau ou théâtre d'avant garde comme nous venons de le remarquer au point antérieur, est le protagoniste dramaturgique du XXe siècle. Nous avons commencé notre analyse par faire un tableau panoramique du contexte en parlant des événements que nous avons cru pertinents pour justifier l'importance et la naissance du théâtre de l'absurde vers les années 50 et 60. Ce théâtre a été caractérisé dans sa quasi totalité à travers les œuvres de *En attendant Godot* de Beckett et *Rhinocéros* de Ionesco. Et les deux ont été analysées en tenant en compte leur contexte historique, leur contexte littéraire et surtout leur contexte social. Comprendre une œuvre c'est aussi comprendre ce qui l'entoure.

En attendant Godot fut une œuvre fondamentale pour l'époque, elle raconte l'histoire de deux clochards qui attendent un certain Godot qui n'arrivera jamais. C'est la représentation de la société en attente d'une aide, sans être nécessairement Dieu, puisque cette interprétation n'est pas la seule qui puisse être correcte comme nous avons bien pu le voir au long de l'analyse de l'œuvre. Estragon et Vladimir sont ainsi les protagonistes d'un récit qui n'a pour intrigue qu'une attente, où le temps est devenu cyclique et répétitif et où survivre signifie dialoguer. L'univers des œuvres de Beckett est ainsi couvert d'une toile comique qui cache un fond de pessimisme quasiment extrême. Dans ce cas là parler c'est vivre.

Rhinocéros est aussi une des autres œuvres fondamentales de l'époque, mais au contraire de l'œuvre de Beckett, elle raconte l'histoire de la montée d'une épidémie nommée la rhinocérite à laquelle un seul des personnages résiste, Bérenger. Ici l'œuvre représente en réalité, à travers une subtile métaphore, la montée d'une idéologie totalitaire vers le pouvoir absolu. Ici l'intrigue est claire, le temps est linéaire mais le langage est tout aussi détruit que chez Beckett, le pessimisme se cache sous le comique et le dénouement n'est pas clair.

La littérature est alors, selon l'analyse réalisée ici et selon les deux sociologues francophones, Dubois et Bourdieu, fondamentale pour comprendre la réalité. Tout est lié, comme dans les œuvres de *En attendant Godot* et *Rhinocéros*. Il y a, par rapport à notre analyse, l'importance d'analyser l'œuvre avec son entourage; de là la motivation et par conséquent le but de notre travail.

Nous avons vu comment l'histoire politique, économique et sociale influence la littérature et comment celle-ci représente, d'une manière ou d'une autre, son contexte (pour Beckett l'humanisme et sa douleur, pour Ionesco l'humanité face aux pouvoirs totalitaires). Nous pouvons finalement affirmer que la littérature n'est pas un champ autonome, mais entremêlé au monde auquel elle appartient.

Bibliographie

- Abastado, Claude. (1971). *Eugène Ionesco*. Paris: Bordas.
- Artaud, Antonin. (1978-1984). *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard.
- Asselain, Jean-Charles; Azéma, Jean-Pierre; Durand, Yves et alt. (1985). *Études sur la France de 1939 à nos jours*. Paris: Éditions seuil.
- Badiou, Alain. (2007). *Beckett, l'incroyable désir*. Paris: Hachette.
- Beckett, Samuel. (1973). *En attendant Godot*. France: Minuit. (1952)
- Berton, Jean-Claude. (1985). *Histoire de la littérature française XXe siècle: angoisses, révoltes et vertiges*. Paris: Hatier.
- Bourdieu, Pierre. (1992). *Les règles de l'Art: Genèse et structure du champ littéraire*. Paris, Seuil.
- Castex, Pierre-Georges. (1973). *Manuel des études littéraires françaises*. Paris: Hachette.
- Copferman, Émile; Corvin, Michel; Dort, Bernard et alt. (1992). *Le théâtre en France 2. De la Révolution à nos jours*. Paris: Armand Colin.
- Corvin, Michel. (1974). *Le théâtre Nouveau en France*. Paris: P.U.F.
- Damerval, Gérard. (1984). *Ubu Roi, la bombe comique de 1896*. Paris: A.G.NIZET.
- Darcos, Xavier. (1992). *Histoire de la littérature française*. Paris: Hachette.
- Déjean, Jean-Luc. (1991). *Le théâtre français depuis 1945*. Paris: Nathan.
- Dubois, Jacques. (2005). *L'institution de la littérature: Essai*. Bruxelles: Labor.
- Duby, Georges et Mandrou, Robert. (1984). *Histoire de la civilisation française 2- XVIIe siècle- XXe siècle*. Paris: Armand Colin.
- Emmanuel, Jacquart. (1995). *E.j. présente Rhinocéros d'Eugène Ionesco*. Paris: Gallimard.
- Evrard, Franck. (1995). *Le théâtre français du XXe siècle*. Paris: Ellipses.
- Frois, Étienne. (1970). *Rhinocéros, Ionesco: analyse critique*. Paris: Hatier.

- Hubert, Marie-Claude. (1989). *Le théâtre*. Paris: Armand Colin.
- Ionesco, Eugène. (1965). *Notas y contranotas: traducción de Eduardo Paz Lestón*. Buenos aires: Losada.
- Ionesco, Eugène. (1980). *Rhinocéros*. France: Gallimard. (1959)
- Labruno, Gérard et Toutain, Ph. (1989). *L'histoire de France: chronologie, évènements, personnages*. Paris: Nathan.
- Lalande, Bernard. (1970). *En attendant Godot, Beckett: analyse critique*. Paris: Hatier.
- Lemaître, Henri. (1984). *L'aventure littéraire du XXe siècle*. Paris: Pierre Bordas et fils.
- Michel, Henri. (1979). *La seconde Guerre Mondiale*. Paris: P.U.F.
- Pignarre, Robert. (1974). *Histoire du théâtre*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Renouvin, Pierre. (1980). *La première Guerre Mondiale*. Paris: P.U.F.
- Rivière, Daniel. (1986). *Histoire de la France*. Paris: Hachette.
- Sapiro, Gisèle. (2014). *La sociologie de la littérature*. Paris: La découverte.
- Simon, Alfred. (1973). *Dictionnaire du théâtre français contemporain*, France: Larousse.
- Thibault, Rémy. (1991). *En attendant Godot/ Fin de partie, Samuel Beckett*. Paris: Nathan.
- Vannier, Gilles. (1988). *Histoire de la littérature française XXe siècle, Tome 2. Depuis 1945*. Paris: Bordas.
- Versini, Georges. (1991). *Le théâtre français depuis 1900*. Paris: Presses Universitaires de France.