

**UNIVERSITÉ AL.I. CUZA
IAȘI, ROUMANIE
FACULTÉ DES LETTRES**

**UNIVERSITÉ D'ARTOIS
ARRAS, FRANCE
U.F.R. LETTRES ET ARTS
P.R.E.S. LILLE-NORD DE FRANCE**

THÈSE DE DOCTORAT EN COTUTELLE

en Littérature Comparée

présentée par Mirela HELBERI

sur

**ALIÉNATION ET ABSURDE DANS LE « NOUVEAU THÉÂTRE » :
EUGÈNE IONESCO, SAMUEL BECKETT, ARTHUR ADAMOV**

Thèse dirigée par :

M. Alexandru CĂLINESCU, Professeur à l'Université « Alexandru Ioan Cuza », Roumanie

M. Alain VUILLEMIN, Professeur à l'Université d'Artois, France

soutenue le 14 décembre 2009

JURY :

Mme Muguraș CONSTANTINESCU,

Professeur à l'Université « Ștefan cel Mare », Suceava, Roumanie

Mme Simona MODREANU,

Professeur à l'Université « Alexandru Ioan Cuza », Iași, Roumanie

M. Alexandru CĂLINESCU,

Professeur à l'Université « Alexandru Ioan Cuza », Iași, Roumanie

M. Jacques CHEVRIER,

Professeur émérite à l'Université Paris-Sorbonne (Paris 4), France

M. Michael OUSTINOFF,

Maître de Conférences HDR, Université Sorbonne Nouvelle- Paris 3, France

M. Alain VUILLEMIN,

Professeur à l'Université d'Artois, France

REZUMAT

În urma marilor dezastre provocate de cele două războaie mondiale, trei dramaturgi provenind din medii culturale diferite, având concepții diferite, românul Eugen Ionescu, irlandezul Samuel Beckett și armeanul Arthur Adamov își croiesc un drum aparte în peisajul teatral al anilor 1950, exprimând sentimentul propriei alienări față de o lume incomprehensibilă și irațională, în care omul trăiește experiența iremediabilă a absurdului. Expunând în manieră proprie condiția omului aruncat în vârtejul existenței, condamnat la o viață absurdă ce duce la înstrăinare, noii dramaturgi construiesc în același timp un teatru « nou », metafizic, simbolic și alegoric, folosind procedee artistice și estetice tradiționale în slujba unui mod de gândire filozofic nou, modern, foarte apropiat de filozofia existențialistă. Ipoteza de interpretare a caracterului alegoric al acestui « nou » teatru interpelează existența în capacitatea de ei de a se manifesta ca libertate generatoare de sens, pusă la încercare în confruntarea cu alienarea și absurdul, propunându-și să analizeze componentele succesive ale acestuia : fundamentele filozofice și dramatice, percepția spațiului teatral, ce dezvăluie indivizi depersonalizați, ținând discursuri degradate într-un timp destructurat, prin intermediul pulsionilor primare.

RÉSUMÉ

Ayant vécu les grands désastres des deux guerres mondiales, trois dramaturges de cultures et d'horizons très divers, Eugène Ionesco, le Roumain, Samuel Beckett, l'Irlandais et Arthur Adamov, l'Arménien, se fraient un chemin à part dans le paysage théâtral des années 1950, exprimant leur sentiment d'aliénation face à un monde incompréhensible et irrationnel où l'homme vit l'expérience irrémédiable de l'absurde. Peignant, chacun à sa manière, la condition de l'être jeté dans le tourbillon existentiel, condamné à mener une existence absurde qui le dépossède de lui-même, ils construisent, en même temps, un théâtre « nouveau », métaphysique, symbolique et allégorique, basé sur une réutilisation de procédés esthétiques et dramatiques très anciens, au service d'une réflexion philosophique neuve, moderne, très proche de la philosophie existentialiste. L'hypothèse d'interprétation du caractère allégorique de ce « nouveau théâtre » interroge l'existence comme acte d'une possible liberté éprouvée dans la confrontation avec l'aliénation et l'absurde, capable de l'éclairer et de lui donner un sens, à travers l'analyse de ses strates successives : les fondements philosophiques et dramatiques, la perception de l'espace théâtral qui fait découvrir des êtres dépersonnalisés aux propos désarticulés, présentés dans une durée déstructurée, par le jeu de pulsions premières.

SUMMARY

Having lived through the tremendous disasters of the two world wars, three playwrights from different cultural backgrounds with different views, Eugene Ionesco the Romanian, Samuel Beckett the Irish and Arthur Adamov the Armenian opened up a new way in the 1950's theatrical scenery, by expressing their feeling of alienation in an incomprehensible and irrational world where human beings live the incurable experience of the Absurd. Exposing, each one in his particular manner, the condition of the human being thrown into the abyss of life, condemned to a meaningless existence which leads inevitably to estrangement, the three playwrights are also building a "new", metaphysical, symbolic and allegorical theatre, based on old traditional aesthetic and artistic procedures, yet serving a modern philosophical approach, profoundly related to existentialism. The interpretative hypothesis of this new allegorical theatre questions human life as a possible act of liberty tested in its confrontation with the feelings of alienation and absurd, capable of enlightening it by giving it meaning, throughout the analysis of each and every one of its successive strata: the philosophical and dramatic basis, the perception of the theatrical space, unveiling estranged human beings using distorted speech, presented in a devastated duration by the means of primary urges.

REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer ma gratitude envers mes directeurs de recherche, M. Alexandru Călinescu et M. Alain Vuillemin, pour leur soutien constant et leur efficacité, sur lesquels j'ai pu m'appuyer autant que je l'ai senti nécessaire. Je les remercie aussi de leur amabilité, de leur patience et de leur compréhension.

Merci également à mes parents pour leur confiance en moi, leur appui extraordinaire et leurs encouragements.

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS.....	4
INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	8
I. FONDEMENTS DU « NOUVEAU THÉÂTRE ».....	38
II. UN ESPACE PRISON.....	66
II. DES ENTITÉS IMPERSONNELLES.....	114
IV. UN DISCOURS DÉARTICULÉ.....	179
V. UNE DURÉE INTEMPORELLE.....	224
CONCLUSION GÉNÉRALE.....	260
BIBLIOGRAPHIE.....	276
TABLE DES MATIÈRES.....	307

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Sous les ruines encore fumantes de la Seconde Guerre Mondiale, trois dramaturges d'horizons, de cultures et de sensibilités très diverses, un Roumain, Eugène Ionesco, un Irlandais, Samuel Beckett et un Arménien, Arthur Adamov, s'affirment audacieusement dans le paysage théâtral de l'époque par leur volonté de dire et de faire sentir à la fois, par tous les moyens scéniques dont ils disposent, de la façon la plus simple et la plus franche possible, ce qu'est devenue la condition humaine après les événements des deux guerres mondiales qui ont irrémédiablement ébranlé le monde. Émerge avec ces trois écrivains de théâtre une dramaturgie moderne qu'on a souvent appelée « nouveau théâtre » - terme générique que l'on doit à la critique Geneviève Serreau dans son *Histoire du Nouveau Théâtre*, ouvrage paru en 1966 - afin de mieux souligner son écart par rapport à la représentation traditionnelle réaliste. Témoignages particulièrement sensibles du climat aliénant de l'époque de l'immédiat après-guerre et de la dégradation de l'homme qui découvre la contingence fondamentale de son existence au monde, les œuvres dramatiques d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov dévoilent brutalement des vérités qui ne cessent de choquer par le constant et perçant rappel de l'inhumanité qui gît en chacun de nous et de l'absurdité de notre condition d'hommes seuls, aliénés, face à un monde impénétrable, indéchiffrable, que la mort menace d'engloutir à tout instant. Abordant la condition de l'homme cruellement jeté dans le monde, s'y retrouvant à jamais solitaire, désorienté, dépersonnalisé, cerné de toutes parts par l'inhumain, aliéné à lui-même et aux autres et dévoilant l'absurde comme son attitude et sa conduite, les auteurs de cette nouvelle formule théâtrale se maintiennent sur les positions du courant existentialiste, qui prend essor à la même époque, adoptant sa façon de penser en ce qui concerne les problèmes fondamentaux de la condition humaine. Néanmoins, les trois nouveaux venus sur la scène des années 1950 ne se contentent plus de rendre l'impitoyable réalité du moment à travers seulement un discours, ils la projettent sur scène dans toute sa cruauté et toute sa violence, la faisant se déchaîner impitoyablement devant les spectateurs amenés à voir, dans le miroir qui leur est tendu, leur tragique situation, dans toute sa désolation et tout son désespoir. Face à une existence chaotique, sans repères ni sens, engendrant un vertige existentiel et une sensation d'aliénation insurmontables, quels moyens trouve la nouvelle écriture scénique d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov pour lui donner une réalité tangible et quelles solutions envisagent-ils afin de la transcender?

1. Aliénation et absurde – définitions opératoires

Le parcours textuel autour des notions de l'aliénation et de l'absurde dans les dramaturgies d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov se propose de déceler et d'analyser les réponses que la poétique des trois écrivains de théâtre donne aux questions que les deux concepts ne cessent de soulever. Car, lorsqu'il s'agit d'analyser ces trois nouvelles écritures dramatiques, force est de constater, en effet, qu'à tous les niveaux, les sentiments de l'aliénation et de l'absurde sont présents : perçus comme des phénomènes éternellement humains, ils recouvrent deux notions qui manifestent le négatif de l'existence et qui ne peuvent être éliminés que par la disparition de l'homme lui-même.

La notion d'« aliénation » est à l'origine un terme juridique : dans le domaine du droit, ce concept désigne la privation au profit d'un autre (« alienus ») de son travail ou de ses biens. Dans cette première acception du terme, l'aliénation se lit comme dépossession/dépouillement/séparation de quelque chose qui est sien. En plan philosophique et sociologique¹, l'aliénation humaine se traduit comme privation de sa liberté sous l'influence de divers facteurs, sources étrangères, extérieures à l'homme, qui s'acharnent à l'asservir d'une manière ou d'une autre, à le rendre esclave, et par conséquent fragile, vulnérable, sous le regard d'autrui autant qu'à ses propres yeux. Cet état de vulnérabilité plonge l'homme dans un exil intérieur qui culmine avec l'étrange sensation qu'il n'est plus lui-même, qu'il ne se maîtrise plus, qu'il est devenu un autre, qu'il n'est plus ce qu'il est, ce qu'il veut être ou ce qu'il doit être. De nos jours, les philosophes, les psychologues et les sociologues se servent du mot « aliénation » pour désigner des désordres et des troubles de toutes sortes, tels, par exemple, l'angoisse, l'anxiété, l'égarement mental, le désespoir, l'apathie, l'anomie, etc., qui conduisent à esquisser un sentiment personnel de division d'avec soi-même, au point que l'homme, victime d'un malaise profond, ne parvient plus à se reconnaître comme sujet, a la sensation d'avoir perdu tout contact avec lui-même et commence à s'éprouver étranger à lui-même. Privé d'une partie de lui-même, il devient impuissant, a l'impression de ne plus maîtriser sa propre destinée, d'être agi, manipulé, contrôlé par des agents extérieurs.

¹ On retrouve le concept d'« aliénation » chez Georg Friedrich Hegel pour lequel l'origine du phénomène réside dans la dialectique du maître et de l'esclave, fait ontologique, enraciné dans la nature humaine elle-même, ou chez Karl Marx, qui lui emprunta le terme et plaça l'aliénation au niveau de l'exploitation de l'homme par l'homme, processus qui tient de l'humanité de l'homme et qui peut prendre fin. Le terme existe également dans les ouvrages de sociologie du XIXe et du XXe siècle (voir Émile Durkheim, Ferdinand Tönnies, Max Weber, Georg Simmel, etc.) et doit une approche théorique à l'ouvrage de Sigmund Freud, *Le Malaise dans la civilisation* (1934). La notion d'« aliénation » sera par la suite reliée au courant existentialiste, particulièrement aux ouvrages de Jean-Paul Sartre et de Søren Kierkegaard.

La tentation de se laisser entraîner à fuir le contact avec le monde s'empare de plus en plus de lui, l'amenant à se détacher des autres et du monde en général pour vivre replié sur lui-même, dans l'anxiété et l'angoisse irrémédiables, qui l'empêchent d'être libre et d'exercer sa liberté. L'aliénation se définit, en dernière analyse, par une déviance par rapport à une conduite normale, qui s'exprime à travers une discontinuité entre le moi et lui-même, le moi et le monde, le moi et le temps, le moi et l'autre, etc. L'homme aliéné est donc un être qui échoue à devenir lui-même, à la suite de quelqu'un ou de quelque chose qui fait obstacle à sa liberté.

La notion d'« absurde » est à l'origine un terme musical : en latin, « absurdus » signifiait « inaudible, sourd » et renvoyait à ce qui était dissonant, discordant, ce qui n'était pas dans le ton. Aujourd'hui, dans le langage courant, le propre de l'absurde est tout ce qui heurte le sens commun, tout ce qui semble inepte, incompréhensible, inexplicable, ce qui n'a pas de sens, ce qui manque de signification logique, d'intelligibilité, ce qui est aveugle, sans but et sans direction. Le terme appartient plus généralement au registre philosophique² et désigne ce qui est contraire aux lois de la logique, ce qui ne s'accorde pas avec la raison, s'y opposant même, ce qui est ressenti comme déraisonnable, incohérent, insensé, manquant totalement de sens, de compatibilité ou de lien logique avec le reste. En philosophie existentielle (on y insistera largement dans le premier chapitre), l'absurde est un sentiment, une sensation de l'être humain face à un monde désenchanté où on l'a été jeté contre son gré et auquel il ne trouve aucun sens. Il ne peut pas être expliqué par la raison et refuse à l'homme et à l'existence toute justification.

Les notions d'aliénation et d'absurde sont étroitement liées, elles se réfléchissent et se combinent. D'une part, l'aliénation peut conduire à l'effondrement du sens de l'existence dans l'absurdité, dans l'absence de sens, d'autre part, elle peut résulter de la confrontation avec une existence absurde. Impuissant à conquérir sa propre identité, privé de toute capacité de se maîtriser et de maîtriser le monde, l'homme se trouve vite confronté à un échec, à une déception. L'ordre du monde se brouille alors à ses yeux et il a le sentiment que toutes ses représentations s'effondrent et perdent leur sens. Tout autour de lui cesse d'avoir un sens et il a l'impression de mener une vie sans but, dénuée de toute signification, absurde. L'aliénation a poussé inévitablement l'être humain vers l'absurde: ayant perdu tout contact avec lui-même, les autres et le monde, sa démarche est devenue insensée. Mais l'absurde peut très bien précéder l'état d'aliénation. Jeté dans un monde opaque et hostile, l'homme erre à la recherche d'un

² C'est surtout la philosophie existentialiste, développée après la Seconde Guerre Mondiale, qui a contribué à mettre en évidence l'état d'absurde sur le plan philosophique, dévoilant une existence humaine inauthentique, sans but, dénuée de toute signification, vouée au néant.

sens de l'existence qui lui ouvre la voie à la connaissance de soi et du monde, mais aucune évidence, aucune certitude ne lui sont plus garanties. Prisonnier d'une logique absurde du monde, il se perçoit alors comme en exil, décentré, désorienté, éprouvant une conscience exacerbée de son étrangeté. L'absurde a plongé l'homme dans l'aliénation : l'existence dénuée de sens l'a conduit à l'étrangeté de soi-même.

Le sentiment d'être aliéné de son environnement ainsi que celui de l'absurde de la condition humaine sont hautement caractéristiques de la période dans laquelle se manifeste le « nouveau théâtre » d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov, i.e. le contexte historique atroce, inhumain, de la Seconde Guerre Mondiale, marqué par un climat d'une violence absurde, profondément traumatisant pour une génération déjà aliénée par le déclin des croyances religieuses et des valeurs traditionnelles. Dans les années 1950, l'aliénation et l'absurde, sous leurs diverses formes, se sont déjà emparés de la société tout entière et contribuent à la crise de la personnalité humaine. Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov font partie d'une génération qui a vécu de terribles drames sociaux et c'est dans les événements politiques sanglants de l'époque qu'il faut chercher l'origine des sentiments de l'aliénation et de l'absurde qu'ils portent à la scène. « On peut retrouver ces thèmes à des époques que l'on appelle des époques de crise encore que toutes les époques soient plus ou moins des époques de crise [...] car tout est crise »³, précise Eugène Ionesco. L'aliénation et l'absurde apparaissent ainsi comme des conséquences naturelles des époques de crise qui furent celles de la Seconde Guerre Mondiale et de l'immédiat après-guerre. La nouvelle formule théâtrale d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov, en tant qu'expression du tragique de cette époque qui découvre un être humain coincé dans des situations absurdes sans issue, désorienté, dépersonnalisé, sans idéal ni perspective, a grandement contribué à imposer la vision désespérée de l'aliénation et de l'absurde, obligeant l'homme, par sa force de frappe particulièrement efficace, à se regarder dans le miroir qui lui est tendu.

Les théâtres d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov traduisent admirablement, à travers la transposition d'une variété de destins humains aliénés, l'errance de l'homme dans un monde absurde dans lequel il vit la tragique dépossession de lui-même. « Mon œuvre dramatique peut être considérée comme le théâtre de l'âme en exil. J'ai tenté d'y montrer le tragique de l'aliénation sous toutes ses formes »⁴, confirme Eugène Ionesco. Même si l'étiquette « théâtre de l'absurde », lancée

³ IONESCO, Eugène, *Entre la vie et le rêve. Entretiens avec Claude Bonnefoy*, Paris : Pierre Belfond, 1977, p.141.

⁴Cité par BOIDIFFRE, Pierre, *Une Histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui*, Paris : Librairie académique Perrin , 1962, p.583.

par Martin Esslin en 1961, est au début désavouée par Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov⁵, les trois dramaturges transposent au fait, dans leurs œuvres dramatiques, l'état d'absurde, en accordant une large place à la description du comportement insensé de leurs protagonistes, qui découle d'un sentiment d'anxiété métaphysique devant l'absurdité de l'existence. « Le monde m'apparaît à certains moments comme vidé de signification »⁶ écrit Eugène Ionesco. Commentant la notion d' « absurde », le dramaturge montre qu'il s'agit d' « une notion très imprécise »⁷. C'est pourquoi il ressent en permanence la nécessité d'en éclaircir les significations, proposant toute une série de définitions, qui sont des descriptions de l'état d'absurde : « L'absurde est peut-être l'incompréhension de quelque chose, des lois du monde, il naît du conflit de ma volonté avec une volonté universelle ; il naît aussi du conflit entre moi et moi-même, entre mes diverses volontés, impulsions contradictoires »⁸ ; « Parfois j'appelle absurde ce que je ne comprends pas, parce que c'est moi qui ne peut comprendre ou parce que c'est la chose qui est incompréhensible, impénétrable, fermée »⁹ ; l'absurde est défini également comme « ce bloc monolithique du donné, épais, ce mur qui m'apparaît comme une sorte de vide massif, solidifié, ce bloc du mystère ; j'appelle aussi absurde ma situation face au mystère, mon état qui est de me trouver en face d'un mur qui monte jusqu'au ciel, qui s'étend jusqu'aux frontières infinies »¹⁰ ; l'absurde est ensuite « cette situation d'être là (influence heideggerienne) que je ne puis reconnaître comme étant mienne, qui est la mienne pourtant »¹¹ ; « L'absurde [...] est la déraison, la contradiction, l'expression de mon désaccord avec le monde, de mon profond désaccord avec moi-même, du désaccord entre le monde et lui-même »¹² ; « L'absurde, c'est

⁵ Eugène Ionesco met en doute la validité de la notion d' « absurde » : « On a dit que j'étais un écrivain de l'absurde ; il y a des mots comme ça qui courent les rues, c'est un mot à la mode qui ne le sera plus. En tout cas, il est dès maintenant assez vague pour ne plus rien vouloir dire et tout définir facilement » (IONESCO, Eugène, *Notes et Contre-Notes*, Paris : Gallimard, 1962, p.297) ; Samuel Beckett confie à Charles Juliet : « Les valeurs morales ne sont pas accessibles. Et on ne peut pas les définir. Pour les définir, il faudrait prononcer un jugement de valeur, ce qui ne se peut. C'est pourquoi je n'ai jamais été d'accord avec cette notion de théâtre de l'absurde, car il y a là un jugement de valeur ». (JULIET, Charles, *Rencontres avec Samuel Beckett*, Paris : Éditions P.O.L., 1999, p.27-28). Arthur Adamov récuse aussi le terme : « Le mot théâtre absurde déjà m'irritait. La vie n'est pas absurde, difficile, très difficile seulement ». (ADAMOV, Arthur *L'Homme et L'Enfant*, Paris : Gallimard, 1968, p.118). Par la suite, le dramaturge se montrera critique vis-à-vis de cette approche qu'il estime fort éloignée des réalités sociales et politiques et s'orientera vers un théâtre socio-politique.

⁶ IONESCO, Eugène, *Notes et Contre-Notes*, Paris : Gallimard, 1962, p.257.

⁷ IONESCO, Eugène, *Entre la vie et le rêve. Entretiens avec Claude Bonnefoy*, Paris : Pierre Belfond, 1977, p.140.

⁸ *Ibidem*, p.140. L'absurde apparaît ici comme un état de conflit, une tension qui, comme chez Albert Camus, s'établit entre l'être et le monde irrationnel.

⁹ *Ibidem*, p.148.

¹⁰ *Ibidem*, p.148.

¹¹ *Ibidem*, p.148.

¹² *Ibidem*, p.148-149.

encore simplement l'illogique, la déraison »¹³ ; « Est absurde ce qui n'a pas de but [...] coupé de ses racines religieuses ou métaphysiques, l'homme est perdu, toute sa démarche devient insensée, inutile, étouffante »¹⁴ ; « On appelle quelquefois l'absurde ce qui n'est que la dénonciation du caractère dérisoire d'un langage vidé de sa substance, stérile, fait de clichés et de slogans »¹⁵ ; l'absurde est surtout transposé dans le plan affectif, décrit comme un déchirement intérieur permanent (« l'absurde, c'est en quelque sorte, à l'intérieur de l'existence qu'on le place »¹⁶). Toutes ces idées philosophiques se retrouvent dans la création d'Eugène Ionesco ; elles sont bien sûr, transfigurées artistiquement dans la construction des protagonistes, dans l'« action » des pièces, mais surtout dans la création d'un climat absurde, de façon que c'est ce dernier qui devient le protagoniste de son théâtre. Bien que Samuel Beckett ne fasse jamais allusion à l'absurde en tant que dimension de sa création, son écriture dramatique le fait vivre sur scène. L'état d'absurdité absolue est pour Samuel Beckett la confusion totale, qui doit rester incompréhensible : « [...] ce n'est pas moi qui a inventé la confusion. La seule chance de renouvellement est d'ouvrir les yeux et de voir l'état de confusion. Ce n'est pas un état qu'on peut comprendre. Je suis d'avis qu'il faut la laisser entrer, car c'est elle qui est la vérité »¹⁷. Les écrits intimes d'Arthur Adamov fournissent une histoire fort documentée des préoccupations et des obsessions qui amenèrent l'auteur à transposer dans ses pièces un monde de cauchemar insensé et violent ainsi que des considérations théoriques qui le conduisirent à formuler une esthétique de l'absurde. *L'Aveu* esquisse toute une philosophie de l'absurde, bien avant qu'Arthur Adamov ait commencé à écrire sa première pièce. L'ouvrage commence avec un exposé de l'angoisse métaphysique de l'auteur, confronté à l'absurdité de l'existence. Une douloureuse sensation d'aliénation, liée au temps qui pèse « de son énorme masse liquide »¹⁸ sur l'humanité et à un état de passivité inexplicable, définissent son mal intérieur. « Tout se passe comme si, d'un grand être incompréhensible et central, je n'étais qu'une des existences particulières... Parfois, cette grande vie totale me semble si dramatiquement belle qu'elle me plonge dans le ravissement. Mais plus souvent elle m'apparaît comme une bête monstrueuse, qui me pénètre et me déborde, et qui est partout, en moi et hors de moi... Et la terreur m'étreint et m'enserme plus fort, d'instant en instant »¹⁹, note le dramaturge. L'existence ayant perdu son sens, l'homme se trouve dans une impasse tragique : « De quelque point

¹³ *Ibidem*, p.149.

¹⁴ IONESCO, Eugène, *Notes et Contre-Notes*, Paris : Gallimard, 1962, p.338.

¹⁵ *Ibidem*, p.83.

¹⁶ *Ibidem*, p.176.

¹⁷ BECKETT, Samuel, « Confessions », in *Le XXe siècle*, 1968, 3, p. 6.

¹⁸ ADAMOV, Arthur, *L'Aveu*, Paris : Éditions du Sagittaire, 1946, p.23.

¹⁹ *Ibidem*, p.25-26.

d'où il parte et quelque chemin qu'il suive, l'homme moderne aboutit à la même contestation : la vie dissimule sous ses apparences visibles un sens éternellement caché à la pénétration de l'esprit qui erre à sa découverte, pris entre la double impossibilité de trouver et de renoncer à cette recherche sans espoir »²⁰. La conscience du fait qu'il y a peut-être un sens, mais qu'il ne sera jamais trouvé est tragique et engendre les sentiments d'aliénation et d'absurde.

La notion d'« aliénation » porte donc sur la conformité d'une chose ou d'un comportement aux principes qui définissent la raison, la normalité et la liberté, tandis que la notion d'« absurde » implique la question du sens. Les deux termes mettent en jeu un rapport avec une norme et supposent une comparaison implicite. Par extension, ils impliquent un écart, un décalage, voire une rupture²¹ avec l'ordre établi. « Aliéné », « devenu étranger à soi » et par extension devenu « esclave » d'une oppression quelconque s'oppose à « sain d'esprit » et par extension à « libre », tandis qu'« absurde » s'oppose à « sensé ». Le sujet choisi pose donc de manière négative le problème du rapport entre la liberté et le sens : ce dernier est-il réductible à la première ? La thèse va interroger l'existence, telle qu'elle a été envisagée par les auteurs du « nouveau théâtre », débordant toutes les catégories de la raison et aliénant profondément et durablement l'homme, qui ne peut la quitter qu'en mourant, dans ses pouvoirs de liberté, afin d'établir si cette dernière peut en déterminer le caractère sensé, justifié et légitime. Les entités dramatiques d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov vivent-elles libres au sein de cette existence angoissante et dénuée de sens, parviennent-elles à en comprendre l'étrangeté irrationnelle, à l'accepter et à l'affronter lucidement, en toute conscience ? La rencontre avec l'aliénation et l'absurde génère-t-elle l'exercice d'une liberté capable de choix existentiels qui puissent porter à donner un sens à soi-même et à sa vie, ou, par contre, détruit-elle toute possibilité de liberté empêchant le sens de se former ?

²⁰ ADAMOV, Arthur, « Une Fin et un Commencement », in *L'Heure Nouvelle*, Paris : Éditions Du Sagittaire, 1946, 11, p.16.

²¹ Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov se sont souvent définis par la distance qu'ils prenaient avec les systèmes établis, leurs pièces se singularisant par une rupture avec les formes traditionnelles et par un refus de toute cohérence immédiate.

2. Des théâtres de l'aliénation et de l'absurde

Un vaste corpus constitué de quatre-vingt-deux pièces propose la mise en relation des œuvres dramatiques d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov, fort indépendantes l'une de l'autre, mais très proches dans leur thématique, leur écriture et leur volonté de reconstituer la scène de l'aliénation et de l'absurde du lendemain de la Libération. Expression scénique de l'angoisse de l'homme face à une époque absurde, le « nouveau théâtre » met en scène une thématique absurde à travers une forme absurde, levant son rideau sur des anti-pièces qui s'établissent en complète rupture avec la dramaturgie classique qui avait prévalu jusqu'alors : la tradition est déstructurée à travers une contestation radicale de la fable, de l'espace et de la temporalité dramatiques, de la conception de l'entité dramatique, de son corps et de son discours.

Eugène Ionesco se vautre dans de vastes champs d'absurdité, proposant un théâtre fondé sur l'incohérence de la condition humaine, nourri de satire et de dérision, qui se veut à la fois investigation et dénonciation de tout ce qui, chez l'homme, permet l'abdication de l'esprit. Ses premières pièces sont révolutionnaires pour la virulence avec laquelle elles s'attaquent à une société dérégulée, régie par la routine, le malheur, la mesquinerie et la violence, qui exerce une forte pression sur l'individu, nivelant sa vie spirituelle et le condamnant à un solipsisme absolu. Le comportement social réduit l'activité de l'être ionescien à un absurde jeu mécanique de façon que celui-ci n'arrive plus à comprendre les lois sociales, percevant les relations entre lui-même et la société de façon déformée, ayant l'impression que tout lui est hostile, que tout baigne dans le chaos et la confusion.

Le dramaturge part d'une réflexion sur le langage, montrant comment il flétrit et tombe en poussière, dès qu'il n'est plus irrigué par une pensée vive. *La Cantatrice chauve* (1950), *La Leçon* (1951) et *Les Chaises* (1952) ont souvent été regardées comme une trilogie sur le langage : dans *La Cantatrice chauve*, la relation mondaine des Smith et des Martin se transforme en un affrontement apocalyptique dans lequel les mots se désintègrent, révélant le silence de l'esprit, le vide existentiel ; dans *La Leçon*, un professeur timide use d'un discours logorrhéique qui véhicule l'agression pour transformer une jeune fille en victime; les Vieux des *Chaises* ressassent jusqu'à la nausée leurs vains souvenirs, rêvant de délivrer un important message à l'humanité, mais ne parviennent qu'à faire prononcer par un orateur sourd-muet quelques borborygmes devant un entassement de chaises vides.

Dans les pièces courtes qui suivent - *Les Salutations* (1950), *Le Maître* (1953), *Le Salon de l'automobile* (1953), *La Jeune Fille à marier*(1953), *Scène à quatre*

(1959), *La Nièce-Épouse* (1953), *Le Vicomte* (1950) - l'objectif est de parler afin de communiquer dans la sphère du social, mais les protagonistes ne disent plus rien, s'aliénant avec courtoisie la plupart du temps. L'homme se laisse aller à la banalité du quotidien, s'abandonnant aux expressions toutes faites et aux clichés qui standardisent la pensée, les propos franchissent les limites de la logique et se transforment dans un tissu d'absurdités, seule compte l'inertie de la répétition, la vie n'étant que la mécanique d'un comportement stéréotypé. *L'Impromptu de L'Alma* (1956) réduit à l'absurde tout un arsenal de termes idéologiques rigides et de comportements stéréotypés jugés ridicules. Quatorze ans après *La Cantatrice chauve*, une collection de mini-pièces, *Exercices de conversation et de diction françaises pour étudiants américains* (1964) plonge à nouveau la langue dans le non-sens, laissant le sens commun s'aventurer dans d'étranges contrées.

Le langage ayant échoué, incapable de fonder une authenticité de l'être, l'insolite et le grotesque deviennent la nouvelle façon de communiquer la vision de ce monde aliéné, privé du critère de la compréhension rationnelle, où tout devient possible, mettant en évidence l'absence de sens, l'absurde : *Le Maître* propose l'apparition insolite d'un protagoniste décapité, mais vivant, incarnation du canular et du monstrueux ; un client se rend au salon de l'automobile, dans le sketch du même nom, pour y acheter une voiture et repart avec la vendeuse, entité hybride ayant résulté de la fusion de l'inanimé et de l'humain, réunissant les caractéristiques d'une voiture et les charmes d'une femme ; un monsieur et une dame conversent dans *La Jeune fille à marier* jusqu'à ce que La Dame annonce l'arrivée de sa fille, une adolescente bien élevée, louée comme un prodige, qui est, au fait, un homme mûr et viril ; *Scène à quatre* met aux prises trois hommes qui se disputent les faveurs d'une jeune et jolie femme dont ils veulent faire leur fiancée, mais qu'ils finissent par tirailler et mettre en pièces ; dans *Le Tableau* (1955), le Gros Monsieur s'empare d'un pistolet et tire sur sa sœur, une voisine et le peintre qui est venu lui vendre une toile, les métamorphosant en statues ; *La Nièce-Épouse* et *Le Vicomte* sont deux scherzos cocasses qui jonglent avec les idées saugrenues sur le thème du mariage (on se moque du rapport conjugal dans *La Nièce-Épouse*, tandis que *Le Vicomte* met en scène un homme-femme qui accouche de trois cent dix-sept enfants) ; *Délire à deux* (1962) associe la querelle d'un couple à un conflit armé.

Dans la deuxième période de création, la recherche théâtrale se transforme en exploration des hauts-fonds de la conscience, découvrant des visions de plus en plus insolites qui renvoient à des angoisses profondes. *Jacques ou la soumission* (1955), *L'Avenir est dans les œufs* (1962), *Le Jeune Homme à marier* (1965), *Victimes du devoir* (1953), *Amédée ou Comment s'en débarrasser* (1954) et *Le Nouveau*

Locataire (1955) se présentent comme des rêves monstrueux dévoilant d'innombrables obsessions et angoisses face à l'absurdité de l'existence. Eugène Ionesco y montre un monde hostile où la matière prolifique agresse et encercle l'humain, constamment sous sa menace. Les objets deviennent étrangers au sujet et se retournent contre lui, mobilisant toutes leurs forces. Le trop plein de choses - sièges dans *Les Chaises*, œufs dans *L'Avenir est dans les œufs*, tasses dans *Victimes du devoir*, cadavre et champignons dans *Amédée ou Comment s'en débarrasser*, meubles dans *Le Nouveau Locataire*, etc. - devient l'expression fantasmatique du vide d'un univers où l'homme ne trouve plus sa place.

Si dans les pièces précédentes, face à une réalité vide de sens, Eugène Ionesco avait utilisé les armes de la dérision et de la caricature, le « cycle Bérenger »²² engage l'écriture ionescienne dans une voie nouvelle qui témoigne d'un humanisme que les premières pièces ne laissaient guère deviner : à partir de *Tueur sans gages* (1959), le théâtre ionescien sort du territoire du non-sens, le jeu stérile avec l'absurdité logique laissant peu à peu la place à la défense passionnée de l'homme et à la célébration lyrique de son aliénation. Même si Eugène Ionesco pense que la condition humaine est irrémédiablement engloutie par l'aliénation, il n'exclut pas l'effort de l'être de s'opposer aux forces inhumaines. Se heurtant à l'ineptie des discours politiques et à l'indifférence de la société face à l'absurde, qui prend l'apparence d'un tueur insaisissable semant la terreur dans une cité paradisiaque, Bérenger du *Tueur sans gages* se retrouve aliéné par la présence inéluctable du mal dans le monde. Dans *Rhinocéros* (1959), le dernier cri de Bérenger confronté à l'idéologie et à sa cancérisation fatale, est le résultat de l'angoisse de celui qui veut rester humain, s'opposant à tout ce qui met en danger l'être aliéné. Face aux visions morbides et terrifiantes d'un antimonde apocalyptique, Bérenger, le protagoniste du *Piéton de l'air* (1963), éprouve une forte sensation d'aliénation qui résulte de son incapacité d'atteindre la lumière, exigence inéluctable de l'esprit dès que celui-ci se pose la question existentielle. Dans *Le Roi se meurt* (1962), le spectateur est invité à vivre l'aliénation du roi Bérenger qui se rend à la mort absurde et à partager sa douleur d'avoir à se dépouiller de la vie le long d'un itinéraire ponctué de sursauts et de renoncements. Jean, dans *La Soif et La Faim* (1965) est angoissé par une soif et une faim insatiables, images de son désir d'amour et d'absolu qui vont lui ôter la liberté et l'aliéner définitivement pour avoir pêché contre l'amour, aveuglé par la quête de l'ailleurs spirituel.

²² Le « cycle Bérenger » est composé de *Tueur sans gages* (1959), *Rhinocéros* (1959), *Le Piéton de l'air* (1963), *Le Roi se meurt* (1962).

C'est l'angoisse de la mort qui clôture la perception qu'Eugène Ionesco a de l'homme, un tel privilège lui permettant de saisir l'absurde dans la condition humaine. Les dernières œuvres sont marquées par l'obsession de la mort : dans *Tueur sans gages* la mort se déguise sous les traits du Tueur, comme aboutissement absurde de la condition existentielle ; *Rhinocéros* traite de l'angoisse qu'inspire les perspectives de l'asservissement et de l'anéantissement ; *Le Roi se meurt* propose un rite initiatique de la mort ; *Jeux de massacre* (1970) représente le triomphe de la mort qui frappe au hasard, manifestation concrète de l'absurde qui rend risible l'aventure humaine ; dans *Macbett* (1972), la mort engendre massacres absurdes et folies meurtrières ; confronté aux vicissitudes d'une existence privée de sens par la perspective de la mort, le protagoniste de *Ce formidable bordel !* (1973) refuse la vie à laquelle il ne croit plus ; la mort hante *L'Homme aux valises* (1975) et *Voyage chez les morts* (1980), descentes aux enfers dans la tradition des Anciens.

D'abord robot condamné à évoluer sur le rythme d'une mécanique absurde et immuable, le protagoniste ionescien est amené à s'interroger sur sa condition et à découvrir l'aliénation à l'intérieur de lui-même. L'investigation opérée sur l'être est sans espoir, tôt ou tard celui-ci se retrouvant aliéné, Eugène Ionesco dessinant la condition humaine en fonction d'un destin immuable : la mort est la seule aliénation sérieuse de l'homme.

Samuel Beckett porte aussi à la scène sa vision d'un monde absurde, sombre et sans espoir, où l'homme est prisonnier d'un cercle infernal qui n'offre aucune possibilité d'aller de l'avant. Ses pièces décrivent toujours la situation de l'individu aliéné plongé dans l'absurde, mais agrandissent le gouffre entre l'homme et le monde, l'être beckettien ne pouvant plus opposer la moindre résistance, comme le font encore les protagonistes d'Eugène Ionesco et d'Arthur Adamov. L'écriture dramatique beckettienne se présente sous la forme d'un théâtre en décomposition qui, dans son dépouillement progressif, va jusqu'à la disparition de l'être du champ existentiel, conduisant au point ultime de l'aliénation et de l'absurde. Sont évacués tour à tour le mouvement, la fable, presque l'entité dramatique et le langage. Le théâtre est alors minimal, réduit au travail de la bouche qui profère des mots ou à des phénomènes scéniques purs (le souffle, la lumière, le mouvement), à travers lesquels l'auteur nous livre son désespoir devant l'impossibilité de vivre.

Avant d'être réduits à la solitude totale, les protagonistes beckettien sont jetés dans des situations où ils doivent se trouver en contact avec autrui, mais de quelque façon qu'ils s'y prennent, ils se retrouvent aliénés, de plus en plus seuls, de moins en moins humains. *Éleuthéria* (1947) est l'histoire d'un jeune homme qui s'isole volontairement de sa famille, celle-ci ayant renoncé à le comprendre. *En attendant*

Godot (1949) met en scène deux clochards qui attendent un nommé Godot, dans l'espoir d'échapper à cette vie absurde et sans signification qu'ils ne peuvent ni vivre ni mourir. Finalement, Godot ne vient pas, laissant entendre que la vie, dépourvue de toute signification, ne mène nulle part, l'homme naissant en souffrant dans un monde où il paie un péché qu'il n'a pas commis, celui d'être né, jusqu'à ce que, engourdi par l'habitude, la mort le surprenne. *Fin de partie* (1957) propose l'image de la dégradation galopante de l'homme rongé par un temps implacable, se jouant une interminable comédie, en attendant qu'un terme vienne lui mettre fin. Les protagonistes de la pièce, Hamm et Clov, régressent dans un monde vide, désert, liés par des rapports de maître à serviteur, par la haine et par une quelconque nécessité. Tout va en se dégradant, l'air se raréfie à la limite de l'asphyxie, mais, au baiser du rideau, il n'y a nulle apparence que le terme final soit atteint.

L'humanité se réduit à la simple souffrance, qui n'a plus ni transcendance ni signification. *Tous ceux qui tombent* (1957) présente un vieux couple, les époux Rooney, dont l'existence met une fois de plus l'accent sur la souffrance, l'angoisse, la solitude et la décrépitude physiques auxquelles s'ajoute le désir de tuer les enfants afin d'épargner les malheurs de la vie et de la vieillesse. *Oh, les beaux jours* (1961) met en scène le dernier couple humain : Winnie, ensevelie dans un mamelon central et son mari Willie, invisible derrière le monticule, affrontent le néant dans la solitude d'un désert d'où tout signe vital a disparu. Si les visages de Winnie et de Willie étaient encore humains, ceux des trois protagonistes de *Comédie* (1963) semblent avoir perdu toute caractéristique humaine, présentant quelque chose de minéral, d'argileux. Ce sont le mari, la femme et la maîtresse - l'éternel triangle du Boulevard surpris dans la sempiternelle petite histoire d'adultère - tous trois enserrés jusqu'au cou dans trois jarres qui se touchent au milieu de la scène. Tout mouvement, toute expression vocale et visuelle ont disparu.

Les pièces suivantes font un pas de plus vers la raréfaction de la présence humaine : les couples disparaissent, laissant place à des débris humains solitaires, accablés par une existence absurde. Dans *La dernière bande* (1958), Krapp se met à l'écoute de son passé perdu, rendu par une bande magnétique enregistrée trente ans auparavant, dans l'espoir de se retrouver avant de disparaître à jamais. L'attachement morbide au passé et sa répétition rabâchée sont également les thèmes d'autres pièces beckettiennes : *Cendres* (1959) met en scène Henry, seul au bord de la mer, dans un monde vide, se racontant des histoires et s'accrochant aux mots et aux souvenirs, afin de noyer le bruit de la mer qui l'attire avec la fascination du néant ; *Paroles et musique* (1962) montre le solitaire Croak, condamné à connaître toujours les mêmes souvenirs douloureux qu'il ne peut pas s'empêcher de faire revivre ; l'attachement au passé

condamne May, seule protagoniste de *Pas* (1978), à marcher et à parler, actions qui l'enferment dans un solipsisme déchirant ; le récitant de *Cette Fois* (1976), baptisé «souvénant», retourne sadiquement à son passé fragmenté, dialoguant avec sa propre parole enregistrée dans un soliloque interminable ; un vieil homme évoque, dans *Solo* (1979), des bribes de son passé ; un vieillard en proie à l'insomnie, se dédouble dans *L'Impromptu d'Ohio* (1981), hanté par le souvenir d'une perte tragique ; le passé revient torturer Joe, dans *Dis Joe* (1967), sous la forme d'une voix persécutrice qui lui reproche la mort de son ancienne maîtresse.

Reposant sur le principe de réduction, de condensation, le théâtre beckettien évolue vers des pièces de plus en plus courtes, qui amènent le dramaturge à des formes brèves qu'il a nommées « dramaticules », « impromptus », « fragments de théâtre », « esquisses » ou « pochades », variantes d'un théâtre qui repousse à l'extrême limite les possibilités théâtrales, mettant en scène des êtres dépossédés de tout auxquels il ne reste que la parole. Silence et immobilité forment désormais l'état idéal, l'aspiration vers le néant devient le moteur de l'être. *Pas moi* (1972) réduit tout à l'obscurité et à une bouche qui ne cesse de proférer des mots incohérents. La vie se résume, dans *Va et vient* (1966), à des mots dérisoires à peine audibles, à peine prononçables, interchangeables par trois femmes elles-mêmes interchangeables. Une voix essaie, dans *Cascando* (1961), de raconter l'existence d'un certain Maunu, mais ne livre qu'une parole confuse, de plus en plus épuisée, qui finit par s'évanouir. *Fragment de théâtre I* (1960) porte à la scène un aveugle et un cul de jatte qui ne finissent plus de s'apostropher, démontrant l'incapacité de sortir de l'inertie de leur existence et d'entrer en relation avec l'autre. *Fragment de théâtre II* (1960) dit l'impossibilité de cerner l'existence : deux protagonistes mystérieux, A et B, doivent décider, après avoir analysé d'épais dossiers, si le maître de la maison, C, penché à la fenêtre, doit ou non se suicider. *Esquisse radiophonique* (1962) porte à la scène l'incapacité d'un homme de se passer de l'audition d'une Voix et d'une Musique, qui meurent lentement. *Pochade Radiophonique* (1963) fait entendre un Animateur qui, en complicité avec une dactylo, s'efforce d'extorquer un secret dérisoire à un nommé Fox. Un metteur en scène fou et son assistante élaborent un prototype humanoïde dans un but mystérieux dans *Catastrophe* (1982). Dans *Berceuse* (1981), une femme assise dans une chaise à bascule répète, de la même voix monotone et monocorde, les mêmes bouts de phrases. *Quoi où* (1983) propose, à travers ses quatre protagonistes aux figures similaires, qui se torturent réciproquement, une méditation sur l'oppression et le mal dans le monde, la pièce étant en même temps une allégorie de l'incompréhension entre les hommes, une stérile quête d'un sens sans cesse répétée tout au long de l'histoire de l'humanité.

Lorsque même la parole se tait, l'image se fait de plus en plus rigoureuse et retrouve les formes essentielles. *Acte sans paroles I* (1957) et *Acte sans paroles II* (1961) soulignent, en version mime, le caractère absurde de l'existence à travers l'impression d'une répétition et d'une futilité complètement dépourvues de sens. *Acte sans paroles I* présente un homme jeté dans un désert hostile où divers objets le torturent à plusieurs reprises, jusqu'à ce qu'il succombe à un silence infini. *Acte sans paroles II* décrit la monotonie de la vie quotidienne et son rythme dépourvu de sens contre lesquels les êtres ne luttent plus : deux hommes sortent, tour à tour, de deux sacs piqués par un aiguillon et accomplissent les mêmes activités symboliques d'une journée habituelle, l'un d'une façon paresseuse, l'autre gaiement, le constat assumé dans la pièce étant qu'on a beau s'y prendre de manières différentes, on se heurte à la même monotonie et on débouche sur la même fin dans le sac. *Film* (1967) montre le drame de la conscience humaine : même lorsque toute perception extérieure a été supprimée, qu'elle soit humaine, animale ou divine, la tragique perception de soi-même demeure, douloureuse et inévitable. Le comble de la dissolution humaine est sans doute atteint dans *Souffle* (1969). Sur la scène, il n'y a que des détritres : on entend un cri, une inspiration et une expiration venant des coulisses. Rien de plus dépouillé ne pourrait être présenté au théâtre.

Grâce à la télévision et dans une précision par la soustraction, Samuel Beckett a pu passer de l'épuisement des mots à l'épuisement de l'image. *Quad* (1984), *Trio du fantôme* (1976), ...*Que nuages...*(1977) et *Nuit et rêves* (1984), textes pour la télévision écrits à partir des années 1960, sont exemplaires des limites vers lesquelles l'auteur veut aller : le texte trouve le silence, la caméra épouse une recherche prononcée de l'abstraction. *Quad* se résume à quatre danseurs aux silhouettes analogues qui bougent au rythme de percussions le long des côtés d'un carré invisible au sol. Chaque danseur sort pour un moment du noir, suit son parcours et revient au noir qui l'engloutit, ce retour aux ténèbres traduisant celui de la vie. *Trio du fantôme* présente l'attente frustrée d'une femme qui ne vient pas. Dans...*Que nuages...*les plans d'un homme apparaissant ou disparaissant entre la lumière et l'ombre, alternent avec le gros plan du visage d'une femme, limité aux yeux et à la bouche, la pièce traitant de l'impossibilité de nommer et de saisir le monde. Le rêve du vieillard qui entend des bribes du lied de Franz Schubert, «Nacht und Traume», permet, dans la pièce homonyme de Samuel Beckett, l'enchaînement fluide et continu d'images, de sons et de mouvements, qui se déploient sur un rythme déterminé de façon précise.

Toute l'œuvre beckettienne dit l'existence absurde, c'est-à-dire le fait d'être là pour mourir et l'aliénation qui découle de cette perception douloureuse, manifeste dans la prise de conscience lucide de la misérable condition de l'homme et de

la menace toujours présente de l'anéantissement. Le néant se situe au centre de l'existence consciente, la seule évolution d'une pièce à l'autre résidant dans les rapports que les protagonistes entretiennent avec cette présence de l'absence. Soumis à une sorte de régression biologique et mentale, les êtres beckettien représentent la condition humaine absurde à laquelle la philosophie existentialiste a pu trouver une solution, tandis que Samuel Beckett préfère refuser toute possibilité de salut. Aliénés, prisonniers d'existences absurdes et pathétiques où le quotidien s'installe tant bien que mal, ses êtres ne peuvent ni vivre ni mourir, se trouvant dans la zone limite entre la vie et le néant.

Arthur Adamov conçoit d'abord un théâtre « métaphysique », traitant de la condition humaine, ayant bien des affinités avec l'écriture dramatique d'Eugène Ionesco et de Samuel Beckett. Il s'agit de la première moitié de son œuvre²³, où la scène représente le monde purement imaginaire de ses fantasmes. Tout en se rendant compte que tout conflit est inséparable de son contexte politique et social, le dramaturge se tourne, dans la deuxième partie de son œuvre, vers un théâtre de dénonciation, chargé de véhiculer une idéologie, l'aliénation individuelle des premières pièces laissant désormais la place à l'aliénation collective. Dans ses dernières œuvres, de plus en plus accablé par sa névrose personnelle, Arthur Adamov revient à ses préoccupations premières, sans renier la dimension socio-politique de sa deuxième période, voulant concilier théâtre onirique et théâtre engagé.

Dans la première phase de sa création théâtrale, le dramaturge d'origine arménienne porte à la scène des êtres jetés dans un monde sur lequel ils n'ont pas de prise, prisonniers d'une existence absurde et incompréhensible, manipulés par des forces hostiles venant à la fois du dehors (un destin implacable) et du dedans (des désordres psychiques et émotionnels). *La Parodie* démontre que toutes les destinées s'équivalent et aboutissent à l'échec inévitable : quoi qu'on fasse, on meurt, le monde est une parodie. L'activité débordante de *L'Employé* est tout aussi inefficace que l'apathie totale de *N*, débouchant sur le même résultat : l'anéantissement. Un pouvoir hostile mystérieux, invisible mais omniprésent, torture ces êtres en proie à une culpabilité indéfinie et les pousse vers la mort (*N*. se fait écraser par une voiture et est balayé avec les ordures) ou les jette en prison (*L'Employé* échoue en prison, aveugle, condamné à une détention qui est l'effet du hasard). L'échec est total et dans tous les sens. *L'Invasion* (1950) porte sur la recherche sans espoir d'une signification, sur la quête d'un message qui donnerait sens à un tas de papiers indéchiffrables. Pierre est victime de la fidélité envers son ami mort, Jean, qui lui a laissé, en mourant, une masse énorme de

²³ La première moitié de la création adamovienne commence avec *La Parodie*, écrite en 1948 et va jusqu'aux *Retrouvailles*, pièce qui date de 1955.

papiers indéchiffrés. Pierre trouve de plus en plus grande la difficulté de comprendre la signification du manuscrit, jusqu'au jour où il se décide à abandonner son travail, déchire les papiers et entre dans son réduit où il se donne la mort. La recherche acharnée qu'il déploie sur le sens d'un message qui s'avère finalement absurde et sans signification est sans espoir et le conduit à la mort. Rien ne peut arracher l'individu à son destin de victime, voilà le thème des pièces suivantes : *La Grande et La Petite manœuvre* (1950), *Le Professeur Taranne* (1953) et *Tous contre tous* (1953). L'échec de toute action humaine est au centre de *La Grande et La Petite Manœuvre*, démonstration monotone de « quoi qu'on fasse, on est écrasé »²⁴. La lutte active du révolutionnaire (Le Militant) est montrée comme aussi futile que la passivité du Mutilé, victime de forces obscures, matérialisées par les voix des Moniteurs, qui le condamnent à la perte successive de tous ses membres. Le Militant mène, tout au long de la pièce, une lutte victorieuse contre les oppresseurs, mais victime d'une aliénation généralisée, prononce des mots vides de sens et admet que les révolutionnaires ont été contraints d'employer les mêmes méthodes de terrorisme pour assurer leur victoire. Ayant lutté contre les autorités d'en bas, il est victime de la petite manœuvre, tandis que Le Mutilé, poursuivi et détruit par ses obsessions et ses fantasmes, est victime de la grande manœuvre, s'étant abandonné aux autorités d'en haut. *Le Professeur Taranne* est le cauchemar d'un professeur éminent qui essaie de s'accrocher à son identité, incapable d'en donner une preuve convaincante. Accusé de s'être promené nu sur une plage devant des enfants et d'avoir laissé traîner des papiers dans une cabine de bain, Taranne se livre à la fin de la pièce à l'exhibitionnisme dont on l'avait accusé au début, se dépouillant des vêtements qui faisaient de lui un homme, dans une société pour laquelle il ne représentait rien, s'adonnant à la mort et à l'oubli, qui effaceront tout. Dans *Tous contre Tous*, Arthur Adamov transforme ses protagonistes en persécuteurs et victimes de la persécution à la fois, selon les hauts et les bas de la vie. Comme dans les autres pièces, tout se résout dans la mort, suprême acte de résignation devant le cercle vicieux et absurde de la destinée. La répétition fatale et absurde est le thème de la pièce suivante, *Le Sens de la marche* (1953). Le protagoniste Henri s'oppose à l'image paternelle tyrannique, source de son aliénation, qui le suit partout sous différents aspects (le commandant de la caserne où il fait son service militaire, le prédicateur d'une secte religieuse dont la fille est pour un temps sa fiancée, le directeur d'école où il devient professeur) et dont il ne peut se défaire qu'en la tuant : il étrangle Berne, le masseur de son père mort, devenu le nouveau tyran domestique et l'amant de sa sœur. *Les Retrouvailles* (1953) et *Comme nous avons été* (1954) traitent de l'absurde régression de l'adulte vers l'enfance, au

²⁴ ADAMOV, Arthur, « Note Préliminaire » in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1955, réédition 1983, p.11.

moment du mariage. Dans cette première phase de la création théâtrale, l'aliénation provient tantôt d'une société répressive, qui inflige des souffrances multiples, tantôt des fantasmes du protagoniste. Ces deux dangers sont étroitement liés et les deux angoisses - peur de la répression policière, peur de la folie - se mêlent toujours. La tragédie de l'être adamovien vient du fait qu'il est seul face à tous ceux qui s'unissent pour le détruire et l'aliéner définitivement.

Après avoir utilisé la scène dans le but d'exprimer ses névroses, il semble qu'Arthur Adamov ait trouvé un moyen de maîtriser ses obsessions et il se sépare d'Eugène Ionesco et de Samuel Beckett, se tournant vers un théâtre social et politique : *Le Ping-Pong* (1955) et *Paolo-Paoli* (1956) dénoncent les agissements des capitalistes et des profiteurs sans scrupules au détriment des intérêts des travailleurs et de la justice sociale ; *Les Apolitiques* (1958) et *Je ne suis pas français* (1959) sont inspirées par la Guerre d'Algérie ; *Intimité* (1958) fait revivre, à travers un miroir grossissant et déformant, le régime gaulliste ; *La Complainte du Ridicule* (1958) dénonce, par le même grossissement, l'écart entre l'être et le paraître, la pensée et l'acte ; *La Politique des Restes* (1962) repose sur le racisme anti-noir que le dramaturge eut l'occasion de constater lors d'un voyage à New York ; *Le Printemps 71* (1963) est une vaste chronique de la Commune de Paris ; *Sainte-Europe* (1965) dénonce une certaine actualité politique et constate, chemin faisant, la pérennité de certaines pratiques comme la torture, la répression, l'impérialisme sous toutes ses formes ainsi que la permanence de l'intérêt, toujours camouflé par de nobles sentiments ; pièce contre le fascisme, *M. le Modéré* (1967) est une clownerie qui, tout en mettant en question un certain nombre de problèmes comme le chômage et la détention, montre aussi comment se font les coups d'État militaires dont le succès est le seul fait du hasard ; l'histoire d'*Off Limits* (1968) est celle du capitalisme américain et de son rapport à la guerre colonialiste de Vietnam. Même si le choix d'Arthur Adamov apparaît avec évidence dans cette deuxième étape de sa production théâtrale, l'absurde n'est pas oublié dans certaines de ses pièces engagées. *Le Ping-Pong* et *Paolo-Paoli* traitent de la futilité et de l'échec des entreprises humaines, montrant l'homme voué à de vaines activités frénétiques et frivoles, finalement promis à la sénilité et à la mort.

Dans ses dernières œuvres²⁵, Arthur Adamov revient au théâtre onirique qui l'avait tellement hanté durant sa première période de création. La folie, la névrose, les fantasmes, les craintes irrationnelles sont les thèmes d'*En Fiacre* (1959), où deux vieilles démentes et pitoyables tuent leur sœur cadette, la poussant du fiacre en marche, tandis que dans *Si l'Été revenait* (1970) le psychisme inconscient du dramaturge

²⁵ Il s'agit des pièces *En Fiacre* et *Si l'été revenait*.

s'exprime avec une particulière fidélité à travers quatre rêveurs qui sont, sous des travestissements différents, des projections du moi inconscient de l'auteur.

L'évolution d'Arthur Adamov pose clairement l'alternative d'un théâtre moyen d'expression, d'une part, des obsessions, des cauchemars et des anxiétés d'un individu, et d'autre part, de l'idéologie politique. Précisons que ce sont les pièces de la première moitié de l'œuvre adamovienne, expression artistique de son âme tourmentée, qui nous intéressent davantage, puisqu'elles mettent en scène, le plus grossièrement et le plus visiblement possible, la solitude humaine et l'absence de communication, bref, l'absurde condition humaine, l'autre côté – les pièces engagées – marquant certes l'une des particularités essentielles du théâtre adamovien, mais le différenciant nettement des deux autres auteurs de la troïka du « nouveau théâtre ».

S'attaquant, chacun à sa manière, à l'absurdité de la condition humaine - ce formidable bordel (Eugène Ionesco), cette interminable fin de partie dépourvue de sens (Samuel Beckett), cet univers hostile où les êtres s'occupent à se persécuter (Arthur Adamov) - les trois nouveaux dramaturges crient l'aliénation de l'homme qui, face à la folie de la condition humaine, perd ses points d'ancrage, se laissant engloutir par une existence dénuée de sens et d'espoir, qui le plonge dans la torpeur et la stupidité mécanique.

3. Des individualités affirmées

Quels sont les liens qui unissent un Roumain, Eugène Ionesco, un Irlandais, Samuel Beckett et un Arménien, Arthur Adamov, trois dramaturges dont le théâtre, aussitôt né, est qualifié de « nouveau-théâtre » ? Rien apparemment, sauf peut-être le hasard qui les amena à Paris, où ils se manifestèrent et s'imposèrent. Bien qu'ils ne soient pas liés par un pacte, qu'ils ne partagent guère le même univers ni les mêmes techniques d'écriture, il est assez facile d'apercevoir leurs démarches convergentes.

Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov commencent à écrire pour le théâtre à peu près en même temps, déployant les mêmes efforts dans l'espoir d'apporter un souffle nouveau dans la dramaturgie de l'après-guerre : « Depuis longtemps déjà », note Arthur Adamov, « les critiques avaient accouplé mon nom à ceux de Beckett et d'Ionesco. Nous étions tous les trois d'origine étrangère, nous avons tous les trois troublé la quiétude du vieux théâtre bourgeois. La tentation était forte, ils y succombèrent »²⁶. Pourtant, les personnalités des trois auteurs, leurs formations et leurs goûts sont assez différents²⁷ et ils ont eu entre eux, peu de rapports. Il y a eu certaines affinités entre Eugène Ionesco et Arthur Adamov : tous les deux ont été des tempéraments passionnés, ont manifesté une véritable aversion pour l'autorité de toutes sortes, ont vécu une douloureuse hésitation entre deux cultures. Sur le plan idéologique pourtant, Eugène Ionesco ne rencontre nullement Arthur Adamov : tandis que ce dernier finit par se convertir au communisme et défendre le théâtre brechtien, Eugène Ionesco profita de toute occasion pour s'insurger contre la révolution et les différents régimes politiques (communistes, marxistes ou fascistes), Bertolt Brecht et Jean-Paul Sartre. Avant qu'une brouille²⁸ ne les sépare, Eugène Ionesco et Arthur Adamov furent amis. Arthur Adamov évoque cette amitié dans son journal intime, *L'Homme et L'Enfant* : « Lemarchand conseille à Ionesco de venir me voir, il vient. Son côté « bébé fou » me

²⁶ ADAMOV, Arthur, *L'Homme et l'Enfant*, Paris : Gallimard, 1958, p.117.

²⁷ Eugène Ionesco a suivi une voie très tortueuse qui l'a mené du surréalisme auquel il a appartenu un temps à des écrivains aussi divers que Benedetto Croce, Emmanuel Mounier et Albert Camus, avec lesquels il ressent des affinités. Samuel Beckett a fait de brillantes études universitaires, possède une excellente connaissance des littératures anglaise, française et italienne et a été influencé par son ami et compatriote James Joyce. Arthur Adamov a été très influencé par August Strindberg, Anton Pavlovitch Tchekhov et Gustave Flaubert.

²⁸ L'amitié entre Eugène Ionesco et Arthur Adamov se dissipa assez vite, pour des raisons peu claires, peut-être à cause de l'adhésion de ce dernier au communisme. En dépit de la brouille et des différences idéologiques qui séparèrent les deux amis, Eugène Ionesco est, sur certains points, resté proche d'Arthur Adamov : dans *Jeux de massacre*, « Scène dans une clinique » est révélatrice de la brouille qui les sépara ; dans *L'Impromptu de L'Alma*, le dramaturge attribue le revirement d'Arthur Adamov à son entourage, mais l'ironie et la dérision du polémiste dévoilent la nostalgie de l'amitié qui lia les deux hommes ; vingt-quatre ans après *L'Impromptu de L'Alma*, *Voyage chez les morts* fera ressurgir l'ombre d'Arthur Adamov et de sa femme, Jacqueline Adamov, sous les traits d'Alexandre et Violette.

touche, il aime *La Parodie*, j'aime *Les Chaises*, nous devenons amis, le resterons deux ans »²⁹. Quant à Samuel Beckett, Eugène Ionesco et Arthur Adamov le connaissaient à peine, mais l'admiraient. Arthur Adamov signe avec Samuel Beckett une « Défense des Chaises », offrant ainsi leur support à leur confrère. Cependant, au moment de sa conversion au communisme, Arthur Adamov, se tourne contre Samuel Beckett³⁰ et se sépare de lui et d'Eugène Ionesco : « ...peu à peu, écrivant *Le Ping-Pong*, je commençais à juger avec sévérité mes premières pièces et, très sincèrement, je critiquais *En Attendant Godot* et *Les Chaises* pour les mêmes raisons. Je voyais déjà dans l'avant-garde une échappatoire facile, une diversion aux problèmes réels, le mot théâtre absurde déjà m'irritait. La vie n'était pas absurde, difficile, très difficile seulement »³¹. Malgré les affinités, les liens d'estime ou d'amitié qui ont existé entre les trois dramaturges, leur succès n'a pas résulté d'un effort commun : ils n'ont pas délibérément construit un projet artistique commun, ils n'ont mis les bases d'aucune école, par contre, ils se sont affirmés séparément, chacun à sa manière originale. Ce qui a permis de les rapprocher, c'est, d'une part, le désarroi impuissant devant les atrocités de la guerre, qu'ils ont vécu tous les trois et qu'ils ont transposé dans leurs œuvres dramatiques et d'autre part, le désir d'en finir avec les formes théâtrales en vigueur et d'orienter le théâtre vers de nouvelles techniques, plus enrichissantes. À part ces deux convergences importantes, d'autres points de rencontre se démarquent, qui méritent d'être soulignés.

Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov commencent leurs carrières de dramaturges vers la quarantaine, moment où ils ont déjà produit une œuvre considérable, s'étant admirablement affirmés comme poètes, romanciers, critiques, traducteurs, adaptateurs : Eugène Ionesco a débuté dans le théâtre à l'âge de trente-sept ans, lorsqu'il avait déjà écrit de nombreuses chroniques littéraires, des textes critiques, un roman (*La Vase*) et des poèmes (*Élégies pour des êtres minuscules*) ; avant de se lancer dans l'écriture théâtrale, Samuel Beckett avait écrit des poèmes (*Whoroscope*, *Les os d'échos et autres précipités*), quatre romans (*Dream of Fair to Middling Women*, *Murphy*, *Watt*, *Mercier et Camier*), des recueils de nouvelles (*Bande et Sarabande*, *L'Expulsé*, *Le Calmant*, *La Fin*, *Premier Amour*) et des textes de réflexion critique (*Dante...Bruno*, *Vico...Joyce* ; *Proust* ; *La peinture des frères van Velde ou Le Monde et le Pantalon*) ; après un début dans la poésie surréaliste, Arthur Adamov publie *L'Aveu*, écrit autobiographique audacieux pour les uns, scandaleux pour les autres et se fait

²⁹ Arthur Adamov, *L'Homme et L'Enfant*, Paris : Gallimard, 1958, p.102.

³⁰ Arthur Adamov se montra très critique à l'égard de Samuel Beckett lors des conférences qu'il fit à Berlin Est.

³¹ ADAMOV, Arthur, *L'Homme et l'Enfant*, Paris : Gallimard, 1958, p.117.

également connaître comme traducteur et adaptateur³². Le « nouveau théâtre » repose ainsi sur les épaules d’auteurs déjà maîtres de leur art.

Un autre point commun, c’est la situation d’exilé qu’Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov partagent. De mère française et de père roumain, Eugène Ionesco est indésirable à Paris quand la guerre éclate, puis à Bucarest, quand le fascisme y triomphe. N’appartenant ni à la France ni à la Roumanie, le dramaturge appartient à toutes les deux à la fois, vivant sa condition d’exilé³³ un peu partout où il va. Irlandais, Samuel Beckett choisit de vivre à Paris et d’écrire en français. D’origine arménienne, Arthur Adamov connaît l’exil depuis l’enfance. Écrire en français répond, pour chacun des trois dramaturges, à des considérations diverses. Pour Eugène Ionesco, l’acte d’écriture présuppose un déchirement douloureux entre deux cultures. Arthur Adamov est contraint par l’exil de rompre tout lien avec son pays d’origine pour des raisons politiques et d’écrire en français, langue qu’il avait apprise dès l’enfance. À la différence d’Eugène Ionesco et d’Arthur Adamov, Samuel Beckett a été un auteur bilingue : toute son œuvre est conçue - à de rares exceptions près - en deux langues, français et anglais, anglais et français³⁴. En choisissant d’écrire en français³⁵, l’auteur a pris un risque énorme, vouant son avenir de dramaturge à une langue qui n’était pas la sienne, l’expérience de la traduction créatrice l’amenant à redoubler pour mieux défaire les certitudes du sens. L’expérience de l’exil a poussé les trois dramaturges à se défaire de leur propre moi, à s’aventurer dans un autre monde et à devenir vulnérables, étrangers, aiguissant une étrangeté des choses qui les a conduits droit aux sentiments de l’aliénation et de l’absurde.

³² Maniant le russe et l’allemand, Arthur Adamov a publié de nombreuses traductions et adaptations de : Nicolas Vassiliévitch Gogol (*Le Revizor, Cinq récits, Les Âmes mortes*), Fiodor Mikhaïlovitch Dostoïevski (*Crime et Châtiment*), Maxime Gorki (*La Mère, Les Ennemis, Vassa Geleznova, Les Petits Bourgeois*), Anton Pavlovitch Tchekhov (*L’Esprit des bois, Théâtre*), Ivan Alexandrovitch Gontcharov (*Oblomov*), August Strindberg (*Le Pélican, Père*), Heinrich von Kleist (*La Cruche cassée*), Georg Büchner (*La mort de Danton*), Max Frisch (*La Grande Muraille*), Erwin Piscator (*Le Théâtre politique*), Carl Gustav Jung (*Le moi et L’Inconscient*) et Rainer Maria Rilke (*Le Livre de la pauvreté et de la mort*).

³³ Pour les uns, l’exil d’Eugène Ionesco est en France, pour d’autres en Roumanie. D’une part, la Roumanie ne saurait être terre d’exil pour le dramaturge, puisqu’il y est né, d’autre part, on y a toutes les caractéristiques de l’exil : le dramaturge est obligé par une autorité d’aller vivre dans un pays qui lui est étranger, parmi des gens qui lui sont inconnus et parfois hostiles et de parler, d’écrire et de publier dans une langue autre que la sienne.

³⁴ Après *Watt*, composé en France pendant la guerre mais rédigé en anglais et après quelques ouvrages français préparatoires, viennent *Molloy, Malone meurt, En attendant Godot* et *L’Innommable*, textes hybrides, partagés entre des signifiants français et irlandais. Le dramaturge choisit, à partir des années 1940, de réécrire ses textes en français, par le biais de l’auto-translation.

³⁵ Parmi les remarques que Samuel Beckett fit à propos de son choix du français figurent : « il est plus facile d’écrire sans style » (cité par EDWARDS, Michael, *Beckett ou le don des langues*, Montpellier : Éditions Espaces 34, 1998, p.22) ; « J’en avais envie, voilà » (*Ibidem*, p.27) ; « C’était plus passionnant pour moi d’écrire en français » (*Ibidem*, p.27).

Une autre convergence, d'ordre plus intime, c'est la traversée de douloureuses épreuves personnelles qui les ont à jamais marqués. D'une part, leur enfance a été torturée par une famille souvent jugée tyrannique, les interdits familiaux ayant grandement alimenté leur névrose, d'autre part, ils ont fait l'expérience de plusieurs situations absurdes du monde moderne.

Eugène Ionesco a toujours détesté son père et ses récits autobiographiques contiennent de nombreuses références à ce sujet³⁶. Dès 1913, la famille Ionesco s'installe à Paris, où, lors d'une scène conjugale, la mère absorbe, sous les yeux de son jeune fils, une fiole de teinture d'iode³⁷. À partir de ce moment, Eugène Ionesco tiendra son père responsable du malheur de sa mère. Lorsqu'il abandonne sa femme et son enfant et retourne à Bucarest pour y exercer son métier d'avocat, Eugène Ionesco doit, sur la base du jugement rendu suite au divorce de ses parents, aller vivre avec son père en Roumanie. Le tiraillement affectif se double du choc des cultures : l'adolescent doit apprendre le roumain qu'on lui vante comme la plus belle langue du monde. Dans le pays de son père, Eugène Ionesco vit la violence fasciste et assiste aux scènes provoquées dans la rue par les Gardes de Fer. Il veut regagner la France, mais l'autorisation lui est refusée. Il parvient à s'évader définitivement de la Roumanie deux ans plus tard et revient en France.

D'après James Knowlson, Samuel Beckett eut un père très affectueux. Néanmoins, il y a eu entre lui et sa mère une tension si forte que le fils en vint à renoncer à écrire dans la langue de sa mère. May Beckett fut en effet une mère très sévère et exigeante, une puritaine froide pour laquelle l'expression des affects fut un devoir extrêmement difficile, même si elle aimait énormément son fils. Ayant découvert l'obscénité de certains textes de son fils, elle le chasse de la maison en juin 1931. Acceptant très mal le fait que son fils démissionne de ses fonctions de professeur de Trinity College en janvier 1932, elle le tient pour un raté définitif. Très attachée à la respectabilité sociale, la mère reproche à son fils de mal se conduire, de boire, de ne pas avoir de travail. En 1937, Mme Beckett lui suggère de quitter le pays, le condamnant à l'exil et à l'errance. Le dramaturge irlandais est aussi impliqué dans des situations où s'exprime l'absurdité de la vie : le 17 janvier 1938, il est poignardé dans la rue et

³⁶ « Je cherche dans mon souvenir les premières images de mon père. Je vois des couleurs sombres » (IONESCO, Eugène, *Présent passé Passé présent*, Paris : Mercure de France, 1968, p.7) ; « Tout ce que j'ai fait, c'est en quelque sorte contre lui que je l'ai fait. J'ai publié des pamphlets contre sa patrie [...] J'avais horreur des procureurs, je ne pouvais voir un président de tribunal sans avoir envie de le tuer. Je ne pouvais voir un officier, un capitaine avec des bottes sans piquer des crises de rage et de désespoir » (*Ibidem*, p.23) ; « pour moi, le père est le monstre, le tyran » (IONESCO, Eugène, *Journal en miettes*, Paris : Mercure de France, 1967, p.192-193).

³⁷ Ce souvenir autobiographique est raconté dans IONESCO, Eugène, *Présent passé Passé présent*, Paris : Mercure de France, 1968, p.27-28.

transporté à l'hôpital avec un poumon perforé. Quand, par la suite, il demande à son agresseur, les raisons de son geste, celui-ci répond qu'il ne sait pas, réplique qui hantera plus tard toute l'œuvre beckettienne. La guerre a durement touché Samuel Beckett : pendant l'Occupation, en tant qu'étranger, il a dû se cacher dans le midi ; elle a également fait disparaître l'un de ses meilleurs amis, Alfred Péron³⁸.

Arthur Adamov a éprouvé, tout au long de son existence, le sentiment douloureux d'être persécuté par son entourage : son père³⁹, sa mère⁴⁰, sa sœur⁴¹. Dans son enfance mouvementée à Bakou, la famille d'Arthur Adamov vit dans la terreur du gouvernement nationaliste arménien. Enfant, le dramaturge est témoin de nombreux massacres et voit les petits commerçants arméniens se réfugier chez eux⁴². Son père est blessé par les membres du gouvernement nationaliste arménien, parce qu'il ne « côtoie »⁴³ pas. En juin 1914, ses parents, qui ont quitté le Caucase, surpris en Allemagne par la guerre, doivent fuir à Genève, où ils se fixent jusqu'en 1922. C'est avec horreur qu'il constate la présence d'un vif sentiment de xénophobie : les étrangers sont des « macaques » que l'on accuse de manger « le pain suisse »⁴⁴. La guerre surprend Arthur Adamov en France. Il y est victime de rafles, dont le souvenir, plus tard, hantera son théâtre : « Rafle, un jour que je me promène seul. Tous les locaux de la

³⁸ Nommé professeur d'anglais au lycée Buffon, Alfred Péron recrute Samuel Beckett pour La Résistance, qu'il rejoint en 1941. Arrêté en 1942, Péron est déporté et mourra en Suisse en 1945, peu après sa libération du camp de Mauthausen.

³⁹ Dès sa petite enfance, le père apparaît à Arthur Adamov comme un être terrible : « Je retrouve mon père en Cramer, je le hais. Pourquoi me prend-il ainsi en charge ? Pourquoi veut-il que je sois toujours à ses côtés ? » (ADAMOV, Arthur, *L'Homme et l'Enfant*, Paris : Gallimard, 1958, p.63). À cause d'une dette de jeu, son père se suicidera en s'empoisonnant. Cette figure paternelle, associée à un sentiment de culpabilité inexplicable, hantera toujours Arthur Adamov : « Janvier 1933. Mon père – une dette de jeu, la peur de l'avenir fermé ? – s'empoisonne au gardénal. Je dormais cette nuit-là dans ma chambre, tout près de la sienne et je ne doutais de rien. Je détestais mon père, c'est donc moi qui l'ai tué. Pendant au moins une année, j'en étais sûr. Je ne suis pas jusqu'à présent sûr du contraire » (*Ibidem*, p.49). Le dramaturge ne cessera jamais d'éprouver ce sentiment lancinant d'avoir une dette envers son père et finira par se suicider comme lui.

⁴⁰ La mère d'Arthur Adamov lui apparaît comme une figure autoritaire : « c'est ma mère qui commande, j'obéis » (ADAMOV, Arthur, *L'Homme et l'Enfant*, Paris : Gallimard, 1958, p.26).

⁴¹ La sœur est l'objet d'une profonde jalousie oedipienne pour Arthur Adamov : « ma sœur, enfin que je rangeais parmi les servantes, sans doute parce que ma mère me préférait à elle » (ADAMOV, Arthur, *L'Homme et l'Enfant*, Paris : Gallimard, 1958, p.19). Elle apparaît aussi comme source de terreurs obscures : « Ma niania me racontait des histoires qui m'empêchaient de dormir, mais ma sœur me terrifiait encore davantage. C'est elle qui me persuada que ma chambre comprenait plusieurs zones, dont certaines maléfiques, où je ne devais à aucun prix me hasarder. Je n'osais pas aller du côté des fenêtres, m'approcher du radiateur, regarder sous mon lit. Si je transgressais ces interdictions, j'étais perdu » (*Ibidem*, p.19). La haine qu'Arthur Adamov éprouve envers sa sœur transparait nettement dans deux rêves : celui qui est à l'origine de *La Grande et la Petite Manœuvre* (voir *ibidem*, p.100) et celui qui est retranscrit dans *Le Professeur Taranne* (voir *ibidem*, p.105).

⁴² ADAMOV, Arthur, *L'Homme et l'Enfant*, Paris : Gallimard, 1958, voir p.18.

⁴³ *Ibidem*, p.18.

⁴⁴ *Ibidem*, p.22.

police sont bondés, j'échoue au grand théâtre où je passe la nuit au milieu d'un décor de Lorenzaccio. Beaucoup de Juifs. De temps à autre, un flic surgit dans la pénombre, crie des noms étrangers qu'il écorche, les susnommés s'alignent et immobiles, silencieux, résignés, attendent »⁴⁵. Le dramaturge se retrouve souvent dimanche matin boulevard Saint-Michel, avec des « patriotes » et ils se bagarrent avec les flics⁴⁶. En tant qu'apatride, il fit de fréquents séjours dans les commissariats et à la Préfecture de police⁴⁷. Accusé d'avoir écrit une brochure, *Mises au point*, où il insultait, entre autres, le maréchal Ferdinand Foch qui venait de mourir, il risque de se faire expulser⁴⁸. En mai 1941, Arthur Adamov est arrêté pour avoir été entendu tenir « des propos hostiles au gouvernement de Vichy »⁴⁹ et il est conduit à bord du Massilia, puis dans le camp de concentration d'Argelès⁵⁰, où il passa six mois. Libéré par les quakers, il revient à Marseille et voit la rafle sévir dans les rues « à toutes les heures du jour, comme autrefois... »⁵¹. Son adhésion au communisme sera la forme que prendra son sentiment du tragique et de l'absurde où est plongé le siècle.

Le vécu personnel de chacun des trois dramaturges est donc marqué par des traumatismes profonds qu'ils décident du coup de mettre en jeu, en recréant les angoisses qui les hantent. « Le théâtre est pour moi, la projection sur scène du monde de dedans : c'est dans mes rêves, dans mes angoisses, dans mes désirs obscurs, dans mes contradictions intérieures que, pour ma part, je me réserve le droit de prendre cette matière théâtrale »⁵², écrit Eugène Ionesco. « La représentation n'est rien d'autre que la projection dans le monde sensible des états et des images qui en constituent les ressorts cachés. Une pièce de théâtre doit donc être le lieu où le monde visible et le monde invisible se touchent et se heurtent, autrement dit, la mise en évidence, la manifestation du contenu caché, latent, qui recèle les germes du drame »⁵³, note Arthur Adamov. Les œuvres d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov se présentent ainsi comme un cauchemar obsédant, expression authentique de ce que les dramaturges ont ressenti eux-mêmes face à l'absurdité et à la cruauté de l'existence. Le théâtre se joue désormais à la première personne, s'efforçant de dire la difficulté d'être, de vivre.

⁴⁵ *Ibidem*, p.67.

⁴⁶ *Ibidem*, voir p.50.

⁴⁷ *Ibidem*, voir p.59.

⁴⁸ C'est André Malraux qui annula l'ordre d'expulsion d'un simple coup de téléphone.

⁴⁹ ADAMOV, Arthur, *L'Homme et l'Enfant*, Paris : Gallimard, 1958, p.68.

⁵⁰ Dans ce lieu où vivent des prisonniers, Arthur Adamov se sent séparé du reste du monde, il n'est plus au monde et sent que celui-ci l'a quitté: « je devais prendre enfin conscience que je vivais séparé de tout au temps où tout est séparé de tout »⁵⁰ (ADAMOV, Arthur, *Je...Ils*, Paris : Gallimard, 1969, p.141).

⁵¹ ADAMOV, Arthur, *Je...Ils*, Paris : Gallimard, 1969, p.77.

⁵² IONESCO, Eugène, *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1954, p.56-57.

⁵³ Cité par MÉLÈSE, Pierre, *Arthur Adamov*, Paris : Seghers, 1973, p.148.

L'aliénation et l'absurde ne sont donc pas pour Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov de simples abstractions, ils présentent une douloureuse réalité, vécue dans leur chair.

De la « troïka » Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov, qui donna naissance dans les années 1950 à ce que Geneviève Serreau a nommé le « nouveau théâtre », seuls les deux premiers ont conquis la célébrité⁵⁴, bien que la production dramatique du troisième soit considérable. Tous les trois ont engendré des descendants plus ou moins fidèles, plus ou moins reconnaissants : on peut lire René de Obaldia, Jean Tardieu, Boris Vian et Romain Weingarten à la lumière du théâtre ionescien, de même qu'on peut situer René Kalisky dans la lignée d'Arthur Adamov. Seule l'œuvre beckettienne exclut toute descendance, sinon celle de pâles imitateurs.

⁵⁴ On a souvent considéré la dramaturgie d'Eugène Ionesco comme une réussite et celle de Samuel Beckett comme un triomphe : Eugène Ionesco est élu à l'Académie Française en 1970, Samuel Beckett reçoit un prix Nobel en 1969. Arthur Adamov n'a connu qu'un demi-succès, l'auteur ayant beaucoup souffert de ne pas avoir atteint la célébrité. Il a fallu de grands efforts pour que ses pièces soient jouées. *La Parodie*, mise en répétitions au printemps 1948 au Théâtre de l'Œuvre, sera abandonnée au bout d'un mois. Par la suite, le metteur en scène italien De Bosio envisage de la faire jouer à Padoue, mais ce projet échoue aussi. Quand enfin, le 5 juin 1952, elle voit le jour au petit Théâtre Lancry, elle y passe à peu près inaperçue. C'est grâce à René Char qu'un comité de dames se forme pour subventionner *L'Invasion*, permettant ainsi à Jean Vilar de la monter en novembre 1950 au Studio des Champs-Élysées, mais trente représentations en épuisèrent le succès. Bien que *La Grande et La Petite Manœuvre* n'ait pas eu à attendre longtemps à être représentée (le 11 novembre 1950, elle est montée par Jean-Marie Serreau au Théâtre des Noctambules), le succès ne répondit pas à l'attente. *Le Professeur Taranne* est l'expression de l'hantise d'Arthur Adamov de ne pas atteindre la célébrité, de ne pas être joué, le dramaturge avouant que « tout ce qui arrive dans la pièce au professeur, [lui] arrivait dans le rêve » à cette différence près, qu'au lieu de s'écrier pour prouver [son] honorabilité « Je suis le professeur Taranne », il criait « Je suis l'auteur de *La Parodie* ! » (ADAMOV, Arthur, *Note Préliminaire* dans *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1955, réédition 1983, p.12).

4. Des critiques déconcertés

Dès leur apparition, les nouvelles pièces d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov ont été accueillies avec une grande incompréhension par la critique, sous prétexte de leur non-sens apparent et de leur refus de signifier. Écrites dans une convention théâtrale nouvelle, usant de méthodes et de stratégies complètement différentes par rapport au théâtre antérieur, ces pièces ont eu, au début, beaucoup de mal à être comprises, ayant souvent été écartées comme d'outrageantes impostures. Néanmoins, mieux une œuvre est close sur elle-même et s'acharne à cacher son énigme, plus elle suscite le désir d'interpréter, voire de surinterpréter, provoquant du dehors, une surcharge sémantique. D'où le déluge d'ouvrages qu'ont engendré, au fil du temps, les dramaturgies d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov.

Suite au discours d'Eugène Ionesco, prononcé en juin 1959, pour l'inauguration des « Entretiens de Helsinki sur le théâtre d'Avant-Garde », qui consacre l'existence du « nouveau théâtre », un sentiment de parenté de plus en plus clair paraît réunir les trois nouveaux auteurs, apparemment si différents: en 1959, dans son article « The Metaphysical farce : Beckett and Ionesco », Rosette Lamont met l'accent sur la gravité des nouvelles œuvres comiques ; le libellé de Georges Steiner, « The Retreat from the Word », paru en 1960, situe ce théâtre nouveau dans la lignée d'Antonin Artaud, faisant remarquer son appui de moins en moins sur le verbe et de plus en plus sur les possibilités de la scène ; en 1961 paraît *The Theatre of Absurd*, ouvrage de Martin Esslin rapprochant Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Arthur Adamov et Jean Genet et montrant que, bien qu'ils travaillent individuellement, les dramaturges fondent leur approche dramatique sur l'absurdité de la condition humaine et les difficultés de l'homme à vivre dans un monde privé de sens, proposant une vision pessimiste de l'existence similaire à celle que développent, à la même époque, les philosophies existentielles, mais fort originale quant au rapport entre le postulat philosophique et le matériau théâtral ; en 1962 David Grossvogel publie *Four Playwrights and a Postscript*, ouvrage consacré à Bertolt Brecht, Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Jean Genet, quatre auteurs en rébellion contre la société et la condition humaine; la même année paraît *Avant-Garde : The Experimental Theater in France*, ouvrage appartenant à Léonard Pronko, qui analyse les recettes révolutionnaires de ce « nouveau théâtre » qu'expérimentent Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov ainsi que quelques autres dramaturges contemporains qui écrivent dans la même veine ; en 1966 Geneviève Serreau publie son *Histoire du « Nouveau Théâtre »*, consacrée à Eugène Ionesco, Arthur Adamov, Samuel Beckett, Jean Genet, Jean Vauthier et Georges Schehadé, premier ouvrage à consacrer, historiquement parlant, le « nouveau théâtre »,

dressant le catalogue des œuvres maîtresses et soulignant l'attitude esthétique et artistique adoptée; en 1974, Emmanuel Jacquart consacre une étude au *Théâtre de dérision*, ouvrage qui réunit à nouveau Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov ; en 1987, Marie-Claude Hubert publie *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante : Ionesco, Beckett, Adamov*, brillante analyse de la désintégration du langage et du morcellement du corps, apports thématiques originaux de ce nouveau courant, l'auteure y revenant en 2008 avec un autre ouvrage, plus vaste, qu'elle intitule *Le Nouveau Théâtre*, où elle s'attarde minutieusement sur la transformation opérée par cette nouvelle dramaturgie durant les années 1950-1968. Le « nouveau théâtre » des années 1950 engendra toute une polémique, des réactions passionnées et contrastées. La critique manifeste aussi son hostilité : en 1958, Eugène Ionesco défend son théâtre et sa vision du théâtre dans une virulente polémique avec le critique anglais Kenneth Tynan de *L'Observer*, Jean-Jacques Gautier dresse dans *Le Figaro* plusieurs critiques défavorables à l'égard du théâtre d'Eugène Ionesco, etc.

La critique dramatique s'est moins attachée à analyser les convergences des écritures dramatiques d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov qu'à évaluer leurs œuvres séparément, afin d'en souligner la nouveauté, l'originalité, les qualités ou les défauts. Des spécialistes de domaines très variés s'intéressent aux œuvres mondialement connues d'Eugène Ionesco et de Samuel Beckett, y appliquant leurs points de vue et leurs méthodes d'analyse. Les bibliographies qui leur ont été consacrées sont d'une étendue et d'une diversité impressionnantes, comptant des analyses littéraires, historiques, philosophiques, épistémologiques, anthropologiques, politiques, sociopolitiques, etc. Des travaux des plus variés ont été réalisés sur Eugène Ionesco et son œuvre : des bibliographies⁵⁵, des biographies⁵⁶, des travaux pédagogiques⁵⁷, des études de la mise en scène⁵⁸, des analyses sémiologiques⁵⁹, structurales⁶⁰, mythologiques

⁵⁵ Voir HUGHES, Griffith R., BUY, Ruth, *Eugène Ionesco: A Bibliography*, Cardiff: University of Wales Press, 1974, 127 p.; LEINER, Wolfgang, *Bibliographie et index thématique des études sur Eugène Ionesco*, Fribourg : Éditions Universitaires, collection Seges, 1980, 192 p.

⁵⁶ Les travaux pédagogiques sur Eugène Ionesco sont des rééditions de certaines pièces avec un appareil critique. Voir, en ce sens, HAMDAN, Alexandra, *Ionescu avant Ionesco: portrait de l'artiste en jeune homme*, Berne : Peter Lang, Publications Universitaires Européennes, 1993, XXIV, 285 p.; HUBERT, Marie-Claude, *Eugène Ionesco*, Paris : Seuil, 1990, 284 p.; PLAZY, Gilles, *Eugène Ionesco, le rire et l'espérance: une biographie*, Paris : Julliard, 1994, 299p. ; SÉNART, Philippe, *Ionesco*, Paris : Éditions Universitaires, 1964, 128 p.

⁵⁷ Voir FROIS, Étienne, *Rhinocéros*, Paris : Hatier, collection « Profil d'une œuvre », 145, 1992, 79 p.; GROS, Bernard, *Le Roi se meurt: Ionesco: analyse critique*, Paris : Hatier, collection « Profil d'une œuvre », 32, 1972, 79 p.; HORVILLE Robert, *La Cantatrice chauve. La Leçon. Ionesco*, Paris : Hatier, collection « Profil d'une œuvre », 145, 1992, 79 p.

⁵⁸ Voir KAMYABI MASK, Ahmad, *Ionesco et son théâtre (Rhinocéros au théâtre: études de mise en scène)*, Paris : A. Kamyabi Mask, 1992, 171 p.; KAMYABI MASK, Ahmad, SAMANDARIAN, Hamid,

et psychanalytiques⁶¹, des études mythico-théologiques⁶², des publications d'actes de colloques⁶³, des essais⁶⁴ et même un anti-essai⁶⁵, sans mentionner l'avalanche d'analyses critiques, théoriques ou interprétatives. Son théâtre a également inspiré des ballets, des opéras et des œuvres picturales⁶⁶.

Le même engouement est éveillé chez des spécialistes par l'œuvre de Samuel Beckett, dont la simplicité déroutante a laissé libre cours à une variété inépuisable d'interprétations. Deux orientations critiques se profilent avec succès : la première est redevable de l'interprétation philosophique existentialiste⁶⁷, qui porte un regard désenchanté sur le monde, s'attachant à décrire l'existence absurde à l'état brut et la sensation d'aliénation qui en découle, tandis que la deuxième ligne critique⁶⁸, apparue à partir des années 1960 avec la promotion du « nouveau roman », est une mouvance structuraliste qui cherche à éclaircir le sens de l'œuvre à l'aide de stratégies linguistiques liées aux notions de sujet, de référent et de structure. Alors que la première orientation critique a grandement contribué à placer l'œuvre beckettienne dans la lignée du « théâtre de l'absurde », la deuxième a favorisé sa réception « avant-gardiste », surtout dans le traitement corrosif de la forme de ce « nouveau théâtre » que propose le dramaturge irlandais. Plusieurs lectures échappent, bien sûr, à cette « querelle des interprétations », qui ne fait que souligner la complexité de son œuvre.

À la différence de l'œuvre ionescienne et de celle beckettienne, l'étude de l'œuvre dramatique d'Arthur Adamov est apparemment aisée : trois monographies⁶⁹, une lecture textuelle minutieuse et détaillée⁷⁰, deux publications d'actes de colloques⁷¹,

Qu'a-t-on fait de Rhinocéros d'Eugène Ionesco à travers le monde?, Paris : A. Kamyabi Mask, 1995, 256p.

⁵⁹ Voir LETENDRE, Sylvain, *Lumière sur La Cantatrice chauve*, Montréal : Université du Québec à Montréal, 1996, 101 p.

⁶⁰ Voir VERNOIS, Paul, *La Dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, Paris : Éditions Klincksieck, 1972, 308p.

⁶¹ Voir FÉAL, Gisèle, *La mythologie matriarcale chez Claudel, Montherlant, Crommelynck, Ionesco et Genet*, New York : Peter Lang, 1993, 173 p.

⁶² Voir SÉNART, Philippe, *Ionesco*, Paris : Éditions Universitaires, 1964, 128 p.

⁶³ Voir VERNOIS, Paul, IONESCO, Marie-France, *Colloque de Cerisy. Ionesco. Situation et perspectives*, Paris : Pierre Belfond, 1980, 284 p.

⁶⁴ Voir JACOBSEN, Joséphine, MUELLER, William Randolph, *Ionesco and Genet: playwrights of silence*, New York : Hill, 1968, 242 p. Il existe aussi un essai présenté sous forme de débat théâtral fictif entre l'auteur et ses personnages (voir COUPRY, François, *Eugène Ionesco*, Paris : Julliard, 1994, 172 p).

⁶⁵ Voir SAINT-TOBI, *Eugène Ionesco ou à la recherche du paradis perdu*, Paris : Gallimard, 1973, 216 p.

⁶⁶ Voir ALECHNSKY, Pierre, *Peinture et écrits, précédé de trois approches*, Paris : Yves Rivière, 1977, 260p.

⁶⁷ Voir BADIOU, Alain, *Beckett. L'incroyable désir*, Paris : Hachette Littératures, 2006, 93 p.

⁶⁸ Voir CASANOVA, Pascale, *Beckett, l'abstracteur*, Paris : Seuil, 1997, 170 p.

⁶⁹ Voir MÉLÈSE, Pierre, *Adamov*, Paris : Seghers, 1973, 188 p.; GAUDY, René, *Arthur Adamov*, Paris : Stock, 1971, 192 p.; REILLY, John H., *Arthur Adamov*, New York : Twayne Publishers, 1974, 177 p.

⁷⁰ Voir CHAHINE, Samia Assad, *Regards sur le théâtre d'Arthur Adamov*, Paris : Nizet, 1981, 246 p.

un numéro spécial de la *Nouvelle critique*⁷² ainsi que quelques articles de fond qui lui ont été consacrés aident à comprendre l'esthétique adamovienne. La critique s'est mise d'accord pour diviser la courbe du théâtre adamovien en deux périodes distinctes, la première traitant de questions d'ordre existentiel, se ralliant à la conception dramatique des tenants du « théâtre de l'absurde », la deuxième s'orientant vers l'analyse d'un théâtre engagé, socio-politique.

À l'instar de leurs critiques, les auteurs eux-mêmes ont pensé suppléer à l'incertitude sémantique postulée par leurs œuvres, en les commentant⁷³, en fournissant leur mode d'emploi, en prononçant des conférences⁷⁴, en accordant des entretiens aux journalistes ou en s'impliquant dans des démêlées⁷⁵ avec la critique, dans un effort de d'éclairer, d'articuler, de défendre et d'illustrer le sens de leurs démarches. À la différence d'Eugène Ionesco et d'Arthur Adamov, qui ont accompagné leurs créations de multiples renseignements, explications et confidences, Samuel Beckett a choisi de rester silencieux, refusant toujours de commenter ses productions, de s'expliquer ou de se défendre, d'orienter et de développer un sens au-delà de ses textes, considérant que tout ce qu'il avait à dire se trouvait déjà montré et démontré. Le seul contrôle qu'il exerça sur l'usage de ses textes fut d'exiger avec fermeté le respect de ses indications de mise en scène.

Il est évident, à la suite des nombreuses et diverses études critiques qui leur furent consacrées, que la richesse des œuvres d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov appelle plus d'une lecture du fait de leur polysémie. Se pencher sur leurs écritures dramatiques, c'est chaque fois redécouvrir trois figures particulièrement attachantes du XXe siècle et un monde métaphysique, psychique, social et politique aux facettes multiples.

⁷¹ Voir ABIRACHED, Robert, RUHE, Ernstpeter, SCWADERER, Richard, *Lectures d'Adamov. Actes du colloque international Wurzburg 1981*, Paris : Jean-Michel Place, 1983, 179p. ; HUBERT, Marie-Claude, BERTRAND, Michel, *Onirisme et engagement chez Arthur Adamov*, Provence : Publication Université Provence, 2009, 64p.

⁷² Voir *La Nouvelle Critique*, 1973, 66.

⁷³ Eugène Ionesco a regroupé textes théoriques ses sous le titre de *Notes et Contre-Notes* (1966). Ses journaux intimes, *Printemps 1939*, *Journal en miettes*, *Présent passé Passé présent* permettent de mieux cerner ses obsessions, sa démarche créatrice et la conception qu'il se fait de l'absurde. Les écrits intimes d'Arthur Adamov (*L'Aveu*, *L'Homme et L'Enfant*, *Ici et Maintenant*, *Je...Ils*) conjurent sa névrose, éclairant profondément l'angoisse de la séparation dont souffrent ses protagonistes, leur masochisme et la terreur de la mutilation, du fait qu'ils les relient aux rêves les plus personnels de l'auteur.

⁷⁴ En 1959, Eugène Ionesco prononce le discours d'inauguration des « Entretiens d'Helsinki sur le théâtre d'avant-garde ». En 1960, Arthur Adamov est invité en Suède, puis, en 1963, au Festival d'Edimbourg et en 1964, à Cornell University où il donne des cours.

⁷⁵ Eugène Ionesco s'aventure dans une série de polémiques en particulier avec Kenneth Tynan, critique de *L'Observer*.

5. La démarche adoptée

La démarche adoptée se fonde sur l'exploitation des rapports que le « nouveau théâtre » d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov entretient avec les notions d'aliénation et d'absurde. Partant de la réception imparfaite⁷⁶ qu'on a toujours reprochée à leurs œuvres, on s'efforcera de proposer une lecture au ralenti des sentiments de l'aliénation et de l'absurde, reposant sur une minutieuse découverte du texte et de la scène, suivant de près chaque étape dans l'existence absurde et l'aliénation physique et mentale de leurs entités dramatiques, orientant mes analyses vers un questionnement judicieux des symboles de l'espace, des entités dramatiques, du discours et de la temporalité.

Du point de vue thématique, l'analyse interroge les rapports que les écritures dramatiques d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov instaurent entre la liberté et le sens, extensions des notions d'aliénation et d'absurde, la recherche s'articulant autour de l'idée selon laquelle vivre libre, c'est utiliser son pouvoir de choisir pour construire sa liberté afin de faire jaillir un sens, qui se profile seulement dès que l'homme pense et agit en être libre. Quatre étapes méthodiques et rigoureuses vont mettre en évidence la rencontre avec les sentiments de l'aliénation et de l'absurde à travers des situations limites faisant apparemment obstacle à la liberté originelle des entités dramatiques, mais constituant en même temps autant d'occasions qui leur sont offertes, interpellant leur capacité de s'en saisir, dans une démarche volontaire et réfléchie, afin de parvenir à vivre libre avec leurs limites et leurs contraintes, ce qui les conduira à l'orientation d'un sens de leur existence.

Du point de vue formel, on a adopté une démarche inspirée par une technique propre au « nouveau théâtre » : on sait que celui-ci récuse les conventions de la dramaturgie classique, recherchant les voies d'expression d'un autre théâtre, plus ambitieux, construit sur la représentation d'une idée abstraite, en l'occurrence, le vertige de l'existence absurde, aliénée (le signifié), par des situations, des anecdotes, des récits et des images très concrets (les signifiants). Partant de cette caractéristique commune aux théâtres d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov, la démarche va aller du concret (ce qui est « vu » et « entendu » au cours de la représentation théâtrale, i.e. la mécanique déréglée d'une existence absurde) vers l'abstrait (l'évocation de pulsions premières qui traduisent une aliénation insurmonable), décomposant strate par

⁷⁶ La première évidence pour le spectateur qui va au théâtre pour voir une pièce d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett ou d'Arthur Adamov est sa déroute : les paroles échangées sur scène prennent vite des détours inusités, les informations à classer ne cessent de s'accumuler, le tout parvenant avec difficulté à favoriser l'entendement de la pièce.

strate les étages du symbole, afin de montrer comment ces nouveaux dramaturges ont fait surgir leurs interrogations métaphysiques. Bref, il s'agit d'une remontée, pas à pas, de ce qui se voit à ce qui ne se voit pas, des faits aux idées, travail au cours duquel la lecture s'est orientée principalement vers les textes premiers avec leur appareil didascalique, sans négliger les ouvrages où les dramaturges font eux-mêmes des réflexions sur leurs œuvres, découvrant leurs intentions, leurs écrits intimes qui les dévoilent avec leurs propres anxiétés et leurs angoisses et les critiques qui les ont éclairés, en faisant attention de ne pas imposer le sens, mais de le laisser émerger lui-même.

Se proposant de rendre compte du règne implacable de l'absurde et de l'instauration du sentiment d'aliénation qui en découle, l'analyse montre, en même temps, comment Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov construisent un théâtre symbolique et métaphysique, un théâtre « nouveau » en apparence, mais qui réutilise des procédés esthétiques et dramatiques très anciens au service d'une réflexion philosophique neuve, moderne, très proche de la philosophie existentialiste. L'hypothèse d'interprétation du caractère allégorique de ce « nouveau théâtre » sur l'aliénation et l'absurde, s'efforcera d'en analyser les strates successives : les fondements philosophiques et dramatiques, la perception de l'espace théâtral, en faisant découvrir des êtres dépersonnalisés, des propos désarticulés, présentés en une durée déstructurée par le jeu de pulsions premières.

I. FONDEMENTS DU « NOUVEAU THÉÂTRE »

Le plus populaire parmi les mouvements d'avant-garde du XXe siècle fut sans aucun doute, le « nouveau théâtre », charnière décisive dans le renouvellement du théâtre français, qui connut son apogée dans les années 1950, mais dont l'influence se manifesta jusque dans les années 1970. Sous le nom générique de « nouveau théâtre », que l'on doit à la critique Geneviève Serreau et son *Histoire du « Nouveau Théâtre »*, il faut comprendre à la fois « théâtre d'avant-garde »⁷⁷, « anti-théâtre »⁷⁸, « théâtre de l'absurde »⁷⁹, « théâtre de dérision »⁸⁰, autant de dénominations qui renvoient aux écritures dramatiques de trois figures de proue du XXe siècle, Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov, trois auteurs différents dans leur formation, leur idéal et leur façon d'écrire, qui s'efforcent d'exprimer, avec des moyens scéniques précaires, dans le Paris avant-gardiste des théâtres de poche de la rive gauche, l'état d'esprit propre à la période de l'après-guerre. Ainsi naît du sentiment de l'absurdité du monde, un « nouveau théâtre », nourri par une riche tradition qu'il ne cesse de transformer et de renouveler de manière fort originale, un théâtre qui, en même temps qu'il s'attaque à l'image d'un univers en désintégration ayant perdu son sens, incapable désormais de répondre aux questions de l'homme ou de se plier à ses besoins, un univers qui, au sens existentialiste du mot, est « absurde », se construit sur la découverte révolutionnaire de nouveaux principes théâtraux. Poussant la logique à son terme, le « nouveau théâtre » des années 1950 se manifeste comme une dramaturgie de l'écart qui fait éclater les recettes éprouvées du théâtre antérieur en même temps qu'elle crée un nouveau langage théâtral qui place l'absurde au centre de ses préoccupations, refusant de transmettre le moindre message intelligible, sinon celui d'un pessimisme dérisoire. Au lieu de tenir un discours dans des formes conventionnelles sur l'expérience déchirante de l'aliénation et de l'absurde engendrée par les traumatismes de la guerre et de chercher à la transcender, le « nouveau théâtre » d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov préfère la faire vivre absurdement sur scène, dans toute sa cruauté, en lui donnant une littéralité, confrontant ainsi brutalement le public à l'incohérence du monde et générant en lui une sensation d'angoisse et une anxiété irrémédiables.

⁷⁷ L'appellation « théâtre d'avant-garde » désigne les œuvres d'une génération d'auteurs de la seconde moitié du XXe siècle qui s'opposent à toutes les normes et les formes en vigueur de l'époque.

⁷⁸ En janvier 1953, après avoir vu *En attendant Godot*, Luc Estang, directeur littéraire du journal *La Croix*, affirme qu'un tel théâtre mérite d'être baptisé « anti-théâtre », ce qui implique non seulement un écart par rapport à la tradition, mais surtout une rupture, une volonté d'opposition.

⁷⁹ C'est l'ouvrage de Martin Esslin, *Le Théâtre de l'absurde*, qui a inspiré cette dénomination.

⁸⁰ C'est l'ouvrage d'Emmanuel Jacquart, *Le Théâtre de dérision*, qui est à l'origine de cette appellation.

I.1. Contexte du « nouveau théâtre »

Le « nouveau théâtre » s'inscrit dans le contexte particulier des années 1950, époque où l'évolution cauchemardesque du monde engendre un profond désespoir métaphysique. Les désastres du XXe siècle amènent plusieurs dramaturges à accorder dans leurs œuvres une place prépondérante à l'univers absurde et inhumain que l'on aperçoit tout autour ainsi qu'aux interrogations et aux angoisses qu'il engendre. Parmi eux, Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov créent, chacun à sa façon, avec des moyens matériels réduits, devant un public restreint, complaisant et conservateur, mais avide de se réinventer par l'imaginaire, un théâtre nouveau ancré dans la contestation, qui dénonce l'absurdité du monde et la condition humaine aliénée que les dramaturges ressentent eux-mêmes au lendemain de la Libération.

L'avènement de l'État communiste, qui amorce la division du monde occidental en deux blocs politiques revendiquant chacun le privilège d'instaurer la justice, la Seconde Guerre Mondiale, avec ses crimes atroces contre l'humanité, tels les camps d'extermination du régime nazi ou la découverte du désordre atomique, qui arrache l'univers à ses lois immuables, voilà seulement quelques-unes des obsessions de l'époque sanglante contemporaine au « nouveau théâtre » qui contribuent à faire instaurer le règne du monstrueux et de l'ignominie permanente. Les systèmes rationnels et humanistes s'effondrent, sombrent sous la tyrannie de l'idéologie, la liberté individuelle laisse la place au déchaînement de la violence, les dernières valeurs de l'humanité sont balayées et la confiance en l'homme vacille, l'incertitude fait son entrée dans l'univers et dans les cœurs.

Le « nouveau théâtre » d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov naît de ces désastres accablants de l'époque que les trois dramaturges ressentent dans leur chair : « L'existence humaine est absolument inadmissible »⁸¹, « Je suis dans le chaos, je suis dans l'invivable »⁸², « Jamais la confusion ne m'a paru aussi répandue qu'aujourd'hui »⁸³, « J'ai bien le sentiment que la vie est cauchemardesque, qu'elle est pénible, insupportable, comme un mauvais rêve. Regardez autour de vous : guerres, catastrophes et désastres, haines et persécutions, confusion, la mort qui nous guette, on parle et on ne se comprend pas, nous nous débattons comme nous pouvons dans un monde qui semble atteint d'une grande fièvre »⁸⁴, écrit Eugène Ionesco ; Samuel

⁸¹ IONESCO, Eugène, *Présent passé Passé présent*, Paris : Mercure de France, 1968, p.121.

⁸² *Ibidem*, p.67.

⁸³ *Ibidem*, p.161.

⁸⁴ IONESCO, Eugène, *Notes et Contre-Notes*, Paris : Gallimard, 1962, p.164.

Beckett propose d'«ouvrir les yeux et de voir le gâchis. Ce n'est pas un gâchis qu'on puisse comprendre »⁸⁵ ; Arthur Adamov note qu'« au long des temps, tout idéal devant l'histoire, parfait dès son apparition, ne connaît par la suite qu'un processus de dégradation et de mort »⁸⁶ et remarque avec justesse que « ...la guerre, au lieu d'avoir été une expérience sévère, l'occasion unique de tout remettre en question, n'a marqué, au contraire, qu'un degré de plus dans l'enfoncement, dans l'assouplissement unanime des consciences »⁸⁷. Les trois écrivains de théâtre vivent un « temps de l'ignominie »⁸⁸, comme l'appelle Arthur Adamov, qui apporte la preuve qu'il n'y a plus d'absolu, plus de valeurs auxquelles l'être puisse se raccrocher. Dans cet univers sans issue où règnent la solitude et la souffrance, vivre, c'est désormais « vivre dans l'angoisse »⁸⁹, constate Eugène Ionesco. La nostalgie d'un monde chargé de sens hante le dramaturge d'origine roumaine, qui éprouve un douloureux abandon : « Il fut un temps, très ancien, où le monde semblait à l'homme tellement chargé de significations que l'on n'avait pas le temps de se poser des questions, tellement la manifestation était spectaculaire. [...] Le monde était chargé de sens. L'apparition était nourrie par l'esprit des dieux, [...] le monde était dense. À partir de quel moment les dieux se sont-ils retirés du monde, à partir de quel moment les images ont-elles perdu leur couleur ? À partir de quel moment le monde s'est-il vidé de substance, à partir de quel moment les signes n'ont-ils plus été des signes, à partir de quel moment il y a eu la rupture tragique, à partir de quel moment avons-nous été abandonnés à nous-mêmes [...] à notre solitude, à notre peur »⁹⁰. Le constat de l'absurdité de la condition humaine s'accompagne ainsi d'une forte sensation d'étrangeté à soi-même. Eugène Ionesco a le sentiment d'être livré contre son gré à un monde absurde⁹¹, il se sent « perdu dans le monde, séparé »⁹² et Arthur Adamov le rejoint dans cette conviction, se déclarant également « séparé » : « Tout ce que je sais de moi, c'est que je souffre. Et si je souffre, c'est qu'à l'origine de moi-même il y a mutilation, séparation. Je suis séparé. Ce dont je suis séparé, je ne sais pas le nommer. Mais je suis séparé »⁹³. C'est cette angoisse ressentie par l'individu face à un univers

⁸⁵ Cité par MÉLÈSE, Pierre, *Beckett*, Paris : Seghers, 1972, p.138.

⁸⁶ ADAMOV, Arthur, *Je...Ils*, Paris : Gallimard, 1969, p.127.

⁸⁷ *Ibidem*, p.127.

⁸⁸ « Le temps de l'ignominie » est le titre d'un chapitre de *L'Aveu*, où Arthur Adamov établit le diagnostic de son époque. Il définit l'ignominie comme ce qui n'a pas de nom, l'innommable.

⁸⁹ IONESCO, Eugène, *Journal en miettes*, Paris : Gallimard, 1967, p.121.

⁹⁰ *Ibidem*, p.172-173.

⁹¹ « On a fait une faute inadmissible, colossale, en me distribuant dans l'univers, dans cette société, dans ce lieu ! » (IONESCO, Eugène, *Présent passé Passé présent*, Paris : Mercure de France, 1968, p.181).

⁹² IONESCO, Eugène, *Journal en miettes*, Paris : Gallimard, 1967, p.249.

⁹³ ADAMOV, Arthur, *L'Aveu*, Paris : Éditions du Sagittaire, 1946, p.19.

absurde qui secrète l'inhumain qu'Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov voudraient transposer dans leurs pièces.

Surgis dans le bouillonnement fécond de l'immédiat après-guerre⁹⁴, leurs théâtres se jouent dans les conditions de production précaires⁹⁵ des petites salles de la rive gauche⁹⁶, devant un public conservateur, habitué à une conception du théâtre comme divertissement. Toute une nouvelle génération d'animateurs⁹⁷ livrera bataille, malgré les difficultés matérielles, afin de faire découvrir les nouvelles écritures dramatiques fort originales des trois dramaturges qu'on nomme désormais « de l'absurde ». Même si leurs premières représentations se jouent sans aucun succès⁹⁸ dans des salles presque vides, les avant-gardistes Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov vont parvenir à s'imposer sur la scène des années 1950 de la manière la plus brutale, brisant le système d'attente du public, piétinant ses habitudes acquises et ses valeurs connues.

On a associé, voire confondu le « nouveau théâtre » d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov avec un autre courant important de l'immédiat après-guerre : l'avant-garde poétique dont émergent les noms d'Henri Pichette, de Jean Genet, de Jacques Audiberti, de Georges Vitaly, de Georges Neveux, de Jean Vauthier, de Georges Schehadé, de Romain Weingarten et de Michel de Ghelderode. Cette mouvance rejette, comme le « nouveau théâtre », les conventions dramaturgiques traditionnelles et partage avec lui la même réalité sombre, délibérément hermétique et le même sens de la fantaisie verbale. Néanmoins, elle manifeste un penchant marqué pour le côté lyrique qui l'emporte sur le burlesque et la violence du « nouveau théâtre ». Plus logocentriste, usant d'un discours poétique conscient qui démontre la confiance faite aux

⁹⁴ L'immédiat après-guerre est une période de grande effervescence théâtrale en France : les théâtres répondent au désir d'évasion d'un public désireux de se divertir et on ne les a jamais autant fréquentés qu'au sortir de la Libération.

⁹⁵ Les équipements sommaires imposent des décors gris, simples, des effets limités, des distributions réduites. Afin de rentabiliser les salles, on présente souvent deux spectacles dans la même soirée.

⁹⁶ À l'exception du studio des Champs-Élysées et du Théâtre de Lancry, tous deux sur la rive droite, ces théâtres d'essai sont implantés dans un quadrilatère compris entre La Sorbonne (Les Noctambules, Le Quartier Latin), Montparnasse (Le Poche, La Gaîté Montparnasse), Saint-Germain-des-Prés (Le Babylone, L'Alliance française, Le Récamier) et la Seine (La Huchette, Le Lutèce). Ces petites salles ont bouleversé le théâtre en inventant un nouveau langage scénique : c'est là que s'est forgée une nouvelle manière de traiter la réalité et d'inventer la modernité théâtrale. Aujourd'hui, ces salles ont presque toutes disparu, à l'exception du théâtre de La Huchette, transformé en une sorte de musée de l'absurde.

⁹⁷ Il s'agit de Roger Blin, Nicolas Bataille, Jean-Marie Serreau, Jacques Mauclair, Sylvain Dhomme et André Reybaz.

⁹⁸ Le « nouveau théâtre » français d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov passa presque inaperçu au début : *La Cantatrice chauve* d'Eugène Ionesco en 1949 et *La Grande et la Petite Manœuvre* d'Arthur Adamov, la même année, n'eurent que peu d'écho et il fallut attendre Samuel Beckett et *En attendant Godot* en 1953 pour que le succès de cette pièce rejaillisse en quelque sorte sur les autres auteurs.

mots et finalement au sens, l'avant-garde poétique se démarque nettement du « nouveau théâtre », qui vise une dépréciation radicale du langage au profit d'une imagerie scénique concrète, moyen beaucoup plus efficace, aux yeux des nouveaux auteurs, de rendre la réalité aliénante et absurde de l'époque.

Le « nouveau théâtre » accompagne également une autre révolution esthétique de l'époque, le « nouveau roman », mouvement radical de renouvellement de l'écriture romanesque, représenté par Michel Butor, Claude Ollier, Robert Pinget, Jean Ricardou, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute et Claude Simon. Le courant présente en commun avec le « nouveau théâtre » la remise en cause des axiomes traditionnels du réalisme et de la vraisemblance⁹⁹ ainsi que le thème de l'étrangeté du monde. Tout en empruntant leurs techniques narratives au cinéma, les nouveaux romanciers créent des textes à relief auditif et visuel, conférant, comme les nouveaux dramaturges, la primauté à la perception immédiate de l'espace, qui est celui d'une solitude poignante. Refusant à la littérature sa fonction rassurante, les deux écritures, celle du « nouveau roman » et celle du « nouveau théâtre » expriment davantage leur échec que leur pouvoir de représentation.

Né des ruines de la guerre, à une époque qui a connu le déchaînement de la barbarie et la faillite de tous les systèmes, joué dans des conditions précaires qui ont autorisé toutes les audaces, le « nouveau théâtre » d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov va s'imposer comme un renouveau artistique original qui transformera définitivement l'art théâtral.

⁹⁹ Les éléments qui constituent la texture narrative sont systématiquement placés sous le signe de l'incertitude : on assiste au déclin du narrateur omniscient et au triomphe de la vision stéréoscopique ; le personnage romanesque se transforme en une présence énigmatique sans contours, dont on suit les déplacements et les vibrations intérieures ; au dialogue traditionnel se substitue la sous-conversation, enregistrement décousu d'un mélange polyphonique indéterminé de voix.

I.2. Une dramaturgie de rupture

Le « nouveau théâtre » d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov frappe d'emblée par son écart par rapport aux modèles dramatiques traditionnels, se revendiquant comme un « anti-théâtre » : « Je préfère définir l'avant-garde en termes d'opposition et de rupture. Tandis que la plupart des écrivains, artistes, penseurs s'imaginent être de leur temps, l'auteur rebelle a conscience d'être contre son temps »¹⁰⁰, écrit Eugène Ionesco. Agressifs et provocants, les trois dramaturges refusent de tenir un discours dans des formes conventionnelles, préférant imposer une démarche inédite qui fait exploser méthodiquement la rationalité scénique afin de mieux montrer l'absurdité foisonnante du monde. Choisir de démanteler les conventions théâtrales en vigueur produit une dramaturgie de rupture qui repose plutôt sur un ensemble de refus que sur une esthétique commune.

Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov procèdent systématiquement à l'ébranlement des fondements de la composition théâtrale, dynamitant les canons dramatiques du passé dans le but de créer « [...] ce qu'on appelle le théâtre d'avant-garde ou théâtre nouveau, [...] un théâtre en marge du théâtre officiel ou généralement agréé, [...] un théâtre semblant avoir par son expression, sa recherche, sa difficulté, une exigence supérieure »¹⁰¹. La dramaturgie antérieure est rejetée dans toutes ses formes abusives: « La protestation de l'auteur de l'avant-garde peut être une réaction contre le réalisme, lorsque c'est le réalisme qui représente l'expression la plus courante et abusive de la vie théâtrale ; elle peut être une protestation contre un certain symbolisme, lorsque c'est le symbolisme qui est devenu abusif, arbitraire, ne cernant plus la réalité »¹⁰², affirme Eugène Ionesco. On commence par abolir la notion même de genre : ni comédie, ni tragédie, ni drame, la pièce nouvelle est une « anti-pièce »¹⁰³. Sont ensuite évacués les catégories de la dramaturgie classique (action, personnage, espace, temps) et les procédés rhétoriques traditionnels au profit de la dérision¹⁰⁴ qui s'installe à tous les niveaux.

Si dans le théâtre traditionnel, la progression de l'action reposait sur le principe de causalité, la situation initiale et les personnages évoluant en fonction d'un

¹⁰⁰ IONESCO, Eugène, *Notes et Contre-Notes*, Paris : Gallimard, 1962, p.77.

¹⁰¹ *Ibidem*, p.79.

¹⁰² *Ibidem*, p.79.

¹⁰³ Les pièces d'Eugène Ionesco s'intitulent « anti-pièce » (*La Cantatrice chauve*), « drame comique » (*La Leçon*), « pseudo-drame » (*Victimes du devoir*) ou « farce tragique » (*Les Chaises*).

¹⁰⁴ « Je puis dire que mon théâtre est un théâtre de la dérision. Ce n'est pas une certaine société qui paraît dérisoire. C'est l'homme »¹⁰⁴ (IONESCO, Eugène, *Notes et Contre-Notes*, Paris : Gallimard, 1962, p.190).

déroulement logique bien huilé qui comportait un commencement, un milieu et une fin, répartis en actes et scènes correspondant à des étapes bien définies de l'action, l'agencement des nouvelles pièces d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov se fait selon un ordre qui échappe apparemment à la logique: « pas d'intrigue, pas d'architecture, pas d'énigmes à résoudre, mais de l'inconnu insoluble [...] simplement une suite sans suite, un enchaînement fortuit, sans relation de cause à effet, d'aventures inexplicables ou d'états émotifs, ou un enchevêtrement indescriptible, mais vivant, d'intentions, de mouvements, de passions sans unité, plongeant dans la contradiction »¹⁰⁵. Il n'y a plus d'évolution dramatique selon une répartition artificielle en actes¹⁰⁶, plus de causalité non plus. L'action semble progresser de façon anarchique, selon une esthétique du hasard, par associations d'idées et juxtapositions, qui ne sont ni motivées ni justifiées, donnant l'impression de décousu total : dans *La cantatrice chauve* d'Eugène Ionesco, les séquences semblent articulées de façon aléatoire, sans aucun lien ; Samuel Beckett porte à la scène des micro-actions dérisoires qui donnent une impression de stagnation¹⁰⁷ ; aucune logique ne permet de rendre compte de l'évolution des choses dans *La Parodie* d'Arthur Adamov dont les protagonistes deviennent l'inverse de ce qu'ils étaient, sans qu'aucune motivation l'explique. Le sens est doublement refusé à l'action représentée : plus de progression dramatique faite d'événements successifs ni d'évolution vers une fin, le dénouement ne résout rien, car tout recommence comme au début. Le mode répétitif structure plusieurs pièces d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov, remplaçant la progressive résolution d'un conflit montré par la pièce classique.

À une dramaturgie affranchie du principe de causalité succède un théâtre dépourvu du principe d'identité. Les protagonistes du « nouveau théâtre » sont plutôt des anti-héros, figures allégoriques expulsées du champ de la vraisemblance qui n'appellent plus d'identification. Êtres anonymes, aux actes et aux mobiles incompréhensibles, aux corps défailants, morcelés et souffrants, sans épaisseur ni caractère bien défini, à peine inscrits dans une réalité sociale ou historique, les entités dramatiques sont des fantoches voués à l'insignifiance, enlisés dans la monotonie de l'existence, des êtres perdus dans l'existence.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p.226.

¹⁰⁶ La pièce en un seul acte, où tout commence avec l'introduction de la crise finale, devient la dimension naturelle du « nouveau théâtre ».

¹⁰⁷ La conviction que rien n'arrive jamais et qu'il n'existe rien qu'on puisse nommer action, forme la trame d'*En attendant Godot* dont les deux protagonistes se livrent à diverses activités dépourvues de tout ce qui sous-tend ordinairement l'action : ils parlent de ce qui leur passe par la tête, chantent, se disputent sans motif, mangent des navets ou des radis noirs, urinent, ôtent et remettent leurs chaussures, etc.

Les catégories spatio-temporelles n'échappent pas à l'offensive entreprise par Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov. Pour les nouveaux dramaturges, le théâtre est, comme le souligne Arthur Adamov, « un espace transformé et un temps réinventé »¹⁰⁸. Les espaces bien définis de la dramaturgie classique sont remplacés par des lieux inattendus, sans repères ni attaches, qui condamnent les protagonistes à toujours tourner à vide. Parallèlement, la temporalité théâtrale est soustraite à la chronologie et à la durée : le passage du temps n'est plus clairement indiqué, les événements ne sont plus situés chronologiquement, on saute çà et là dans le passé ou l'avenir, bref, le temps devient un accessoire théâtral avec lequel les protagonistes jouent à leur gré : dans *La Cantatrice chauve*, la pendule sonne à tout propos de façon inopinée, le réveil de *Fin de partie* ne marche pas, l'horloge de *La Parodie* ne porte pas d'aiguilles.

Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov ne comptent plus sur le langage pour communiquer. Convaincus que les mots, incohérents, ambigus et menteurs, sont incapables d'exprimer la pensée, de tisser des liens profonds entre les êtres ou de communiquer le drame profond de chacun, les trois écrivains de théâtre font du langage une culture du non-sens, l'expression même de l'absurdité de la condition humaine aliénée. « Les mots ne sont que bruits dépouillés de sens »¹⁰⁹, affirme Eugène Ionesco, qui joue à merveille de l'incohérence formelle du langage au point de souvent sembler verser dans le non-sens. Il va même jusqu'à opérer une « dislocation, une désarticulation du langage »¹¹⁰ : « le verbe doit être tendu jusqu'à ses limites ultimes, le langage doit presque exploser, ou se détruire, dans son impossibilité de contenir des significations »¹¹¹. À son tour, Samuel Beckett préfère exprimer la vanité de toute parole : « Aucune communication n'est possible parce qu'il n'y a aucun moyen de communiquer »¹¹². Arthur Adamov constate, lui aussi, la « dégradation du langage qui perd son sens des cérémonies où s'exaltait l'idéal des temps anciens »¹¹³, le « sort dénaturé de la plupart des mots, [...] l'effroyable déperdition de sens qu'ils ont subie. Privés de l'influx de forces qui les faisait resplendir autrefois, ils ne sont plus que les fantômes d'eux-mêmes »¹¹⁴. Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov s'aventurent ainsi à la recherche d'un nouveau langage, capable de traduire de nouvelles façons de voir et de sentir : « [...] le renouvellement de l'expression résulte de l'effort

¹⁰⁸ Cité par MÉLÈSE, Pierre, *Adamov*, Paris : Seghers, 1973, p.152.

¹⁰⁹ IONESCO, Eugène, *Notes et Contre-Notes*, Paris : Gallimard, 1962, p.220.

¹¹⁰ *Ibidem*, p.60.

¹¹¹ *Ibidem*, p.63.

¹¹² BECKETT, Samuel, *Proust*, Paris : Éditions de Minuit, 1990, p.76.

¹¹³ ADAMOV, Arthur, *L'Aveu*, Paris : Éditions du Sagittaire, 1946, p.132.

¹¹⁴ *Ibidem*, p.37.

de rendre l'incommunicable communicable »¹¹⁵, écrit Eugène Ionesco. Toutes les ressources du théâtre sont mises à contribution pour suppléer aux carences du langage verbal : selon Eugène Ionesco, « il n'y a pas que la parole. [...] Le théâtre est autant visuel qu'auditif, [...] une architecture mouvante d'images scéniques. Tout est permis au théâtre : incarner des personnages, mais aussi matérialiser des angoisses, des présences intérieures. Il est donc non seulement permis, mais recommandé de faire jouer les accessoires, faire vivre les objets, animer les décors, concrétiser les symboles »¹¹⁶ ; Samuel Beckett a exploré sans relâche toutes les ressources de la scène, de l'image, de la voix, des corps, des gestes, ce qui l'a amené vers d'autres médias : le cinéma, la télévision, la radio ; pour Arthur Adamov, le théâtre est destiné à être vu et en ce sens, les gestes, les attitudes, le jeu, les décors construits ou évoqués par des éléments symboliques ou des bruits et des projections sont d'une importance capitale. La scène devient ainsi un lieu à plusieurs dimensions, permettant l'emploi simultané d'éléments visuels et sonores, d'accessoires, de mouvements et de gestes. Ce qui compte désormais, ce n'est plus de dire, mais de faire sentir.

Doutant du récit, du personnage, des catégories spatio-temporelles, du langage et finalement du sens lui-même, la nouvelle formule théâtrale proposée par Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov promeut le triomphe du jeu : un jeu d'outrance délibérée sur le corps, l'espace et les objets, destiné à mettre en évidence le tragique d'une existence absurde. Le « nouveau théâtre » est, en effet, le lieu de toutes les libertés : « L'avant-garde, c'est la liberté »¹¹⁷, note Eugène Ionesco. Tout y est permis pourvu que par la dérision et l'appel aux sens, la pièce frappe et inquiète le spectateur. Dorénavant, le théâtre ne va plus renvoyer à une réalité extérieure à lui, mais être à lui-même sa propre réalité. Autonome, il ne connaîtra « d'autres lois que celle de [l'] imagination [de l'auteur] et d'autres limites que celles des possibilités techniques de la machinerie »¹¹⁸. Il ne sera plus « l'image du monde », mais « à l'image du monde »¹¹⁹.

À un théâtre prisonnier de ses vieilles formes, le « nouveau théâtre » des années 1950 oppose une dramaturgie érigée sur une suite d'écarts par rapport à la dramaturgie traditionnelle, marquant sa rupture avec le passé par l'abolissement de l'idéal classique de logique et de continuité et affirmant sa modernité, tout en optant pour une nouvelle esthétique de l'éclatement.

¹¹⁵ IONESCO, Eugène, *Notes et Contre-Notes*, Paris : Gallimard, 1962, p.185.

¹¹⁶ *Ibidem*, p.63.

¹¹⁷ *Ibidem*, p.91.

¹¹⁸ *Ibidem*, p.84.

¹¹⁹ *Ibidem*, p.213.

I.3. Traditions et précurseurs

La nouvelle dramaturgie d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov s'inscrit dans et prolonge une tradition philosophique et scénique dont il faut absolument tenir compte dans toute démarche de compréhension de ce phénomène théâtral du début du XXe siècle. La vision de la condition humaine aliénée et absurde que propose la scène des années 1950 trouve une source importante dans les philosophies de l'existence¹²⁰ de Søren Kierkegaard, de Martin Heidegger, de Karl Jaspers, de Jean-Paul Sartre et d'Albert Camus, mettant en évidence, chacune à sa manière, l'étrangeté à soi-même et aux autres comme dimension de l'être perdu dans un monde absurde, privé de sens et de finalité. Du point de vue scénique, les écritures dramatiques d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov rejoignent des traditions fort anciennes telles celles du cirque, du music-hall, du cinéma muet, des clowneries et des scènes burlesques, de la littérature de rêve et d'imagination, elles sont les héritières spirituelles d'Alfred Jarry, de Guillaume Apollinaire, des dadaïstes, des expressionnistes allemands et des surréalistes, pour ne nommer que les précurseurs les plus représentatifs.

I.3.1. Sources philosophiques

La pensée de l'aliénation et de l'absurde qu'Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov transposent dans leurs œuvres est d'abord pensée de l'existence, en tant que celle-ci est métaphysiquement inexplicable et engendre le « mal de vivre », contribuant à la crise de la personnalité humaine. Bien que les deux notions n'aient pas été systématiquement exposées dans une doctrine, elles se distinguent aisément dans le champ des approches philosophiques. C'est surtout l'existentialisme¹²¹ qui a contribué de façon substantielle à la mise en évidence d'une position distincte dans leur affirmation en plan philosophique, en particulier à travers les réflexions de Søren Kierkegaard, de Martin Heidegger, de Karl Jaspers, de Jean-Paul Sartre et d'Albert

¹²⁰ Les nouveaux dramaturges affirment ne pas se sentir redevables d'aucune approche philosophique. Eugène Ionesco se défend d'avoir été influencé par les philosophies de l'absurde. Il reconnaît que certaines lectures ont pu corroborer une certaine vision de la condition humaine, mais affirme que sa démarche demeure étrangère à tout système : « Le théâtre n'est pas le langage des idées » dit-il, en admettant que cependant « tout procède de la philosophie. Le théâtre aussi [...] sous peine d'être insuffisant, d'être insignifiant » (IONESCO, Eugène, *Notes et Contre-Notes*, Paris : Gallimard, 1962, p.145). De son côté, Samuel Beckett récusé toute appartenance philosophique, affirmant dans une interview publiée dans *Les Nouvelles littéraires*, le 16 décembre 1961 : « Je ne suis pas un philosophe, je ne lis jamais les philosophes ; je ne comprends rien à ce qu'ils écrivent ».

¹²¹ Les rapports de l'existentialisme avec le « nouveau théâtre » se produisent surtout à travers l'existentialisme athée.

Camus, qui montrent l'inhérente aliénation de l'être face au caractère fini et solitaire d'une existence absurde. L'analyse succincte de leurs conceptions philosophiques vis-à-vis des deux concepts sus-mentionnés va servir de point de repère dans la compréhension des diverses modalités à travers lesquelles l'homme, confronté à sa condition absurde, aliène sa vraie essence, mais parvient à accepter sa tragique situation et la dépasser.

Ayant pour but d'éclairer l'existence, le courant existentialiste, apparu en France, vers 1945, en refuse la rationalité, ne cessant d'affirmer que la raison¹²², qui prétend à la vérité objective, ne saurait la comprendre ou en résoudre le mystère. L'existence est absurde, elle jaillit sans raison, sans explication et conduit inévitablement à la mort, mais paradoxalement, tout y est accessible, tout est à la portée de l'être, qui est libre, à tout moment, de s'en saisir. Tous les philosophes de l'existence soulignent ce caractère paradoxal de la condition humaine et posent comme solution l'affirmation d'une liberté qui refuse toute servitude et appelle l'homme à créer ses propres valeurs, à trouver son propre sens, à travers les voies diverses par lesquelles elle s'ouvre à lui, diversité qui est elle-même preuve de liberté. Afin de se libérer de l'emprise de l'absurde et d'aboutir à un sens de l'existence, l'homme doit assumer courageusement l'absurde de sa condition, en comptant sur sa liberté et sa lucidité. L'existence humaine, relevant de choix situationnels, est imprévisible, mais l'homme doit se la construire lui-même, il en est personnellement responsable, son essence découlant des choix qu'il fait et étant inséparable du sens qu'il donne à son existence par ses choix. À chacun de trouver ses cheminements pour construire les voies de sa propre vie, à chacun de donner à son existence un sens, qui surgit dès que l'homme se manifeste en tant qu'être libre. Les philosophes de l'existence pensent à partir de leur expérience personnelle¹²³, qui est marquée par une difficulté initiale qui les contraint par la suite à choisir le chemin de la pensée et de l'action lucides contre celui de la passivité. Cette difficulté s'exprime par une sorte de choc qui, du coup, ne pose plus comme évidente la relation de leur être au monde, aux autres et à eux-mêmes. Face à l'opacité

¹²² L'existentialisme est né d'une révolte contre la raison. Avec les sciences expérimentales, au XVIII^e siècle, la raison promet la résolution de tous les problèmes de l'humanité. Georg Friedrich Hegel, dernier philosophe systématique, construit un système rigoureux, se proposant d'expliquer le sens de tout dans le monde, tirant l'homme de sa réalité concrète et le pensant en tant qu'objet déterminé par les lois de l'histoire. Les existentialistes rejettent ses théorisations systématiques de la condition humaine, préférant penser l'homme à partir de la situation particulière qu'il est en train de vivre.

¹²³ Cœur tourmenté, le jeune Søren Kierkegaard souffre de mélancolie, une terrible détresse s'empare de lui et le fait succomber à la puissance des ténèbres ; Karl Jaspers est atteint d'une insuffisance cardiaque et bronchique incurable, qui le condamne à mourir avant l'âge de trente ans, maladie qui va transformer sa vie en combat existentiel ; jeune professeur de philosophie dans un lycée du Havre, Jean-Paul Sartre est un jour saisi d'un vertige étrange et du coup, ce qui lui paraissait ordonné devient chaotique, expérience qu'il va reprendre dans son roman *La Nausée* (1936).

du réel, ils pressentent alors que c'est à eux seuls de se frayer un chemin, de se construire un sens et partent ainsi à la rencontre de leur propre liberté, à la recherche d'une vérité qui les aide à vivre. Cette liberté est d'abord potentialité : rien n'est prédéterminé, tout est possible, y compris vivre l'absurdité de l'absurde. La décision de transformer cette potentialité en action réunit tous les penseurs de l'existence : parce que rien n'est déterminé, il revient à chacun d'opter pour une existence qui se choisit elle-même.

Le philosophe danois Søren Kierkegaard (1813-1855) s'intéresse au caractère scandaleux et irrationnel de l'existence, s'efforçant de décrire la tragique situation de l'homme dans le monde et face au devenir, l'incitant, afin d'échapper à l'angoisse de l'existence, à trouver un sens en choisissant la vérité chrétienne. Sa pensée conçoit l'homme comme un être menant une vie fort angoissante, ne trouvant pas sa place dans le monde où on l'a jeté, en éprouvant la nausée, ayant l'impression que le sens de tout ce qui lui arrive lui échappe, tout cela contribuant à le plonger dans une angoisse¹²⁴ insurmontable qu'aucun argument rationnel ne parvient à dissiper. Mais cette angoisse, avec ses assauts du désespoir, s'avère, paradoxalement, un grand privilège qui lui est donné afin de comprendre sa situation, de dépasser sa condition inauthentique et d'accéder à sa liberté. L'angoisse amène l'être à s'efforcer de se comprendre, désir qui le pousse à faire des choix et à en accepter la responsabilité. Il appartient à chacun de choisir son existence¹²⁵, de se choisir soi-même, affirme Søren Kierkegaard. Néanmoins, avoir à s'orienter dans une existence qui foisonne de multiples possibilités, porteuses ou non d'un sens, est une situation angoissante. L'exercice de la liberté plonge ainsi à nouveau dans l'angoisse, inséparable de l'existence humaine. Choisir un possible ne garantit pas échapper à l'angoisse, l'homme ne pouvant pas s'empêcher de se demander s'il a fait ou non le bon choix ou, au cas où il a bien choisi, il se soucie de rester dans la voie choisie. D'où la nécessité de choisir encore, c'est-à-dire de replonger dans l'incertain. Le choix personnel de Søren Kierkegaard est de mener une existence authentiquement chrétienne, révélation qui débouche sur une puissante sensation d'étrangeté, car incommensurable et incommunicable, injustifiable aux yeux d'autrui, ne s'appuyant sur aucune preuve rationnelle, la foi est rencontrée avec l'absurde : la raison

¹²⁴ Dans son ouvrage *Le Concept de l'angoisse*, le philosophe dresse une brillante analyse de l'angoisse en tant que marque fondamentale de l'attitude existentielle de l'homme contemporain de l'époque. Deux dimensions se dessinent nettement : une liée au péché et une autre au vertige de la liberté. En plan psychologique, l'angoisse découle d'un sentiment de culpabilité, ce que Søren Kierkegaard illustre à travers son analyse du récit de la chute dans la « Genèse », tandis qu'en plan ontologique, elle renvoie à la terrible fascination que suscite en l'homme la crainte du néant et de la mort.

¹²⁵ Søren Kierkegaard distingue trois manières de vivre qu'il qualifie de stades sur le chemin de la vie : le stade esthétique, celui des sensations et des passions, le stade éthique, celui de la rationalité et le stade religieux, celui de la foi en Dieu.

est impuissante à comprendre l'incarnation dans le temps, de la divinité, symbole de l'éternel. L'homme doit alors vivre et se conduire en vertu de l'absurde, s'y soumettre tout en s'en réjouissant¹²⁶, la décision de suivre cette absurdité l'en libérant.

Pour le philosophe allemand Martin Heidegger¹²⁷ (1889-1976), l'existence se définit d'emblée comme abandon, solitude, angoisse, mais en pensant sa condition au monde, l'être, qu'il appelle le « Dasein », s'ouvre sur un au-delà du temps et du monde. Martin Heidegger envisage l'homme comme un individu séparé de l'absolu, jeté, éjecté dans le monde, dans la déréliction, sans l'avoir voulu, sans aucune raison d'être, absurdement, essayant, entre le moment de sa naissance et celui de sa mort, de s'échapper à lui-même, en changeant incessamment de situation, usant d'une liberté angoissante, qui lui ouvre une infinité de possibilités sur l'horizon de la mort inévitable. Dans *L'Être et le Temps* (1927), le philosophe met en évidence l'homme comme un existant, c'est-à-dire un être qui se projette hors de lui-même sur un fond de mort. Il y est conceptuellement saisi comme « Dasein », c'est-à-dire « être-là », se distinguant par son essence d'exister, au sens étymologique du terme¹²⁸, qui fait qu'il est (sein) en tant qu'il est là (da), dans le monde. Le « Dasein » n'existe que par la conscience de son propre néant et celle d'une temporalité qui le mène au néant final de la mort. Jeté dans le monde, projeté dans le néant, sans l'avoir choisi, sans savoir pourquoi il est dans ce lieu, délaissé dans cette situation, obligé à subir une existence sans raison, il commence à s'interroger sur son être au monde, questionnement qui l'achemine vers l'authenticité. Dans la déréliction où on l'a jeté, deux possibilités s'offrent à lui: succomber à l'inauthenticité, en se laissant englober par la norme et se dégradant dans un anonymat rassurant, refusant ainsi sa liberté et ses vraies possibilités ou se risquer à choisir (ne pouvant nullement prévoir si son choix sera bon ou non, source d'une angoisse toujours croissante) de se situer du côté de l'existence authentique, assumée, existant et se conduisant chaque fois selon ses propres possibilités. Tout Dasein commence dans l'inauthentique et, se découvrant déterminé par le néant, ne parvient pas à y échapper, le plus souvent. Mais il peut et doit se soustraire à l'anonymat du « on », prendre conscience et se soucier qu'il a à être, sortir de soi et s'élancer vers le dehors afin de

¹²⁶ Søren Kierkegaard donne l'exemple d'Abraham, le chevalier de la croyance, qui s'adonne complètement à l'absurde, dans l'espoir d'atteindre Dieu par sa conduite, sans aucune certitude, pourtant, d'y jamais parvenir, situation qui le plonge dans une angoisse déchirante, inaccessible à la raison. Pourtant, Abraham préfère vivre l'absurde et l'irrationnel que s'intégrer à la vie de la société, qu'il sait incapable de lui offrir la possibilité d'une vie authentique.

¹²⁷ Le but de Martin Heidegger n'est pas de penser l'existence, mais de réfléchir sur les fondations de la réalité, en essayant de rétablir l'ontologie de l'être ; si certains le classent parmi les existentialistes, c'est surtout grâce à son ouvrage *L'Être et le Temps* (1927) où il attribue à l'individu le statut de « Dasein » ou d'« ek-sistant », c'est-à-dire un être qui est toujours « hors » de sa situation présente.

¹²⁸ « Existencia » en grec, traduit par existence, c'est le pur fait d'être là, dans l'espace et dans le temps.

conquérir une existence authentique, à l'aide d'une liberté qui lui permet chaque fois de s'assumer en se choisissant.

Pilier de la philosophie existentialiste à côté de Jean-Paul Sartre, Karl Jaspers (1883-1969) a consacré toute sa vie à la méditation sur la condition humaine, marquée à la fois par la finitude et l'infinité, s'acharnant à explorer les limites de l'existence, interrogeant l'être en tant qu'existence possible et sa relation à la transcendance, défendant jusqu'à sa mort la difficile liberté de l'individu, qui doit s'engager, en assumant courageusement son existence, dans un vivre libre soucieux des autres. Le philosophe conçoit l'homme comme un être à statut ambigu : d'une part, il appartient à un monde auquel il reste étranger, d'autre part, doué d'une puissante volonté de devenir soi, il est capable de déterminer sa propre existence en se choisissant lui-même. Dans les trois volumes de son ouvrage *Philosophie* (1932), Karl Jaspers montre l'être plongé dans un monde qu'il essaie de connaître objectivement en l'explorant, afin de se saisir lui-même et d'élucider sa propre situation, mais ce monde se refuse à lui, se dévoilant à travers maintes perspectives discontinues qui le déchirent, l'émiettent, ébranlant sa représentation comme totalité rassurante. Face à un monde périssable, évanescent, éphémère, l'être se trouve du coup confronté au néant à la fois de son être et de la mort. Un choix s'impose alors : se laisser happer par le désespoir et l'angoisse ou faire un pas vers ce que le philosophe nomme la transcendance, promesse d'une véritable existence qui lui permettra de s'accomplir et de construire sa vie à partir de ce qui est essentiel à ses yeux¹²⁹. Mortel et faillible, l'homme a pourtant la possibilité de transcender sa difficulté d'être, en l'admettant et en choisissant de vivre au-delà d'elle, en travaillant constamment avec ses propres limites. Vivre, selon Karl Jaspers, c'est passer d'une situation à une autre. Certaines de ces situations sont souvent opaques, imperméables à la raison humaine, semblant marquer une frontière indépassable, comme par exemple les expériences de la souffrance, de la culpabilité, de l'échec, de la mort, etc. Le philosophe appelle ces expériences des « situations limite ». Pourtant, tout en marquant une limite, elles montrent également une possibilité de les franchir. L'obstacle qui se profile à leur dépassement est l'angoisse qu'elles génèrent à travers la perspective effroyable de l'anéantissement proche qu'elles engendrent. Aucune explication rationnelle ne pourrait éclaircir cette angoisse sans issue, qui ne peut pas être abolie. Il faut alors renoncer à remonter la chaîne des causes, qui n'allégera pas le fardeau, et s'y habituer. Ce qui compte alors, c'est la manière de vivre la situation-limite. L'homme peut refuser de vivre ses situations limite, tantôt en demeurant bloqué devant le mur

¹²⁹ Pour Karl Jaspers, l'essentiel réside dans le combat politique, dans l'engagement contre la tyrannie des puissants.

épais d'incompréhension qu'elles dressent, tantôt en se laissant submerger de douleur et basculer dans la dépression, tantôt en fuyant dans le divertissement ou en restant dans le déni, etc., abdiquant ainsi sa liberté et se refusant un sens, mais il peut aussi choisir, malgré la lourde et angoissante responsabilité de ce choix, de porter un intérêt infini à ses situations limite, s'efforçant de les vivre en toute conscience afin de percer le mystère qui les englobe et découvrir ce qui les transcende, devenant ainsi capable de donner lui-même un sens à ce qui le terrasse. La situation limite relie ainsi l'homme à son pouvoir de transcender ce qui l'accable, elle est une interrogation du pouvoir de sa liberté, un appel à la liberté et par conséquent au sens.

La philosophie de Jean-Paul Sartre (1905-1980) gravite autour de l'expérience de l'homme qui, face à l'absurdité d'une existence contingente, incompatible avec la compréhension rationnelle, qu'il répugne avec écœurement, se découvre comme une liberté contrainte de se construire son propre sens. Dans *L'Être et le néant*, le philosophe français analyse l'être comme entité duelle, à la fois « être-en-soi », objet du monde matériel à travers sa facticité et « être-pour-soi », défini par sa conscience, qui appartient au néant. L'homme en tant qu'« être-en-soi » est jeté dans le monde, sans qu'il l'ait voulu et sans qu'il sache pourquoi et « il a le sentiment de son entière gratuité, il se saisit comme étant là pour rien, comme étant de trop »¹³⁰, au milieu de maintes choses qui jaillissent et existent également sans raison. En termes sartriens, « l'existence précède l'essence », c'est-à-dire qu'elle surgit sans raison devant l'existant, qui ne lui en trouve nulle signification. L'homme constate alors la totale contingence de son existence : il est de trop dans un monde indifférent, où rien n'existe nécessairement, voué à attendre absurdement la mort, sans moyen d'échapper à cette situation car, en dehors de cette réalité contingente, il n'y a rien. Face à cette absurdité, il ne peut pas s'empêcher de ressentir un puissant dégoût, une nausée insurmontable, mais cet écœurement lui révèle l'existence à l'état brut, en lui faisant réaliser qu'auparavant, il fuyait, sans le savoir, la confrontation avec la réalité et par conséquent se fuyait lui-même. L'homme décide alors d'accepter son angoisse, d'assumer le caractère irrationnel de l'existence et de se construire un sens en faisant des choix respectueux d'autrui. D'« être-en-soi », il devient « être-pour-soi », deuxième dimension de l'être sartrien, qui le montre conscient de son existence et de sa liberté absolue. Dans cette hypostase d'existant conscient condamné à être libre dans un monde absurde, l'homme doit trouver les moyens de dépasser sa tragique situation, en engageant sa liberté afin de donner un sens à son existence vide et de trouver des raisons d'être pour se sentir exister. L'être dispose de diverses manières de s'engager dans l'existence : tout événement est une

¹³⁰ SARTRE, Jean-Paul, *L'Être et le Néant*, Paris : Galimard, 1976, p.122.

occasion qui lui est offerte, tout ce qui lui arrive, il doit le prendre comme une chance de faire un choix, tout en respectant les choix d'autrui, l'exercice de la liberté s'accompagnant, chez Jean-Paul Sartre d'une responsabilité intégrale. Néanmoins, confronté à un choix libre mais pluriel, l'homme s'angoisse lui-même de sa liberté : « c'est dans l'angoisse que l'homme prend conscience de sa liberté ou, si l'on préfère, l'angoisse est le mode d'être de la liberté comme conscience d'être »¹³¹. La vie n'a pas de sens, mais l'homme peut choisir de lui en donner un et par conséquent de s'en donner un, telle est la conviction de Jean-Paul Sartre. Sans ce sens qu'il doit constituer lui-même, l'homme sera toujours dans l'incapacité de trouver une justification à sa présence au monde et ne pourra pas éviter de retomber dans l'absurde de l'« en-soi ».

Albert Camus¹³² (1913- 1960) avance l'idée qu'à l'époque désenchantée où il vit, le monde a cessé d'avoir un sens et la vie est dépourvue de signification, offrant comme solution le choix de penser lucidement l'existence et de s'engager en faveur d'une liberté ouverte aux autres. Le caractère mécanique d'une existence qui ne permet pas de se sentir vivre ainsi que la certitude de la mort dans le monde inscrivent irrémédiablement l'humanité dans un devenir dépourvu de sens, absurde. Vivre se réduit désormais à se laisser prendre par la fascination de l'habitude et la répétition mécanique (« Lever, tramway, quatre heures de bureau ou d'usine, repas, tramway, quatre heures de travail, repas, sommeil et lundi mardi mercredi jeudi vendredi et samedi sur le même rythme »¹³³) qui donnent à l'homme un semblant d'éternité, le sentiment que les choses peuvent durer indéfiniment, mais l'arrachent au temps qui passe, le détournant ainsi de la conscience de vivre. Dans la répétition, l'homme vit dans les choses, à l'extérieur de lui-même, absent au monde, ignorant et étranger à lui-même : « Dans un univers soudain privé d'illusions et de lumières, l'homme se sent un étranger »¹³⁴. Le caractère automatique de cette existence humaine sans but et sans raison profonde de vivre fait surgir la nausée : « tout commence dans cette lassitude teintée d'écœurement »¹³⁵. La certitude de la mort est une nouvelle rencontre avec l'aliénation et l'absurde. Dans un univers qui ne connaît, absurdement, d'autre réalité que la mort, l'homme vit la hantise du mourir comme une aliénation vitale : « Sous l'éclairage mortel de cette destinée, l'inutilité apparaît. Aucune morale, aucun effort ne sont a priori justifiables devant les

¹³¹ *Ibidem*, p.64.

¹³² Albert Camus soutient qu'il n'est pas existentialiste, imposant une doctrine personnelle qui s'y apparente, i.e. la philosophie de l'absurde, définie dans *Le Mythe de Sisyphe*, essai sur l'absurde (1942), reprise dans le roman *L'Étranger* (1942), puis au théâtre, dans *Caligula* et *Le Malentendu* (1944) et se retrouvant dans ses œuvres ultérieures jusque dans *La Peste* (1947).

¹³³ CAMUS, Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris : Gallimard, 1965, p.106.

¹³⁴ *Ibidem*, p.101.

¹³⁵ *Ibidem*, p.106.

sanglantes mathématiques de notre condition »¹³⁶. La perspective de la mort développe chez l'homme un sens aigu de son aliénation, structurant l'effondrement de son existence, amenuisant progressivement son désir d'être présent au monde, le poussant à se détacher de la vie. Ce qui est absurde, explique Albert Camus, ce n'est ni le monde, ni la vie, ni l'être, mais la confrontation de ce dernier avec l'étrangeté irrationnelle du monde, qu'il ne peut pas comprendre : « L'absurde est essentiellement un divorce. Il n'est ni dans l'un ni dans l'autre des éléments comparés. Il naît de leur divorce »¹³⁷. La rencontre avec l'absurde génère la révolte auprès de l'homme camusien. Néanmoins, il réalise que, afin de se trouver un sens, il doit s'approprier ce qui lui arrive. Toute la démarche d'Albert Camus consiste à faire passer l'être du sentiment de l'absurde à la conscience de l'absurde. Pour Albert Camus, la liberté et le sens commencent au moment où l'homme devient lucide, accepte la vie et l'aime telle qu'elle est, indéchiffable et limitée, sans espoir d'immortalité, allant au-delà de sa solitude pour affirmer la solidarité devant la souffrance et la mort. Si les autres existentialistes inventaient un sens pour se consoler de l'absurde, l'homme camusien maintient ensemble révolte et amour de la vie, choisissant de vivre dans le présent auquel il donne un sens en vivant contre l'absurde. Sisyphe devient la figure symbolique de l'homme qui accepte courageusement l'absurdité de sa condition, persévérant, malgré tout, dans son mépris des dieux qui l'ont voué à ce labeur inutile et sans espoir de pousser un rocher qui ne cesse de retomber, dans sa haine de la mort et dans son amour de la vie. Son bonheur est lié à la conscience de l'absurde : « Il faut imaginer Sisyphe heureux »¹³⁸, note Albert Camus. L'attitude de « l'homme absurde » camusien incite donc à la révolte, déterminant la prise de conscience de la liberté humaine : le monde est absurde et lorsque l'homme en prend conscience, il débouche sur la révolte qui, paradoxalement, le libère, l'amenant à refuser l'imminence de la mort et à trouver le bonheur dans la jouissance de la passion pour la vie.

Le refus d'attribuer un sens à l'existence humaine est commun à tous les philosophes existentialistes, qui jettent un éclairage pessimiste sur l'existence, affirmant incessamment l'état d'absurde, inconciliable avec la raison, qui se dégage de la prise de conscience de l'homme de son malheur d'être jeté au monde, voué au néant, ressentant constamment peser sur lui l'implacable menace de la mort, condamné à une vie radicalement incompréhensible, désolante et tragique. Cette existence contingente ne se révèle à l'être que dans l'angoisse, sentiment existentiel privilégié, seul capable de la saisir dans son authenticité. Mais l'absence de sens de l'existence n'est qu'une vision de

¹³⁶ *Ibidem*, p.109.

¹³⁷ *Ibidem*, p.120.

¹³⁸ *Ibidem*, p.166.

départ, les existentialistes témoignent, par la suite, en faveur d'un effort presque désespéré d'échapper à la malédiction de l'absurde et de rétablir le sens de la vie. Il est vrai que l'absurde frappe l'être absolument, irrémédiablement, sans nulle exception, mais l'esprit humain ne peut pas tolérer le non-sens absolu. Si la vie n'a pas de sens, l'homme est libre de lui en donner un et de se trouver ainsi une raison valable d'être. Le sens est indissolublement lié, pour les philosophes existentialistes, au problème de la liberté, qui seule peut acheminer l'être vers une signification. Tous les philosophes de l'existence partent du principe que le propre de l'homme est d'être libre, mais ils affirment en même temps que cette liberté originelle ne suffit pas pour faire d'un individu un homme libre, au sens plein du mot. Vivre libre et par conséquent aboutir au sens, c'est se servir de son pouvoir de choisir afin de construire sa liberté et la signification à laquelle elle conduit. La philosophie existentialiste puise son sens dans la découverte, au sein même de l'absurde de la condition humaine, des pouvoirs d'une liberté qui aboutit à l'engagement avec les autres pour une humanité moins injuste et plus solidaire, invitant chacun à se trouver un sens en choisissant dans le vif des situations concrètes, demandant à penser lucidement les événements et à prendre position en fonction de sa lucidité et de l'intérêt des autres. Néanmoins, si la liberté du choix fait échapper à l'absurde, l'angoisse et l'aliénation restent inséparables de la condition humaine. Poussé à un destin propre, l'homme s'angoisse de sa liberté d'avoir à choisir un possible en laissant un autre derrière, il n'est pas sûr d'avoir fait le bon choix et s'il l'a fait, il s'inquiète de ne pas pouvoir le préserver. L'homme peut vivre dans ce monde avec l'état d'absurde et ses angoisses, à condition de se saisir de sa propre liberté, capable de l'orienter vers un sens, voilà le message clair et vigoureux que les philosophes existentialistes communiquent : pour Søren Kierkegaard, ce sens réside dans la foi chrétienne, pour Martin Heidegger, dans l'ontologie de l'être, pour Karl Jaspers, dans la transcendance, pour Jean-Paul Sartre, dans l'engagement responsable et pour Albert Camus, dans l'amour de la vie qui incite à la révolte lucide. La philosophie existentialiste se situe ainsi du côté de l'absurde relatif, qui consiste à supposer que le monde est absurde et à douter que les choses aient un sens, doute qui s'efface dès qu'une signification valable est trouvée. En est-il de même pour Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov ? Restent-ils toujours dans l'absurde relatif ? Leurs entités dramatiques s'avèreront-elles capables d'utiliser leur liberté afin de trouver un sens à leur existence ?

Les philosophes existentialistes et les dramaturges du « nouveau théâtre » vivent cruellement dans leur chair une existence dénuée de signification, déraisonnée, qui se refuse à la compréhension rationnelle, plongeant inexorablement dans l'angoisse et l'aliénation. Tandis que les existentialistes s'efforcent de comprendre les raisons de

cette aliénation et de cette absurdité, afin de saisir ce qui y échappe et ce qui permet à l'homme de les dépasser, Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov se contenteront seulement de les mettre en scène le plus grotesquement et le plus dérisoirement possible, laissant aux spectateurs la responsabilité de trouver un sens, si sens il y a, en forgeant ainsi une nouvelle philosophie, qui transformera définitivement les modes de penser et de sentir du public.

I.3.2. La lignée littéraire et scénique du « nouveau théâtre »

Le « nouveau théâtre » a été précédé par de multiples et diverses tentatives riches en suggestions empreintes d'incohérence et d'absurde, qu'il a reprises et prolongées avec succès. Sans prétention d'exhaustivité, on en rappellera les plus importantes ci-dessous : la farce traditionnelle et le cinéma muet, la littérature du « nonsense », l'onirisme, la tradition d'Alfred Jarry, de Guillaume Apollinaire, des dadaïstes, des expressionnistes allemands et des surréalistes.

Abondant en clowneries, bouffonneries et scènes burlesques, les théâtres d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov s'inspirent directement de la farce traditionnelle dont les représentations relèvent de la dérision. On en reconnaît bien des procédés: le comique de répétition, l'automatisme des gestes, l'allure clownesque des protagonistes, les ballets, les pantomimes et les gags affluent partout dans cette nouvelle dramaturgie du XXe siècle¹³⁹, lui conférant une tonalité dérisoire, à la fois

¹³⁹ Dans *Le Tableau*, Le Gros Monsieur administre au peintre une bourrade qui le fait vaciller (IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, 1956 p. voir p.396), ne cesse de l'inviter à s'asseoir, alors qu'il n'y a pas de siège (*Ibidem*, voir p.386) et lui donne des ordres d'une voix tonitruante (*Ibidem*, voir p.399) ; Alice poursuit son frère, le menace de son bâton et lui tire les oreilles (*Ibidem*, voir p.410), lui jette un seau d'eau qui le fait s'ébrouer « comme un caniche » (*Ibidem*, p.415) et tire la langue à sa rivale peinte sur la toile (*Ibidem*, voir p.401). On assiste, dans *Tueur sans gages*, au gag du téléphone de poche (*Ibidem*, voir p.474) et à un tour de prestidigitation avec la serviette d'Édouard (*Ibidem*, voir p.513). Dans *Rhinocéros*, tel un illusionniste, Jean extrait de sa poche une cravate, un peigne et une glace (*Ibidem*, voir p.541). Un numéro de cirque a lieu dans *Le Piéton de l'air* (*Ibidem*, voir p.712-713), John Bull y apparaît sous les traits d'une « énorme marionnette » (*Ibidem*, p.677), puis revient avec une mitraillette qui « ne fera pas entendre de bruit » (*Ibidem*, p.724). Dans *Le Roi se meurt*, le roi chute avec sa couronne et son sceptre, situation jouée « en guignol tragique » (*Ibidem*, p.753). Dans *La Soif et La Faim*, le premier épisode montre un jeu de cache-cache, le troisième, la métamorphose d'une Anglaise en chatte et le dernier, un spectacle didactique avec deux clowns. *Macbett* présente le gag de la valise volante dans l'épisode cocasse où les deux sorcières l'empruntent comme moyen de locomotion (*Ibidem*, voir p.1099). *En attendant Godot* comporte tous les accessoires du rire : les valises que l'on pose, que l'on reprend et que l'on repose (BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Paris : Éditions de Minuit, 1952, voir p.32), les pantalons qui tombent (*Ibidem*, voir p.132), Pozzo qui arrive muni d'un fouet comme un dompteur de cirque (*Ibidem*, voir p.31-32), tenant Lucky en laisse tel un animal savant et lui faisant faire des tours (*Ibidem*, voir p.31-33), la pantomime des chapeaux (*Ibidem*, voir p.101-102), la chute pêle-mêle des quatre protagonistes, empêtés sans raison les uns sur les autres (*Ibidem*, voir p.115), etc. Dans *La Parodie*, L'Employé est « en proie à une agitation constante, a un débit désordonné et marche dans tous les sens »

tragique et comique. À côté de la farce, le film muet figure comme une source également importante du « nouveau théâtre »¹⁴⁰. Montrant des protagonistes aux prises avec le quotidien mécanique, évoluant dans un monde perpétuellement changeant et sans but, il révèle l'absurde condition humaine dans toute sa grossièreté comique et sa profondeur tragique. Dans leur bouffonnerie pathétique qui résulte de leurs conduites automatiques et de leurs gestes manqués, qui « doivent apparaître absolument naturels et s'inscrire dans la vie la plus quotidienne »¹⁴¹, les entités dramatiques qui peuplent la scène des années 1950 évoquent plutôt des clowns que de dignes représentants de l'humanité. Vladimir le note dans *En attendant Godot*: « On se croirait au spectacle ». « Au cirque » précise Estragon. Et Vladimir : « Au music-hall ». « Au cirque » s'entête Estragon¹⁴². Transformant le théâtre en cirque, Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov donnent une image grotesque de la souffrance, de l'angoisse et de la mort, qui deviennent dérisoires par leur absurdité même. « Le comique est tragique et la tragédie de l'homme dérisoire »¹⁴³. Les « êtres noyés dans l'absence de sens ne peuvent être que grotesques, leur souffrance ne peut être que dérisoirement tragique »¹⁴⁴, opine Eugène Ionesco, qui propose une nouvelle approche de l'écriture dramatique: « Sur un texte insensé, absurde, comique, on peut greffer une mise en scène, une interprétation grave, solennelle, cérémonieuse. Par contre, pour éviter le ridicule des larmes faciles, de la sensiblerie, on peut, sur un texte dramatique, greffer une interprétation clownesque, souligner par la farce, le sens tragique d'une pièce »¹⁴⁵, bref, « sur un texte burlesque un jeu dramatique. Sur un texte dramatique, un jeu burlesque »¹⁴⁶, technique qui fera

(ADAMOV, Arthur, *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1953, réédition 1981, p.37), Le Journaliste « se met à tourner sur lui-même comme un derviche » (*Ibidem*, p.49), s'incline devant une chaise vide (*Ibidem*, voir p.50), Lili « ébauche un mouvement de danse, mais, très vite, on s'aperçoit que ce n'est qu'une variation de sa démarche » (*Ibidem*, p.50), Le Directeur de L'Avenir essaie à deux reprises de saisir la main de Lili, mais « n'y parvient pas » (*Ibidem*, p.50).

¹⁴⁰ Dans *Le Tableau*, Eugène Ionesco s'inspire des Frères Marx dont il emprunte l'outrance et la loufoquerie : assis dans un « fauteuil de cuir énorme devant le bureau énorme » (IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.383), le protagoniste « porte une cravate aux couleurs stridentes » (*Ibidem*, p.383), une « montre-bracelet énorme, en or » (*Ibidem*, p.383) et se cure les dents avec « un grand cure-dents en or » (*Ibidem*, p.383) ; « se fourrant un doigt dans le nez » (*Ibidem*, p.404), il disserte savamment sur le style du peintre, « mélange impur du figuratif et du non-figuratif » (*Ibidem*, p.404). Dans *Rhinocéros*, un pachyderme surgit au cours d'une scène dont le tempo s'accélère comme dans les films de Charlie Chaplin ou des Frères Marx (*Ibidem*, voir p.559-560). Pour composer le protagoniste de *Ce formidable bordel*, Eugène Ionesco s'inspire de Buster Keaton auquel il emprunte le laconisme et le recul étonné. En 1963, Samuel Beckett crée *Film*, œuvre cinématographique qui présente le drame de la conscience humaine et dont le protagoniste sera Buster Keaton lui-même.

¹⁴¹ ADAMOV, Arthur, *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1953, réédition 1981, p.10.

¹⁴² BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Paris : Éditions de Minuit, 1952, p.47-48.

¹⁴³ IONESCO, Eugène, *Notes et Contre-Notes*, Paris : Gallimard, 1962, p.61.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p.257.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p.60.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p.256.

fortune dans le « nouveau théâtre ». Par son utilisation des procédés de la farce traditionnelle et du cinéma muet, la nouvelle formule théâtrale qui s'impose dans les années 1950 représente un retour aux formes non-verbales du théâtre, prouvant la puissance de l'intrigue sans intrigue et sans parole, affirmant son refus du langage comme instrument d'expression du sens.

Le langage marqué de non-sens du « nouveau théâtre » renvoie à une autre source dans laquelle il puise : la littérature du non-sens, dans l'acception anglaise du terme (« nonsense »)¹⁴⁷, c'est-à-dire un effort pour se détacher de la réalité empirique et sa logique, à l'aide d'une imagination créatrice, libérée des entraves du monde matériel. Le discours du non-sens compte parmi ses représentants, Lewis Carroll et Edward Lear en Angleterre, Joachim Ringelnatz et Christian Morgenstern en Allemagne, François Rabelais et Gustave Flaubert¹⁴⁸ en France et se manifeste comme une déviation à la fois par rapport à la fonction dénotative de la langue et aux normes esthétiques, sémantiques et épistémologiques en vigueur, qu'il déconstruit systématiquement. Des jeux de mots, des cassures logiques, des exagérations fantastiques et des mensonges se mêlent avec humour et s'évanouissent dans le discours non-sensique, qui plonge dans le grossier et le monstrueux. Les choses se trouvent ainsi modifiées par le langage, dérangées, déformées, bousculées, placées dans des contextes inadéquats et ne parviennent plus à s'ancrer dans une structure relationnelle cohérente. On a l'impression d'un monde à l'envers du monde réel¹⁴⁹, où les situations absurdes et incongrues défient les lois de la logique, déroulant des illogismes et construisant un désordre qui ne peut plus être ramené à l'ordre. N'entretenant plus une relation normale avec la réalité, transgressant avec gaité ses règles et ses normes connues, le discours du « nonsense » désigne une forme d'humour liée à l'absurde et à l'excentrique, mais diffère cependant radicalement de l'absurde d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov, qui est utilisé afin de rendre une philosophie pessimiste. Désavouant les règles de la logique langagière et celles du monde, les auteurs du non-sens recherchent, comme le feront plus tard les nouveaux dramaturges, un nouveau langage qui, en même temps qu'il joue et expérimente avec les mots, dans l'espoir de renouveler

¹⁴⁷ Par rapport au terme français « non-sens », qui est assez technique et désigne un raisonnement illogique, absurde, le « nonsense » anglais est d'une richesse beaucoup plus grande, renvoyant plutôt à la « bêtise » et au « n'importe quoi ».

¹⁴⁸ Gustave Flaubert compose un dictionnaire de clichés et de réponses automatiques, *Le Dictionnaire des idées reçues*, paru en appendice à son roman *Bouvard et Pécuchet*, où il catalogue par ordre alphabétique les clichés les plus communs et les idées reçues de la bourgeoisie française du XIXe siècle. James Joyce suit son exemple, insérant toute une encyclopédie de clichés anglais dans l'épisode de « Gertie McDowell-Nausikaa » d'*Ulysse*.

¹⁴⁹ L'effet du monde à l'envers est sensible dans *Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll, où Alice devient la servante du lapin.

le langage et la logique qui y est intimement liée, aspire à une forme d'expression qui fasse réfléchir sur la condition humaine.

Une autre tradition qu'on retrouve dans le « nouveau théâtre » relève de l'onirisme, i.e. la projection concrète de réalités psychologiques exprimées en images qui sont l'extériorisation des états d'âme, des craintes cachées, des conflits réprimés, des anxiétés, des tourments, des rêves et des cauchemars de la personnalité même de celui qui écrit. Teintées d'absurde, les écritures dramatiques d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov flirtent avec l'imaginaire et le fantastique, dérivant souvent vers l'onirisme le plus débridé : le « nouveau-théâtre » multiplie lieux et actions, fait dédoubler les protagonistes, qui peuvent aisément s'évanouir et se reconstituer. L'expérience onirique¹⁵⁰ d'Eugène Ionesco et d'Arthur Adamov a été grande, comme le prouvent les récits autobiographiques où ils ont souvent transcrit certains de leurs rêves. L'onirisme est une tentation forte de l'écriture beckettienne aussi où priment l'étrange, le fantastique, le fantomatique, le doute et l'incompréhension. Les images scéniques insolites ainsi que les étranges entités dramatiques de ses pièces monologiques, apparitions spectrales énigmatiques à mi-chemin entre la vie et le rêve, la lumière et l'ombre, fantômes incarnant à la fois la présence et l'absence, le corps et son image, défient l'entendement et sèment constamment le doute dans la dramaturgie beckettienne, pourtant si minutieusement conçue. Le premier à porter à la scène un monde onirique dans l'esprit de la psychologie moderne a été August Strindberg¹⁵¹ dont *Le Chemin de Damas*, *Le Songe* et *La Sonate des Spectres* sont des sources directes du « nouveau théâtre ». À travers ces trois brillantes transcriptions de rêves, d'angoisses et d'obsessions qui font glisser la réalité objective du monde extérieur vers la réalité subjective de la conscience, la projection-représentation du théâtre classique évolue vers une projection-expression dans le « nouveau-théâtre ». Par ses fictions qui décrivent minutieusement les cauchemars, les obsessions, les anxiétés et le sentiment de culpabilité de l'être confronté à un mystérieux univers inhumain, Franz Kafka a également exercé une influence considérable sur la nouvelle dramaturgie des années

¹⁵⁰ Plusieurs pièces ionesciennes et adamoviennes sont des récits de rêves ou des rêves inventés (*Victimes du devoir*, *Tueur sans gages*, *La Grande et La Petite Manœuvre*, *Le Professeur Taranne*, *Les Retrouvailles*, *Sainte-Europe*, *Si l'été revenait*).

¹⁵¹ Eugène Ionesco avoue l'influence du dramaturge scandinave : « On me prouva que j'étais très influencé par Strindberg. [...] je me rendis compte, en effet, que cela était vrai » (IONESCO, Eugène, *Notes et Contre-Notes*, Paris : Gallimard, 1962, p.132). Arthur Adamov tient August Strindberg pour l'initiateur qui l'a conduit au théâtre : « [...] je crois bien que c'est Strindberg, ou plus exactement *Le Songe*, qui m'a incité à écrire pour le théâtre » (ADAMOV, Arthur, *Strindberg*, Paris : L'Arche, 1955, p.8).

1950. *Le Procès* est la première pièce de théâtre¹⁵² à donner l'image du « nouveau théâtre », par la vision d'un monde absurde, arbitraire et irrationnel où le réel se présente à la fois comme énigme et épreuve douloureuse provoquant, auprès de l'être cerné par le néant, éternellement en procès pour une faute dont il ne peut pas se disculper, incapable de donner un sens à sa présence au monde, une angoisse métaphysique qui s'exprime de manière cauchemardesque et fantastique¹⁵³.

Le « nouveau théâtre » se rattache également à des précurseurs comme Alfred Jarry et Guillaume Apollinaire ainsi qu'à des courants littéraires vulgarisés jusque sur la scène, tels Dada, l'expressionnisme allemand et le surréalisme. Les mises en scène d'*Ubu roi* d'Alfred Jarry, le 10 décembre 1896 et des *Mamelles de Tirésias* de Guillaume Apollinaire, le 24 juin 1917, constituent deux moments importants dans l'histoire du « nouveau théâtre », en tant qu'esthétique de la provocation. Vue par beaucoup comme la première pièce d'avant-garde, *Ubu roi* pousse jusqu'à l'absurde l'image de l'homme en faisant du protagoniste Ubu l'incarnation terrifiante de la grossièreté et de la cruauté. *Les Mamelles de Tirésias* est un vaudeville extravagant, grotesque et subversif sur le thème de la repopulation, dans une société marquée par l'émancipation de la femme. À travers sa volonté de découvrir une réalité nouvelle dans une vision surnaturaliste nommée par la suite « surréaliste », la pièce aspire à détruire toutes les certitudes rassurantes de la normalité : avec Thérèse qui se métamorphose en homme et son mari qui accouche de 40049 enfants, rien ne possède plus une identité stable, la scène devient lieu de la métamorphose du monde et le théâtre, un amalgame d'images destinées à ne produire aucune signification. Les deux créations déclenchent un scandale énorme lors de leurs réalisations, choquant d'emblée par la mise en pièces de toutes les conventions dramatiques du spectacle traditionnel et préfigurant ainsi les refus du « nouveau théâtre » : refus de l'action, qui se limite à une simple abstraction chez Alfred Jarry ou, chez Guillaume Apollinaire, à une liberté qui crée un monde où tout est possible, déchaînant sur scène la fantaisie et le saugrenu et refusant d'enchaîner les événements, qui ébranlent la raison en surgissant au plaisir du hasard ; refus du

¹⁵² Bien qu'il n'ait laissé qu'un seul fragment dramatique, *Le gardien du tombeau*, première scène d'une pièce inachevée, Franz Kafka a toujours été attiré par le théâtre, ses nouvelles et ses romans possédant une théâtralité qui a tenté plusieurs adaptateurs.

¹⁵³ Eugène Ionesco a particulièrement été influencé par Franz Kafka : dans *Victimes du devoir*, l'obligation sans raison profonde de trouver ou retrouver un certain Mallot inconnu et mystérieux s'apparente à l'univers kafkaïen ; le cadavre d'*Amédée ou Comment s'en débarrasser* subit, tel un protagoniste de Franz Kafka, une métamorphose - ses ongles poussent, ses yeux éclairent la chambre et son corps croît suivant une progression géométrique ; *Tueur sans gages* plonge dans un univers étrange, très proche de celui de l'auteur tchèque, où priment l'irruption du fantastique, l'absence de toute explication psychologique et le triomphe d'une cruauté sans raison ; dans *Rhinocéros*, Eugène Ionesco s'inspire de *La Métamorphose* ; dans *Le Piéton de l'air*, le procès-cauchemar de Joséphine renvoie également à l'œuvre de Franz Kafka.

personnage, qui est dépouillé d'identité, de cohérence et d'intériorité, se réduisant à une simple marionnette qui se conduit irrationnellement, absurdement ; refus de l'espace et du temps qui, indéterminés ou désorientés, pulvérisent tout repère concret qui permettrait de se raccrocher à la réalité ; refus du langage, fondement habituel du théâtre, qui, par son outrance gratuite, sape la vraisemblance et se désarticule sous les yeux des spectateurs¹⁵⁴. Les deux pièces se moquent de la dramaturgie antérieure en la rethéâtralisant, ouvrant ainsi la voie à des expérimentations théâtrales qu'Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov reprendront à leur compte¹⁵⁵.

D'autres influences sont encore plus flagrantes, telle celle des dadaïstes et des surréalistes qui s'acharnent, dans le contexte chaotique succédant à la Première Guerre Mondiale, à chercher le scandale et la provocation, par un rejet violent et plein de dérision de l'art conventionnel de l'ère bourgeoise, cause première des horreurs de la guerre, par son hypocrisie et son mépris des valeurs humaines. Mouvement radical qui s'attaque à la destruction de l'art théâtral pour affirmer son rejet de la culture, Dada¹⁵⁶ ose l'incohérence, l'incongru, l'extravagance et la dérision, poussant l'esprit de négation jusqu'à la cruauté, dans le but premier de choquer. Les Dadaïstes ont monté et joué généralement eux-mêmes leurs pièces, qui remettent en question la mimésis, se présentant comme un déferlement de non-sens poétique exprimé avec humour dans des dialogues incohérents qui dépouillent le langage de son pouvoir de signifier. Le jeu à la manière de l'enfant¹⁵⁷, la décoration faite de masques et de costumes bizarres, la spontanéité verbale et les sonorités délirantes, tout contribue, dans l'esthétique dadaïste,

¹⁵⁴ À titre d'exemple, on peut citer le « merdre » par lequel débute *Ubu roi* d'Alfred Jarry en 1896.

¹⁵⁵ Les trois dramaturges se situent dans le prolongement d'Alfred Jarry et de Guillaume Apollinaire par leur tendance avouée de grossir les effets scéniques. Eugène Ionesco affirme : « Si donc la valeur du théâtre était dans le grossissement des effets, il fallait les grossir davantage encore, les souligner, les accentuer au maximum » (IONESCO, Eugène, *Notes et Contre-Notes*, Paris : Gallimard, 1962, p.59) ; « J'ai peut-être été influencé par lui [Alfred Jarry] en faisant des monstres de mes personnages, en les faisant devenir des rhinocéros »¹⁵⁵ (IONESCO, Eugène, *Entre la vie et le rêve. Entretiens avec Claude Bonnefoy*, Paris : Pierre Belfond, 1977, p.190). Ses pièces *L'Avenir est dans les œufs* et *Le Vicomte* font écho aux *Mamelles de Tirésias*, par le nombre impressionnant de naissances : le mari de Thérèse accouche de 40049 enfants en un seul jour, une telle abondance trouvant son équivalent dans les corbeilles d'œufs pondus par Roberte dans *L'Avenir est dans les œufs* et dans les nombreuses progénitures auxquelles donne naissance le Gros Monsieur du *Vicomte*. La Fille-Monsieur de *La Jeune fille à marier*, qui a un corps et un costume d'homme, est sans doute une réminiscence de la femme-monsieur et de l'homme-madame des *Mamelles de Tirésias* de Guillaume Apollinaire.

¹⁵⁶ En février 1916, à Zurich, le metteur en scène Hugo Ball et sa compagne Emmy Hennings forment Le Cabaret Voltaire, qui se propose d'inciter les artistes du public à participer aux programmes musicaux et poétiques présentés, attirant ainsi les grands personnages du mouvement qui s'intitulera plus tard Dada : Tristan Tzara, poète roumain, Richard Huelsenbeck, poète allemand, Jean Arp, sculpteur alsacien, Hans Richter, peintre allemand, Marcel Duchamp, peintre et sculpteur français. Le nom du mouvement a été trouvé en ouvrant un dictionnaire au hasard, le mot n'ayant aucune signification particulière par rapport au mouvement, se voulant simplement un pied de nez à la guerre, jugée absurde.

¹⁵⁷ « Dada » signifie « cheval » dans le langage des enfants.

à faire basculer le spectacle théâtral dans la folie et le chaos, dans le but de faire exploser les traces creusées par la représentation théâtrale réaliste. Néanmoins, à la différence des dadaïstes, le « nouveau théâtre » ne se contente pas, à de rares exceptions près, comme *La Cantatrice chauve*, d'exposer sur la scène des situations absurdes dont la théâtralité repose sur l'incohérence ou sur l'incongruité des propos.

Dada transfère son centre à Paris, mais quelques-uns de ses membres rentrent en Allemagne, y transplantant le mouvement, qui coexiste jusqu'à se confondre même avec l'expressionnisme allemand, courant qui partage avec le « nouveau théâtre » l'extériorisation de l'intériorité et l'objectivation de la pensée et des sentiments. Reflets de la vision pessimiste de l'époque, les représentations expressionnistes se fondent sur des visions angoissantes qui déforment et stylisent la réalité¹⁵⁸ afin d'atteindre la plus grande intensité expressive et d'inspirer une puissante réaction émotionnelle auprès des spectateurs. L'expressionniste qui s'inscrit d'une manière certaine dans la tradition du « nouveau théâtre » est Yvan Goll, auteur bilingue, ayant écrit tantôt en français tantôt en allemand, qui a exposé, dans sa préface aux *Immortels*, une nouvelle conception du théâtre, qui doit dorénavant se donner pour mission de pénétrer derrière la réalité afin de montrer ce qui s'y cache. En affirmant que « la monotonie et la bêtise des hommes sont si énormes qu'on ne peut y remédier qu'avec des énormités »¹⁵⁹, Yvan Goll annonce plusieurs caractéristiques du « nouveau théâtre ». « Le théâtre est finalement révélation de choses monstrueuses »¹⁶⁰, dira plus tard Eugène Ionesco, qui entendra « pousser tout au paroxysme, là où sont les sources du tragique, [...] faire un théâtre de violence »¹⁶¹. Parmi les contemporains allemands d'Yvan Goll, celui qui fut le plus près de réaliser le théâtre cruel et grotesque qu'il avait imaginé a été Bertolt Brecht, qui, avant de se tourner vers un théâtre engagé et rationnel, a écrit plusieurs pièces très proches du « nouveau théâtre », à la fois par leur utilisation de l'humour propre au cirque et par leur souci des problèmes de l'identité de l'être et de sa nature changeante et insaisissable. Néanmoins, à la différence de Bertolt Brecht qui envisage un rapport transformable de l'homme au monde, les écrivains du « nouveau théâtre » le présenteront comme immuable.

¹⁵⁸ L'expressionnisme est né en réaction contre l'impressionnisme français, qui s'attachait à décrire la réalité physique ; par contre, l'expressionnisme soumet cette réalité aux états d'âme de l'artiste.

¹⁵⁹ GOLL, Yvan, *Les Immortels*, Paris : L'Arche, 1997, p. 64-65.

¹⁶⁰ IONESCO, Eugène, *Notes et Contre-Notes*, Paris : Gallimard, 1962, p.250.

¹⁶¹ *Ibidem*, p.60.

Le dadaïsme renaît sous une autre forme dans le surréalisme¹⁶². Les deux mouvements témoignent du même rejet de la réalité dont ils s'efforcent de mettre à nu l'absurdité et la perversité, mais tandis que Dada est purement négatif, le surréalisme croit à la force extraordinaire de l'inconscient et de l'irrationnel qu'il laisse s'exprimer librement afin de manifester ce qui arrive, de rendre compte de ce qui peut être, sans aucun souci de construction d'un sens ou d'enchaînement logique. Le moyen d'expression de l'inconscient est, pour les surréalistes, l'écriture automatique dont on va retrouver les traces dans les œuvres dramatiques d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov, où les mots incongrus et vides de sens affleurent partout. Trop amoureux du langage pour le dynamiter à la manière des dadaïstes, les surréalistes voudraient lui restituer l'efficacité magique qu'il avait perdue au fil des âges et ne songent à aucun moment à le détrôner de la scène, comme le feront Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov plus tard. À l'écriture automatique, technique verbale de libération de l'inconscient, s'ajoute une autre, celle de l'exploitation de l'architecture du rêve, qui ouvre une nouvelle voie d'accès à l'inconscient, contribuant à explorer la face cachée de la psyché. Bien des pièces d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov sont imprégnées de vécu onirique, exposées au souffle de l'étrange, projetant les désirs pervers, coupables et condamnables des protagonistes ainsi que les angoisses, les obsessions et les conflits psychiques qu'engendre leur insatisfaction. La censure ne veillant plus, on y assiste à un véritable « retour du refoulé », sous la forme de la résurrection de toutes sortes de souvenirs passés, terribles et lancinants, qui font vaciller l'esprit. Les surréalistes échouent pourtant au théâtre, qu'ils récusent, en le tenant pour une manifestation de mondanité bourgeoise : ils y sont parvenus à étonner et à dérouter, mais guère à transmettre l'envoûtement qu'ils recherchaient. Parmi les représentants, Roger Vitrac et Antonin Artaud sont deux précurseurs importants du « nouveau théâtre », par la violence et l'hardiesse de leurs approches. Utilisant la scène comme espace d'une parole fonctionnant à vide sous la dictée de l'inconscient, Roger Vitrac tente d'explorer, à la suite d'August Strindberg, une dramaturgie onirique qui relève de la cruauté et de la mort, où discours et images explosent en tous sens, renvoyant à un monde imbu de féroces absurdités. Inspiré par le théâtre balinais, découvert à Paris, Antonin Artaud aspire à un « spectacle total où le théâtre saura reprendre au cinéma, au music-hall, au cirque et à la vie même ce qui, de tout temps, lui

¹⁶² André Breton, le chef en devenir des surréalistes, se joint aux activités dadaïstes et inaugure avec Louis Aragon et Philippe Soupault la revue littéraire *Littérature*. Ils commencent à expérimenter l'écriture automatique en écrivant spontanément leurs pensées, sans aucune censure, convaincus que l'écriture automatique est une meilleure stratégie pour l'évolution de la société que l'attaque destructrice des valeurs à la façon Dada.

a appartenu »¹⁶³, où ce n'est plus la parole qui va primer, mais la mise en scène. Pour réaliser ce projet, l'auteur fait appel au concept de « cruauté » dont il définit les fondements dans *Le Théâtre et son double*, ouvrage qui réunit des articles, des textes de conférences et des manifestes sur le théâtre. « Tout ce qui agit est une cruauté »¹⁶⁴ note Antonin Artaud, selon lequel le théâtre doit redevenir une force anarchique de dislocation, libérant les forces de l'inconscient, ébranlant l'inertie de l'ordre, faisant vaciller les choses sur leur base, privant la pensée de ses assises, dérobant le sens de ses formes¹⁶⁵. Le lieu théâtral sera ainsi dépouillé des insignes traditionnels de la théâtralité (aucun ornement n'annoncera la fiction et ne rappellera le cérémonial de la mimésis) ; le langage, dévitalisé, ne sera plus un code de communication, mais servira à l'exploration du surréel et cèdera la place à une parole scénique faite de sons, de lumières, de couleurs et d'une gestuelle pure, coupée de toute psychologie, qui exprimera ce que le langage est incapable de rendre en mots, agissant sur les spectateurs par sa valeur incantatoire ; les corps humains et les objets¹⁶⁶ composeront des symboles directement lisibles dans un spectacle qui s'adressera aux sens autant qu'à l'intelligence et à l'imagination. La pensée d'Antonin Artaud servira de noyau théorique aux dramaturges du « nouveau théâtre », contribuant à les engager sur les voies d'une théâtralité régénérée.

Même s'il dit une rupture, le « nouveau théâtre » garde l'empreinte d'une ample tradition qui lui a préparé le terrain et sans laquelle, il aurait eu beaucoup plus de difficulté à s'imposer. « L'auteur nouveau est celui qui contradictoirement tâche de rejoindre ce qui est le plus ancien : langage et thème nouveaux, dans une composition dramatique qui se veut plus nette, plus dépouillée, plus purement théâtrale »¹⁶⁷, précise Eugène Ionesco. Issus d'une épaisse tradition, les théâtres d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov affirment leur originalité à travers un changement radical de style et de rhétorique dans l'approche à la fois de la condition humaine et de l'art théâtral, témoignant de leur engagement en faveur d'une étonnante modernité.

¹⁶³ ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son double*, Paris : Flammarion, 1985, p.134.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p.102.

¹⁶⁵ Antonin Artaud compare le théâtre à la peste. Comme elle, il est dévastateur, réveillant les forces de l'inconscient, qui ramènent l'esprit à la source de ses conflits : « Il dénoue des conflits, il dégage des forces, il déclenche des possibilités, et si ces possibilités et ces forces sont noires, c'est la faute non pas de la peste ou du théâtre, mais de la vie » (ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris : Flammarion, 1985, p.37-38).

¹⁶⁶ Les objets artaudiens sont inaccoutumés, déplacés de leur cadre original ou simplement inconnus dans le monde quotidien, s'imposant par une présence inquiétante, incarnant la cruauté, la terreur et la mort, étant acteurs du drame au même titre que les comédiens.

¹⁶⁷ IONESCO, Eugène, *Notes et Contre-Notes*, Paris : Gallimard, 1962, p.86.

§§§

Au sortir de la Seconde Guerre Mondiale qui a ensanglanté le monde, faisant s'effondrer dans la dérision tous les mythes rassurants qui justifiaient l'existence humaine, naît un « nouveau théâtre » rendu célèbre par Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov, qui formule un jugement de valeur soulignant l'aliénation de l'être et l'absence de signification de la vie, s'apparentant aux conceptions de la philosophie existentialiste. À l'instar des philosophes de l'existence, les trois nouveaux dramaturges s'intéressent conjointement au problème de l'individu vivant l'expérience de l'aliénation et de l'absurde qui découle du traumatisme occasionné par la guerre, réfléchissant à l'attitude de l'homme confronté à l'épreuve du choix de la servitude ou de la liberté. L'idée fondamentale de la pensée existentialiste dont s'inspirent les nouveaux dramaturges repose sur le fait qu'en naissant, l'homme est précipité dans un monde qui n'est pas le sien et y vit « en étranger », sachant que tout est y dépourvu de sens, absurdité existentielle qui s'accompagne d'une aliénation irrémédiable. Néanmoins, tandis que l'existentialisme dénonce l'aliénation de l'être et l'absurdité de l'existence avec l'intention secrète de lui donner un sens, poussant l'homme à regagner sa liberté, lui lançant la provocation de prendre lui-même soin du sens de son existence, de chercher et de trouver lui-même une vérité qui le fasse vivre dans le monde, en lui ouvrant la voie à la rédemption de soi-même et des autres, rien de tel ne semble se profiler dans les écritures dramatiques d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov, qui constatent et dénoncent férocement la condition humaine désespérée, mais ne se révoltent pas, préférant la tourner en dérision, en faire un spectacle de cirque, usant l'humour pour occulter l'horreur et le tragique. Si le nihilisme est pour les philosophes existentialistes seulement une étape destinée à substituer de nouvelles significations à celles qui ont été dévalorisées, Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov s'enfoncent volontairement et profondément dans le non-sens, ne semblant trouver nulle clef à utiliser, nulles solutions à suivre. S'affirme ainsi une dramaturgie qui s'inscrit dans une ample tradition, mais renouvelle radicalement autant sa philosophie que sa forme, mettant de côté les règles classiques, élaborant un nouveau vocabulaire des formes théâtrales, ce « nouveau théâtre » déroutant et inclassable s'attachant à créer une réalité plus psychologique que physique, proposant d'exprimer le sentiment de l'irrationnel de la condition humaine à travers des démarches également irrationnelles, se fondant sur un absurde spécifiquement théâtral, plus proche du raisonnement par l'absurde connu en logique que de la notion existentialiste.

II. UN ESPACE PRISON

Vivre libre, c'est être conscient de soi et de sa présence au monde, espace de son existence. L'univers d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov révèle des protagonistes qui s'interrogent sur leur environnement, besoin accru qu'ils ressentent afin de pouvoir rendre compte de l'énigme de leur existence, qui, une fois résolue, leur permettra de se comprendre et de se mettre en accord avec eux-mêmes. Ces entités dramatiques confrontées au mystère de leur vie vont découvrir assez vite et fort brutalement, dans le « nouveau théâtre », que l'univers où on les a jetées est une rencontre avec l'absurde : c'est un monde énigmatique, opaque et hostile, qui les oblige à s'acheminer dans l'incertain angoissant et s'acharne à les enfermer et à les persécuter jusqu'à leur mort, dressant un mur d'incompréhension qui les voue à une condition absurde en même temps qu'il les submerge de douleur. Quel que soit le bout par lequel les protagonistes qu'Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov portent à la scène prennent la question de leur être dans l'univers, leur conscience se trouve constamment saisie par l'étrangeté du contact avec une réalité qu'elle ne comprend pas, qui se refuse obstinément à sa raison. Ce qui plus est, les entités dramatiques qui évoluent sur le plateau du « nouveau théâtre » se rendent compte assez vite qu'elles ne peuvent quitter la scène de ce monde absurde, qui déborde toutes les catégories de la raison, qu'en mourant, se découvrant ainsi des êtres pour la mort. Elles réalisent alors que vivre, c'est faire l'expérience de l'hostilité primitive du monde, lequel est prêt à cruellement anéantir la vie à tout instant. Ce monde qui échappe à leur maîtrise renvoie brutalement les êtres ionesciens, beckettiens et adamoviens à la fragilité de leur existence, prête, à tout moment, à être irrémédiablement engloutie par les ténèbres d'une mort absurde, constat qui les remplit d'angoisse et les plonge dans une profonde aliénation. Aux prises avec ce monde incompréhensible et indéchiffrable, grouillant d'une multiplicité de possibles inconnus et s'obstinant absurdement à leur ôter toute liberté en les enfermant dans des lieux persécuteurs, d'une étroitesse étouffante, les entités dramatiques d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov, vont-elles être capables de s'y orienter, d'assumer inconditionnellement et lucidement la difficulté de leur condition aliénante et absurde et de faire le saut qui leur permettra de construire un sens à leur existence, en choisissant un possible qui leur fera accepter et surmonter l'absurde de ce monde où elles sont censées évoluer et l'aliénation qu'il engendre ou vont-elles basculer dans la dépression, rester dans le déni et abdiquer ainsi leur liberté originelle ?

II.1. Des espaces « sans lieu »

À l'espace bien défini du théâtre classique, Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov opposent des lieux « sans lieu », toujours anonymes, indéterminés, espaces d'une potentialité infinie, souvent énigmatiques, ténébreux, ambigus ou irréels, rationnellement impensables. Constamment remis en question, déconcertants par leur étrangeté, ces lieux sans repères échappent à la maîtrise de l'homme, lui ôtant toute possibilité de s'y orienter et le vouant à naviguer dans l'ambiguïté et l'incertain, prisonnier d'une éternelle errance dépourvue de sens, absurde.

Le décor inaugural des pièces ionesciennes est apparemment conventionnel, conservant une apparence réaliste : « intérieur bourgeois anglais avec des fauteuils anglais »¹⁶⁸ dans *La Cantatrice chauve* ; « cabinet de travail servant aussi de salle à manger »¹⁶⁹ dans *La Leçon* ; «salle très dépouillée »¹⁷⁰ dans *Les Chaises* ; « intérieur petit bourgeois »¹⁷¹ dans *Victimes du devoir* ; « jardin public »¹⁷² dans *La jeune fille à marier* ; « modeste salle-à-manger-salon-bureau »¹⁷³ dans *Amédée ou Comment s'en débarrasser* ; « place dans une petite ville de province »¹⁷⁴ dans *Rhinocéros* ; « chambre quelconque »¹⁷⁵ dans *Délire à deux* ; « salle du trône »¹⁷⁶ dans *Le Roi se meurt* ; « intérieur assez sombre »¹⁷⁷, « terrasse [...] suspendue dans le vide »¹⁷⁸, « grand mur » avec, devant, « terrain [...] recouvert de broussailles sèches »¹⁷⁹, « monastère-caserne-prison »¹⁸⁰ dans *La Soif et La Faim* ; « un champ »¹⁸¹, « une salle du palais »¹⁸² dans *Macbett* ; « un bureau »¹⁸³, « un bistrot »¹⁸⁴, « la salle d'un petit restaurant de banlieue »¹⁸⁵ dans *Ce formidable bordel !* ; une ville qui « ne doit

¹⁶⁸ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.9.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p.45.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p.142.

¹⁷¹ *Ibidem*, p.206.

¹⁷² *Ibidem*, p.253.

¹⁷³ *Ibidem*, p.263.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p.539.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p.642.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p.739.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p.799.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p.822.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p.834.

¹⁸⁰ *Ibidem*, p.850.

¹⁸¹ *Ibidem*, p.1040.

¹⁸² *Ibidem*, p.1079.

¹⁸³ *Ibidem*, p.1117.

¹⁸⁴ *Ibidem*, p.1122.

¹⁸⁵ *Ibidem*, p.1153.

avoir aucun caractère particulier »¹⁸⁶ dans *Jeux de massacre* ; un « lieu de nulle part »¹⁸⁷, « un no man's land »¹⁸⁸, qui représente aussi bien Paris que Venise¹⁸⁹ dans *L'Homme aux valises* ; etc. Ces intérieurs identifiables à travers la présence ou l'absence des meubles, ainsi que ces extérieurs décrits en termes trop généraux (notons la présence de l'article indéfini ou l'absence d'article) pourraient se trouver n'importe où : leur banalité les rend géographiquement indéfinis, nous mettant bien en peine de les localiser.

Très vite, Eugène Ionesco substitue des décors étranges, inquiétants et délibérément irréels à l'espace traditionnel, dont il fait ainsi une énigme. Le doute est souvent jeté sur l'espace où se déroule l'action, qui acquiert un caractère artificiel, factice : dans *Tueur sans gages*, Bérenger et L'Architecte font des pas sur une scène vide¹⁹⁰ - « pas de décor »¹⁹¹, note Eugène Ionesco - donnant l'impression qu'ils parcourent une cité radieuse avec des avenues, des jardins et des allées, qui n'existe, au fait, que dans l'imagination de Bérenger ; dans *Le Piéton de l'air*, le paysage est représenté sur une toile peinte, qui défile en sens inverse de la marche du protagoniste Bérenger, suggérant qu'il n'existe que dans le regard enthousiaste de celui-ci ; dans *Le Roi se meurt*, la salle du trône est aussi living room¹⁹². Le fantastique, l'anachronique et l'irrationnel font souvent irruption pour matérialiser un espace étrange, ambigu, qui se révèle dans tout son irréalisme: d'innombrables œufs remplissent la scène dans *L'Avenir est dans les œufs* ; des sièges s'ammoncellent et suffoquent les Vieux dans *Les Chaises* ; un cadavre toujours grandissant s'amène avec ses champignons proliférants jusque dans la chambre à coucher d'Amédée et de Madeleine dans *Amédée ou Comment s'en débarrasser* ; des meubles ne cessent de s'entasser dans *Le Nouveau Locataire* ; des pachydermes envahissent la ville dans *Rhinocéros* ; dans le *Le Piéton de l'air*, Bérenger explique qu'« il y a plusieurs univers, imbriqués les uns dans les autres. [...] Il y en a des quantités et des quantités. Un nombre indéterminé de quantités. Ces mondes s'intépénètrent, se superposent, sans se toucher, car ils peuvent coexister dans le même espace »¹⁹³ ; des phénomènes exceptionnels surviennent dans *Le Roi se meurt* - le désert envahit brusquement le pays jusqu-là florissant, les plantes et les animaux meurent, un processus de vieillissement accéléré frappe les habitants du royaume, qui se rétrécit

¹⁸⁶ *Ibidem*, p.961.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p.1205.

¹⁸⁸ *Ibidem*, p.1228.

¹⁸⁹ *Ibidem*, voir p.1205-1207.

¹⁹⁰ Les seuls éléments du décor qui apparaissent, lorsque l'Architecte les montre du doigt, disparaissent aussitôt, donnant l'impression qu'ils sont suscités par les ses paroles.

¹⁹¹ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.471.

¹⁹² « Ceci n'est pas un living room. C'est la salle du trône. Combien de fois dois-je te le dire ? » dit Marguerite à Juliette (IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.740).

¹⁹³ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.689.

comme une peau de chagrin ; des tas de projectiles s'accumulent dans la chambre d'Elle et de Lui dans *Délire à deux* ; une multitude de diplômes accrochés aux murs de la demeure de l'Académicien dans *La Lacune* rendent celle-ci inquiétante. L'absence de décor, son incongruité, sa multiplicité ou son irréalisme voulu engendrent l'ambiguïté, mettant en doute la réalité des lieux ionesciens.

Privée de ses repères traditionnels, la scène beckettienne impose une dissolution croissante du paysage, allant jusqu'à faire évanouir toute allusion à un décor reconnaissable, les protagonistes évoluant vers un espace dénudé, vide, artificiel et abstrait. Où se trouvent les deux clochards d'*En attendant Godot* ? Le doute est permanent pour les spectateurs ainsi que pour les deux protagonistes, qui ne sont jamais sûrs du lieu où ils se trouvent. La didascalie initiale indique que Vladimir et Estragon sont sur une « route à la campagne, avec arbre »¹⁹⁴, lieu indescriptible, ambigu, dépeint, à plusieurs reprises, de la même manière squelettique et obscure. L'absence de déterminant (« route », « arbre ») suggère un lieu anonyme, innommable, un « n'importe où », un « nulle part ». Après un « regard circulaire »¹⁹⁵, Vladimir parle d'une « tourbière »¹⁹⁶, qui fait penser à l'Irlande, pays de tourbières, mais pourrait aussi rappeler les camps de concentration allemands construits dans des régions marécageuses, idée qu'on retrouve d'ailleurs plus loin, lorsque Vladimir fait remarquer les cadavres qui s'y entassent : « Vladimir : D'où viennent tous ces cadavres ? / Estragon : Ces ossements »¹⁹⁷. À son tour, Estragon propose une définition géographique hardie de l'endroit où il pense être : « J'ai coulé toute ma chaude-pisse d'existence ici, je te dis ! Ici ! Dans la Merdecluse ! »¹⁹⁸. À Vladimir qui lui demande où ils étaient la veille, il répond vaguement : « Je ne sais pas. Ailleurs. Dans un autre compartiment. Ce n'est pas le vide qui manque »¹⁹⁹. Le seul point de repère du paysage qui entoure Vladimir et Estragon est un arbre devant lequel ils doivent rencontrer Godot. Cet arbre n'est pourtant pas un indice fiable car, « tout noir et squelettique la veille »²⁰⁰, il porte « quelques feuilles »²⁰¹ à l'acte II, à la grande surprise de Vladimir, qui affirme avec véhémence à l'amnésique Estragon qu'ils sont toujours au même endroit. Y sont-ils réellement venus ? Impossible de l'affirmer : « Nous sommes déjà venus hier »²⁰²

¹⁹⁴ BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Paris: Éditions de Minuit, 1952, p.9.

¹⁹⁵ *Ibidem*, p.9.

¹⁹⁶ *Ibidem*, p.18.

¹⁹⁷ *Ibidem*, p.90.

¹⁹⁸ *Ibidem*, p.86.

¹⁹⁹ *Ibidem*, p.92.

²⁰⁰ *Ibidem*, p.92.

²⁰¹ *Ibidem*, p.79.

²⁰² *Ibidem*, p.17.

prétend Estragon. « Ah, non »²⁰³ répond Vladimir, qui interroge en même temps : « L'endroit te semble familier ? »²⁰⁴, à quoi Estragon rétorque aussitôt : « Je ne dis pas ça »²⁰⁵. À l'acte II, lorsque Vladimir demande à Estragon par deux fois où il a passé la nuit, celui-ci répond d'abord « par là »²⁰⁶, sans rien indiquer du doigt et il reste silencieux la deuxième fois²⁰⁷. Le lieu où se trouvent les deux protagonistes reste bien vague. La pièce fait également allusion à d'autres lieux. Le garçon-messager qui arrive de l'extérieur, censé apporter à Vladimir et Estragon des nouvelles de Godot, donne, à l'acte I, quelques indications à Vladimir, sur l'espace d'où il vient - un grenier, des brebis, des chèvres²⁰⁸ - mais de retour au deuxième acte, il n'est plus capable ni de reconnaître Vladimir, ni d'apporter le moindre message, puisque c'est Vladimir qui le délivre à sa place, lui, se contentant simplement d'acquiescer²⁰⁹. S'il perd sa fonction, le lieu d'où il prétend venir est également remis en question. Pozzo est le seul, à l'acte I, à s'orienter dans l'espace : il est convaincu d'être sur ses terres²¹⁰, pas très loin de son château. Mais cette certitude est éphémère, car, à l'acte II, il devient amnésique et aveugle, perdant tout point de repère : « À quoi est-ce que ça ressemble ? » demande-t-il, et la réponse ne tarde pas à venir, déconcertante, décourageante : « Vladimir : On ne peut pas le décrire. Ça ne ressemble à rien. Il n'y a rien. Il y a un arbre »²¹¹.

Les lieux de toute la dramaturgie beckettienne, sont mal déterminés, sans horizon ni orientation : dans *Fragment de théâtre I*, la didascalie initiale qui situe l'action dans un « coin de rue. Décombres »²¹², est une indication beaucoup trop vague ; les corps parlants des dramaticules se situent dans un « ici » qui pourrait tout aussi bien être « ailleurs » ; dans *Quoi où* et les pièces télévisuelles, l'espace est un lieu quelconque, bien que géométriquement déterminé (un rectangle quelconque parcouru sans cesse par quatre protagonistes quelconques dans *Quoi où* ; un quadrilatère possédant telles dimensions, mais n'ayant d'autres déterminations que ses singularités formelles, sommets équidistants et centre, dans *Quad* ; un espace sans dessous ni profondeur, seulement qualifié par les éléments qui l'occupent - le sol, les murs, la porte, la fenêtre, le grabat - dans *Trio du fantôme* ; une étendue déterminée par un cercle cerné

²⁰³ *Ibidem*, p.17.

²⁰⁴ *Ibidem*, p.18.

²⁰⁵ *Ibidem*, p.18.

²⁰⁶ *Ibidem*, p.10.

²⁰⁷ *Ibidem*, voir p.81.

²⁰⁸ *Ibidem*, voir p.71-72.

²⁰⁹ *Ibidem*, voir p.129.

²¹⁰ *Ibidem*, voir p.31.

²¹¹ *Ibidem*, p.122.

²¹² BECKETT, Samuel, *Pas* [suivi de] *Fragment de théâtre I et II, Pochade radiophonique, Esquisse radiophonique*, Paris : Éditions de Minuit, 1978, p.21.

de noir dans *Que...nuages*). Même les protagonistes enfermés définitivement dans un même lieu se posent toujours la question de savoir où ils sont : dans l'« intérieur sans meubles »²¹³ de *Fin de partie*, cadre privé de tout repère possible, Hamm interroge anxieusement Clov pour savoir si son fauteuil est bien au centre du refuge - « Hamm : Je suis bien au centre ? [...] / Clov : Il me semble »²¹⁴.

L'impossibilité de se repérer dans l'espace se double d'une sensation d'étrangeté : le désert qui environne Winnie dans *Oh ! les beaux jours*, lui fait dire qu'« ici, tout est étrange »²¹⁵ ; dans *Fragment de Théâtre II*, l'espace décrit dans les didascalies est contredit par le dialogue (A et B parlent de la lune qu'ils aperçoivent à travers la fenêtre²¹⁶, tandis que Samuel Beckett indique qu'on ne la voit pas²¹⁷) ; dans *Que...nuages*, la porte par laquelle le protagoniste sort et rentre, le cagibi dans lequel il change de vêtements et le sanctuaire dans lequel il s'engouffre n'existent que dans la voix du protagoniste, ce que le spectateur voit étant un cercle quelconque, de plus en plus sombre à mesure qu'on s'approche de la périphérie, de plus en plus clair quand on s'approche du centre ; on assiste, dans les dernières pièces télévisuelles, à un découpage de l'espace en surfaces planes équivalentes, fragmentation qui le déréalise, l'anéantissant et le faisant fonctionner comme un cadre vide.

« Nulle part » dit Samuel Beckett pour signifier l'extirpation de la localisation. Ses cadres spatiaux sont toujours indéterminés, non-représentatifs et engendrent une interrogation éternellement sans réponse sur l'espace et le monde : où sommes-nous et que faisons-nous ici ? se demandent constamment les protagonistes beckettien, obligés de justifier leur présence dans cet espace « sans lieu », où tout est susceptible de se dissiper « au milieu des solitudes »²¹⁸.

Dans le théâtre adamovien, le lieu de l'action reste, la plupart du temps, anonyme. Jusqu'au *Sens de la Marche*, Arthur Adamov ne trouve dans le monde extérieur que des réalités imprécises, situant l'évocation figurée de ses propres obsessions dans une ville anonyme, hostile par sa répression brutale, exposant ses protagonistes aux forces du Mal : la ville de *La Parodie*, représentée par « un circulaire photographique »²¹⁹, est un labyrinthe où les protagonistes s'égarer et sont persécutés absurdement ; l'imprécision demeure dans le cadre pourtant plus nettement défini de

²¹³ BECKETT, Samuel, *Fin de partie*, Paris : Éditions de Minuit, 1957, p. 13.

²¹⁴ *Ibidem*, p.42.

²¹⁵ BECKETT, Samuel, *Oh ! Les beaux jours* [suivi de] *Pas moi*, Paris : Éditions de Minuit, 1975, p.51.

²¹⁶ BECKETT, Samuel, *Pas* [suivi de] *Fragment de théâtre I et II*, *Pochade radiophonique*, *Esquisse radiophonique*, Paris : Éditions de Minuit, 1978, voir p. 39.

²¹⁷ *Ibidem*, voir p. 37.

²¹⁸ BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Paris : Éditions de Minuit, 1952, p.113.

²¹⁹ ADAMOV, Arthur, *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1953, réédition 1981, p.10.

L'Invasion, à la fois dans la nature de l'invasion, dans l'existence du manuscrit que Pierre s'acharne à déchiffrer et dans l'anonymat des protagonistes (La Mère, L'Amie, Le Premier Venu) ; le mystère s'amplifie dans *La Grande et La Petite Manœuvre* avec les ordres et les menaces de la puissance occulte, incarnée par les Moniteurs invisibles. *Le Professeur Taranne* marque une rupture pour Arthur Adamov, qui, transcrivant fidèlement un rêve, est « forcé de n'en négliger aucun détail ; ayant, par exemple, reçu dans le rêve une lettre qui venait de Belgique et portait sur son timbre le lion royal, je nommais dans la pièce la Belgique et son lion. Cela n'a l'air de rien, mais c'était tout de même la première fois que je sortais du no man's land pseudo poétique et osais appeler les choses par leur nom »²²⁰. Le doute continue pourtant de planer sur ses pièces : dans *La Politique des Restes*, l'action se déroule dans une ville raciste, c'est pourquoi, « cette ville imaginaire pourrait bien se situer soit en Afrique du Sud soit dans un État du Sud de l'Amérique de Nord »²²¹ ; l'action de *Si l'été revenait* se passe à Stockholm, mais à la représentation elle pourrait se passer tout aussi bien ailleurs.

À partir du *Ping-Pong*, Arthur Adamov se décide de situer son action dans un lieu déterminé²²², mais on ne saurait dire avec précision lequel : « ...ayant été peu à peu amené [...] à situer au centre de la pièce un appareil à sous, [...] je ne pouvais faire autrement que de placer l'action dans un lieu et un temps déterminés, ceux où un tel appareil exerce son attraction : la clientèle de Mme Duranty »²²³. Les lieux anonymes d'Arthur Adamov ne font que mieux mettre en évidence l'omniprésente persécution de l'homme, thème obsédant de son théâtre.

Sur la scène des années 1950, l'expérience spatiale de l'être s'effectue sous le signe de l'étrangeté et de l'absurdité: aucun sens, aucun repère ne sont possibles. Pièges vertigineux, les lieux du « nouveau-théâtre » effacent toute opposition entre l'ici et l'ailleurs, s'imposant d'emblée comme des espaces indéterminés, anonymes, inidentifiables, des « n'importe où » banals, dénudés, incertains, ambigus ou irréels, reflétant l'impossibilité de nommer et de saisir le monde, la difficulté de l'être impitoyablement jeté sur la scène et dans le monde, incapable de s'y orienter, état qui s'accompagne d'une aliénation certaine.

²²⁰ ADAMOV, Arthur, « Note Préliminaire » in *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1955, réédition 1983, p.13.

²²¹ ADAMOV, Arthur, *Théâtre III*, Paris : Gallimard, 1966, p.145.

²²² L'action de *Paolo-Paoli* se situe dans un lieu précis: La France de la « Belle Époque » (1900-1914) ; *Le Printemps 71* évoque la Commune de Paris, le pouvoir révolutionnaire établi à Paris en mars 1871 et écrasé au mois de mai de la même année ; deux photos dans la première partie de *M. le Modéré* indiquent que l'action se déroule à Paris.

²²³ ADAMOV, Arthur, *Ici et Maintenant*, Paris : Gallimard, 1964, p.25.

II.2. Des lieux de la claustration

L'imprécision des lieux scéniques débouche sur la claustration, Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov proposant des espaces-pièges d'un impressionnant pouvoir emprisonnant, paralysant, où tout concourt à entretenir le sentiment que les entités dramatiques qui s'y meuvent sont avant tout des êtres claustrés, séquestrés, englués parfois dans le décor, devant s'en échapper afin de survivre, mais s'y découvrant incarcérés à jamais, sans le moindre espoir d'évasion.

II.2.1. Une prison plurielle

Les lieux scéniques d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov se défont dans une double prison, autant à l'intérieur qu'à l'extérieur. Tandis que le dedans frappe par son immuabilité, se définissant comme un espace clos, confiné, favorisant tensions et conflits et déclenchant auprès des protagonistes une puissante sensation d'étouffement, les nouveaux dramaturges interrogent aussi l'idée que l'homme peut également éprouver un sentiment d'enfermement dans un lieu ouvert, ôtant à ce dernier toute connotation positive d'ouverture au monde, pour le transformer dans un affreux huis clos, aussi menaçant que l'intérieur restreint et asphyxiant.

L'idée de captivité domine sur la scène du « nouveau théâtre », qui lève son rideau sur des intérieurs limités et étouffants, emprisonnant à tout jamais les entités dramatiques qui en cherchent vainement une issue : le confort de « l'intérieur bourgeois, anglais, avec des fauteuils anglais »²²⁴ de *La Cantatrice chauve* évoque un foyer replié sur lui-même où l'ennui est maître, malgré les efforts des protagonistes de s'en libérer à travers la fable et le jeu ; Jacques étouffe dans l'espace claustrophobe de *Jacques ou la soumission* et se demande, désespéré, comment en sortir, alors qu'« ils ont bouché les portes, les fenêtres avec du rien, ils ont enlevé les escaliers », « pourtant », ajoute-t-il, « m'a-t-on dit, ils ont laissé un peu partout des trappes... Si je les découvrais ! »²²⁵ ; ces trappes s'ouvrent à la fin de *L'Avenir est dans les œufs*, suite de *Jacques ou la soumission*, cependant, ce n'est pas pour faciliter la sortie, mais pour engloutir les protagonistes (« une trappe peut ou non s'ouvrir [...] les personnages - à leur insu - [peuvent] doucement s'enfoncer et disparaître »²²⁶) ; dans *Les Chaises*, le phare où habitent les deux vieillards, isolé du reste du monde, entouré d'eau, est un lieu du malaise et de l'angoisse (« Le Vieux : [...] ça me donne le vertige. Ah ! cette maison,

²²⁴ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.9.

²²⁵ *Ibidem*, p.108.

²²⁶ *Ibidem*, p.138.

cette île, je ne peux m'y habituer »²²⁷) ; dans *Victimes du devoir*, Choubert, fatigué d'avoir tenté toutes les sorties, s'effondre « dans une grande corbeille à papiers »²²⁸ ; l'espace d'*Amédée ou Comment s'en débarrasser*, envahi par un cadavre pourrissant qui ne cesse de grandir, emprisonne vivants et mourants à la fois ; « Ces murs nus lourdement me pèsent »²²⁹ se plaint Le Gros Monsieur dans *Le Tableau* ; dans le quartier radieux du *Tueur sans gages* toutes les fenêtres sont fermées²³⁰ et le décor lourd de l'acte II, constitué par la « pièce obscure, basse de plafond »²³¹ de Bérenger, où il « suffoque »²³², communique une impression de pesanteur et de huis clos ; l'espace du *Roi se meurt* enserre Bérenger, qui y ressent un puissant sentiment de claustrophobie (« Le Roi : Je n'aime pas qu'on m'enferme. Ouvre les portes »²³³) ; l'incarcération est matérialisée, dans *La Soif et La Faim*, par « l'intérieur assez sombre »²³⁴, enlisé dans la boue, du premier épisode, véritable tombeau aux yeux de Jean (« Marie-Madeleine : Il pense que cette maison est un tombeau »²³⁵), où il « étouffe »²³⁶ et par les cages et les barreaux du « monastère-caserne-prison »²³⁷ du dernier épisode, où Jean arrive au bout de son périple, image d'un univers concentrationnaire qui remplace la claustration du foyer ; « tout est clos »²³⁸ dans *Jeux de massacre*, les gens étouffent dans leurs foyers (« Le Vieux : Je ne peux plus vivre dans notre maison. Enfermé. J'ai horreur du foyer. De tous les foyers. On vous enferme. On vous enferme. Je ne veux pas rentrer et pourtant je sais que je rentrerai »²³⁹) ; « Je suis même convaincu que nous sommes dans une cage. [...] Sommes-nous des êtres faits pour vivre toujours en cage ? »²⁴⁰ s'interroge Alexandre dans *Voyage chez les morts* ; l'accent est mis dès la première pièce beckettienne, *Éleuthéria*, sur la cellule solitaire de Victor, qui « absorbe les trois quarts de la scène »²⁴¹, gagnant peu à peu le salon familial, lieu de la conversation et de l'échange ; les protagonistes de *Fin de partie* évoluent, pareils à des prisonniers, dans un « intérieur sans meubles »²⁴² isolé et désertique, espace clos, guetté par la mort²⁴³, quasi-

²²⁷ *Ibidem*, p.142.

²²⁸ *Ibidem*, p.236.

²²⁹ *Ibidem*, p.390.

²³⁰ *Ibidem*, voir p.486.

²³¹ *Ibidem*, p.497.

²³² *Ibidem*, p.507.

²³³ *Ibidem*, p.92.

²³⁴ *Ibidem*, p.799.

²³⁵ *Ibidem*, p.816.

²³⁶ *Ibidem*, p.859.

²³⁷ *Ibidem*, p.850.

²³⁸ *Ibidem*, p.977.

²³⁹ *Ibidem*, p.1021.

²⁴⁰ *Ibidem*, p.1346.

²⁴¹ BECKETT, Samuel, *Éleuthéria*, Paris : Éditions de Minuit, 1995, p.14.

²⁴² BECKETT, Samuel, *Fin de partie*, Paris : Éditions de Minuit, 1957, p.13.

obscur, aux fenêtres fermées, où rien ne passe de l'extérieur à l'intérieur, ni rayon de soleil, ni bruit de la mer²⁴⁴, un trou²⁴⁵ dont toute évasion semble illusoire²⁴⁶ ; dans *La Dernière Bande*, le vieux Krapp est emprisonné par sa turne obscure, qu'il ne cesse d'arpenter, mais ne parvient pas à quitter ; dans *Pas*, May arpente fiévreusement sa chambre, comptant obsessionnellement ses pas et écoutant leur bruit sur le sol ; en proie au même isolement, B., le protagoniste de *Fragment de théâtre I*, éprouve les mêmes difficultés, parcourant, dans son fauteuil roulant d'infirme, le même trajet, étroitement limité entre deux points ; C du *Fragment de théâtre II*, le récitant de *Solo*, la femme dans la chaise à bascule de *Berceuse*, l'Entendeur et le Lecteur de *L'Impromptu d'Ohio*, le rêveur de *Nuit et rêves* sont les prisonniers immobiles d'un espace qui les a déjà atrophiés ; dans les dernières pièces beckettiennes, Samuel Beckett propose l'image d'un cube minimal, lieu d'incarcération désaffecté où tout se contracte, représentation magistrale de la figure close d'un infini vide - *Quoi où, Quad, Trio du fantôme, ...Que nuages...* et *Nuits et rêves* sont des quadrilatères de détention, espaces de suffocation à la fois comprimées et cloîtrées qui engendrent auprès des êtres une puissante sensation de claustrophobie ; la chambre, lieu adamovien privilégié²⁴⁷, est un espace de l'intimité où l'on s'abrite contre l'hostilité du dehors, susceptible pourtant de se retourner contre son occupant et de devenir, de par sa clôture même, une prison (c'est dans la chambre d'Erna et de La Sœur que se situent les conflits du Multilé et du Militant dans *La Grande et La Petite Manœuvre* et *Le Mutilé*, « cul-de-jatte dans une petite voiture »²⁴⁸, sera cruellement éjecté de la chambre d'Erna et offert à la mort; dans *L'Invasion, Tous contre tous* et *Le Sens de la Marche*, la chambre est le lieu aliénant où se tapit l'autorité parentale, celle de La Mère dans *L'Invasion* et dans *Tous contre tous* et celle du Père dans *Le Sens de la Marche* ; dans *L'Invasion*, Pierre se retire dans la chambre pour se donner la mort ; Berne, le substitut de l'imgo paternelle, dans *Le Sens de la Marche*, réintègre la chambre du Père pour y mourir, étranglé par Henri ; dans *Les Retrouvailles*, Edgar reçoit la mort dans la chambre, le geste de La Mère étant une reprise exacte de celui d'Erna dans *La Grande et La Petite Manœuvre* ; dans *Le Ping-Pong*, le cadavre

²⁴³ La toute première phrase de la pièce l'indique : « Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir » (BECKETT, Samuel, *Fin de partie*, Paris : Éditions de Minuit, 1957, p.15).

²⁴⁴ BECKETT, Samuel, *Fin de partie*, Paris : Éditions de Minuit, 1957, voir p.85-87.

²⁴⁵ « Hamm : [...] ici nous sommes dans un trou » (BECKETT, Samuel, *Fin de partie*, Paris : Éditions de Minuit, 1957, p.56).

²⁴⁶ « J'essaie de m'en aller », murmure Clov, « ...depuis ma naissance » (BECKETT, Samuel, *Fin de partie*, Paris : Éditions de Minuit, 1957, p.28).

²⁴⁷ Arthur Adamov souligne ce lieu privilégié en en faisant le titre de tel ou tel tableau : dans *La Grande et La Petite Manœuvre*, le 2^e, le 5^e et le 8^e tableau s'intitulent « La Chambre de La Sœur », tandis que le 4^e, le 7^e et le 10^e tableau – « La Chambre d'Erna ». Dans *Tous contre Tous*, le 2^e, le 4^e, le 7^e, le 12^e, le 14^e et le 16^e tableau s'appellent « La Chambre de Jean », tandis que le 3^e et le 6^e - « La Chambre de Zenno ».

²⁴⁸ ADAMOV, Arthur, *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1953, réédition 1981, p.138.

d'Annette s'étend sur deux chaises dans la chambre de Mme Duranty et Victor meurt dans sa chambre en jouant au ping-pong avec son ami Arthur) ; d'autres lieux clos figurent à côté de la chambre dans la dramaturgie adamovienne - l'hôtel se dévoile dans *La Parodie*, *M. Le Modéré* et *Le Professeur Taranne*, comme un lieu impersonnel où les protagonistes vivent vidés de leur personnalité ; le bureau, lieu de travail dans *La Parodie*, où le dramaturge nous introduit dans les bureaux du journal « L'Avenir » et dans *Le Ping-Pong*, où l'on voit le bureau du Vieux au Consortium, se transforme dans un lieu du traficotage politique dans *Tous contre Tous* et de la répression policière dans *Le Professeur Taranne*, où l'homme, supposé coupable, est toujours en procès ; dans *La Grande et La Petite Manœuvre*, le cours de dactylographie avec les trois manchots qui tapent à la machine à l'aide d'un dispositif fixé sur leurs moignons, est un lieu infernal de la torture ; tous les lieux du *Sens de la Marche* sont les signifiés d'un signifiant unique - l'autorité (la chambre – l'autorité paternelle ; la caserne – l'autorité militaire ; la secte – l'autorité religieuse ; l'école – l'autorité intellectuelle).

Le sentiment de claustration auquel répondent les lieux fermés d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov est pourtant souvent ambigu, pouvant être bénéfique ou maléfique selon l'humeur des protagonistes, qui semblent parfois s'y plaire dans cet espace clos, perçu comme un refuge, un abri contre un dehors hostile ou un avenir aux perspectives terrifiantes. Dans *Les Chaises*, l'île sur laquelle se trouve l'appartement des vieux, aliénante par nature, prétend paradoxalement aider : pour les Vieux, qui y vivent isolés, c'est un refuge provisoire contre la mort et le néant. Dans *Amédée ou Comment s'en débarrasser*, la culpabilité liée au cadavre qui pourrit dans la maison est, pour les protagonistes, prétexte à l'isolement de l'extérieur. Ainsi, Amédée et Madeleine s'enferment volontairement dans leur demeure (« Madeleine : Depuis quinze ans nous n'avons reçu personne. Nous avons rompu avec tout le monde »²⁴⁹, « toutes les portes et fenêtres sont fermées »²⁵⁰, « les volets sont hermétiquement clos »²⁵¹), s'opposant avec véhémence à toute intrusion de l'extérieur : lorsque le facteur menace d'entrer dans l'appartement du couple, Madeleine, tout en essayant de l'en empêcher, s'accroche « presque dans l'encadrement de la porte de gauche »²⁵². Lieu de résidence et lieu de travail se confondent, car Amédée et Madeleine ne quittent pas leur demeure pour aller travailler : Madeleine n'a qu'à mettre son chapeau pour souligner qu'elle est à son lieu de travail et Amédée travaille à sa pièce de théâtre chez lui. Le comble de l'auto-claustration est sans doute atteint dans la scène des achats : « Amédée

²⁴⁹ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.279.

²⁵⁰ *Ibidem*, p.265.

²⁵¹ *Ibidem*, p.273.

²⁵² *Ibidem*, p.280.

se dirige à pas lents vers la fenêtre du fond, avec le panier à l'anse duquel est attaché une corde [...] soulève légèrement les persiennes ou entrouvre les volets, passe le panier, tout en tenant la corde. [...] Amédée, s'adressant à quelqu'un qui se trouve vraisemblablement en bas, dans la rue : Mettez-moi une livre de prunes, s'il vous plaît !...Un demi-sel [...] deux biscottes, deux yaourts... [...] cinquante grammes de sel fin... [...] C'est tout...Merci....Lâchez tout. Il remonte le panier en tirant la corde »²⁵³. Le Gros Monsieur du *Tableau* est tout aussi isolé dans sa demeure qu'Amédée et Madeleine. Il siège dans son bureau, installé dans un énorme fauteuil, qui sert aussi de lieu de travail, se contentant de regarder très souvent et avec une certaine mélancolie, les passants à l'extérieur : « Le Gros Monsieur : [...] je sais, ce n'est pas la première fois que je les regarde ; je les observe toujours [...] dans mes heures de préméditation »²⁵⁴. Dans *Le Nouveau Locataire*, le Monsieur se construit volontairement un nid dans le but de se défendre contre les intrusions et le stress de l'extérieur. Dès qu'il pénètre dans sa nouvelle demeure, il « ferme doucement la porte »²⁵⁵ et « vérifie de plus près l'état des murs, des portes, des serrures, il les touche de la main »²⁵⁶. Il ordonnera ensuite à la concierge de fermer la fenêtre par où s'infiltrèrent les bruits de la ville²⁵⁷ et il bouchera finalement cette fenêtre par un buffet, puis par une toile représentant un paysage d'hiver, qu'il finira par retourner, supprimant ainsi même la figuration d'un monde méchant et cruel : « Le Monsieur : Comme ça, on ne verra plus rien [...]. Les voisins ne gêneront plus »²⁵⁸. Si le protagoniste ouvre la porte, c'est pour faire venir les meubles, donc pour mieux se barricader. À la fin, tout est bouché : « la fenêtre est bouchée, aussi bien que les portes aux battants grands ouverts, toujours laissant apercevoir les planches violemment colorées qui les obstruent »²⁵⁹. Le tombeau qu'il vient de se construire a pourtant l'air de convenir au Monsieur, qui le perçoit comme un refuge, un abri: calé dans un fauteuil capitonné, il se sent bien chez soi, au milieu des tas d'objets entassés dans une démarche volontaire. Les habitants de la cité radeuse du *Tueur sans gages* « préfèrent rester cachés dans leurs beaux appartements. Ils n'en sortent qu'en cas d'extrême nécessité, par groupe de dix ou quinze »²⁶⁰. Dans *Délire à deux*, Elle et Lui se barricadent dans leur chambre contre les explosions du dehors, décision pleinement justifiée par les circonstances, pourtant, lorsque les explosions cessent dehors et il n'y a

²⁵³ *Ibidem*, p.275-276.

²⁵⁴ *Ibidem*, p.386.

²⁵⁵ *Ibidem*, p.348.

²⁵⁶ *Ibidem*, p.350.

²⁵⁷ *Ibidem*, voir p.350.

²⁵⁸ *Ibidem*, p.363-364.

²⁵⁹ *Ibidem*, p.370.

²⁶⁰ *Ibidem*, p.487.

plus de danger, les deux amants continuent à s'enfermer obsessionnellement, matelassant la fenêtre et obstruant les portes avec acharnement : « Elle met le lit contre le trou par lequel on voyait le Soldat, puis ils referment la porte contre les Voisins »²⁶¹ ; Elle et Lui « prennent l'armoire qui se trouve à droite et la poussent contre la porte »²⁶². Le Personnage de *Ce Formidable Bordel !* se barricade contre tout le monde, s'enfermant volontairement dans un cocon qui le protège d'autrui et du monde extérieur : « Le Personnage : Qu'on s'enferme, qu'on tienne tout avec des cordes bien serrées, que l'on bouche les trous, les trous, les trous »²⁶³. Dans *La Soif et La Faim*, Jean déteste l'appartement bas et humide dans lequel il vient de déménager avec sa femme, tandis que cette dernière le défend ardemment, allant même jusqu'à le verrouiller dans l'espoir de capturer le bonheur : « Marie-Madeleine : [...] nous mettrons une nouvelle serrure à la porte, une serrure avec une bonne grosse clef, qui ferme bien ; une barre en travers. Nous serons à l'abri des voleurs, des malheurs »²⁶⁴. À la scène III de *Jeux de massacre*, située à l'intérieur d'une maison, le maître s'enferme dans sa demeure de peur d'attraper la peste qui sévit dans la ville, vérifiant que tout soit constamment désinfecté et purifié, que toute fissure soit bouchée (« Le maître de la maison : Bouchez tous les trous avec de la cire »²⁶⁵) et couvrant son corps de gros habits qui constituent une carapace contre l'extérieur.

Les entités dramatiques beckettiennes et adamoviennes se sentent également à l'abri à l'intérieur, même si c'est au prix de l'enfermement et de la solitude volontaires : dans *Fin de partie*, le tableau retourné, accroché au mur, près de la porte, marque le refus de tout dehors ; Joe, dans *Dis Joe*, « ferme la fenêtre, tire le rideau » [...] ferme la porte à clef, met la clef dans sa poche, tire la tenture devant la porte »²⁶⁶ ; le protagoniste de *Film* se précipite dans sa chambre dont il ferme hermétiquement porte et fenêtre, voile le miroir, expulse toutes les bêtes (chien, chat, oiseau, poisson), masquant même les tableaux où l'on pourrait distinguer un visage ; l'homme de *Trio du fantôme* s'efforce de clore la scène et d'en éliminer tout intrus, en vérifiant et en bouchant soigneusement toutes les issues ; Pierre de *L'Invasion* s'enferme derrière la porte du réduit, s'isolant volontairement, d'abord pour méditer et ensuite pour s'y donner la mort. Beaucoup des protagonistes qui évoluent sur la scène des années 1950, ceux beckettiens avec prédilection, sont au fait beaucoup trop introvertis pour se mêler à la vie active, préférant le refuge dans leurs demeures où ils peuvent vivre sans prise sur

²⁶¹ *Ibidem*, p.662.

²⁶² *Ibidem*, p.649.

²⁶³ *Ibidem*, p.1190.

²⁶⁴ *Ibidem*, p.814.

²⁶⁵ *Ibidem*, p.977.

²⁶⁶ BECKETT, Samuel, *Comédie et actes divers*, Paris : Éditions de Minuit, 1972, p.81.

le réel, état libérateur. Aussi l'intérieur-prison n'est-il pas toujours une torture, il peut devenir souvent un refuge que l'on recherche afin de fuir l'aventure et le bruit du monde et de plonger dans l'oubli, l'insouciance, la paresse et le repos²⁶⁷, états voisins de l'inconscience, qui seule peut accéder à l'absolu. La claustration est ainsi un sentiment ambigu qui tantôt débouche sur la claustrophobie, tantôt se présente comme un refuge contre l'agoraphobie.

Le dehors se révèle, dans les théâtres d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov, tout aussi menaçant que le dedans, les dramaturges inversant sa fonction symbolique: lieu ouvert, mais hostile, guetté par la mort, dont il devient urgent de fuir. Au premier acte de *Tueur sans gages*, Bérenger espère pouvoir fuir son appartement sombre et étouffant et le remplacer avec une habitation de la cité radieuse, paradis qui s'avère pourtant vite artificiel, par la menace qu'y exerce un Tueur insatiable en tuant impitoyablement les habitants. La menace de la mort plane aussi sur la ville de *Rhinocéros*, peu à peu envahie par des périssodactyles : «On en signale un partout dans la ville»²⁶⁸. Une bombe explose dans l'espace scénique du *Piéton de l'Air*, réduisant la cabane de Bérenger à « un monceau de ruines fumantes »²⁶⁹ et poussant le protagoniste à s'en échapper par l'envol, qui le conduit vers des hauteurs encore plus terrifiantes, aux visions infernales : «J'ai vu... [...] des hommes qui avaient des têtes d'oies. [...] Des hommes qui léchaient les culs des guenons, buvaient la pisse des truies. [...] J'ai vu des colonnes de guillotins marchant sans têtes [...] des sauterelles géantes, des anges déçus, des archanges vaincus. [...] des millions de gens que l'on fouettait [...] des continents entiers de paradis en flammes. Les bienheureux y brûlaient. [...] J'ai vu les couteaux, j'ai vu des tombeaux... [...] des océans de sang... de la boue [...] des gouffres sans fond, des bombardements [...] des millions d'univers qui s'évanouissent, des millions d'astres qui éclatent. [...]. Et puis, la glace succédant au feu infini, le feu succédant à la glace. [...] Après, il n'y a plus rien, plus rien que les abîmes illimités...que les abîmes»²⁷⁰. L'image du dehors insupportable et emprisonnant est renforcée, dans la même pièce, par le récit de La Première Vieille Anglaise: « J'étais dans un pays d'où je ne pouvais sortir. J'y habitais depuis longtemps. [...]. Lorsque j'ai appris qu'on y était enfermés, que je ne pouvais pas en sortir, j'ai eu tellement peur. Je ne voyais plus que les murs partout autour de moi. J'ai fait une dépression nerveuse : de

²⁶⁷ C'est de cette petite vie de retraité que rêve Mr. Rooney dans *Tous ceux qui tombent* : « rester à la maison, sur les débris de mon cul, à compter les heures jusqu'au prochain repas... Je revis, rien qu'à y penser » (BECKETT, Samuel, *Tous ceux qui tombent*, Paris : Éditions de Minuit, 1957, p.54).

²⁶⁸ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.587.

²⁶⁹ *Ibidem*, p.676.

²⁷⁰ *Ibidem*, p.733-736.

la claustrophobie »²⁷¹. Dans *Jeux de massacre*, Eugène Ionesco situe l'action dans une ville ravagée par la mort, qui n'offre nul abri : « Le Fonctionnaire : [...] Dès aujourd'hui, nous sommes pris comme dans un piège. Concitoyens et étrangers, n'essayez pas de fuir, vous n'échapperez pas aux balles des carabiniers qui défendent les entrées et les sorties »²⁷². On ressent alors, tel Le Sixième Homme de la scène I ou Le Vieux de la scène XIV, la prison de l'extérieur: « Le Sixième Homme : Le monde entier était devenu une planète lointaine, impénétrable, en acier, fermée. Quelque chose de tout à fait hostile et étranger. Aucune communication. Tout coupé. C'est moi qui étais enfermé, mais enfermé dehors »²⁷³ ; « Le Vieux : Je ne peux plus vivre dans cette ville. Enfermé »²⁷⁴. *Ce formidable bordel !* peint l'image d'un monde comme prison infinie, illimitée dans l'espace : « Le Monsieur : Nous vivons dans une sorte de prison qui est une boîte. Cette boîte est emboîtée dans une autre boîte, qui est emboîtée dans une autre boîte, qui est emboîtée dans une autre boîte, qui est emboîtée dans une autre boîte, et ainsi de suite à l'infini »²⁷⁵. Dans *L'Homme aux valises*, l'errance du protagoniste, qui visite le pays de la mère et ensuite le pays du père, débouche sur un monde sombré dans une confusion cauchemardesque, qui l'accule à tous les dangers.

L'ailleurs beckettien se découvre aux protagonistes tantôt comme un lieu terrifiant où s'exerce la violence arbitraire du monde tantôt il ne s'ouvre sur rien, ne conduit à aucun extérieur. L'ouverture des lieux beckettien n'offre, paradoxalement, aucune issue, emprisonnant les protagonistes sur la scène, les condamnant à ne pas en sortir, à être simplement là et à rester là, captifs, toute disparition dans l'espace inquiétant de l'ailleurs pouvant leur être fatale. Le décor d'*En attendant Godot* évoque une tourbière traversée par une « route à la campagne avec arbre »²⁷⁶, un lieu de passage donc, néanmoins, les deux protagonistes se déclarent « cernés »²⁷⁷, prisonniers de ce lieu qui relève du huis clos. Toute tentative de départ est, au fait, une fausse sortie, une sortie avortée, l'éloignement est illusoire, ramenant toujours Vladimir et Estragon au bord de la route : quatorze fois²⁷⁸ Estragon dit à Vladimir qu'il s'en va et lui propose de partir sept fois avec lui, mais ils ne bougent pas ; l'ajustement du chapeau et l'enlèvement des chaussures, actes toujours manqués, répétés plusieurs fois dans la pièce, signalent, d'une autre manière, l'impossibilité de partir. L'issue semble sans cesse mystérieusement

²⁷¹ *Ibidem*, p.683.

²⁷² *Ibidem*, p.973.

²⁷³ *Ibidem*, p.965.

²⁷⁴ *Ibidem*, p.1021.

²⁷⁵ *Ibidem*, p.1147.

²⁷⁶ BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Paris : Éditions de Minuit, 1952, p.9.

²⁷⁷ *Ibidem*, p. 104.

²⁷⁸ *Ibidem*, voir p. 16, 25, 67, 95, 100, 109, 118, 127, 131, 132.

refusée à Vladimir et Estragon dont les tentatives de sortir de la scène finissent toujours par un retour affolé ou résigné de la direction des coulisses : « Vladimir sort. Estragon se lève et le suit jusqu'à la limite de la scène. Mimique d'Estragon analogue à celle qu'arrachent au spectateur les efforts du pugiliste. Vladimir revient, passe devant Estragon, traverse la scène, les yeux baissés »²⁷⁹. Ne pouvant sortir, Vladimir et Estragon se contentent de rester à l'attente de Godot, dans l'espace vide de la scène et de regarder « au loin »²⁸⁰ à la limite de la coulisse. Cet espace liminaire ne tarde pas à devenir un lieu inquiétant. Un « cri terrible »²⁸¹ en provient à l'acte I, accompagnant l'entrée de Pozzo et de Lucky, tandis qu'au deuxième acte, la mésaventure d'Estragon, qui s'y est fait battre, le révèle comme le lieu d'une violence méconnue et arbitraire :

« Vladimir : [...] Moi je ne t'aurais pas laissé battre.

Estragon : Tu n'aurais pas pu l'empêcher.

Vladimir : Pourquoi ?

Estragon : Ils étaient dix.

Vladimir : Mais non je veux dire que je t'aurais empêché de t'exposer à être battu.

Estragon : Je ne faisais rien.

Vladimir : Alors pourquoi ils t'ont battu ?

Estragon : Je ne sais pas »²⁸².

Le danger littéral du monde terriblement menaçant du hors-scène rend l'espace théâtral un lieu rassurant, mais en même temps le transforme dans une prison dont on ne peut pas franchir les limites pour s'enfuir. Quant à l'autre couple de la pièce, Pozzo et Lucky, ils viennent du château et se dirigent vers le marché où Pozzo doit vendre Lucky, traversant la scène, arrivant par un bout et sortant par l'autre. Ils quittent donc la scène, au cours du premier acte et reviennent au deuxième, confirmant, avant de sortir pour la deuxième fois, que la route marquée sur la scène n'existe que sur la scène, ne menant nulle part, ne s'ouvrant sur rien, en dehors d'elle : « Vladimir : Où allez-vous de ce pas ? / Pozzo : Je ne m'occupe pas de ça »²⁸³. L'extérieur est aussi suggéré dans *Fin de partie* dont l'intérieur presque vide, situé entre le double néant de la mer infinie et de la terre déserte et grise, renvoie à un ailleurs pareillement vide dont les protagonistes sont bien conscients. Posant sa main contre le mur, Hamm dit : « Au-delà, c'est...l'autre enfer »²⁸⁴. Et il ajoute plus tard : « loin de moi, c'est la mort »²⁸⁵. À son tour, Clov décrit

²⁷⁹ *Ibidem*, p.20.

²⁸⁰ *Ibidem*, p.104.

²⁸¹ *Ibidem*, p.28.

²⁸² *Ibidem*, p.83.

²⁸³ *Ibidem*, p.125.

²⁸⁴ BECKETT, Samuel, *Fin de partie*, Paris : Éditions de Minuit, 1957, p.41.

²⁸⁵ *Ibidem*, p.93.

le dehors qu'il tient à distance au bout de sa lorgnette, comme un « zéro... zéro... et zéro »²⁸⁶. Tout s'éteint irrémédiablement, tout est « mortibus »²⁸⁷. Bien plus terrible que dans la pièce précédente, l'ailleurs, c'est le néant qui s'est emparé du monde, véritable enfer qui ne débouche sur rien de possible. À la différence de Vladimir et d'Estragon, qui ne cessent de réaffirmer leur volonté ardente de s'en aller, le désir de partir ne surgit qu'une seule fois, hypothétiquement, chez Hamm, découragé à l'idée désespérante d'un ailleurs aussi gris et désert que l'ici : « Hamm, avec élan : Allons-nous-en tous les deux, vers le sud ! Sur la mer ! Tu nous feras un radeau. Les courants nous emporteront, loin, vers d'autres... mammifères ! »²⁸⁸. Prendre le large serait flotter à la dérive dans le néant. La joyeuse campagne irlandaise, espace de l'existence dans *Tous ceux qui tombent* progresse vers le même néant, laissant apercevoir, sur le passage des époux Rooney sur la route de la gare, tout un cycle de dégradation et de décomposition (les feuilles pourrissent, le soleil fait place à la pluie, le cytise perd ses grappes) qui ne cesse de s'estomper et de rétrécir. L'action de *Cendres* est située au bord de la mer, direction qui interdit tout avancement. Un désert battu par une lumière aveuglante emprisonne Winnie et Willie, les derniers vivants dans *Oh ! les beaux jours*, enfermant littéralement Winnie, enterrée jusqu'à la taille dans son mamelon, au premier acte, et jusqu'au cou, au deuxième. Un lieu toujours désertique s'empare du protagoniste d'*Acte sans paroles I*, lui aussi littéralement incarcéré, « rejeté aussitôt en scène »²⁸⁹ dès qu'il en tente la sortie. Le dehors ne saurait pas être un refuge pour les êtres beckettien.

Parmi les lieux rangés par Arthur Adamov dans la catégorie de l'ouvert figurent la ville, représentée par son succédané, la rue, le square et la campagne, des lieux où l'homme est exposé aux forces maléfiques du pouvoir, de la guerre et des autres. Dans *La Parodie* et *Tous contre Tous*, la rue représente le lieu de la chasse à l'homme : c'est là qu'on s'acharne à poursuivre La Pauvre Prostituée et respectivement Zenno. Le square se retrouve dans *La Parodie* et *La Grande et La Petite Manœuvre* : lieu de l'attente angoissante de la femme qui ne viendra pas²⁹⁰ dans *La Parodie*, il n'y est guère un refuge ; abritant la révolution dans *La Grande et La Petite Manœuvre*, il est le lieu de la persécution et du danger. L'action du 8^e tableau de *Tous contre tous* se déroule à la campagne qui, ordinairement liée aux signifiés de connotation « calme, repos, fuite de la ville », se referme sur les protagonistes et devient un lieu de la mort : Marie y

²⁸⁶ *Ibidem*, p.168.

²⁸⁷ *Ibidem*, p.168.

²⁸⁸ *Ibidem*, voir p.52.

²⁸⁹ BECKETT, Samuel, *Comédie et actes divers*, Paris : Éditions de Minuit, 1972, p. 95.

²⁹⁰ C'est dans le square que L'Employé et N. espèrent rencontrer Lili.

meurt, fusillée²⁹¹. Comme chez Samuel Beckett, les coulisses entrent dans un jeu de complémentarité avec la scène, esquissant un ailleurs inquiétant. C'est là que Le Militant, dans *La Grande et la Petite Manœuvre*, subit maintes tortures et mutilations : « Bruit de bousculade dans les coulisses. [...] bruits de gifles et de coups [...] Bruit de la chute d'un corps [...] Le corps du Militant est brusquement jeté sur la scène au milieu des rires. [...] Le Mutilé s'agenouille devant le Militant inanimé, lui soulève la tête, puis le hisse sur ses épaules et sort à droite »²⁹². Les dehors adamoviens sont toujours des lieux de la violence faite à l'homme.

Les lieux scéniques sont, dans les dramaturgies d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov, empreints de connotations négatives d'hostilité. Substituts de la prison, parfois volontaire, qui poursuit l'être partout, ils sont tantôt marqués par l'obsession de l'enfermement, provoquant auprès des protagonistes un sentiment d'étouffement accru (lieux clos), tantôt, liés à l'évacuation d'actions violentes ou débouchant sur le vide et le néant, n'offrant aucune transcendance, ils deviennent hostiles aux protagonistes, qui désirent s'en échapper (lieux ouverts). Fermés ou ouverts, les lieux du « nouveau théâtre » n'offrent aucun refuge à l'être, renvoyant à un terrible espace de la cruauté et de la mort, signe d'une condition humaine absurde qui va révéler une aliénation insurmontable.

II.2.2 Une prison protéiforme

Les lieux scéniques s'apparentent, dans les théâtres d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov, à un piège inexorable qui guette les protagonistes : unique ou multiple, il renvoie au même lieu confiné et redoutable, qui emprisonne l'être impuissant et l'enserme dans une aliénation indépassable. Tandis que Samuel Beckett, fidèle à la classique unité de lieu, utilise un décor unique, prison définitive et irrémédiable de ses entités dramatiques, Eugène Ionesco et Arthur Adamov, désireux d'exploiter toutes les ressources de la scénographie nouvelle, optent pour une saisissante métaphore spatiale qui multiplie les ailleurs, image d'une fuite ininterrompue qui aboutit toujours à la captivité.

²⁹¹ ADAMOV, Arthur, *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1953, réédition 1981, voir p. 178.

²⁹² *Ibidem*, p.103-104.

À une seule exception²⁹³, Samuel Beckett situe l'action de ses pièces dans un décor unique²⁹⁴, qui, s'il se transforme à peine d'un acte à l'autre, c'est pour mettre en évidence le désarroi toujours croissant des protagonistes ou pour mieux emprisonner les corps : le changement d'un acte à l'autre de l'arbre « squelettique la veille »²⁹⁵ d'*En attendant Godot*, qui « porte quelques feuilles »²⁹⁶ au deuxième acte, souligne la progression de la souffrance des deux protagonistes²⁹⁷ ; à la suite du changement de décor dans *Oh ! les beaux jours*, Winnie est mieux enserrée dans son monticule²⁹⁸.

À la différence de Samuel Beckett, Eugène Ionesco et Arthur Adamov, multiplient les décors, piégeant leurs entités dramatiques, incapables d'échapper à la prison du monde, qui les enserre dans leurs propres obsessions et anxiétés : maints décors sont traversés dans *Victimes du devoir*²⁹⁹ pour souligner qu'il est impossible d'échapper à ses peurs et à ses angoisses et que même l'élan spirituel est voué à l'échec ; l'appartement asphyxiant qui tient Amédée prisonnier par la présence d'un cadavre symbolique qui y gît depuis quinze ans, la ville et l'espace du ciel dans lesquels il s'évade, le cadavre enroulé autour de lui, dans l'espoir de s'en débarrasser, illustrent, dans *Amédée ou Comment s'en débarrasser*, l'impossibilité du protagoniste à échapper à l'angoisse de son amour mort ; le monde léger et lumineux de la cité radieuse du *Tueur sans gages* est une découverte que la présence d'un Tueur mystérieux rend bien fragile, le transformant dans un lieu à fuir, pareil à l'appartement sordide et humide auquel Bérenger voulait échapper initialement ; dans *Rhinocéros*, l'espace urbain, le bureau de travail, les appartements de Jean et de Bérenger représentent les lieux de plus en plus resserés et étouffants, où l'on fuit l'invasion des pachydermes ; si dans *Tueur sans gages*, Bérenger voulait fuir son appartement, dans *Rhinocéros*, la ville toute entière, envahie par les péryssodactyles, c'est au monde terrestre qu'il espère échapper dans *Le Piéton de l'air*, en s'envolant vers le ciel dont l'horreur le ramène à nouveau sur la terre ; dans *La Soif et La Faim*, Jean fuit la prison du sous-sol humide de *La Fuite*, parcourant plusieurs lieux dans le *Rendez-vous* et *Au pied du mur*, pour se retrouver, au dernier épisode, dans le monastère-caserne, prison pire que celle du début ; les lieux se

²⁹³ Il s'agit d'*Éleuthéria* qui joue sur l'emploi simultané de deux décors, le salon et la chambre de Victor.

²⁹⁴ Samuel Beckett ne change pas de décor, parce qu'il n'introduit jamais de situation nouvelle.

²⁹⁵ BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Paris : Éditions de Minuit, 1952, p.92.

²⁹⁶ *Ibidem*, p.79.

²⁹⁷ D'après Vladimir, l'arbre serait un saule pleureur (voir BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Paris: Éditions de Minuit, 1952, p.17), expression qu'Estragon prend mot à mot, posant que les feuilles sont les larmes de l'arbre et suggérant ainsi que vivre, c'est pleurer.

²⁹⁸ Winnie est enterrée jusqu'à la taille à l'acte I et jusqu'au cou à l'acte II.

²⁹⁹ Pendant la descente en lui-même, Choubert devient tour à tour l'amant de Madeleine, son époux éploré, il ressuscite son enfance et ses parents, après quoi il chute dans l'infantilisme et retrouve le poète Nicolas.

succèdent de manière délirante dans *Jeux de massacre* pour figurer l'angoisse de la mort et l'impossibilité d'y échapper : l'action se situe tour à tour sur la place du marché d'une ville, à l'intérieur d'une maison, dans une clinique, dans la rue, en prison et à partir de la scène VIII, on assiste à une alternance de l'extérieur et de l'intérieur ; une multitude de lieux³⁰⁰ s'entassent dans *L'Homme aux valises* dont le protagoniste effectue une quête identitaire, à la recherche de ses racines familiales, qui le mène, dans un premier temps, dans le pays de la mère (scènes II à VI), ensuite dans celui du père (scènes IX-XV), pour le ramener au lieu de départ (scènes XVI – XVIII); dans *Voyage chez les morts*, Jean, à la recherche de sa mère, traverse alternativement les lieux du clan maternel et de la branche paternelle, décors qui sont une illustration directe des lieux où Eugène Ionesco a vécu (rez-de-chaussée de la rue Claude-Terrasse, moulin de la Chapelle Anthénaïse, Château de Cerisy) pour être finalement amené à reconnaître l'existence d'une vision négative de la mère, qu'il ne peut que refouler, incapable d'y échapper ; *La Parodie*, *La Grande* et *La Petite Manœuvre* et *Tous contre tous* alternent les scènes de rue avec les scènes d'intérieur³⁰¹, mettant en évidence la double claustration des protagonistes qui n'échappent à l'omniprésence de la persécution ni à l'extérieur ni à l'intérieur ; *La Parodie* répète certains tableaux (le 5^e tableau représente le même square que le 2^e et le décor du 12^e tableau répète le premier), soulignant le retour lancinant de la persécution ; après avoir traversé de multiples lieux (la caserne, la secte, l'école), Henri revient, à la fin du *Sens de la marche* au lieu du premier tableau, qu'il a fui tout le long de la pièce, la chambre du Père. La multiplicité des décors figure la prison protéiforme qui accable l'être, incapable de briser le cercle de son aliénation et d'échapper à l'espace qui l'enserme de plus en plus, se voyant ramené, à la fin de la pièce, dans le même lieu et dans une situation pire que celle du début.

Une caractéristique très importante des lieux ionesciens et surtout de ceux adamoviens est leur interchangeabilité, accomplie à travers le déplacement du décor ou

³⁰⁰ À son entrée en scène, Le Premier Homme se tient sur le bord de la Seine où L'Homme à la Rame offre de l'amener dans un hôtel de Paris ; les scènes II - VI le placent dans le logis maternel ; au cours de la scène VII, il affronte le Sphinx des mythologies ; on le retrouve à la scène VIII sur le pont d'un bateau ; de la scène IX à la scène XV, le protagoniste parcourt l'enfer totalitaire du pays du père où il se heurte aux tracasseries administratives et découvre l'enfer des hôpitaux-prisons, gérés par des médecins tortionnaires ; il retourne au pays de la mère dans la scène XV où il est traduit en justice par une marchande de légumes pour un motif dérisoire ; par un flash-back, la scène XVI transporte Le Premier Homme à la Chapelle-Anthénaïse ; à la scène XVII, il arrive dans une auberge accueillante ; L'Homme à la rame, le dépose, à la scène XVIII, dans le port de Kichinev , où il retrouve son épouse.

³⁰¹ Les scènes à l'extérieur sont plus nombreuses que celles à l'intérieur dans *La Parodie* ; le 1^{er} et le 9^e tableau de *La Grande* et *La Petite Manœuvre* se déroulent dans la place publique, alors que le reste des scènes ont lieu dans les chambres d'Erna et de La Sœur ; dans *Tous contre tous*, la rue et la place publique figurent dans dix scènes, les autres se passant dans les chambres de Jean et de Zenno.

d'un accessoire³⁰², procédé destiné à rendre les lieux irréels, énigmatiques et à brouiller les pistes: dans *Victimes du devoir*, Madeleine « laisse tomber sa vieille robe et apparaît dans une robe décolletée »³⁰³ pour montrer qu'elle est à nouveau jeune ; dans *Amédée ou Comment s'en débarrasser*, Madeleine met châle et peignoir lorsqu'elle est chez elle, mais dès qu'elle enlève ces accessoires et met son chapeau, on comprend qu'elle est à son lieu de travail ; dans *La Parodie*, le décor du 8^e tableau est toujours une rue, mais « les objets qui étaient à droite sont à gauche et inversement »³⁰⁴ ; dans *Les Retrouvailles*, divers objets tels le piano, la machine à coudre de La Plus Heureuse des Femmes ou la bicyclette de Lina changent de décor à travers leur apparition ou leur disparition ; dans la même pièce, Edgar enlève son nœud papillon et jette sa veste par terre, signifiant qu'il est passé du restaurant chez lui ; dans *Le Professeur Taranne*, la gérante transforme le bureau de police du premier tableau en hôtel, en déplaçant la table et les chaises, en enlevant les fichiers et en les remplaçant par le tableau à clefs. L'interchangeabilité des lieux efface leur personnalité, ce qui nous ramène, encore une fois, à leur symbolisme évident : ils ne sont que les variantes d'un lieu unique, prison qui s'acharne à s'emparer partout des protagonistes.

La prison spatiale prend tantôt la forme d'un lieu unique, cellule sans issue, tantôt celle d'un espace multiple ou interchangeable, beaucoup plus piégeant pour les protagonistes qu'il prend entre plusieurs lieux, les soumettant à une quête incessante et les ramenant, après maints parcours, dans le même lieu aliénant du début ou dans un autre encore pire, paralysant ainsi à jamais toute tentative d'évasion.

II.2.3. L'impossible évasion

Les entités dramatiques d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov évoluent dans des lieux scéniques qui n'offrent aucun espoir d'évasion. L'emploi des décors circulaires illustre la situation d'êtres claustrés des protagonistes, qui se voient aussi refuser toutes les issues, par le bas ou par le haut, ce qui les amène soit à se laisser happer par la mort soit à se résigner à l'attendre, immobilisés dans un tragique total, prisonniers à tout jamais d'une existence absurde et incompréhensible, sans nul espoir de s'en libérer.

³⁰² « Le décor ne varie pas dans sa composition essentielle, mais seulement dans la disposition de ses différents éléments. Il présente les mêmes choses sous des angles de vue différents », précise Arthur Adamov (ADAMOV, Arthur, *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1953, réédition 1981, p.10).

³⁰³ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.214.

³⁰⁴ ADAMOV, Arthur, *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1953, réédition 1981, p.40.

Des lieux aux lignes courbes enferment les protagonistes dans la circularité, décourageant toute velléité d'évasion : dans *Les Chaises*, Les Vieux habitent un appartement au sommet d'un phare entouré d'eau (« Le Vieux : Ah ! cette maison, cette île [...] tout entourée d'eau... de l'eau sous les fenêtres, jusqu'à l'horizon »³⁰⁵) dont les murs sont « circulaires avec un renforcement dans le fond »³⁰⁶, espace doté d'un nombre étonnant de portes, qui donnent sur un couloir également circulaire ; un cirque se dresse, dans *Le Piéton de l'Air*, sous les yeux des spectateurs (« Le sommet du plateau sur lequel se passe l'action doit être demi-circulaire »³⁰⁷, « des gradins apparaissent comme au cirque »³⁰⁸) ; le royaume s'étend « tout autour »³⁰⁹ dans *Le Roi se meurt* ; dans le deuxième épisode de *La Soif et La Faim*, l'action se passe sur une terrasse circulaire, le couvent isolé du reste du monde du dernier épisode met en relief des voûtes puissantes, les cages annexées sur la scène à l'heure de la représentation de Tripp et Brechtoll sont cylindriques ; *Jeux de massacre* est dominée par l'idée d'encerclement mortel, particulièrement saisissante dans la dernière image de la pièce, qui montre les survivants de l'épidémie encerclés par les flammes d'un incendie gigantesque qui les engloutit ; « la ville est ronde »³¹⁰ dans *L'Homme aux valises* ; dans *En attendant Godot*, Vladimir et Estragon ne peuvent pas quitter la scène, car tout autour se déploie un espace dangereux où se déchaîne la violence du monde : « Vladimir : Nous sommes cernés. (Affolé, Estragon se précipite vers la toile de fond, s'y empêtre, tombe). Imbécile, il n'y a pas d'issue par là. (Vladimir va le relever, l'amène vers la rampe. Geste vers l'auditoire). Là, il n'y a personne. Sauve-toi par là. Allez. (Il le pousse vers la fosse. Estragon recule épouvanté). Tu ne veux pas ? [...] (Il réfléchit). Il ne te reste plus qu'à disparaître »³¹¹ s'exclame Vladimir affolé ; dans *Fin de partie*, tel les Vieux des *Chaises*, Hamm et Clov habitent une demeure au sommet d'un phare ; la circulation de l'action dans *La Parodie* est soulignée par le circulaire photographique devant lequel se déroule toute la pièce : « au fond, un circulaire photographique représentant une ville. Toute la pièce se déroule devant ce circulaire »³¹². Obsédant chez Eugène Ionesco, moins fréquent chez Samuel Beckett et Arthur Adamov, l'encerclement, motif

³⁰⁵ *Ibidem*, p.142.

³⁰⁶ *Ibidem*, p.141.

³⁰⁷ *Ibidem*, p.668.

³⁰⁸ *Ibidem*, p.712.

³⁰⁹ *Ibidem*, p.785.

³¹⁰ *Ibidem*, p.1237.

³¹¹ BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Paris : Éditions de Minuit, 1952, p.104.

³¹² ADAMOV, Arthur, *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1953, réédition 1981, p.10.

emblématique, matérialise le piège d'une existence absurde qui s'acharne à obstruer toute issue, à jamais.

L'intérieur présente toujours une ouverture matérielle sur l'extérieur : la porte ou la fenêtre. Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov refusent à leurs entités dramatiques l'évasion réelle par la porte ou par la fenêtre dont ils font les signes d'une claustration irrémédiable.

Les protagonistes d'Eugène Ionesco et d'Arthur Adamov se trouvent souvent près de la porte ou de la fenêtre dans l'espoir de franchir ces limites et s'en évader, mais la sortie leur est toujours interdite : dans une vaine tentative de fuite, L'Élève de *La Leçon* recule, terrorisée, vers la fenêtre³¹³ et s'affale, sous les coups de couteau du Professeur, sur une chaise qui « comme par hasard, se trouvait près de la fenêtre »³¹⁴ ; « la grande porte du fond rest[ant] fermée »³¹⁵ dans *Les Chaises*, les Vieux, se rapprochent de la fenêtre, gagnant ainsi leur place essentielle avant de mourir³¹⁶ ; « Pourquoi êtes-vous près de la porte ? »³¹⁷ interroge Bartholoméus III, dans *L'Impromptu de l'Alma*, apercevant Ionesco qui cherche à s'évader ; dans *Jeux de massacre*, si « quelqu'un veut ouvrir la porte de l'intérieur, le policier le menace du revolver et dit : Interdit de sortir »³¹⁸, vouant les êtres à s'agiter vainement « comme des pantins »³¹⁹ ; dans *La Grande et La Petite Manœuvre*, Le Mutilé essaie à deux reprises d'atteindre la porte, au septième tableau (« Il essaye toujours d'atteindre la porte [...] arrive à la porte, mais Erna lui arrache les béquilles. Il tombe »³²⁰) et au dernier, juste avant sa mort (« [Erna] va vers le Mutilé, qui est enfin arrivé à atteindre la porte, [...] pousse du pied la voiture du Mutilé qui disparaît à droite, dans la coulisse »³²¹) ; dans *Tous contre tous*, Jean, Zenno, Noemi et La Mère avant d'être fusillés, sont « sur le point de sortir »³²².

À la différence des protagonistes ionesciens et adamoviens, les entités dramatiques beckettiennes se sont déjà résignées à l'idée d'une possible sortie, car, l'ici du dramaturge irlandais débouche sur le rien ou le non-identifiable, la porte et la fenêtre constituant, dans ces conditions, des ouvertures fictives, puisqu'elles ne permettent que

³¹³ « [...] debout, face au public, [elle] se dirige, à reculons, en direction de la fenêtre » (IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.71).

³¹⁴ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.72.

³¹⁵ *Ibidem*, p.167.

³¹⁶ *Ibidem*, voir p.169.

³¹⁷ *Ibidem*, p.445-446.

³¹⁸ *Ibidem*, p.976.

³¹⁹ *Ibidem*, p.1005.

³²⁰ ADAMOV, Arthur, *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1953, réédition 1981, p.131.

³²¹ *Ibidem*, p.141.

³²² *Ibidem*, p.212.

le passage vers le même néant. Ainsi, la porte et la fenêtre se résument à de simples points de repère spatiaux sur le plateau : dans *Éleuthéria*, « Victor regarde [...] la fenêtre, la porte »³²³ ; dans *Fin de partie*, les fenêtres, trop hautes pour le regard, ne laissent pas voir grand-chose³²⁴, alors Clov regarde autant la fenêtre qu’il regarde par la fenêtre et sa dernière apparition, lorsqu’il va « gagner la sortie », le montre « près de la porte, impassible, [...] immobile jusqu’à la fin »³²⁵ ; dans *Trio du fantôme* la didascalie signale que la porte et la fenêtre sont « imperceptiblement entrouverte[s] »³²⁶, dépourvues de poignées. La porte et la fenêtre perdent leur fonction dans l’espace beckettien, qu’elles ne peuvent ni clore ni ouvrir sur l’extérieur.

Toute issue dans l’horizontalité lui ayant été refusée, la conscience emprisonnée emprunte la direction du haut, espérant échapper, par l’envol, à l’univers oppressant d’en bas, mais l’évasion aérienne échoue, repoussant l’être aussitôt vers le sol, le condamnant à l’engloutissement et à l’enlissement irrémédiables. Une ascension symbolique s’esquisse dans *Les Chaises* à travers le message qui peut voler dans les airs que les Vieux voudraient transmettre à l’humanité et néanmoins, la pièce s’achève par leur chute mortelle de haut en bas. Dans *Victimes du devoir*, Choubert, croyant échapper à l’espace où il est persécuté par un policier tortionnaire, se laisse voler dans la verticalité³²⁷, où il éprouve un sentiment de libération temporaire, à l’ascension succédant la chute : Choubert s’effondre « dans une grande corbeille à papiers »³²⁸. À l’instar de Choubert, Amédée s’envole aussi au ciel, dans *Amédée ou Comment s’en débarrasser*, dans l’espoir d’échapper à l’univers étouffant et culpabilisant d’en bas et même s’il n’en redescend pas, la prison le poursuit là-haut, incarnée dans le cadavre enroulé autour de lui, dont il ne parvient pas à se débarrasser. La hauteur de l’appartement où le nouveau locataire, protagoniste de la pièce du même nom, s’installe³²⁹, pourrait signifier l’ascension à laquelle il aspire afin d’échapper à la

³²³ BECKETT, Samuel, *Éleuthéria*, Paris : Éditions de Minuit, 1995, p.167.

³²⁴ Regardant par la fenêtre au bout de sa lorgnette, Clov décrit, aux insinuations de Hamm, « quelqu’un ! [...] immobile [...] assis par terre, adossé à quelque chose » (BECKETT, Samuel, *Fin de partie*, Paris : Éditions de Minuit, 1957, p.103).

³²⁵ *Ibidem*, p.110.

³²⁶ BECKETT, Samuel, *Quad et autres pièces pour la télévision* [suivi de] *L’Épuisé* par Gilles Deleuze, Paris : Les Éditions de Minuit, 1992, p.23.

³²⁷ « Choubert : Je grimpe. Sentier abrupt, je m’accroche. J’ai laissé derrière la forêt. Le village est tout en bas. [...] Je m’accroche à des pierres, je glisse [...] Ça y est, ça y est. J’y suis. La plate-forme !... [...] Plus de ville, plus de bois, plus de vallée, plus de mer, plus de ciel. [...] Je monte... Je monte... »³²⁷ (IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.232-234).

³²⁸ *Ibidem*, p.236.

³²⁹ Le nouveau locataire déménage au sixième étage de l’immeuble (IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, voir p.350).

matière³³⁰, montée qui aboutit secrètement à la mort, le protagoniste se retrouvant noyé au milieu de cette fosse-tombeau encombrée de meubles, paradoxalement surélevée. L'ascension comme mouvement correspondant à la fuite hors du monde social culmine dans *Le Piéton de l'Air*, mais conduit Bérenger à un enfer de feu, l'obligeant à redescendre sur terre. Dans le sous-sol de misère du premier volet de *La Soif et La Faim*, Jean oriente son espoir vers le haut : « Jean : Très au-dessus des vallées hivernales... et des campagnes... et des collines... sur la très haute crête... [...] allons... »³³¹. Sa quête le mène, dans un premier temps, vers les sommets, la lumière et le ciel³³², mais l'enfonce finalement dans le monastère-prison de la fin de la pièce. On n'entrevoit, dans *Jeux de massacre*, aucune échappatoire à la mort, ni par le haut, ni par le bas : tandis que l'évasion par le haut, entrevue dans la possibilité de monter dans la lune par des échelles³³³, évoquée par des ménagères, à la scène I, est illusoire, vite déçue³³⁴, la sortie par une lucarne de la prison conduit à une chute irrémédiable : « Premier Prisonnier : [...] Nous pouvons nous évader par la lucarne. / Deuxième Prisonnier : Pour tomber dans le fossé. Y a de l'eau »³³⁵. La dernière réplique de la pièce - « Nous sommes pris au piège. Comme des rats »³³⁶ - paralyse toute idée d'évasion salvatrice. Dans *La Parodie*, L'Employé aspire aux hauteurs : le protagoniste recherche des appartements situés « à des étages très...élevés »³³⁷ ; il voit Lili, la femme qu'il aime, comme « un de ces grands nuages blancs si vite évanouis »³³⁸ et ses énoncés sur elle suivent un vecteur vertical (« L'Employé : Nous sommes faits l'un pour l'autre comme le ciel pour la terre et la terre pour le ciel »³³⁹ ; évoquant sa première rencontre avec Lili, il dit : « L'Employé : Vous teniez debout contre la porte »³⁴⁰). Pourtant son ascension est de courte durée et connaît une issue inquiétante : au 10^e tableau, L'Employé se retrouve enlisé dans l'espace restreint d'une cellule de prison, pour une faute mystérieuse dont il ne sait rien. À la différence des protagonistes ionesciens et adamoviens, l'humanité beckettienne, en proie à une régression galopante, a perdu l'usage de la station debout :

³³⁰ Le nouveau locataire pourrait fuir le monde trop encombré : des meubles encombrant la ville toute entière (IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, voir p.368).

³³¹ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, édition présentée, Paris : Gallimard, 1991, p.820.

³³² Au second épisode de la pièce, Jean connaît l'exaltation des sommets sur une terrasse qui « a l'air suspendue dans le vide » (IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.822).

³³³ « La Septième Ménagère : Mon mari m'a dit qu'il va y avoir des gens qui vont monter jusque dans la lune. Plus haut encore » (IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.963).

³³⁴ «La Septième Ménagère : Ils en mourraient. Il y aurait trop d'air et ils y auraient trop peur. Ils en mourraient » (IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.963).

³³⁵ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.987.

³³⁶ *Ibidem*, p.1034.

³³⁷ ADAMOV, Arthur, *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1953, réédition 1981, p.15.

³³⁸ *Ibidem*, p.19.

³³⁹ *Ibidem*, p.15.

³⁴⁰ *Ibidem*, p.14.

au lieu de grandir, l'homme beckettien rapetisse et rampe, n'arrivant pas à se relever et devant se réhabituer à la station debout³⁴¹. Dans ces conditions, le mouvement ascensionnel n'est plus possible, apparaissant comme irrémédiablement dérisoire.

Prisonniers d'espaces étouffants et hostiles, les protagonistes d'Eugène Ionesco et d'Arthur Adamov essaient en vain d'en sortir, ils ont beau en chercher toutes les issues, toutes les échappatoires, par le bas ou par le haut, l'évasion reste illusoire : on ne sort de ces espaces que par la mort³⁴². Tandis que l'imagination ionescienne et celle adamovienne laissent pourtant entrevoir une possibilité d'échappée par la porte, la fenêtre ou l'ascension, celle de Samuel Beckett est irrémédiablement orientée vers le bas, résignée à l'idée d'une sortie qui ne ferait que déboucher sur le même vide. Ce mouvement de l'échappée qui découvre l'impossibilité de toute échappatoire³⁴³ enfante l'absurde et plonge les protagonistes dans une profonde aliénation.

³⁴¹ Dans *En attendant Godot*, Vladimir et Estragon ne cessent de tomber, éprouvant mille difficultés à se relever ; dans *Acte sans paroles I*, l'homme retombe, à la fin du jour, exaspéré de déceptions ; dans *Trio du fantôme*, la tête de A tente une dernière fois de se relever, mais en vain ; il n'y a plus rien debout dans *Souffle*, on y entend seulement un bruit d'inspiration-expiration.

³⁴² La seule issue des lieux d'Eugène Ionesco et d'Arthur Adamov est la mort : les élèves meurent une à une dans *La Leçon* ; Le Policier est assassiné par Nicolas d'Eu dans *Victimes du devoir* ; dans *Les Chaises*, les Vieux se suicident ; dans *Scène à quatre*, la Jolie Dame est mise en pièces par les trois messieurs ; dans *Tueur sans gages*, Bérenger va droit vers la mort, dans la cité radieuse, résidence d'un Tueur insatiable ; tout et tous meurent dans *Jeux de massacre* ; dans *La grande et La Petite Manœuvre*, Le Mutilé est poussé à la mort par la femme aimée ; dans *Tous contre tous* Jean, Zenno et Marie sont fusillés ; dans *Les Retrouvailles*, Edgar est précipité dans la mort par La Mère ; dans *L'Invasion*, Pierre se suicide ; dans *La Parodie* et *Le Ping-pong*, N., qui se laisse écraser par une voiture, et respectivement Annette, qui meurt dans des conditions mystérieuses, sont des formes déguisées de suicide.

³⁴³ La Première Vieille Anglaise du *Piéton de l'air* remarque : « Ce n'est pas de ne pas sortir qui est grave, c'est de savoir qu'on ne peut pas » (IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.683).

II.3. Des lieux de la persécution

Les lieux scéniques, tels qu'ils sont envisagés par Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov entretiennent avec les entités dramatiques qui les occupent un rapport aliénant de persécuteur à persécuté, se liguant contre elles et les soumettant à une agression féroce, acquérant ainsi une fonction oppressive.

Aux yeux d'Eugène Ionesco, le théâtre doit révéler des choses monstrueuses et pour ce faire, tous les moyens sont bons : « Il est donc non seulement permis, mais recommandé de faire jouer les accessoires, faire vivre les objets, animer les décors, concrétiser les symboles »³⁴⁴, précise le dramaturge. Les lieux ionesciens font découvrir des protagonistes à la fois enfermés et assiégés par des objets scéniques monstrueux qui encombrant le plateau. Pour Eugène Ionesco, la prolifération matérielle traduit le malaise d'une conscience opprimée par un univers qui lui paraît « tantôt trop lourd, encombrant, tantôt vide de toute substance, trop léger, évanescent, impondérable »³⁴⁵.

Dans une première acception, la matière qui s'amasse en excès sur le plateau, selon un rythme de plus en plus rapide, remplissant l'espace vital de l'être, représente l'écrasement de la force vitale : dans *La Leçon*, dès le lever du rideau, on aperçoit dans un coin de la scène un entassement de cahiers et de cartables³⁴⁶, appartenant aux élèves assassinées par Le Professeur, prolifération qui représente l'accumulation des cadavres et la propagation de la mort ; dans *L'Avenir est dans les œufs*, Roberte II pond de plus en plus vite et les œufs envahissent la scène, l'emportant sur les protagonistes qui disparaissent dans la béance d'une trappe ou à travers le plancher qui s'effondre, symbole de l'écrasement de l'homme par la matière qu'il considère comme son devoir de perpétuer ; dans *Victimes du devoir*, Madeleine apporte, dans une cadence infernale, d'innombrables tasses de café qui recouvrent entièrement la table et le buffet, étant ainsi réduite à une mécanique absurde, tandis que le gavage par le pain de Choubert, assimilé à du bois et à du fer (« Nicolas, au Policier : Il dit que c'est du bois, du fer »³⁴⁷) et sa chute dans l'infantilisme représentent aussi le triomphe de la

³⁴⁴ IONESCO, Eugène, *Notes et Contre-Notes*, Paris : Gallimard, 1962, p.15-16.

³⁴⁵ *Ibidem*, p.191. Le dramaturge avoue se trouver sous l'emprise de deux états de conscience fondamentaux, celles de l'évanescence, très rare, et de la lourdeur, sensation qu'il éprouve le plus souvent et qui s'accompagne d'une impression d'écrasement : « la légèreté se mue en lourdeur [...] le monde pèse ; l'univers m'écrase [...] la matière remplit tout, prend toute la place, anéantit toute liberté sous son poids, l'horizon se rétrécit, le monde devient un cachot étouffant » (*Ibidem*, p.226-227).

³⁴⁶ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, voir p.75.

³⁴⁷ *Ibidem*, p.245.

matérialité ; le rythme selon lequel la Vieille apporte des sièges s'accélère jusqu'à la frénésie dans *Les Chaises*, ceux-ci formant « des rangées régulières, toujours augmentées »³⁴⁸, qui obligent les Vieux à se frayer un passage entre eux, les séparent l'un de l'autre, aux deux extrémités de la scène et les poussent au suicide; un cadavre pourrissant atteint de « progression géométrique »³⁴⁹ « grandit à vue d'œil »³⁵⁰ dans *Amédée ou Comment s'en débarrasser* et fait pousser des champignons qui prolifèrent dans un rythme délirant (d'« un tout petit »³⁵¹, considéré comme « un accident isolé »³⁵², on passe à quarante-sept, puis à cinquante), envahissant la scène jusqu'à en chasser les protagonistes, symbole de la vie qui a été étouffée; des meubles ensevelissent sous leur poids le monsieur venu prendre possession des lieux dans *Le Nouveau Locataire* ; la serviette du Tueur sans gages cache les accessoires du Tueur, qui s'éparpillent, au deuxième acte, « en quantités invraisemblables [...] sur toute la surface de la table, tombant aussi, en partie, sur le plancher »³⁵³, dévoilant un espace envahi par la mort³⁵⁴; moëllons, gravats et projectiles s'accumulent dans l'appartement du couple de *Délire à deux*, d'abord de façon sporadique, puis de manière de plus en plus accélérée, au rythme de la mitraillade qui s'intensifie dehors, symbolisant la guerre et finalement la mort, qui s'introduisent au dedans, gagnant de plus en plus l'espace où se meuvent les protagonistes ; les toiles d'araignée qui « n'arrêtent pas de repousser »³⁵⁵ dans la chambre à coucher du roi dans *Le Roi se meurt*, les tas de diplômes accrochés aux murs du salon de l'Académicien dans *La Lacune*, les bagages qui s'amoncellent³⁵⁶ à côté du protagoniste dans *L'Homme aux valises*, sont également symboles de mort; l'épidémie de *Jeux de massacre* se propage à un rythme infernal, la « progression géométrique de la mort »³⁵⁷ amoncelle partout des cadavres, de façon que les fossoyeurs ne peuvent plus les inhumer tous. Arthur Adamov recourt, lui aussi, à la métaphore de la prolifération matérielle: le sixième tableau de *La Parodie* dont l'action se déroule dans le bureau du

³⁴⁸ *Ibidem*, p.165.

³⁴⁹ *Ibidem*, p.285.

³⁵⁰ *Ibidem*, p.288.

³⁵¹ *Ibidem*, p.269.

³⁵² *Ibidem*, p.269.

³⁵³ *Ibidem*, p.513.

³⁵⁴ Le critique roumain B. Elvin relie tous les accessoires du Tueur au thème de la mort : « la serviette avec tous ses actes : la Mort, comme un bon comptable, a tous les documents justificateurs ; le répertoire avec les noms de toutes les victimes et leurs adresses : le livre de l'ange Azraël (l'ange de la mort chez les musulmans) ; la photo du Colonel : symbolisation de Dieu ; les fleurs artificielles : les illusions offertes aux mourants ; la boîte où il y a une série infinie de boîtes de plus en plus petites (image kafkaïenne) : les pourquoi sans fin » (cité par SAINT-TOBI, *Eugène Ionesco ou à la recherche du paradis perdu*, Paris : Gallimard, 1973, p.120).

³⁵⁵ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.748.

³⁵⁶ *Ibidem*, voir p.1285-1286.

³⁵⁷ *Ibidem*, p.972-973.

directeur du journal « L'Avenir », montre N. « comme noyé »³⁵⁸ dans un amas de feuilles ; les nombreux papiers du manuscrit de Pierre, dans *L'Invasion*, « traînent partout »³⁵⁹, le protagoniste étant « comme noyé au milieu d'eux »³⁶⁰.

Face à cet espace oppressant, hors de contrôle, qui s'acharne à assiéger et à agresser, les êtres ont une réaction de défense, qui se retourne souvent contre eux-mêmes, les poussant à s'auto-encercler et à s'auto-persécuter dans le but de se protéger. L'obsession du cercle est très forte dans la dramaturgie ionescienne. Dans *Le Nouveau Locataire*, le Monsieur, qui fait disposer les meubles autour de lui, trace par terre « un cercle à la craie »³⁶¹, mettant en garde les deux déménageurs de ne pas l'abîmer (« Attention, n'abîmez pas mon cercle ! »³⁶²) et y fait ensuite installer son fauteuil, s'y croyant en sécurité, mais son nid est perçu, de l'extérieur, comme une prison. Le nouveau locataire apparaît ainsi une victime consentante de la prolifération de la matière.

Dans une deuxième acception, cette absurde prolifération des objets sur le plateau symbolise, par un singulier renversement, un manque et une absence : « L'univers, encombré par la matière, est vide, alors, de présence : le *trop* rejoint ainsi le *pas assez* et les objets sont la concrétisation de la solitude, de la victoire des forces anti-spirituelles, de tout ce contre quoi nous nous débattons »³⁶³, note Eugène Ionesco. Paradoxalement, l'encombrement scénique masque le vide qui engloutit le monde : le foisonnement des chaises, dans la pièce du même nom, dont le thème est « le vide ontologique »³⁶⁴, a pour fonction d'exprimer « une vacuité de la réalité, du langage et de la pensée humaine » et « d'encombrer le plateau de plus en plus, avec ce vide, d'envelopper sans cesse, comme de vêtements de paroles, les absences de personnes, les trous de la réalité »³⁶⁵, faisant installer une solitude poignante sur la scène, créant un sentiment de néant, de frustration et de désespoir ; la métaphore du cadavre devenu matière dans *Amédée ou Comment s'en débarrasser* symbolise le manque d'amour à l'intérieur du couple : Amédée et Madeleine s'étant vidés d'amour, la matière s'est précipitée pour combler ce vide. La prolifération scénique exerce ainsi sur l'être une double persécution : d'une part, elle l'anéantit physiquement, par l'accumulation

³⁵⁸ ADAMOV, Arthur, *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1953, réédition 1981, p.35.

³⁵⁹ *Ibidem*, p.65.

³⁶⁰ *Ibidem*, p.92.

³⁶¹ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.359.

³⁶² *Ibidem*, p.361.

³⁶³ IONESCO, Eugène, *Notes et Contre-Notes*, Paris : Gallimard, 1962, p.228.

³⁶⁴ *Ibidem*, p.262.

³⁶⁵ *Ibidem*, p.260.

monstrueuse d'objets et d'autre part, elle renvoie, paradoxalement, au néant, à l'absence de toute présence spirituelle, nouvelle hypostase de la mort dans le « nouveau théâtre ».

À l'opposé d'Eugène Ionesco, la dramaturgie de Samuel Beckett évolue vers un dénudement de l'espace scénique et aboutit même à l'annulation de toute décoration dans les dernières pièces. Dans cette perspective, la persécution de l'espace beckettien réside dans sa menace de disparaître et d'entraîner les protagonistes dans son évanouissement³⁶⁶. En effet, l'espace beckettien se fait de plus en plus restreint, ne cessant d'engloutir ses protagonistes, les entraînant dans un mouvement accéléré vers la fin. Décor et protagonistes semblent déjà se confondre dans *Fin de partie*, *Oh !les beaux jours*, *Comédie* et *Acte sans paroles II* : Nagg et Nell, les parents de Hamm, dans *Fin de partie*, font un avec les poubelles fermées par des couvercles où ils pourrissent ; dans *Oh !les beaux jours*, Winnie est progressivement happée par le mamelon où elle est enterrée, jusqu'à la taille à l'acte I, jusqu'au cou, à l'acte II ; les trois entités dramatiques de *Comédie* sont enfoncées dans des jarres ; dans *Acte sans paroles II*, A et B sont enfermés dans un sac ; dans *Berceuse*, les accoudoirs de la chaise semblent « étreindre »³⁶⁷ son occupante. À partir de *Va-et-vient*, il n'y a plus de décor, l'aire du jeu se réduisant, dans des pièces comme *Pas moi*, *Souffle*, *Pas*, *Cette fois*, *Solo*, *Berceuse*, *L'Impromptu d'Ohio*, à un espace plongé dans le clair-obscur, qui se concentre sur les protagonistes acculés aux limites d'eux-mêmes. La vision de l'espace scénique ne cesse pourtant de se réduire. Dans *Quoi où* et les pièces télévisuelles, le cube devient le dernier espace de concentration, dernier volume replié peu à peu sur l'ombre et la nuit, où tout finit par se fondre, le dramaturge en réduisant progressivement les aspects perceptibles et dissolvant les repères matériels, qui deviennent de pures abstractions. Tout s'évanouit, ne subsiste qu'une aire de jeu minimale, à travers laquelle le monde se comprime : *Quad* et *Trio du fantôme* sont des cubes dont l'obscurité mange peu à peu le volume ; ...*Que nuages...* ne retient plus du cube que le plancher, l'aire faiblement éclairée où H évolue de manière répétitive et clownesque étant un lieu nu, aux murs invisibles ; le cube n'est plus du tout matérialisé dans *Quoi où* et *Nuit et rêves* dont les visages suspendus dans le noir semblent seulement baigner dans le bocal cubique du poste de télévision. La prison toujours resserrée, de plus en plus comprimée des lieux scéniques beckettien représente une image angoissante du monde qui menace constamment d'aspirer l'être, de l'engloutir.

La scène des années 1950 est un espace signifiant d'une extrême complexité, qui ne se limite pas au lieu fini, réel ou virtuel, de la représentation. En

³⁶⁶ L'impression de resserrement commande aussi *Le Roi se meurt*, où le royaume rapetisse de jour en jour, telle une peau de chagrin, jusqu'à ce qu'il disparaît, entraînant aussi la mort du protagoniste.

³⁶⁷ BECKETT, Samuel, *Catastrophe et autres dramaticules*, Paris : Éditions de Minuit, 1986, p.54.

recourant à deux techniques, le bruitage et l'éclairage, les dramaturges l'élargissent, tout en superposant à l'espace de l'action d'autres espaces, sonores ou visuels, particulièrement riches de connotations. Les référents acoustiques et visuels sont souvent chargés de véhiculer, dans les théâtres d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov, l'agression et la menace de mort qui pèse dans lieux hostiles que les dramaturges envisagent.

À travers une apparition auditive qui matérialise progressivement soit un processus d'augmentation sonore soit d'expiration, les bruitages - sons, voix et musiques - créent un paysage sonore menaçant, symbole de la terreur qui se révèle au creux des protagonistes claustrés à jamais dans des lieux terriblement persécuteurs. Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov mettent en œuvre tout un système sonore qui vient connoter l'agression, la violence faite à l'homme. Toutes sortes de bruits et de voix off, plus ou moins proches ou lointains, venant de lieux différents, d'autant plus inquiétants qu'ils sont invisibles, servent à renforcer le climat menaçant à l'œuvre dans les lieux scéniques qu'ils présentent : on entend des coups de marteau³⁶⁸ dans *La Leçon*, signalant que l'on cloue les élèves assassinées dans les cercueils ; dans *Amédée ou Comment s'en débarrasser*, lorsque le cadavre menace de faire éclater l'espace où il gît depuis quinze ans, on entend successivement de « légers craquements »³⁶⁹ suivis d'un « craquement énorme »³⁷⁰ dans la chambre à coucher, puis « un grand bruit de vitres cassées »³⁷¹ ; à l'acte I du *Tueur sans gages*, la chute de pierres³⁷², le bris de vitres³⁷³, les coups de feu³⁷⁴ et les cris³⁷⁵ sont destinés à prolonger l'espace menaçant dans lequel agit le Tueur ; des bruits de tonnerre et de bombardement³⁷⁶ annoncent le récit apocalyptique de Bérenger revenu des cieux, dans *Le Piéton de l'air* ; dans *Délire à deux*, les vociférations et les coups de feu qui se font entendre en coulisse³⁷⁷ suggèrent la révolution qui fait rage dehors ; les fanfares, les galops de chevaux, les bruits de mitraille et les râles des mourants recréent, dans *Macbett*, l'atmosphère brutale de l'époque, faisant revivre l'horreur sanglante de la guerre ; tout un univers de cauchemar résonne à la scène XVI de *L'Homme aux valises* où l'on entend « des cris, des coups de

³⁶⁸ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, voir p.75.

³⁶⁹ *Ibidem*, p.273.

³⁷⁰ *Ibidem* p.283.

³⁷¹ *Ibidem* p.283.

³⁷² *Ibidem*, voir p.486-487.

³⁷³ *Ibidem*, voir p.486-487.

³⁷⁴ *Ibidem*, voir p.489.

³⁷⁵ *Ibidem*, voir p.495.

³⁷⁶ *Ibidem*, voir p.728.

³⁷⁷ *Ibidem*, voir p.642.

feu, des pétardes, des bruits d'avion à réaction, des vagissements de petit enfant »³⁷⁸ ; les « sifflets, bruits de cars, avertisseurs de police, cars »³⁷⁹ qu'on entend dans *La Parodie*, durant toute la pièce, renforcent la rafle qui sévit dans la ville ; le « bruit de bousculade dans les coulisses »³⁸⁰, les « bruits de gifles et de coups »³⁸¹, le « bruit de la chute d'un corps dans les coulisses »³⁸² renvoient, dans *La Grande et La Petite Manœuvre*, au mouvement révolutionnaire sert de toile de fond de la pièce ; la voix « neutre, impersonnelle »³⁸³ de La Radio³⁸⁴, dans *Tous contre Tous*, porte-parole du gouvernement hostile aux réfugiés, ainsi que les coups de feu qui viennent des coulisses à la fin de la pièce, soulignent la violence qui leur est infligée ; dans *Le Ping-Pong*, l'obsession de l'appareil à sous se fait sentir à travers ses bruits³⁸⁵ ; à la fin de *Paolo-Paoli*, lorsque la guerre est imminente « on entend au loin une musique militaire et le pas d'un régiment en marche »³⁸⁶ ; avant que le rideau ne se lève, on perçoit, dans *La Politique des Restes*, « un chant noir au loin »³⁸⁷, qui se fera de plus en plus fort et s'accompagnera du bruit d'une fusillade lorsque Johnnie rejoindra le tribunal³⁸⁸.

Les bruitages se muent parfois en présences despotiques, commandant le mouvement et la parole, à l'instar des images kafkaïennes de l'autorité inconnue et invisible : une sonnerie mystérieuse oblige Winnie à parler dans *Oh ! les beaux jours*³⁸⁹ ; dans *Acte sans paroles I*, des coups de sifflet dictent les mouvements du protagoniste, lui donnant des ordres impératifs auxquels il obéit toujours ; dans *Dis Joe*, une voix brusque interpelle Joe et le force à ouvrir les yeux, lui rappelant l'histoire d'une femme qu'il a poussée au suicide, le menaçant et le persécutant, par ses intentions et ses intonations ; dans *Trio du fantôme*, une voix féminine distribue des sortes de coups, en édictant de sa toute-puissance ; dans *...Que nuages...*, une mystérieuse voix égrène une série de mouvements, donne des ordres froids et mécaniques au protagoniste et récite les derniers vers d'un poème de William Butler Yeats ; dans *La Grande et La Petite Manœuvre*, des moniteurs qui frappent des mains commandent Le Mutilé, qui s'y soumet aveuglément.

³⁷⁸ *Ibidem*, p.1276.

³⁷⁹ ADAMOV, Arthur, *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1953, réédition 1981, p.10.

³⁸⁰ *Ibidem*, p.103.

³⁸¹ *Ibidem*, p.104.

³⁸² *Ibidem*, p.104.

³⁸³ *Ibidem*, p.148.

³⁸⁴ *Ibidem*, voir p.147, 153, 162, 168, 173, 179, 192, 194, 198, 204, 205.

³⁸⁵ ADAMOV, Arthur, *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1955, réédition 1983, voir p.170.

³⁸⁶ ADAMOV, Arthur, *Théâtre III*, Paris : Gallimard, 1966, p.141.

³⁸⁷ *Ibidem*, p.145.

³⁸⁸ *Ibidem*, voir p.172-173.

³⁸⁹ BECKETT, Samuel, *Oh! Les beaux jours* [suivi de] *Pas moi*, Paris : Éditions de Minuit, 1975, voir p.59-60.

Persécutés par cette voix off terrifiante à laquelle ils obéissent de manière mécanique, les protagonistes évoluent vers des êtres en ruine.

La menace sonore se fait inquiétante tantôt par l'amplification et l'intensification des sonorités, tantôt par leur étiolement, aboutissant ainsi à un silence lourd et pesant. Le bruit conquérant gagne des volumes toujours plus grands, surtout dans les lieux ionesciens et adamoviens : le délire verbal est rendu, dans *La Cantatrice chauve* et *La Leçon* à travers un bruitage de plus en plus accéléré ; la famille glousse et caquette dans *L'Avenir est dans les œufs* ; le grelot de la sonnerie et le bruit des barques s'accélèrent dans *Les Chaises* ; tout un fracas assourdissant et désagréable accompagne la première partie du *Nouveau Locataire* (« assez grand tintamarre : on entend, en provenant des coulisses, des bruits de voix, de marteaux, des bribes de refrains, des cris d'enfants, des pas dans les escaliers, un orgue de Barbarie, etc. »³⁹⁰) ; sur le fond sonore de la scène d'atmosphère de l'acte II du *Tueur sans gages* se mêlent radio, ascenseur qui monte, coup de marteau, claquements de porte, bruits de camions et de motocyclette, sirène d'usine, aboiement de chien, etc. ; la ville tremble sous les galopades de plus en plus fortes des périssodactyles, dans *Rhinocéros* ; la fin de *La Soif et La Faim* fait entendre un tintamarre hallucinant ; toutes sortes de bruits, de plus en plus forts, se mêlent dans *Tous ceux qui tombent* - « Bruits de la campagne. Mouton, oiseau, vache, coq, séparément, puis ensemble »³⁹¹, « le bruit d'une charrette qui arrive, s'arrête »³⁹², un « bardot [qui] hennit »³⁹³, un « timbre de bicyclette » avec « grincement de freins »³⁹⁴, le bruit d'une « camionnette qui se rapproche, passe à grand fracas et s'éloigne »³⁹⁵, des « roucoulements » de palombes³⁹⁶, un « cri de poule »³⁹⁷, un « violent coup de klaxon »³⁹⁸, « le bruit du vent »³⁹⁹, les « bruits de gare », des « sonneries et sifflets », « des portières qui claquent »⁴⁰⁰, des « cris »⁴⁰¹, un bref gazouillis », un « bref beuglement », un « bref bêlement », un « bref aboiement », un « bref caquètement »⁴⁰², etc. ; l'ambiance de *Cendres* indique les bruits qui accompagnent les fantômes qu'Henry convoque dans son histoire (le « bruit de gouttes

³⁹⁰ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.347.

³⁹¹ BECKETT, Samuel, *Tous ceux qui tombent*, Paris : Éditions de Minuit, 1957, p.7.

³⁹² *Ibidem* p.8.

³⁹³ *Ibidem*, p.9.

³⁹⁴ *Ibidem*, p.13.

³⁹⁵ *Ibidem*, p.15.

³⁹⁶ *Ibidem*, p.18.

³⁹⁷ *Ibidem*, p.25.

³⁹⁸ *Ibidem*, p.26.

³⁹⁹ *Ibidem*, p.31.

⁴⁰⁰ *Ibidem*, p.46.

⁴⁰¹ *Ibidem*, p.56, 57.

⁴⁰² *Ibidem*, p.59.

qui tombent, de plus en plus fort, brusquement coupé »⁴⁰³, le « bruit d'une porte claquée avec force »⁴⁰⁴, les « hurlements d'Addie »⁴⁰⁵, un « coup de règle sur le bois d'un piano »⁴⁰⁶, « la cinquième valse de Chopin en la bémol majeur »⁴⁰⁷, etc.); les bruits de la rafle vont croissant dans *La Parodie* et *La Grande et La Petite Manœuvre*; les Moniteurs invisibles qui frappent des mains dans *La Grande et La Petite Manœuvre* commandent Le Mutilé selon un rythme de plus en plus rapide et de plus en plus fort; la voix de La Radio se fait entendre chaque fois plus fort dans *Tous contre tous*; le billard électrique est assourdissant dans *Le Ping-Pong*; le chant noir de *La Politique des Restes*, « d'abord en sourdine... [...] se fait de plus en plus fort »⁴⁰⁸.

À l'opposé de ses confrères, le désir ardent de Samuel Beckett est de s'approcher progressivement du silence, en faisant perdre jusqu'à l'inaudible les sonorités les plus ténues : dans *Cendres*, le vague bruit de la mer se dilue, glissant en décroissant vers une tonalité plus floue « qui ressemble peu au bruit de la mer »⁴⁰⁹; dans la conversation téléphonique de *Pochade radiophonique*, le son s'épuise lui-même, se détruit peu à peu, se mange, jusqu'à ce que le doute soit émis vis-à-vis du récepteur qui est à l'autre bout du fil, dont le souffle, symbole de vie, se coupe avant même que la communication soit coupée; la misère de l'être n'est même plus épelée/appelée dans *Esquisse radiophonique*, où il n'y a plus ni cri ni appel, juste un soupir, un râle de souffrance, un son à peine émis par une Voix et une Musique de plus en plus faibles, qui ne s'adressent à personne si ce n'est au malheur d'être là, jusqu'à ce qu'elles s'éteignent « ENSEMBLE »⁴¹⁰; quatre jeux de percussions semblent d'abord s'énerver, s'accélérer frénétiquement dans *Quad*, mais ils vont peu à peu s'effacer, s'espacer, se fragmenter, ne laissant audible que le bruit des pas, seul retenu pour mettre en évidence la baisse du régime sonore; la voix qui fredonne les quelques mesures de la « pauvre » ritournelle de Franz Schubert, dans *Nuit et rêves*, ouvre le vide et indique le silence de la fin dernière. Samuel Beckett efface les derniers vestiges sonores, murmures usés, à peine audibles, dans des temps de silence qui soulignent leur affaiblissement, ponctuant ainsi le désastre des êtres face à la menace du creux et du vide. Cassés dans un effet d'épuisement qui s'accroît progressivement, les sonorités renforcent le silence infini, semblant donner un tempo à l'ultime exténuation; même le souffle, symbole de ce qui reste de la vie, se

⁴⁰³ BECKETT, Samuel, *La Dernière bande* [suivi de] *Cendres*, Paris : Éditions de Minuit, 1959, p.44.

⁴⁰⁴ *Ibidem*, p.46.

⁴⁰⁵ *Ibidem*, p.47.

⁴⁰⁶ *Ibidem*, p.52.

⁴⁰⁷ *Ibidem*, p.53.

⁴⁰⁸ ADAMOV, Arthur, *Théâtre III*, Paris : Gallimard, 1966, p.172-173.

⁴⁰⁹ BECKETT, Samuel, *La Dernière bande* [suivi de] *Cendres*, Paris : Éditions de Minuit, 1959, p.38.

⁴¹⁰ BECKETT, Samuel, *Comédie et actes divers*, Paris : Éditions de Minuit, 1972, p.96.

réduit et se détruit, renforçant l'épuisement et soulignant l'immobilité de l'être, qui s'effondre, happé par un silence métaphysique lourd, massif, absolu, qui le touche profondément.

L'éclairage figure, dans les lieux du « nouveau-théâtre », à côté du bruitage, comme un autre moyen de connoter l'agression infligée à l'être. L'opposition lumière-obscurité souligne un état euphorique qui aboutit à la dépression, chez Eugène Ionesco, met en évidence la souffrance chez Samuel Beckett et la persécution chez Arthur Adamov.

Une lumière quasi surnaturelle inonde souvent le plateau ionescien, transfigurant l'existence en épiphanie insolite, libérant les protagonistes de leur malaise existentiel et engendrant une joie presque délirante d'exister, qui incite à l'envol⁴¹¹, mais cette explosion est toujours de courte durée, fugitive, vite occultée par la grisaille des jours, condamnant l'être à un dur retour à la réalité et l'obligeant à confronter sa condition absurde, qui lui fait ressentir un constant désarroi. La lumière cède alors le pas à l'obscurité grandissante, qui écrase l'être sous son poids.

Avant que le plateau plonge dans l'obscurité, la lumière devient souvent incertaine dans sa couleur et dans sa forme, signalant le trouble des protagonistes forcés à admettre l'angoissante réalité: dans *Jacques ou la soumission*, les fantômes de Jacques se dessinent dans l'indécise couleur verte⁴¹²; les apparitions étranges – le bassin du Tueur dans *Tueur sans gages* ou les visions terrifiantes du *Piéton de l'Air* – sont nappées dans une atmosphère mi-obscur, mi-brillante .

Peu à peu, l'obscurité gagne l'espace et engloutit l'être : une obscurité suggestive communique, au deuxième acte de *Tueur sans gages*, par opposition au premier, une impression de pesanteur⁴¹³, tandis que « le soleil couchant, rouge, énorme, mais sans éclat »⁴¹⁴ du troisième acte, qui accompagne le monologue final de Bérenger,

⁴¹¹ Choubert est conduit, dans *Victimes du devoir*, vers un espace de joie et de bonheur où il éprouve une sensation de légèreté qui le pousse à s'envoler ; dans *Amédée ou Comment s'en débarrasser*, la lumière attirante et presque palpable qu'Amédée découvre lorsqu'il ouvre la fenêtre de l'appartement, à la suite de longues années, orientera le protagoniste vers la recherche d'un Ailleurs éblouissant et léger ; la cité radieuse, inondée par une lumière aveuglante, que Bérenger découvre avec émerveillement dans *Tueur sans gages*, transfigure son monde angoissant où règnent l'obscurité et la saleté et lui permet d'affranchir le malaise existentiel qu'il éprouvait à chaque instant de sa vie ; la cité radieuse du *Tueur sans gages* devient la ville mythique Aluminia, dans *Voyage chez les morts* ; la lumière enthousiasme aussi Bérenger dans *Le Piéton de l'air*, provoquant sa pleine expansion et sa joie, qui s'expriment dans un sentiment d'allégresse qui le précipite vers une imagination aérienne ; la lumière éblouissante qui orchestre la flambée passionnelle du second acte de *La Soif et La Faim* déclenche auprès de Jean la même euphorie qui soulevait ses prédécesseurs ; à la scène X de *Ce formidable bordel !*, la lumière, magique, transfigure le décor et le protagoniste, qui se voit exister et éprouve une vertigineuse sensation d'étonnement insolite.

⁴¹² IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, voir p.87.

⁴¹³ *Ibidem*, voir p.497.

⁴¹⁴ *Ibidem*, p.518.

suggère une fin sanglante ; « les lueurs rouges et sanglantes »⁴¹⁵ qui éclairent le plateau du *Piéton de l'air* après l'envol de Bérenger annoncent sa vision apocalyptique ; dans *Voyage chez les morts*, Jean ne peut pas empêcher le retour de l'ombre et de l'obscurité : « Jean : Alors pourquoi l'ombre revient-elle ? Lumière, reste ! [...] Hélas, tout s'obscurcit. Je n'ai plus assez de force pour garder en moi la lumière d'Alumina. C'est sombre de nouveau. [...] De nouveau l'obscurité habite mon cœur »⁴¹⁶. La lumière prend une dimension tragique dans la dramaturgie ionescienne, matérialisant un vide déprimant, qui plonge l'être dans l'angoisse.

À la différence de l'univers ionescien, parsemé d'explosions temporaires de lumière, l'univers beckettien et celui adamovien sont traités seulement en clair-obscur⁴¹⁷. Les deux dramaturges font recours à la faculté d'isolement par la lumière, afin d'illustrer les thèmes obsessionnels de leurs théâtres, i.e. l'angoissante souffrance de l'homme (Samuel Beckett) et sa persécution absurde (Arthur Adamov). Avec le vieil Krapp de *La Dernière Bande*, qui mange des bananes et écoute son passé enregistré sur une bande magnétique dans la lumière, sur le devant de la scène, alors qu'il va boire au fond du plateau, dans l'obscurité, la lumière se lie à un souvenir amoureux douloureux que le protagoniste espère vainement oublier. La lumière aveuglante du désert d'*Oh ! les beaux jours* brûle Winnie et fait terroriser Willie, son mari, dans un trou. L'éclairage faible et sans couleur de *Pas* sert à souligner la solitude de May, sa condamnation à marcher et à parler. La lumière devient, à travers le projecteur-actant de *Comédie*, un véritable instrument de torture, force aveugle ennemie qui exerce une emprise terrifiante sur les protagonistes, leur extorquant la parole et les questionnant tel un bourreau, déclenchant ou coupant court à leurs répliques, les forçant à raconter leur histoire. Dans les dernières pièces beckettiennes, la lumière devient source de douleur, s'acheminant vers une lente descente vers le noir, calcinée par lui, dans une ultime chute, heurtant l'être à l'incompréhension d'un monde destiné à se poursuivre, mais où l'on ne voit plus rien.

Arthur Adamov charge la lumière et l'obscurité d'isoler et de souligner un sous-lieu de l'action, afin de mieux faire ressortir le thème de la persécution lancinante qui traverse toute son œuvre: des phares balayent la scène deux fois au 9^e tableau de *La Parodie*, matérialisant la pression que l'extérieur exerce sur les protagonistes et la lumière souligne l'impact particulier de l'ultime moment de la pièce,

⁴¹⁵ *Ibidem*, p.728.

⁴¹⁶ *Ibidem*, p.1339.

⁴¹⁷ C'est toujours le soir dans l'univers beckettien : le discours de Pozzo, dans *En attendant Godot*, décrit la pâleur du ciel (BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Paris: Éditions de Minuit, 1952, p.52) ; *Fin de partie* se déroule dans une lumière uniformément grisâtre, pâle, diffuse et imprécise, qui masque sa source et ne procède d'aucune projection ni réfraction (« Clov : Il fait gris. [...] Noir clair. Dans tout l'univers » (BECKETT, Samuel, *Fin de partie*, Paris : Éditions de Minuit, 1957, p.48).

où l'homme se transforme en déchet, dans un échec total (« Les ouvriers, tout en accomplissant leur travail, s'approchent du cadavre de N. et le poussent comme une ordure ménagère vers les coulisses où ils ne tardent pas à disparaître derrière lui. Au moment précis où le balai touche N. la lumière se fait très forte et très crue. La scène reste déserte un long instant, toujours dans la même clarté insoutenable »⁴¹⁸) ; dans *Tous contre Tous*, Arthur Adamov « veut suggérer par l'éclairage une ville [raciste] du Sud »⁴¹⁹. L'éclairage adamovien est d'une expressivité maximale, imposant, aux yeux des spectateurs, le plateau dans sa matérialité la plus brute.

Les lieux scéniques persécuteurs d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov se dévoilent de deux manières différentes : tantôt, à travers une prolifération délirante des objets, le lieu scénique s'attaque aux protagonistes en leur ôtant toute liberté et en les immolant jusqu'à leur mise à mort, tantôt il les livre à une apparente liberté dramaturgique, mais ne cesse de se resserrer autour d'eux, les agressant par son étroitesse étouffante. L'agression du lieu scénique est prolongée dans l'espace visuel et sonore, fait de lumières efficaces et d'une multitude de bruits inquiétants tantôt par leur amplitude sonore tantôt par leurs tonalités exténuées qui ne cessent d'infliger maintes blessures, étant à la fois les sources de la terreur des protagonistes et les instruments de torture qui les font souffrir, les submergeant de douleur.

⁴¹⁸ ADAMOV, Arthur, *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1953, réédition 1981, p.54.

⁴¹⁹ *Ibidem*, p.192.

II.4. Des lieux de l'aliénation

Les rapports de l'espace et du psychisme humain ont toujours été pressentis par les auteurs et les critiques, bien avant d'être étudiés rigoureusement par des auteurs comme Jean Piaget, Maurice Merleau-Ponty, Pierre Kaufmann, etc.⁴²⁰. C'est surtout la psychanalyse qui a su tirer le plus grand profit de l'étude de l'espace et de l'appareil psychique et dans le cas d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov, on doit se tourner de ce côté : d'une part, les trois auteurs furent familiers de cette discipline⁴²¹, d'autre part, chacun se considère un solitaire, un retranché dans son propre monde. Leurs écritures dramatiques se posent d'emblée comme une extériorisation de leur dedans, fait d'angoisses, d'anxiétés, de craintes et de cauchemars, dans le dehors englobant les protagonistes et les spectateurs. Le nouvel espace des années 1950 se voit ainsi attribuer une nouvelle fonction par rapport au théâtre antérieur : visualiser la psyché et révéler son aliénation inhérente. La scène, à travers sa disposition et son agencement spatial, renseigne sur l'espace intérieur des entités dramatiques, dévoilant les obsessions et les conflits qui les déchirent, miroir de leur âme plutôt que représentation du lieu où elles évoluent.

La disposition de l'espace scénique se charge de figurer l'univers intérieur de l'être qui s'y dévoile dans toute son aliénation, avec ses préoccupations, ses obsessions et ses angoisses. « L'espace est immense à l'intérieur de nous-mêmes. Il nous faut des explorateurs, des découvreurs des mondes inconnus qui sont en nous, qui sont à découvrir en nous »⁴²², écrit Eugène Ionesco, qui avoue avoir « essayé... d'extérioriser l'angoisse ... de [ses] personnages, [...] de faire parler les décors, de visualiser l'action scénique, de donner des images concrètes de la frayeur, ou du regret, du remords, de l'aliénation »⁴²³. Le « nouveau théâtre » inscrit ses entités dramatiques dans l'espace bizarre du fantasme, proposant des décors étranges et inquiétants, qui ne renvoient plus à une réalité extérieure concrète, mais au labyrinthe d'une conscience aliénée. Les sièges

⁴²⁰ Voir PIAGET, Jean, *La Représentation du monde chez l'enfant*, Paris : Alcan, 1958, 336 p. ; MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard, 1945, 531 p., *Le visible et l'invisible*, Paris : Gallimard, 1964, 360 p. ; KAUFMANN, Pierre, *L'Expérience émotionnelle de l'espace*, Paris : Vrin, 1969, 352 p.

⁴²¹ Dans *Entre La Vie et Le Rêve*, Eugène Ionesco avoue avoir beaucoup appris sur le mécanisme de la création artistique en lisant Sigmund Freud qui « a bouleversé, renouvelé la compréhension de Sophocle et de tant d'autres » (IONESCO, Eugène, *Entre la vie et le rêve. Entretiens avec Claude Bonnefoy*, Paris : Pierre Belfond, 1977, p. 46). Samuel Beckett n'a jamais fait un mystère de sa sympathie pour la psychanalyse. Il s'est toujours intéressé à la psychopathologie et a lu les livres de Sigmund Freud et ceux de ses disciples. Quant à Arthur Adamov, il est également familier de cette discipline : il a traduit l'ouvrage de Carl Jung, *Le Moi et L'Inconscient*.

⁴²² IONESCO, Eugène, *Notes et Contre-Notes*, Paris : Gallimard, 1962, p.207.

⁴²³ *Ibidem*, p.86.

installés frénétiquement sur la scène des *Chaises*, destinées à accueillir des invités qui n'existent que dans l'imagination des deux Vieux, les portes qui permettent l'accès de ces êtres invisibles, s'ouvrant et se fermant « sans arrêt, toutes seules »⁴²⁴ ainsi que la lumière et les bruits réels⁴²⁵ qui signalent l'arrivée de cette foule d'absences présentes, participent à l'angoisse des protagonistes, servant de support à leur délire et révélant leur folie. Le cadavre toujours grandissant qui gît dans la chambre à coucher des deux époux d'*Amédée ou Comment s'en débarrasser*, faisant pousser des champignons vénéneux, ainsi que les décors qui chavirent⁴²⁶, figurent la dégradation de leurs relations de couple et les plonge dans une aliénation qui se traduit comme angoisse et affolement extrêmes⁴²⁷ contre l'invasion de ce mal avec lequel les deux protagonistes essaient vainement de cohabiter, en réaménageant l'espace avec des gestes désordonnés. L'organisation morbide des meubles dans l'espace scénique du *Nouveau Locataire* à laquelle se livre le mystérieux protagoniste, les diplômes accumulés tout au long de sa vie par L'Académicien, accrochés aux murs de son salon dans *La Lacune*, ainsi que les décorations qui prolifèrent sur sa poitrine jusqu'à la ceinture relèvent de la manie. Les portes qui s'ouvrent toutes seules pour faire passer les meubles⁴²⁸, dans *Le Nouveau Locataire* participent de l'obsession du Monsieur de la même manière que dans *Les Chaises*. La succession des deux décors du *Tueur sans gages* dit le désespoir profond et les désillusions du protagoniste qui l'emportent sur ses illusions et ses espoirs. La cité radieuse du premier acte matérialise la joie de Bérenger, son enthousiasme et son extase devant un paysage paradisiaque, mais le fait qu'elle n'est pas concrètement représentée sur la scène⁴²⁹ met en doute son existence réelle, lui donnant un caractère artificiel et une dimension imaginaire, obligeant Bérenger à confronter la seule réalité possible, celle de son quartier sombre et angoissant, le plongeant ainsi dans une aliénation profonde et durable. Dans *Le Piéton de l'air*, le lieu paisible et verdoyant de la campagne où débute l'action et l'espace inquiétant de L'Anti-Monde qui lui succède ont le même effet. Le décor baignant de lumière du premier acte se confond avec la joie du protagoniste, beaucoup plus forte que celle de Bérenger dans *Tueur sans gages*, car elle incite à

⁴²⁴ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.167.

⁴²⁵ Les spectateurs perçoivent un bruitage réel - glissement des barques à l'eau, coups de sonnettes, bruits de la foule invisible - et la lumière souligne l'entrée de chaque invité, se faisant de plus en plus forte.

⁴²⁶ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, voir p.316.

⁴²⁷ L'angoisse est à son comble à la fin de l'acte II, lorsque le couple croit entendre des coups frappés à la porte, alors que c'est le cœur de Madeleine qui bat : « Amédée : Si on frappait pour de bon à la porte en ce moment, ce ne serait pas facile de distinguer les battements à la porte de tes battements de cœur »⁴²⁷ (IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.315).

⁴²⁸ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, voir p.364.

⁴²⁹ Bérenger et L'Architecte déambulent sur une scène vide, donnant seulement l'impression de parcourir la cité radieuse avec ses avenues, ses allées et ses jardins.

l'envol : Bérenger sautille, bondit, enfourche une bicyclette et finit par s'envoler. Néanmoins, la représentation de ce paysage sur une toile peinte qui défile en sens inverse de la marche de Bérenger, suggère, tout comme dans *Tueur sans gages*, qu'il n'existe que dans le regard enthousiaste de Bérenger. On pressent que sa joie va être de courte durée. En effet, l'ascension du protagoniste est suivie d'une amère retombée. Le plateau s'obscurcit, la lumière se fait rouge et sanglante, on entend la tonnerre et des bruits de bombardement et on suggère qu'on pourrait voir dans le fond du décor « quelques ruines fumantes, une cathédrale, un volcan qui fume »⁴³⁰. L'espace porte les marques de la désillusion de Bérenger avant même qu'il n'ait ouvert la bouche pour décrire les visions apocalyptiques découvertes aux cieux. La mise en scène irréaliste de *Délire à deux*, avec les projectiles qui deviennent du coup saugrenus - débris de tasses, têtes de pipes, têtes de poupées, etc. - souligne le caractère hallucinatoire de la guerre qui sévit dehors et qui n'existe finalement que dans l'imagination des protagonistes, qui sont en train de vivre une psychose. La lente destruction⁴³¹ de l'espace dans *Le Roi se meurt*, qui semble souffrir des mêmes maux et des mêmes dérèglements⁴³² que le protagoniste, s'effaçant et disparaissant même avec lui⁴³³, illustre l'agonie de Bérenger devant sa mort imminente. Dans *Ce formidable bordel !*, la chambre où Le Personnage s'est claustré volontairement, craignant à tout instant l'apparition des trous dans les murs, qui feraient effondrer les barrières qui le protègent, projette sa peur de la castration, exprimée dans l'épisode où il contemple le sexe d'Agnès endormie⁴³⁴. Tel l'espace du *Roi se meurt* qui s'évanouissait à la fin de la pièce, les meubles et le décor tout entier s'effacent aussi, dans *Ce formidable bordel !*, laissant Le Personnage « seul au milieu du plateau désert »⁴³⁵, en proie à un fou rire, signifiant son angoisse face au vide qui menace de s'emparer de lui.

Espace et protagonistes sont en relation si étroite, dans la dramaturgie beckettienne, que la limite entre l'un et l'autre n'est pas toujours nettement définie. Les poubelles où croupissent Nagg et Nell dans *Fin de partie*, le mamelon dans lequel

⁴³⁰ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.728.

⁴³¹ Le royaume de Bérenger se délabre, rétrécit, se dépeuple, l'armée est paralysée par un mystérieux virus, les montagnes s'affaissent, le soleil se lève en retard, novembre succède au printemps, les arbres meurent, le chauffage ne fonctionne plus, les vaches n'ont plus de lait, les toiles d'araignée prolifèrent et dans le mur apparaît symboliquement une « fissure [...] irréversible » (IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.741).

⁴³² L'espace est traité de la même façon que le corps malade du roi, il devient vivant et matérialise une partie du protagoniste : les souffrances du roi mourant se dessinent sur les murs de la salle du trône et ses battements de cœur finissent par la détruire.

⁴³³ Juste avant la mort du roi, lorsque Bérenger, devenu sourd et aveugle, ne peut plus percevoir ce qui lui est extérieur, le décor s'efface lentement, s'effondrant avec de sinistres craquements et s'évanouit.

⁴³⁴ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, voir p.1190.

⁴³⁵ *Ibidem*, p.1194.

Winnie disparaît progressivement dans *Oh ! les beaux jours*, les jarres-urnes funéraires qui laissent seulement passer les têtes des trois protagonistes de *Comédie*, les deux sacs qui enveloppent A et B dans *Acte sans paroles II*, les « accoudoirs arrondis recourbés comme pour étreindre »⁴³⁶ de la chaise de *Berceuse* se confondent presque avec les protagonistes, figurant l'angoisse d'enlèvement à laquelle ils sont voués. Annulant tout décor dans ses dernières pièces, Samuel Beckett se concentre sur les protagonistes qui errent dans le lieu vague et ténébreux de leurs pensées, s'y dévoilant dans leur désir ardent d'expiation, leur volonté d'atteindre le noir, la réclusion, l'immobilité et l'aphasie.

Les lieux de l'attente de N. dans *La Parodie* - couché sous l'horloge réduite à un simple accessoire (elle ne porte pas d'aiguilles) ou sous l'arbre dont les feuilles jaunissent - figurent sa demande passive de mort, dévoilant sa profonde aliénation d'être qui y est promis: « Tout le monde est mort, il n'y a pas que moi. Regardez-les cligner des yeux comme s'ils recevaient toujours une petite pluie froide dans la figure. Ils font semblant de marcher, et à chaque pas, il y a comme deux balais imbéciles qui se balancent, à droite et à gauche »⁴³⁷. Dans *L'Invasion*, l'espace constitué par les papiers du manuscrit indéchiffrable qui envahissent tout, engendrant un désordre où l'on ne peut plus rien trouver, marque l'aggravation de l'état mental de Pierre, le trouble qui saisit son âme. Dans *La Politique des Restes*, la névrose de Johnnie est directement liée à l'espace. Toute la pièce tourne autour de la projection et de l'introjection⁴³⁸, du passage de ce qui est dedans dehors et vice-versa. Ainsi, le raciste industriel blanc Johnnie Brown projette sur le groupe honni des Noirs ses propres fautes et ses penchants inavoués. Accusant le noir Tom Guinness de déposer des ordures devant sa porte et par conséquent de vouloir les lui introjecter⁴³⁹, il lui fait lécher le sol, extériorisant ainsi la hantise de se voir infliger le même supplice : « Johnnie: Et quand je gigoterai à terre, ne pouvant plus me relever, quand je serai affalé, alors, ils s'amèneront tous, munis de leurs pelles, des centaines de pelles, et ils me pousseront avec leurs pelles jusqu'à je ne sais quelle poubelle où devant eux, sur le champ, je devrai avaler tout

⁴³⁶ BECKETT, Samuel, *Catastrophe et autres dramaticules*, Paris : Éditions de Minuit, 1986, p.54.

⁴³⁷ ADAMOV, Arthur, *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1953, réédition 1981, p.17.

⁴³⁸ En psychanalyse, la projection est « l'opération par laquelle le sujet expulse de soi et localise dans l'autre, personne ou chose, des qualités, des sentiments, des désirs, voire des objets qu'il méconnaît ou refuse en lui » (LAPLANCHE, Jean, PONTALIS, Jean-Bertrand, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris : PUF, 1973, p.344). Sigmund Freud fait jouer un rôle essentiel à la projection couplée avec l'introjection, dans la genèse de l'opposition sujet (moi) – objet (monde extérieur). Le sujet « prend dans son moi les objets qui se présentent à lui en tant qu'ils sont source de plaisir, il les introjecte, et d'autre part, il expulse de lui ce qui dans son propre intérieur est occasion de déplaisir » (*Ibidem*, p.347).

⁴³⁹ La porte est l'équivalent de l'orifice oral permettant le passage dans le moi corporel.

jusqu'à la dernière coquille d'œufs... »⁴⁴⁰. Cette crainte est directement en rapport avec la prolifération des Noirs dans l'espace : auparavant agglomérés dans des zones-tampon, espaces de l'exil, projections spatiales du racisme des Blancs, ils élargissent leur espace⁴⁴¹, après la politique « d'assouplissement »⁴⁴², d'où une menace grandissante. Ce qui est menacé, ce n'est pas seulement l'espace de Johnnie, mais celui de la société toute entière, essentiellement raciste : « Johnnie : [...] tout s'étend, tout se renforce, tout prend des proportions inquiétantes, à ce que je vois »⁴⁴³. Dans ce sens, la projection apparaît comme une réaction de défense de l'individu face à la menace terriblement angoissante qui pèse sur son espace personnel.

La scène autorise de nombreux déplacements, définit des relations entre les protagonistes, constitue un lien que ceux derniers investissent de sens de par leur seule présence (ou absence) et leurs mouvements. Les déplacements des protagonistes sur la scène du « nouveau théâtre » tracent sur le sol l'image de leur aliénation. Se présentant sous la forme d'un fiévreux vagabondage vain et indéfinissable, l'agencement spatial rend visible la situation tragique de l'être claustré dans un lieu sans issue, sans espoir de fuite, davantage piégé par ses propres fantasmes, obsessions et angoisses : dans *La Leçon*, le Professeur, en proie à sa folie meurtrière, arpente nerveusement la pièce où il donne des cours à l'Élève qui « le suit du regard et a, parfois, certaine difficulté à le suivre, car elle doit beaucoup tourner la tête »⁴⁴⁴ ; apportant et aménageant les sièges pour les invités invisibles, les Vieux des *Chaises* sont pris dans une course infernale⁴⁴⁵, qui suggère l'intensité du délire qu'ils sont en train de vivre ; dans *Le Maître*, à l'attente d'une célébrité, deux tandems en proie à un érotisme effréné, les Admirateurs et les Amants, parcourent la scène de façon délirante, « ils entrent et sortent en utilisant toutes les issues »⁴⁴⁶ ; dans *Amédée ou Comment s'en débarrasser*, aliénés par le cadavre qu'ils ont installé quinze ans auparavant dans leur chambre de jeunes mariés, symbole de leur amour mort, Madeleine et Amédée se surprennent continuellement à son chevet : Amédée effectue une série d'allées et de venues entre sa table de travail et la porte de la chambre où gît le cadavre, afin d'y jeter un regard

⁴⁴⁰ ADAMOV, Arthur, *Théâtre III*, Paris : Gallimard, 1966, p.172.

⁴⁴¹ «Joan Brown : [les Noirs] ont aujourd'hui le droit d'aller à peu près partout. Ils sont admis à peu près dans tous les cinémas, à peu près dans tous les magasins [...] Ils sont partout et ils ne se gênent plus. Avant, ils se gênaient encore un peu... [...] Ils stationnent où ils veulent, ils circulent comme ils veulent » (ADAMOV, Arthur, *Théâtre III*, Paris : Gallimard, 1966, p.171).

⁴⁴² *Ibidem*, p.171.

⁴⁴³ *Ibidem*, p.171.

⁴⁴⁴ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.59-60.

⁴⁴⁵ *Ibidem*, voir p.165.

⁴⁴⁶ *Ibidem*, p.193.

« pétrifié »⁴⁴⁷, tandis que Madeleine y va pour lui prodiguer mille soins corporels ; dans *Scène à quatre*, trois protagonistes identiques, mains derrière le dos, s'agitent avec des mouvements effrénés, tournant mécaniquement autour de la table; dans *Rhinocéros*, Jean, aliéné par son inévitable métamorphose en pachyderme, « parcourt la chambre, comme une bête en cage »⁴⁴⁸, entreprenant ensuite tout un va-et-vient entre la salle de bains et son lit ; aliénés à eux-mêmes, poussés par une obsession malade à se barricader contre tout le monde, les protagonistes de *Délire à deux* succombent à une agitation folle, parcourant la scène dans toutes les directions, dans une tentative désespérée de boucher toutes les issues de l'appartement ; angoissé par la perspective de la mort imminente, le roi Bérenger s'agite dérisoirement, dans *Le Roi se meurt*, devant le néant à venir : « il se précipite vers la fenêtre »⁴⁴⁹, puis, « se retourne. Il fait quelques pas vers le milieu de la scène [...] Il veut monter les marches du trône, mais n'y arrive pas »⁴⁵⁰, « Il se lève difficilement et ira s'installer sur l'autre petit trône à droite »⁴⁵¹, « se dirige vers son trône [...] essaye de gravir les marches »⁴⁵² ; le « jeu de cache-cache »⁴⁵³ et les « disparitions et apparitions successives »⁴⁵⁴ avec lesquels Jean tourmente Marie-Madeleine dans le premier épisode de *La Soif et La Faim* symbolisent son déchirement entre son amour pour sa femme et son enfant et son désir ardent d'échapper à sa vie étouffante et s'en aller à l'autre bout du monde, qui le condamnera, au dernier épisode, à un va-et-vient incessant, dans la pénitence, puni pour avoir pêché contre l'amour ; dans *La Parodie*, dès son entrée sur scène, L'Employé est « en proie à une agitation constante, à un débit désordonné et marche dans tous les sens (même en arrière) »⁴⁵⁵, tandis que Lili, « traverse la scène »⁴⁵⁶ avec une extrême frivolité, courant d'un homme à l'autre, incapable de se fixer ; dans *L'Invasion*, Pierre « marche de long en large »⁴⁵⁷, constamment angoissé par la tâche impossible qu'il s'est donné, i.e. déchiffrer le manuscrit laissé par son ami; dans *La Grande et La Petite Manœuvre*, Le Militant, incapable d'échapper à ses hallucinations, « va et vient à travers la scène »⁴⁵⁸ ; dans *Le Professeur Taranne*, le protagoniste « marche de long en large »⁴⁵⁹, va et vient entre

⁴⁴⁷ *Ibidem*, p.273.

⁴⁴⁸ *Ibidem*, p.598.

⁴⁴⁹ *Ibidem*, p.760.

⁴⁵⁰ *Ibidem*, p.762.

⁴⁵¹ *Ibidem*, p.764.

⁴⁵² *Ibidem*, p.772.

⁴⁵³ *Ibidem*, p.817.

⁴⁵⁴ *Ibidem*, p.818.

⁴⁵⁵ ADAMOV, Arthur, *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1953, réédition 1981, p.10.

⁴⁵⁶ *Ibidem*, p.16.

⁴⁵⁷ *Ibidem*, p.59.

⁴⁵⁸ *Ibidem*, p.132.

⁴⁵⁹ *Ibidem* p.225.

l'inspecteur qui l'interroge et toutes les personnes qui pourraient le reconnaître et lui conférer une identité : une Journaliste, deux Messieurs, La Femme du monde ; dans *Le Sens de la marche*, Henri, aliéné par l'autorité parentale qu'il essaie en vain de fuir tout au long de la pièce, « fait quelques pas, s'arrête, se retourne »⁴⁶⁰, « marche nerveusement de long en large »⁴⁶¹ ; dans le *Ping-pong*, Arthur et Victor, obsédés par un appareil à sous, parcourent follement la scène, « marchent [...] en sens opposé. Quand ils se rencontrent, ils parlent ; parfois, cependant, l'un parle, tandis que l'autre marche, etc. »⁴⁶². L'égarement indéfinissable qui enferme les protagonistes dans les mêmes parcours, crée une discontinuité schizophrénique qui les aliène profondément et durablement, les empêchant de se saisir et de se reconnaître eux-mêmes.

Les êtres beckettien parcourant l'étendue scénique de la même manière incessante que les entités dramatiques d'Eugène Ionesco et d'Arthur Adamov mais, à la différence de ces dernières, leur effervescence se donne un but, celui de trouver une place, qui devient « la » place appropriée, idéal d'immobilité et de stabilité, d'où ils ne bougeront plus. D'aucuns s'avèrent incapables de se fixer, tandis que d'autres parviennent à trouver ce point d'équilibre⁴⁶³ et n'en bougent plus. *Éleuthéria* débute avec le va-et-vient du protagoniste, Victor, qui « s'agite, s'assied sur le lit, se lève, va et vient, en chaussettes, dans tous les sens, de la fenêtre à la rampe, de la porte à la barrière invisible, [...] s'arrête souvent, regarde par la fenêtre, vers le public »⁴⁶⁴, pour revenir s'asseoir sur le lit où il se couche, immobile, le « dos tourné à l'humanité »⁴⁶⁵. Être ici ou là, pourquoi se poser ici plutôt que là, pourquoi être proche ou lointain, tel semble être l'enjeu spatial d'*En attendant Godot*, ce qui engendre un va-et-vient incessant. Dès son entrée en scène, Vladimir essaie plusieurs positions dans l'espace scénique et lorsqu'il trouve sa place et s'y établit pour discourir, c'est Estragon qui commence à explorer les possibilités spatiales de la scène : « Il se lève péniblement, va en boitillant vers la coulisse gauche, s'arrête, regarde au loin [...], se retourne, va vers la coulisse droite, regarde au loin [...], revient au centre de la scène, regarde vers le fond [...] se retourne, avance jusqu'à la rampe, regarde vers le public »⁴⁶⁶. Estragon revenu, Vladimir

⁴⁶⁰ ADAMOV, Arthur, *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1955, réédition 1983, p.23.

⁴⁶¹ *Ibidem* p.32.

⁴⁶² *Ibidem*, p.128.

⁴⁶³ Dans beaucoup de pièces beckettiennes, les points fixes sont donnés dès le départ, ces pièces présentant des protagonistes immobiles, tels Nagg et Nell bouclés dans leurs poubelles dans *Fin de partie*, Winnie enfoncée dans son monticule dans *Oh ! les beaux jours*, les trois protagonistes de *Comédie* enserrés dans des jarres, le récitant de *Solo*, la femme dans la berceuse dans *Berceuse*, l'Entendeur et le Lecteur de *L'Impromptu d'Ohio*, l'un assis de face, l'autre assis de profil, tête penchée appuyée sur la main droite, main gauche sur la table, le rêveur immobile de *Nuit et rêves*, assis, tête vide sur mains atrophiées.

⁴⁶⁴ BECKETT, Samuel, *Éleuthéria*, Paris : Éditions de Minuit, 1995, p.15.

⁴⁶⁵ *Ibidem*, p.167.

⁴⁶⁶ BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Paris: Éditions de Minuit, 1952, p.16.

se remet à arpenter le plateau, scrutant l'infini de l'horizon. À la différence de Vladimir et d'Estragon qui n'arrivent pas à se fixer, Pozzo amène Lucky à se poser à tel ou tel endroit de la scène et lui impose différents marquages sur le plateau : « Pozzo : Plus près ! (Lucky dépose valise et panier, avance, déplace le pliant, recule, reprend valise et panier. Pozzo regarde le pliant). Arrière ! (Lucky recule). Encore. (Lucky recule encore). Arrêt ! (Lucky s'arrête). [...] Panier ! (Lucky avance, prend le panier, recule, s'immobilise). Plus loin ! (Lucky recule). Là ! (Lucky s'arrête) »⁴⁶⁷. Égarés dans l'irréalité, ayant perdu toute notion cohérente possible quant à un repère extérieur, les protagonistes de *Fin de partie* effectuent un balayage de toutes les directions, en longueur, largeur et hauteur. La pantomime initiale de Clov⁴⁶⁸, qui va d'une fenêtre à l'autre, se dirige vers les poubelles, revient vers Hamm et monte sur l'escabeau, en est hautement significative. Plus tard, lorsque Hamm demande à Clov de conduire son fauteuil roulant aux limites de cet espace, il évoque « un tour du monde »⁴⁶⁹. Tandis que les allées et les venues de Hamm mesurent l'intérieur pour s'assurer de ses limites, le va-et-vient de Clov se déploie entre le fauteuil de Hamm et la cuisine : durant toute la pièce, Hamm chasse Clov et Clov revient, Clov s'en va et Hamm le retient. Le point fixe ne fait plus ici l'objet d'une quête, étant donné dès le départ, car Hamm se présente en position centrale, point de référence qu'il essaie de maintenir à travers une extrême minutie qui permet d'arpenter et de mesurer constamment la scène :

« Hamm : [...] C'est là, ma place ?

Clov : Oui, ta place est là.

Hamm : Je suis bien au centre ?

Clov : Je vais mesurer.

Hamm : À peu près ! À peu près !

Clov : « Là.

Hamm : Je suis bien au centre ?

Clov : Il me semble.

Hamm : Il te semble ! Mets-moi bien au centre !

Clov : Je vais chercher la chaîne.

Hamm : À vue de nez ! À vue de nez ! (Clov déplace insensiblement le fauteuil). Bien au centre !

Clov : Là »⁴⁷⁰.

⁴⁶⁷ *Ibidem*, p.32, repris p.59.

⁴⁶⁸ BECKETT, Samuel, *Fin de partie*, Paris : Éditions de Minuit, 1957, voir p.13-15.

⁴⁶⁹ *Ibidem*, p.41.

⁴⁷⁰ *Ibidem*, p.43.

Hamm veut chercher et définir sa place, mais ne peut pas se fixer. Quant à Clov, qui effectue maints parcours entre le fauteuil de Hamm et la cuisine, il n'y parvient pas non plus. Dans *La dernière Bande*, Krapp arpente sa demeure à plusieurs reprises, d'une démarche laborieuse, se déplaçant entre le devant de la scène, où il mange des bananes et écoute les bobines réceptacles de son passé amoureux et le fond de la scène, où il va boire de l'alcool, pour qu'il s'immobilise à la fin de la pièce dans son point stable, la table au magnétophone, « regardant dans le vide devant lui »⁴⁷¹, tandis que « la bande continue à se dérouler en silence »⁴⁷². Le théâtre beckettien atteint avec *Va-et-vient* le maximum de vivacité et de mobilité, trois femmes y répétant plusieurs fois le même jeu, réglé par une symétrie impeccable. Dans *Pas*, le va-et-vient de May - neuf pas à droite, neuf pas à gauche⁴⁷³ - dessine, comme les critiques l'ont déjà remarqué⁴⁷⁴, le signe mathématique de l'infini, matérialisant sur la scène le refrain de la pièce, « N'auras-tu fini de ressasser tout ça ? ». Dans *Dis Joe*, après avoir balayé la scène pour être sûr d'avoir bouché toutes les issues, Joe ne bouge plus dans son lit, il ne dit plus un mot, à l'écoute de la voix qui le met au supplice. Tout un jeu du chat et de la souris se met en place dans *Film*, où un homme déambule dans une rue, l'air perdu, en état de crise, semblant vouloir échapper à un poursuivant, fuite apeurée qui le conduit à se terrer dans sa chambre : l'y voilà immobile, « affalé en avant, la tête dans les mains »⁴⁷⁵. Le protagoniste d'*Acte sans Paroles I* n'existe que par son exploration de l'espace pour parvenir à une carafe d'eau, qui demeure imprenable. Dans ce but, il opère différentes combinaisons avec les autres objets, ce qui engendre le parcours de plusieurs trajets. Après avoir exploré toutes les possibilités offertes par l'espace, l'homme « ne bouge pas »⁴⁷⁶ à la fin de la pièce. Dans *Acte sans paroles II*, les va-et-vient d'A et de B entre l'intérieur du sac et son extérieur finissent dans l'immobilité : A et B « rentre[nt] à quatre pattes dans le sac et s'immobilise[nt] »⁴⁷⁷. Les dernières pièces beckettiennes libèrent les mouvements des protagonistes. Dans *Quoi où* et les pièces pour la télévision, le va-et-vient des protagonistes, s'acharne à exténuer le jeu des trajets combinatoires et à en épuiser les potentialités : dans *Quoi où*, quatre protagonistes parcourent de façon délirante l'aire de jeu, constituée par un rectangle de dimensions limitées ; dans *Quad*, quatre figures entrent et sortent de la scène en canon, se croisant selon un schéma

⁴⁷¹ BECKETT, Samuel, *La Dernière bande* [suivi de] *Cendres*, Paris : Éditions de Minuit, 1959, p.33.

⁴⁷² *Ibidem*, p.33.

⁴⁷³ BECKETT, Samuel, *Pas* suivi de *Fragment de théâtre I et II*, *Pochade radiophonique, Esquisse radiophonique*, Paris : Éditions de Minuit, 1978, voir p.7.

⁴⁷⁴ Rosemary Pountney, *Theater of Shadows. Samuel Beckett's Drama 1956-1976*, Gerrards Cross, 1988, p.165-166.

⁴⁷⁵ BECKETT, Samuel, *Comédie et actes divers*, Paris : Éditions de Minuit, 1972, p.128.

⁴⁷⁶ *Ibidem*, p.101.

⁴⁷⁷ *Ibidem*, p.108-109.

déterminé, jusqu'à ce qu'elles s'y fatiguent, leurs pas se faisant de plus en plus traînants ; *Trio du fantôme* est une surface parcourue par un mouvement continu obsédant entre la porte, la fenêtre et le grabat, jusqu'à ce que le protagoniste se retrouve rivé en une posture inerte et spectrale ; dans ...*Que nuages...*, il y a une extrême minutie des parcours, mesurés et récapitulés dans un cercle à trois directions : la porte, le cagibi et le sanctuaire. Arpentant fiévreusement l'espace scénique, jusqu'à en épuiser les potentialités, à la recherche d'un point d'équilibre où ils vont parvenir ou non à s'immobiliser, les protagonistes beckettien se dévoilent prisonniers d'une aliénation qui les voue tantôt à la mobilité qui, tout en égarant la conscience dans l'espace, empêche le saisissement de soi-même, tantôt à l'immobilité, qui montre une conscience figée dans l'angoisse.

Les nouveaux lieux scéniques proposés par Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov se voient investis d'une fonction importante : matérialiser l'aliénation des entités dramatiques qui les occupent. La disposition de l'espace scénique et les évolutions des protagonistes sur le plateau concrétisent leurs tares, leurs complexes, leurs inhibitions, leurs fantasmes et leurs névroses, les lieux visualisant l'aventure intérieure de l'être plutôt que l'espace qui lui est extérieur. Réceptacle de la psyché, l'espace devient un attribut du protagoniste, conception fort originale portée à la scène dans les années 1950 par Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov. De ces lieux symboliques qui matérialisent le non-dit, surgit la figure de l'être humain, éternellement frustré, névrosé, angoissé, solipsiste, étranger à lui-même, un aliéné par excellence.

§§§

Dans leur ambitieuse entreprise de pointer du doigt l'aliénation et l'absurde dans lesquels l'homme du XXe siècle est en train de s'engouffrer, Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov évoquent, dans une première étape, son contact cauchemardesque avec le monde absurde dans lequel on l'a jeté, où il voit son existence jaillir sans raison, dépourvue de toute signification. Venus au monde comme des désarticulés, les protagonistes d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov y cherchent des repères, mais l'univers leur ôte toute possibilité de s'y orienter, déployant sous leurs yeux des lieux extirpés de toute localisation, qui apparaissent d'emblée anonymes, indéterminés, non-représentatifs, déconcertants par leur étrangeté, condamnant l'être à une errance indéfinissable et vaine, s'acharnant à lui refuser une place dans le monde. L'avancée dans l'exploration du monde conduit les entités dramatiques d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov à découvrir des lieux infernaux qui s'obstinent à les claustre jusqu'à l'étouffement et à l'extinction, à les agresser de toutes parts, aussi bien à l'intérieur limité qu'à l'extérieur démesuré de l'errance, à les piéger dans des lieux tantôt uniques tantôt éclatés, variantes de la même prison omniprésente, espace de la cruauté et de la mort auquel nul ne peut échapper. À la fois enfermés sans issue dans l'espace du monde et persécutés par lui, les protagonistes ionesciens, beckettiens et adamoviens prennent conscience de leur condition absurde d'êtres destinés à la mort, révélation fort angoissante, qui les fait succomber à une aliénation indépassable. Soudain, la relation de l'être au monde cesse d'être évidente, se noyant dans l'absence de tout sens : l'opacité et la prison du réel révèlent le choc d'une existence qui consiste, à partir du moment où l'on prend conscience de la place que l'on occupe dans l'univers, à nager dans les abîmes de l'incertitude et à consentir à la claustration, à la persécution et à l'aliénation.

Spatialisant le monde, Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov le rendent extrêmement théâtralisable : la scénographie se charge, dans leurs théâtres, de remplacer ce que la parole exprimait dans la dramaturgie antérieure et de transformer la scène dans un espace signifiant où le langage théâtral, visuel, gestuel et sonore l'emporte sur le langage verbal. À un théâtre qui se jouait dans l'espace, Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov substituent un « nouveau » théâtre qui joue avec l'espace, stratégie dramaturgique féconde et novatrice qui fait mieux voir et surtout sentir la condition absurde et l'aliénation de l'être, que les dramaturges ressentent eux-mêmes en écrivant dans les circonstances hautement tragiques de la Seconde Guerre Mondiale.

III. DES ENTITÉS IMPERSONNELLES

Vivre libre, c'est vivre conscient du monde, mais également de soi-même, en tant que présence dans ce monde. S'étant réveillé avec le sentiment de l'absurde et de l'aliénation, l'homme, seule réalité au monde capable de se poser la question de son être dans l'univers, commence à réfléchir et à s'interroger sur son identité et ses raisons d'être dans ce monde absurde. Qui est-il dans et que fait-il dans ce monde incertain, emprisonnant, menaçant et aliénant ? Sera-t-il toujours capable de se frayer un chemin dans l'existence et de lui construire un sens qui lui permette de vivre avec la conscience de l'absurdité qu'il vient de découvrir ? Afin de savoir s'il peut donner un sens à son existence, s'il peut trouver une vérité qui le fasse vivre, l'homme a besoin de maîtriser le sens de son identité. Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov se donnent une tâche assez difficile lorsqu'ils doivent faire le portrait de leurs protagonistes, les entités dramatiques qu'ils portent à la scène semblant perdre progressivement et irrémédiablement leurs attributs les plus significatifs, se dépouillant de tous les indices de ressemblance qu'on avait coutume depuis si longtemps d'identifier dès leur apparition sur scène. Il n'est pas de portrait en bonne et due forme dans le « nouveau théâtre », les auteurs n'en donnant que trop peu de détails précis, ébauchant seulement un embryon de portrait, s'acharnant obstinément à effacer volontairement tous les contours, à faire disparaître tous les traits et les capacités humains, à la fois sur le plan physique, social et psychologique. Dès qu'on cherche à définir les entités dramatiques d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov, les mots manquent. Qui sont-elles, ou du moins que sont-elles ? Les déterminations fournies s'avèrent très vite vaines ou insuffisantes pour les caractériser et les individualiser, déroutantes, tissées de maintes contradictions, d'ambivalence et d'ambiguïté, pouvant ainsi à tout moment basculer dans l'étrange et le dérisoire. Qu'est-ce alors l'homme s'il ne fonde plus aucun point de vue perceptif, s'il n'offre plus qu'un semblant de réalité, s'il n'est plus repérable que dans une identité fragmentaire, sélective, instable, qui n'est plus digne d'aucune confiance ? Que devient-il s'il perd ce qui le constitue comme personne, ce sentiment de l'identité qui commence à vaciller, menaçant de s'effondrer et de l'entraîner dans le néant qu'il fait profiler ? Délaisse dans un monde absurde sans l'avoir voulu, démuné face à la mort qui y est présente sans justification ni rémission, s'y découvrant privé de la maîtrise d'un sens à la fois de ce monde et de lui-même, l'homme s'avérera-t-il toujours capable de se saisir de sa liberté afin de se trouver un sens dans l'existence, qui lui permette d'accepter lucidement sa qualité d'homme absurde ?

III. 1. ...sans nom

Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov portent à la scène des entités dramatiques souvent inidentifiables, incapables de se reconnaître dans une nomination, désignées tantôt par un nom propre qui ne représente qu'une étiquette conventionnelle prêtant à confusion, ne conférant plus d'identité, ne garantissant plus l'authenticité de la reconnaissance, tantôt par un nom commun, avec prédilection pour ce dernier.

Si Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov attachent à leurs protagonistes un nom propre, celui-ci est tellement fantaisiste et arbitraire, fondé sur un jeu de mots (Didi et Gogo d'*En attendant Godot*, Lili de la *La Parodie* marquent en leur nom le principe de la duplication ; Paolo-Paoli, dans la pièce du même nom) reposant sur un symbolisme ludique (beaucoup de noms beckettiens⁴⁷⁸) ou si passe-partout (Mary, les Smith et les Martin dans *La Cantatrice chauve* ; Jacques dans *Jacques ou la soumission* ; Madeleine dans *Amédée ou Comment s'en débarrasser* et *Victimes du devoir* ; Dupont, Durand et Martin dans *Scène à quatre* ; Alice dans *Le Tableau* ; Marie dans *L'Impromptu de L'Alma*, *Le Roi se meurt* et *Tous contre tous* ; Jean dans *Rhinocéros*, *La Soif et La Faim*, *Voyage chez les morts* et *Tous contre tous* ; Marthe dans *Le Piéton de l'air* ; Pierre dans *L'Invasion* ; Henri dans *Le Sens de la Marche* ; Louise dans *Les Retrouvailles* ; Annette dans *Le Ping-pong*, etc.) qu'il semble toujours tirer l'être vers le stéréotype. Certains noms fonctionnent pourtant comme des noms propres. Le retour cyclique des noms de Bérenger, protagoniste de *Tueur sans gages*, *Rhinocéros*, *Le Piéton de l'air* et *Le Roi se meurt* et de Jean, qui apparaît dans *La Soif et La Faim* et *Voyage chez les morts* fait de ces protagonistes deux êtres de prédilection d'Eugène Ionesco. Mais comme il n'y a aucune continuité entre les pièces où ils évoluent et qu'ils apparaissent chaque fois sous des traits différents, le nom perd son pouvoir et devient synonyme de « protagoniste ».

Le nom propre est volontairement et constamment mis en doute, devenant ainsi instable et incertain, plongeant dans la confusion, n'étant plus garant de l'identité des protagonistes. Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov s'amuse à tourner la nomination en dérision, en en faisant une source de quiproquo. Plusieurs

⁴⁷⁸ Dans *Éleuthéria*, la famille bourgeoise s'appelle Krap, c'est-à-dire « ordure », « merde », nom que Samuel Beckett reprend pour son protagoniste dans *La Dernière bande*, la fiancée de Victor s'appelle Mlle Skunk, qui signifie « animal puant » et la sœur de Mme Krap et son mari sont affublés du nom « Piouk » qui renvoie au mot anglais « to puke », signifiant « vomir » ; dans *En attendant Godot*, Lucky signifie « chanceux » en anglais ; dans *Fin de partie*, le nom de Hamm est une abréviation de « hammer », « Clov » apparaît comme une déformation du mot « clou » en français ou du mot « clove » qui signifie « clou de girofle » en anglais, Nagg provient de l'allemand « nagel » et Nell de l'anglais « nail », mots qui désignent également le clou ; dans *Oh ! les beaux jours*, le nom de Winnie renvoie à « victoire » et celui de Willie à « la volonté ».

protagonistes ionesciens portent exactement le même nom⁴⁷⁹ : dans *La Cantatrice Chauve* tous les Watson, jeunes et vieux, hommes et femmes, trépassés et vivants, s'appellent Bobby Watson⁴⁸⁰ ; dans *Amédée ou Comment s'en débarrasser*, le protagoniste partage son nom avec un tiers des Parisiens, qui s'appellent également Amédée Buccinioni : « Je ne suis pas le seul Amédée Buccinioni de Paris, monsieur. Un tiers des Parisiens portent ce nom »⁴⁸¹, dit Amédée au facteur qui vient lui remettre une lettre ; dans *Jacques ou la soumission* et *L'Avenir est dans les œufs*, tous les protagonistes de la famille de Jacques s'appellent Jacques (Jacques fils, Jacques père, Jacques mère, Jacques grand-père, Jacques grand-mère), sa sœur Jacqueline mise à part, à laquelle Eugène Ionesco attribue la forme féminine du prénom, tandis que les membres de la famille de Roberte s'appellent tous Roberte (Roberte I/II, Roberte père et Roberte mère) ; tous les enfants du Gros Monsieur-Mère du *Vicomte* s'appellent Jacqueline : « Le Gros Monsieur : Pour simplifier les choses, toutes les filles s'appellent Jacqueline [...] et les garçons aussi »⁴⁸².

Le même nom donné à plusieurs protagonistes est parfois affecté d'un chiffre, fonction de leur apparition sur scène ou ayant une valeur de rang dans une série : les deux fiancées successives de Jacques portent le même prénom (Roberte I, Roberte II) dans *Jacques ou la soumission*, les trois docteurs en théâtre de *L'Impromptu de l'Alma* s'appellent Bartholomée I, Bartholomée II et Bartholomée III, les deux femmes de *Comédie* sont désignées par F1 et F2.

Plusieurs protagonistes peuvent porter le même nom, ou, à l'opposé, un même protagoniste peut être affublé de maints noms : dans *Victimes du devoir*, Choubert cherche un certain Mallot, qu'on « appelle aussi Marius, Marin, Lougastec, Perpignan, Machecroche »⁴⁸³, qui « a aussi le surnom de Montbéliard »⁴⁸⁴ ; dans *Le Piéton de l'air*, Joséphine appelle aussi Bérenger par le prénom d'Herbert⁴⁸⁵ ; différents noms figurent sur les documents du Premier Homme dans *L'Homme aux valises* (« Deuxième Policier : Sur la carte de visite, votre nom est Filard [...]. Sur la carte d'identité, c'est écrit Marty ou Marly, je ne vois pas clairement, ou bien Vardy. / Premier Homme : Ce serait plutôt Mofty. Je ne sais pas moi-même »⁴⁸⁶) et les témoins

⁴⁷⁹ Le procédé est systématisé dans *Premier conte pour enfants de moins de trois ans* où une petite fille appelée Jacqueline vit dans une famille dont tous les membres portent le nom de Jacqueline ; la petite fille a aussi des amies et des poupées qui s'appellent Jacqueline.

⁴⁸⁰ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, voir p.12-14.

⁴⁸¹ *Ibidem*, p.281.

⁴⁸² *Ibidem*, p.1382.

⁴⁸³ *Ibidem*, p.238.

⁴⁸⁴ *Ibidem*, p.230.

⁴⁸⁵ *Ibidem*, voir p.704.

⁴⁸⁶ *Ibidem*, p.1231.

ne font qu'ajouter à la confusion, en proposant d'autres noms (« Deuxième Policier : Je connais son nom, je vous dis, c'est un collègue, un ami d'enfance. Il s'appelle Koriakides »⁴⁸⁷ ; « Première Femme : Tiens, Jacques. Comment allez-vous ? / Premier Homme : Vous vous trompez. Je ne m'appelle pas Jacques »⁴⁸⁸) ; dans *En attendant Godot*, Estragon appelle Vladimir quinze fois « Didi » et le garçon qui arrive à la fin de chaque acte, l'appelle deux fois « Monsieur Albert »⁴⁸⁹, Estragon porte un surnom puéril, Gogo, mais s'est aussi appelé, plus poétiquement, « Catulle »⁴⁹⁰, il demande à Vladimir s'il est sûr que Pozzo s'appelle ainsi et propose d'essayer le prénom d'Abel et celui de Caïn pour Lucky⁴⁹¹, le nom de Pozzo donne lieu à des variations (Estragon croit d'abord qu'il s'appelle Godot, puis il confond « Bozzo », « Pozzo » et « Gozzo »⁴⁹²), le nom de Godot, à son tour, subit la déformation en Godin et Godet⁴⁹³ ; dans *Pas*, May est à la fois Amy, tandis que V est également Mme W⁴⁹⁴ ; dans *Fragment de théâtre I*, A propose à B de l'appeler Billy⁴⁹⁵ ; dans *Fragment de théâtre II*, A et B s'adressent l'un à l'autre en s'appelant Bertrand et Morvan.

Les dramaturges jettent souvent un démenti sur la vérité des protagonistes, contribuant à renforcer la confusion nominale. Paradoxalement, il semble que le nom n'appartienne pas à celui qui le porte : dans la scène des retrouvailles des époux Martin de *La Cantatrice Chauve*, ceux-ci finissent par se reconnaître et s'appellent par leur nom, mais dans la scène suivante, la Bonne rend cette certitude bien douteuse lorsqu'elle affirme que les époux ont seulement cru se reconnaître, s'étant simplement trompés sur leur nom⁴⁹⁶ ; dans *Le Vicomte*, le Valet porte apparemment un faux nom qui, paradoxalement, coïncide avec son vrai nom : « Le Valet : Ce n'est pas par mon vrai nom de Jacquot que l'on m'appelle, mais par mon faux nom de Jacquot »⁴⁹⁷ ; dans *En attendant Godot*, Lucky - « chanceux » en anglais - contredit la situation du protagoniste qui relève plutôt de la malchance ; le même procédé est employé dans *Oh ! les beaux jours* avec Winnie et Willie, dont les attitudes manifestent le contraire de « la victoire » et de « la volonté », significations contenues dans les deux noms anglais qu'ils portent ; le Professeur Taranne, protagoniste de la pièce du même

⁴⁸⁷ *Ibidem*, p.1231.

⁴⁸⁸ *Ibidem*, p.1271.

⁴⁸⁹ BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Paris : Éditions de Minuit, 1952, p.68, 129.

⁴⁹⁰ *Ibidem*, p.51.

⁴⁹¹ *Ibidem*, voir p.117.

⁴⁹² *Ibidem*, p.29.

⁴⁹³ *Ibidem*, voir p.39, 49.

⁴⁹⁴ BECKETT, Samuel, *Pas* [suivi de] *Fragment de théâtre I et II, Pochade radiophonique, Esquisse radiophonique*, Paris : Éditions de Minuit, 1978, voir p.15.

⁴⁹⁵ *Ibidem*, voir p.22.

⁴⁹⁶ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, voir p.20.

⁴⁹⁷ *Ibidem*, p.1385.

nom, apparaît, tout au long du drame, dépossédé de tout - notoriété, moralité, valeur scientifique, même de son nom: bien qu'il prétende jouir d'une grande notoriété, personne ne le reconnaît.

À la suite d'un processus d'amoindrissement, les noms se tronquent, jusqu'à se réduire à une syllabe, à une lettre⁴⁹⁸, initiale d'un nom inconnu, ou à un chiffre⁴⁹⁹, les dramaturges abolissant ainsi les identités conférées par les noms, n'employant plus que des repères d'énonciation. Les enfants hermaphrodites du Gros Monsieur du *Vicomte* qui « n'ont pas de nom [...] ils ont tous un numéro »⁵⁰⁰, les femmes de *Va-et-vient*, désignées par trois syllabes dénuées de sens et interchangeable (Vi, Ru et Flo), H, F1 et F2 de *Comédie*, A et B de *Fragment de théâtre I*, A, B et C de *Fragment de théâtre II* et *Cette fois*, O et Œ de *Film*, les quatre interprètes de *Quad*, désignés par des numéros (« 1,2,3,4 »⁵⁰¹), N. de *La Parodie*, A. de *Comme nous avons été* sont des protagonistes sans identité, dépourvus de toute caractéristique nominale. La lettre est parfois dotée d'une valeur qui se situe à mi-chemin entre un code mathématique et une abréviation: dans *Pochade radiophonique*, A désigne l'Animateur et B, la Dactylo ; dans *Pas, Quoi où, Trio du fantôme* et *...Que nuages*, V représente la voix ; dans *Berceuse*, F renvoie à la femme dans la chaise à bascule et V à sa voix ; dans *L'Impromptu d'Ohio*, E représente L'Entendeur et L, Le Lecteur ; dans *Catastrophe*, M désigne le metteur en scène, A, son assistante, P, le protagoniste et L, Luc, l'éclairagiste hors scène.

Par ailleurs, le protagoniste manque complètement de nom. Dans *Ce formidable bordel*, il est tout simplement Le Personnage, se réduisant ainsi à un être de fiction. Dans les dernières pièces beckettiennes, les protagonistes ne vont plus se nommer, ni être nommés, l'auteur voulant ainsi renforcer l'effet d'altération de l'identité: *Trio du fantôme* porte à l'écran une « silhouette masculine »⁵⁰², *...Que nuages...* « un homme »⁵⁰³, *Nuit et rêves* un « rêveur »⁵⁰⁴. Êtres sans nom, les protagonistes beckettien ne peuvent plus espérer en posséder un qui puisse constituer un fondement à leur identité.

⁴⁹⁸ Les précurseurs de ce procédé sont les expressionnistes: voir *Le Procès* de Franz Kafka ou *La Plus Forte* d'August Strindberg.

⁴⁹⁹ Ce procédé trouve ses origines dans la farce, médiévale ou élisabéthaine et plus directement dans le théâtre expressionniste qui en a ressuscité les procédés (voir Sved Borberg, *Ingen*; August Strindberg, *Chemin de Damas*).

⁵⁰⁰ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.1383.

⁵⁰¹ BECKETT, Samuel, *Quad et autres pièces pour la télévision* [suivi de] *L'Épuisé* par Gilles Deleuze, Paris : Les Éditions de Minuit, 1992, p.9.

⁵⁰² *Ibidem*, p.19.

⁵⁰³ *Ibidem*, p.39.

⁵⁰⁴ *Ibidem*, p.51.

Le nom étant constamment refusé aux protagonistes, ceux-ci demeurent inconnus aux spectateurs, qui s'en indignent, se sentant mis en question dans leur propre identité. La réaction du spectateur frustré qui s'étonne que, dans ce « nouveau théâtre », le premier mode de connaissance du protagoniste, la nomination, lui soit refusé, ressemble à l'irritation de la concierge du *Nouveau Locataire*, intriguée de ne rien connaître de ce nouveau venu qui ne répond pas aux questions qu'elle lui pose et ne dévoile même pas son nom: « Je ne sais pas qui vous êtes, moi je suis quelqu'un, monsieur, [...] je suis Madame Mathilde »⁵⁰⁵, s'exclame-t-elle.

Le plus souvent, chez Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov, le nom propre perd sa fonction et devient un terme générique, un nom commun qui renseigne tantôt sur **la fonction ou le métier**⁵⁰⁶ (Le Capitaine des Pompiers dans *La Cantatrice Chauve*, Le Policier dans *Victimes du devoir*, La Concierge dans *Le Nouveau Locataire*, Tueur Sans Gages et *Ce formidable bordel*, L'Architecte dans *Tueur sans gages*, Le Journaliste, L'Employé des Pompes Funèbres, Le Juge, Le Bourreau dans *Le Piéton de l'air*, Le Consul dans *L'Homme aux valises*, Un Vitrier, Un Spectateur, Un Souffleur dans *Éleuthéria*, L'Ouvreur dans *Cascando*, Animateur et Dactylo dans *Pochade radiophonique*, Le Récitant dans *Solo*, L'Entendeur et Le Lecteur dans *L'Impromptu d'Ohio*, Le Metteur en scène, L'Assistante, L'Éclairagiste dans *Catastrophe* ; L'Employé, Le Journaliste, Le Directeur de L'Avenir, Le Chef de Réception, Le Gérant et La Pauvre Prostituée dans *La Parodie*, L'Inspecteur en Chef, L'Employé Subalterne, La Vieille Employée, La Gérante et La Journaliste dans *Le Professeur Taranne*, Le Commandant, Le Prédicateur, Le Directeur d'École et L'Adjoint dans *Le Sens de La Marche*, etc.), tantôt sur **un lien de parenté** (La Mère dans *Jeux de massacre*, *Ce formidable bordel !*, *L'Invasion*, *Tous contre tous* et *Les Retrouvailles*, Le Père dans *Le Sens de la Marche*, La Sœur dans *La Grande et La Petite Manœuvre*, La Tante dans *Comme nous avons été*), tantôt sur **l'âge** (Le Vieux et La Vieille dans *Les Chaises* et *Jeux de massacre*, Le Jeune Amant et La Jeune Amante dans *Le Maître*, Le Jeune Homme dans *Jeux de massacre* et *L'Homme aux valises*, Le Jeune Homme et La Jeune Femme dans *Tous contre tous*, Le Vieux dans *Le Ping-pong*) tantôt sur **le sexe** (La Dame dans *Victimes du devoir* et *Scène à quatre*, Le Monsieur dans *Le Nouveau Locataire*, Le Gros Monsieur dans *Le Tableau* et *Le Vicomte*, Lui et Elle dans

⁵⁰⁵ La réaction du spectateur, qui est frustré de voir que dans ce « nouveau théâtre », le premier mode de connaissance du protagoniste, la nomination, lui soit refusé, est identifiable dans le discours de la concierge du *Nouveau Locataire*, qui s'irrite de ne rien connaître de ce nouveau venu qui ne dévoile même pas son nom: « Je ne sais pas qui vous êtes, moi je suis quelqu'un, monsieur, [...] je suis Madame Mathilde ». (IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.354).

⁵⁰⁶ La façon des nouveaux dramaturges de se servir du métier comme d'un nom, de confondre le faire et l'être, trahit la confusion qui existe dans la société entre la personne et la fonction qu'elle exerce.

Délire à deux et *Esquisse radiophonique*, Un Homme dans *Acte sans paroles I*, Une Femme dans *Berceuse*, La Femme du Monde dans *Le Professeur Taranne*, La Plus Heureuse des Femmes dans *Les Retrouvailles*).

Les dramaturges choisissent tantôt l'article défini (Eugène Ionesco et Arthur Adamov) qui permet d'aller du singulier à l'universel, en faisant de leurs protagonistes les représentants indéterminés de la condition humaine, tantôt l'article indéfini (Samuel Beckett), leur refusant ainsi le caractère d'exemplarité. La banalité des existences transparait déjà dans l'insignifiance de ces noms communs très vagues, qui ne renseignent pratiquement pas sur les protagonistes, les transformant en êtres collectifs et abstraits qui tendent vers l'archétype.

Le nom commun s'accompagne souvent de distributions numériques : Premier Déménageur, Deuxième Déménageur dans *Le Nouveau Locataire*, Premier Gardien, Deuxième Gardien, Deuxième Frère, Troisième Frère dans *La Soif et La Faim*, Premier Commissionnaire, Second Commissionnaire, Premier Ouvrier du Service d'Assainissement, Second Ouvrier du Service d'Assainissement dans *La Parodie*, Premier Manchot, Second Manchot, Premier Partisan, Second Partisan dans *La Grande et La Petite Manœuvre*, Premier Monsieur, Second Monsieur, Troisième Monsieur, Quatrième Monsieur dans *Le Professeur Taranne*, etc. Dépersonnalisés par la désignation par un nom commun, les protagonistes le sont encore par l'emploi des numéros, se révélant dépossédés de leur individualité par la collectivité qui les broie impitoyablement.

Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov mettent volontairement en question la nomination de leurs protagonistes et vont jusqu'à la leur refuser. Êtres sans nom, ceux derniers ne peuvent plus être repérés dans un signifiant, la perte du nom symbolisant la perte de l'identité, marquant une première étape dans leur aliénation.

III. 2. ...sans physique

Quelques touches font des entités dramatiques d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov des êtres sans visage, anonymes jusque dans leurs traits éternellement neutres. Les indications concernant leur aspect physique ne dressent, comme on peut bien l'observer dans le tableau ci-dessous, qu'un portrait lacunaire, fait de traits sommaires et banals, les plaçant dans une zone d'imprécision ou les tirant vers l'abstrait et le stéréotype.

a) **chez Eugène Ionesco** : « forte » et « rougeaude »⁵⁰⁷ (La Bonne dans *La Leçon*), « petit », « barbiche blanche »⁵⁰⁸ (Le Professeur dans *La Leçon*), « gros, gras, majestueux »⁵⁰⁹, (Roberte père dans *Jacques ou la soumission*), « bonne boule, tout épaisse »⁵¹⁰ (Roberte mère dans *Jacques ou la soumission*), « blond, un air doucereux »⁵¹¹, « jolis yeux », au « regard doux »⁵¹² (Le Policier dans *Victimes du devoir*), « grand », « grande barbe noire, les yeux gonflés de sommeil, les cheveux en broussaille »⁵¹³ (Nicolas dans *Victimes du devoir*), « grande », « plutôt maigre, presque grise »⁵¹⁴ (Madeleine dans *Amédée ou Comment s'en débarrasser*), « cheveux blancs, dépeignées », « manchote »⁵¹⁵, « laide »⁵¹⁶ (Alice dans *Le Tableau*), « mince, très pâle, l'air fiévreux »⁵¹⁷ (Bérenger dans *Tueur sans gages*), « grosse bonne femme »⁵¹⁸ (La Concierge et La Mère Pipe dans *Tueur sans gages*), « tout petit », « chétif », « borgne »⁵¹⁹ (Le Tueur dans *Tueur sans gages*), « un peu rougeaud de la figure »⁵²⁰ (Jean dans *Rhinocéros*), « mal rasé » ou « pas rasé »⁵²¹, (Le Peintre dans *Le Tableau*, Le Tueur dans *Tueur sans gages*, Bérenger dans *Rhinocéros*, Lui dans *Délire à deux*, Jean dans *La Soif et La Faim*, Le Personnage dans *Ce formidable bordel !*), « les cheveux mal peignés », « l'air fatigué, somnolent »⁵²² (Bérenger de *Rhinocéros*), « assez grand »⁵²³ (Dudard dans *Rhinocéros*), « petite moustache blanche », « lunettes sur un nez assez fort », « blonde »⁵²⁴ (Daisy dans *Rhinocéros*), « grosse femme », « éplorée, essoufflée »⁵²⁵ (Mme Bœuf dans *Rhinocéros*), « de longs cheveux châtain, des yeux vert-gris doux, un profil pur, assez sévère »⁵²⁶ (Marthe dans *Le Piéton de l'air*), « gros et congestionné de figure »⁵²⁷ (L'Assesseur du *Piéton de l'air*), « attrayante et coquette »⁵²⁸

⁵⁰⁷ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.45.

⁵⁰⁸ *Ibidem*, p.47.

⁵⁰⁹ *Ibidem*, p.95.

⁵¹⁰ *Ibidem*, p.95.

⁵¹¹ *Ibidem*, p.209.

⁵¹² *Ibidem*, p.210.

⁵¹³ *Ibidem*, p.239.

⁵¹⁴ *Ibidem*, p.264.

⁵¹⁵ *Ibidem*, p.383.

⁵¹⁶ *Ibidem*, p.390.

⁵¹⁷ *Ibidem*, p.498.

⁵¹⁸ *Ibidem*, p.519.

⁵¹⁹ *Ibidem*, p.527-528.

⁵²⁰ *Ibidem*, p.540.

⁵²¹ *Ibidem*, voir p.383, 527, 540, 641, 851, 1119.

⁵²² *Ibidem*, p.540.

⁵²³ *Ibidem*, p.573.

⁵²⁴ *Ibidem*, p.573.

⁵²⁵ *Ibidem*, p.573.

⁵²⁶ *Ibidem*, p.677.

⁵²⁷ *Ibidem*, p.723.

⁵²⁸ *Ibidem*, p.740.

(Marie dans *Le roi se meurt*), « l'air épuisé et vieilli »⁵²⁹ (Jean dans *La Soif et La Faim*), « plutôt grand et maigre, brun »⁵³⁰ (Le Maître de maison dans *Jeux de massacre*), « cheveux blancs, sales, mal peignés »⁵³¹ (La Sorcière dans *Macbett*), etc.

b) **chez Samuel Beckett** : « une abondante chevelure blanche »⁵³² (Lucky dans *En attendant Godot*), « chauve »⁵³³ (Pozzo dans *En attendant Godot*, Willie dans *Oh ! les beaux jours*), « teint très rouge »⁵³⁴ (Clov dans *Fin de partie*), « de beaux restes, blonde [...] grassouillette, [...] poitrine plantureuse »⁵³⁵ (Winnie dans *Oh ! les beaux jours*), « vieil homme avachi »⁵³⁶, « visage blanc. Nez violacé. Cheveux gris en désordre. Mal rasé. Très myope (mais sans lunettes). [...] Démarche laborieuse »⁵³⁷ (Krapp dans *La Dernière bande*), « visage dans l'obscurité »⁵³⁸ (Bouche dans *Pas moi*), « haute silhouette »⁵³⁹ (Auditeur dans *Pas moi*), « visages impassibles »⁵⁴⁰ (F1, F2, H dans *Comédie*), « visage... dans les cendres... »⁵⁴¹ (Croak dans *Paroles et musique*), « cheveux gris » (Joe dans *Dis Joe*), « cheveu rare »⁵⁴² (O dans *Film*), « cheveux gris en désordre »⁵⁴³ (May dans *Pas*), « physique indifférent »⁵⁴⁴ (M, A et P dans *Catastrophe*), « visage blême », « longs cheveux blancs »⁵⁴⁵ (Le Souvenant dans *Cette fois* ; E et L dans *L'Impromptu d'Ohio*), « cheveux blancs en désordre »⁵⁴⁶ (Le Récitant dans *Solo*), « Cheveux gris en désordre. Grands yeux. Visage blanc sans expression. Mains blanches »⁵⁴⁷ (F dans *Berceuse*), « petits et maigres »⁵⁴⁸ (1, 2, 3 et 4 dans *Quad*), « visage

⁵²⁹ *Ibidem*, p.851.

⁵³⁰ *Ibidem*, p.975.

⁵³¹ *Ibidem*, p.1071.

⁵³² BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Paris : Éditions de Minuit, 1952, p.45.

⁵³³ *Ibidem*, p.46; BECKETT, Samuel, *Oh ! Les beaux jours* [suivi de] *Pas moi*, Paris : Éditions de Minuit, 1975, p.19.

⁵³⁴ BECKETT, Samuel, *Fin de partie*, Paris : Éditions de Minuit, 1957, p.13.

⁵³⁵ BECKETT, Samuel, *Oh ! Les beaux jours* [suivi de] *Pas moi*, Paris : Éditions de Minuit, 1975, p.11-12.

⁵³⁶ BECKETT, Samuel, *La Dernière bande* [suivi de] *Cendres*, Paris : Éditions de Minuit, 1959, p.7.

⁵³⁷ *Ibidem*, p.8.

⁵³⁸ BECKETT, Samuel, *Oh ! Les beaux jours* [suivi de] *Pas moi*, Paris : Éditions de Minuit, 1975, p.81.

⁵³⁹ *Ibidem*, p.81.

⁵⁴⁰ BECKETT, Samuel, *Comédie et actes divers*, Paris : Éditions de Minuit, 1972, p.10.

⁵⁴¹ *Ibidem*, p.71.

⁵⁴² *Ibidem*, p.124.

⁵⁴³ BECKETT, Samuel, *Pas* [suivi de] *Fragment de théâtre I et II, Pochade radiophonique, Esquisse radiophonique*, Paris : Éditions de Minuit, 1978, p.7.

⁵⁴⁴ BECKETT, Samuel, *Catastrophe et autres dramatiques*, Paris : Éditions de Minuit, 1986, p.72.

⁵⁴⁵ *Ibidem*, voir p.9 et 59.

⁵⁴⁶ *Ibidem*, p.29.

⁵⁴⁷ *Ibidem*, p.53.

⁵⁴⁸ BECKETT, Samuel, *Quad et autres pièces pour la télévision* [suivi de] *L'Épuisé* par Gilles Deleuze, Paris : Les Éditions de Minuit, 1992, p.13.

blanc »⁵⁴⁹ (Le petit garçon dans *Trio du fantôme*), « visage limité autant que possible aux yeux et à la bouche »⁵⁵⁰ (F dans ... *Que nuages...*), etc.

c) **chez Arthur Adamov** : « cheveux blancs »⁵⁵¹ (L'Employé dans *La Parodie*), « très grand, maigre »⁵⁵² (Le Journaliste dans *La Parodie*, L'Avocat Général dans *La Politique des Restes*), « pitoyable »⁵⁵³ (Le Journaliste dans *La Parodie* ; Mathilde dans *Le Sens de la Marche*), « petit, trapu, sanguin »⁵⁵⁴ (Le Directeur de l'Avenir dans *La Parodie*), « grand, efflanqué »⁵⁵⁵, « une barbe de quinze jours »⁵⁵⁶ (Pierre dans *L'Invasion*), « apparence légèrement malade »⁵⁵⁷ (Agnès dans *L'Invasion*), « robuste, aux allures décidées »⁵⁵⁸ (La Mère dans *L'Invasion*), « mise assez pauvre »⁵⁵⁹ (Tradel dans *L'Invasion*), « jeune femme au visage dur ; ses cheveux noirs sont partagés au milieu par une raie »⁵⁶⁰ (La Sœur dans *La Grande et La Petite Manœuvre*), « jeune femme rousse, très belle »⁵⁶¹ (Erna dans *La Grande et La Petite Manœuvre*), « un visage que l'on n'oublie plus quand on l'a vu une fois »⁵⁶² (Taranne dans *Le Professeur Taranne*), « de forte carrure »⁵⁶³ (L'Inspecteur en Chef dans *Le Professeur Taranne*), « blonde, ni laide ni jolie, aux cheveux coupés à la garçonne »⁵⁶⁴ (La Journaliste dans *Le Professeur Taranne*), « jeune femme brune, aux traits réguliers »⁵⁶⁵ (Jeanne dans *Le Professeur Taranne*), « mal bâti », « il boîte »⁵⁶⁶ (Zenno dans *Tous contre tous*), « blonde, presque une enfant »⁵⁶⁷ (Marie dans *Tous contre tous*), « jeune fille maigre, brune, très belle »⁵⁶⁸ (Noémi dans *Tous contre tous*), « mal peignée », « boîte de façon grotesque »⁵⁶⁹ (La Mère dans *Tous contre tous*), « petit, enfantin »⁵⁷⁰ (L'Adjoint dans *Le Sens de la*

⁵⁴⁹ *Ibidem*, p.35.

⁵⁵⁰ *Ibidem*, p.39.

⁵⁵¹ ADAMOV, Arthur, *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1953, réédition 1981, p.37.

⁵⁵² *Ibidem*, p.22; ADAMOV, Arthur, *Théâtre III*, Paris : Gallimard, 1966, p.145.

⁵⁵³ Voir ADAMOV, Arthur, *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1953, réédition 1981, et ADAMOV, Arthur, *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1955, réédition 1983, p.33.

⁵⁵⁴ ADAMOV, Arthur, *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1953, réédition 1981, p.22.

⁵⁵⁵ *Ibidem*, p.59.

⁵⁵⁶ *Ibidem*, p.91.

⁵⁵⁷ *Ibidem*, p.60.

⁵⁵⁸ *Ibidem*, p.61.

⁵⁵⁹ *Ibidem*, p. 65.

⁵⁶⁰ *Ibidem*, p.104.

⁵⁶¹ *Ibidem*, p.109.

⁵⁶² *Ibidem*, p.222.

⁵⁶³ *Ibidem*, p.217.

⁵⁶⁴ *Ibidem*, p.220.

⁵⁶⁵ *Ibidem*, p.231.

⁵⁶⁶ *Ibidem*, p.148.

⁵⁶⁷ *Ibidem*, p.149.

⁵⁶⁸ *Ibidem*, p.193.

⁵⁶⁹ *Ibidem*, p.155.

⁵⁷⁰ ADAMOV, Arthur, *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1955, réédition 1983, p.23.

Marche), « blonde »⁵⁷¹ (Louise dans *Les Retrouvailles*), « grand, maigre »⁵⁷² (Edgar dans *Les Retrouvailles*), « un peu trop grand », « genre étudiant pauvre »⁵⁷³ (Victor dans *Le Ping-pong*), « petite, ratatinée »⁵⁷⁴ (Mme Duranty dans *Le Ping-pong*), « grand, fort, il déplace de l'air »⁵⁷⁵ (Sutter dans *Le Ping-pong*), « très pâle »⁵⁷⁶ (Annette et M. Roger dans *Le Ping-pong*), « grande, mince, jolie », « cheveux flottants »⁵⁷⁷ (Annette dans *Le Ping-pong*), « monstre, caricature du gros patron »⁵⁷⁸ (Le Vieux dans *Le Ping-pong*), « petit, trapu »⁵⁷⁹ (Le Président dans *La Politique des Restes*), « large, corpulent »⁵⁸⁰ (Johnnie Brown dans *La Politique des Restes*), « mise discrète »⁵⁸¹ (Le Docteur Perkins dans *La Politique des Restes*), « grand, sec »⁵⁸² (James Brown dans *La Politique des Restes*), « visage anguleux, fin »⁵⁸³ (Joan Brown dans *La Politique des Restes*).

Un bref aperçu des signalements ci-dessus montre qu'Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov semblent n'attacher aucune importance à l'aspect extérieur des êtres qu'ils portent à la scène: les détails fournis sont insuffisants et trop imprécis pour tracer un portrait. Ces contours vagues et flous ont du mal à individualiser leurs protagonistes et à leur conférer une identité, contribuant à les transformer en êtres quelconques, de nulle part, infinis dans le temps et l'espace, n'importe qui, dans la banalité autant que dans l'exemplarité.

Les protagonistes apparaissent plus énigmatiques encore lorsqu'ils sont minutieusement dépeints dans de redondantes descriptions, éparpillées dans les dialogues et les didascalies : dans *Le Tableau*, les didascalies présentent d'abord Alice comme très vieille et très laide⁵⁸⁴, ensuite le Gros Monsieur insiste encore sur sa laideur⁵⁸⁵, enfin, le dramaturge revient encore une fois sur son aspect repoussant, lorsqu'elle fait sa première apparition sur scène⁵⁸⁶, mais, sujette à la métamorphose, Alice reste étrange et inquiétante; dans *Tueur sans gages* le portrait d'Édouard, être hideux, avec une main plus courte que l'autre, qu'il cache honteusement dans sa poche,

⁵⁷¹ *Ibidem*, p.69.

⁵⁷² *Ibidem*, p.69.

⁵⁷³ *Ibidem*, p.99.

⁵⁷⁴ *Ibidem*, p.99.

⁵⁷⁵ *Ibidem*, p.100.

⁵⁷⁶ *Ibidem*, p.169.

⁵⁷⁷ *Ibidem*, p.104.

⁵⁷⁸ *Ibidem*, p.114.

⁵⁷⁹ ADAMOV, Arthur, *Théâtre III*, Paris : Gallimard, 1966, p.145.

⁵⁸⁰ *Ibidem*, p.145.

⁵⁸¹ *Ibidem*, p.152.

⁵⁸² *Ibidem*, p.154.

⁵⁸³ *Ibidem*, p.154.

⁵⁸⁴ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, voir p.383.

⁵⁸⁵ *Ibidem*, voir p.392.

⁵⁸⁶ *Ibidem*, voir p.399.

suspecté d'entretenir des relations avec le Tueur (il est toujours en possession de la serviette avec le matériel du Tueur), est parmi les plus détaillés, néanmoins l'interrogation qui plane sur le protagoniste n'est pas écartée : est-il vraiment le Tueur ?; dans *La Soif et La Faim*, bien que Jean donne de la femme idéale qu'il attend au deuxième épisode, une description fort minutieuse, celle-ci reste insaisissable: « Jean : Elle est, comment vous dire ? On dirait une chapelle sur le haut d'une colline, non, un temple qui surgit tout à coup dans la forêt vierge, non, elle est elle-même, une colline, une vallée, une forêt, une clairière. [...] Elle avance noblement comme un cygne sur l'eau....[...] des yeux de brume, non, très clairs... non, foncés... un regard profond, rieur, présent, absent, de la couleur de certains rêves, un regard doux comme l'eau d'une rivière tiède en été. Elle est facile à reconnaître»⁵⁸⁷ ; dans *La Parodie*, l'Employé décrit Lili de façon similaire : « L'Employé : Elle n'a rien de commun avec les autres femmes. Elle est... comme un de ces oiseaux blancs qui survolent les cimes, si haut, si haut qu'on ne voit que leurs ailes »⁵⁸⁸, « L'Employé : Que vous êtes belle ! Vous avez une bouche, des yeux, des cheveux... »⁵⁸⁹ ; dans *Le Professeur Taranne*, le discours de Taranne, obstiné, tout au long de la pièce à donner des preuves solides de son identité, ainsi que celui des autres sur lui, sont porteurs de maintes informations psychologiques, relationnelles et sociales, pourtant, le doute ne cesse de planer sur l'identité du protagoniste ; la description de Krapp dans *La Dernière bande* est peut-être la plus détaillée de tout le théâtre beckettien (« un vieil homme avachi [...] Pantalon étroit, trop court, d'un noir pisseux. Gilet sans manches d'un noir pisseux, quatre vastes poches. Lourde montre d'argent avec chaîne. Chemise blanche crasseuse, déboutonnée au cou, sans col. Surprenante paire de bottines, d'un blanc sale, du 48 au moins, très étroites et pointues. Visage blanc. Nez violacé. Cheveux gris en désordre. Mal rasé. Très myope, mais sans lunettes. Dur d'oreille. Voix fêlée très particulière. Démarche laborieuse »⁵⁹⁰), cependant une frange du protagoniste restera toujours inconnue : qui est, en fin de compte, cet ivrogne avide de bananes, qui se met à l'écoute de lui-même ? Par ce type de description répétitive, Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov veulent souligner la vanité de toute description : accumuler les détails ne sert à rien, la précision du portrait ne faisant que renforcer l'ambiguïté des protagonistes, condamnés à jamais à l'anonymat.

Eugène Ionesco et Samuel Beckett font un pas de plus dans la déréalisation du physique de leurs protagonistes, en conférant à la description une touche

⁵⁸⁷ *Ibidem*, p.825-826.

⁵⁸⁸ ADAMOV, Arthur, *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1953, réédition 1981, p.27.

⁵⁸⁹ *Ibidem*, p.14.

⁵⁹⁰ BECKETT, Samuel, *La Dernière bande* [suivi de] *Cendres*, Paris : Éditions de Minuit, 1959, p.7-8.

fantaisiste destinée à irréaliser. Eugène Ionesco utilise des masques étranges, qui, fort dépersonnalisants, arrachent l'individualité de ses entités dramatiques et accentuent leur aspect irréel: dans *Jacques ou la soumission*, à l'exception de Jacques, tous les autres protagonistes portent des masques burlesques (les visages de Roberte I et de Roberte II sont recouverts de masques à deux et respectivement à trois nez) ; dans *Le Jeune homme à marier*, la dernière fiancée du protagoniste porte un masque à trois visages ; Le Premier Homme, dans *L'Homme aux valises* cache son vrai visage sous « un faux nez, des lunettes noires, une fausse moustache et une fausse barbe »⁵⁹¹ ; les femmes anonymes de la scène III de *Voyage chez les morts*, portent des masques identiques⁵⁹². La description du physique des êtres ionesciens et beckettiens transgresse assez souvent les limites de la réalité : dans *Jacques ou la soumission*, Roberte I aurait, selon les dires de son père, « des boutons verts sur sa peau beige, des seins rouges sur fond mauve, un nombril enluminé, une langue à la sauce tomate, des épaules pannées »⁵⁹³, tandis que Jacques lui-même, lorsqu'il enlève son chapeau, fait découvrir des « cheveux verts »⁵⁹⁴ ; dans *Les Chaises*, L'Orateur doit « paraître irréel »⁵⁹⁵ ; le protagoniste du *Maître* n'a pas de tête⁵⁹⁶ ; *Le Salon de l'automobile* porte à la scène une mademoiselle-voiture ; dans *La Jeune fille à marier*, la fille de la Dame est un homme « vigoureux, viril, [aux] fortes moustaches noires »⁵⁹⁷ ; *Amédée ou Comment s'en débarrasser* a pour protagoniste un « beau »⁵⁹⁸ cadavre qui grandit dans l'appartement d'Amédée et de Madeleine; dans *Le Piéton de l'air*, Le Juge a « une taille de deux ou trois mètres », « une tête de poupée »⁵⁹⁹ et « avance sur des roulettes »⁶⁰⁰ ; dans *La Soif et La Faim*, Le Frère Supérieur est « anormalement grand »⁶⁰¹ et les moines ont « l'air de faux moines »⁶⁰² ; dans *La Dernière bande*, la démesure des bottines de Krapp, son visage blanc, son nez violacé et son énorme dictionnaire sont des éléments non-réalistes, surdimensionnés ou décalés ; dans *Pas moi*, l'être humain est réduit à une bouche, seule visible⁶⁰³ ; ...*Que nuages...* montre un visage féminin sans tête, suspendu dans le vide, qui tantôt disparaît aussitôt, tantôt s'attarde avant de disparaître, murmurant quelques vers ; dans *Nuit et*

⁵⁹¹ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.1252.

⁵⁹² *Ibidem*, voir p. 1296.

⁵⁹³ *Ibidem*, p.97.

⁵⁹⁴ *Ibidem*, p.112.

⁵⁹⁵ *Ibidem*, p.178.

⁵⁹⁶ *Ibidem*, voir p.194.

⁵⁹⁷ *Ibidem*, p.258.

⁵⁹⁸ *Ibidem*, p.311.

⁵⁹⁹ *Ibidem*, p.722.

⁶⁰⁰ *Ibidem*, p.722.

⁶⁰¹ *Ibidem*, p.852.

⁶⁰² *Ibidem*, p.851.

⁶⁰³ BECKETT, Samuel, *Oh! Les beaux jours* [suivi de] *Pas moi*, Paris : Éditions de Minuit, 1975, p.81.

rêves, un visage rêvé s'incline et se détourne, la tête retombe sur trois mains, la quatrième se posant sur le crâne. Dans les dernières pièces beckettiennes, l'être est réduit à l'extrême: juste une image qui flotte en subsiste encore, qui ne ramasse plus rien, l'être se voilant dans l'immobilisation progressive de ce qui reste de visible de son corps.

Dans ce portrait physique tellement sommaire, le vêtement acquiert une importance capitale, se chargeant souvent de véhiculer des symboles⁶⁰⁴. Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov préfèrent décrire le vêtement plus que le corps, car le costume, s'il occulte le corps, dénude l'âme. Cachant le corps, le vêtement sert à effacer l'identité physique des protagonistes.

Chez Eugène Ionesco et Arthur Adamov, l'habit masque tantôt les horreurs du corps (la voilette blanche de Roberte I, dans *Jacques ou la soumission*, « cache »⁶⁰⁵ sa figure à deux nez, tandis que le chapeau de Jacques couvre ses étranges cheveux verts ; dans *Tous contre tous*, Zenno porte « un large manteau »⁶⁰⁶, sans doute pour cacher sa boiterie) tantôt la tête et le visage des protagonistes, renforçant l'idée de pouvoir invisible et d'autant plus redoutable qu'ils incarnent (les visages de l'un des Assesseurs du *Piéton de l'air*⁶⁰⁷, du Frère Tarabas dans *La Soif et La Faim*⁶⁰⁸ et du moine vêtu de noir qui traverse la scène de *Jeux de massacre*, sont tous recouverts d'une cagoule ; dans *Le Professeur Taranne*, La Femme du Monde, qui s'acharne à nier l'identité à Taranne, porte « un chapeau à voilette »⁶⁰⁹).

Les protagonistes beckettien demeurent le plus souvent cachés sous leurs vastes vêtements (invariables robes de chambres, manteaux ou djellabas, pantoufles et chaussettes épaisses, chapeaux) qui recouvrent leurs corps lourds, tels des linceuls : dans *Pas moi*, l'Auditeur est enveloppé « d'une ample djellaba avec capuchon »⁶¹⁰; dans *Va-et-vient*, les trois femmes sont engoncées dans des manteaux victoriens « très longs, boutonnés jusqu'au cou »⁶¹¹ et portent des chapeaux « à bords assez larges pour que les visages soient dans l'ombre »⁶¹² ; dans *Film*, le « long manteau sombre au col relevé » du protagoniste, ainsi que son « chapeau rabattu sur les yeux »⁶¹³ empêchent la

⁶⁰⁴ Tadeusz Kowzan rappelle qu'au théâtre, l'habit est un moyen conventionnel de définir l'individu : « le costume signifie le sexe, une position sociale ou hiérarchique particulière, la nationalité, la religion ; il détermine parfois une personnalité historique ou contemporaine » (KOWZAN, Tadeusz, « Le signe au théâtre » in *Diogène*, 61, 1968, p.76).

⁶⁰⁵ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.95.

⁶⁰⁶ ADAMOV, Arthur, *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1953, réédition 1981, p.176.

⁶⁰⁷ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, voir p.723.

⁶⁰⁸ *Ibidem*, voir p.882.

⁶⁰⁹ ADAMOV, Arthur, *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1953, réédition 1981, p.223.

⁶¹⁰ BECKETT, Samuel, *Oh! Les beaux jours* suivi de *Pas moi*, Paris : Éditions de Minuit, 1975, p.81.

⁶¹¹ BECKETT, Samuel, *Comédie et actes divers*, Paris : Éditions de Minuit, 1972, p.43.

⁶¹² *Ibidem*, p.43.

⁶¹³ *Ibidem*, p.116.

perception d'autrui ; dans *Berceuse*, F porte une robe à « manches longues »⁶¹⁴ ; dans *L'Impromptu d'Ohio*, E et L sont habillés de longs manteaux⁶¹⁵ ; dans *Catastrophe*, on a vêtu P d'une « robe de chambre noire jusqu'aux chevilles »⁶¹⁶ et on lui a mis sur la tête un chapeau « à larges bords » qui sert à « mieux cacher la face »⁶¹⁷ ; dans *Quoi où* les protagonistes portent une « longue robe »⁶¹⁸ ; les interprètes de *Quad* ont des « tuniques à capuchon, longues, tombant jusqu'au sol, le capuchon cachant les visages »⁶¹⁹ ; le garçon messager du *Trio du fantôme* porte, lui aussi, un capuchon⁶²⁰ ; dans ...*Que nuages...*, H a une « longue robe de chambre » et H1 « un long pardessus ou robe de chambre » et un chapeau⁶²¹.

Dans la description du costume sont signalés surtout sa couleur et sa qualité. Il y a chez Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov, une prédilection pour les couleurs sombres, surtout le gris et le noir. Le gris semble être la teinte favorite de cet univers aux luminosités pas trop marquées qu'évoquent les trois dramaturges : « tablier gris »⁶²² (L'Élève, dans *La Leçon*); « pardessus gris »⁶²³ (Bérenger, dans *Tueur sans gages*); « complet gris »⁶²⁴, « longue blouse grise pour le travail »⁶²⁵ (Dudard et Botard, dans *Rhinocéros*); « pardessus gris », « chapeau gris »⁶²⁶ (Le Personnage, dans *Ce formidable bordel !*); « un chapeau et un long pardessus gris »⁶²⁷ (Le Premier Homme, dans *L'Homme aux valises*); « peignoir gris »⁶²⁸ (May, dans *Pas*); « robe grise »⁶²⁹ (les protagonistes de *Quoi où*); « calotte gris pâle »⁶³⁰ (H, dans...*Que nuages...*) ; « blouse grise »⁶³¹ (La Gérante, dans *Le Professeur Taranne*).

La pauvreté, l'usure et la crasse des vêtements s'ajoutent à cette nuance sale qu'est le gris, mélange de blanc et de noir: les protagonistes portent des vêtements

⁶¹⁴ BECKETT, Samuel, *Catastrophe et autres dramaticules*, Paris : Éditions de Minuit, 1986, p.54.

⁶¹⁵ *Ibidem*, voir p.59-60.

⁶¹⁶ *Ibidem*, p.73.

⁶¹⁷ *Ibidem*, p.73.

⁶¹⁸ *Ibidem*, p.85.

⁶¹⁹ BECKETT, Samuel, *Quad et autres pièces pour la télévision* [suivi de] *L'Épuisé* par Gilles Deleuze, Paris : Les Éditions de Minuit, 1992, p.13.

⁶²⁰ *Ibidem*, voir p.35.

⁶²¹ *Ibidem*, voir p.39.

⁶²² IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.46.

⁶²³ *Ibidem*, p.471.

⁶²⁴ *Ibidem*, p.573.

⁶²⁵ *Ibidem*, p.573.

⁶²⁶ *Ibidem*, p.1134.

⁶²⁷ *Ibidem*, p.1205.

⁶²⁸ BECKETT, Samuel, *Pas* [suivi de] *Fragment de théâtre I et II, Pochade radiophonique, Esquisse radiophonique*, Paris : Éditions de Minuit, 1978, p.7.

⁶²⁹ *Ibidem*, voir p.85.

⁶³⁰ BECKETT, Samuel, *Quad et autres pièces pour la télévision* [suivi de] *L'Épuisé* par Gilles Deleuze, Paris : Les Éditions de Minuit, 1992, p.39.

⁶³¹ ADAMOV, Arthur, *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1953, réédition 1981, p.225.

tantôt **pauvres** (dans *Le Tableau*, Le Peintre est « pauvrement vêtu »⁶³² ; dans *Tous contre tous*, tous les protagonistes sont mal vêtus⁶³³) tantôt **vieux, usés, fripés, chiffonnés, froissés** (tous les protagonistes de *Jacques ou la soumission*⁶³⁴, La Vieille des *Chaises*⁶³⁵, Nicolas de *Victimes du devoir*⁶³⁶, Bérenger de *Rhinocéros*⁶³⁷, Jean de *La Soif et La Faim*⁶³⁸, Pierre de *L'Invasion*⁶³⁹ portent des vêtements « fripés » ; dans *Amédée ou Comment s'en débarrasser*, Madeleine a « un vieux châle »⁶⁴⁰ ; dans *Tueur sans gages*, Le Tueur porte « un chapeau déchiré sur la tête, vieille gabardine usée », « des vieux souliers aux bouts troués »⁶⁴¹ ; dans *Le Roi se meurt*, le manteau de pourpre de Marguerite n'est pas « trop frais »⁶⁴² ; dans *En attendant Godot*, Vladimir et d'Estragon sont en haillons ; la protagoniste de *Pas* porte un peignoir « dépenaillé »⁶⁴³ ; dans *La Parodie*, les vêtements de L'Employé sont « usés et défraîchis »⁶⁴⁴ ; dans *Le Sens de La Marche*, les vêtements de Mathilde sont « usés »⁶⁴⁵), tantôt **sales** (la chemise de Bérenger, dans *Rhinocéros*, est « d'une saleté repoussante »⁶⁴⁶ ; dans *Délire à deux*, la robe de chambre de l'homme est « assez crasseuse »⁶⁴⁷ ; dans *La Soif et La Faim*, la cuisinière du second épisode porte « un tablier sale »⁶⁴⁸ ; dans *La Dernière Bande*, la chemise de Krapp est « crasseuse » et ses bottines sont « d'un blanc sale »⁶⁴⁹).

La préférence pour le habit noir souligne, chez Eugène Ionesco et Arthur Adamov l'aspect morbide des protagonistes qui entretiennent presque tous un rapport étroit avec la mort, soit qu'ils (se) la donnent soit qu'ils se préparent à la rencontrer : dans *La Leçon*, Le Professeur, qui donne la mort à ses élèves, porte « une calotte noire » et « une longue blouse noire de maître d'école, pantalons et souliers noirs, [...] cravate noire »⁶⁵⁰ ; dans *Les Chaises*, l'Orateur, protagoniste porteur de mort, porte un « feutre

⁶³² IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.383.

⁶³³ ADAMOV, Arthur, *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1953, réédition 1981, voir p.148, 155.

⁶³⁴ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, voir p.87.

⁶³⁵ *Ibidem*, voir p.150.

⁶³⁶ *Ibidem*, voir p.239.

⁶³⁷ *Ibidem*, voir p.540.

⁶³⁸ *Ibidem*, voir p.882.

⁶³⁹ ADAMOV, Arthur, *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1953, réédition 1981, voir p.91.

⁶⁴⁰ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.264.

⁶⁴¹ *Ibidem*, p.527-528.

⁶⁴² *Ibidem*, p.740.

⁶⁴³ BECKETT, Samuel, *Pas* [suivi de] *Fragment de théâtre I et II, Pochade radiophonique, Esquisse radiophonique*, Paris : Éditions de Minuit, 1978, p.7.

⁶⁴⁴ ADAMOV, Arthur, *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1953, réédition 1981, p.37.

⁶⁴⁵ ADAMOV, Arthur, *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1955, réédition 1983, p.23.

⁶⁴⁶ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.542.

⁶⁴⁷ *Ibidem*, p.641.

⁶⁴⁸ *Ibidem*, p.849.

⁶⁴⁹ BECKETT, Samuel, *La Dernière bande* [suivi de] *Cendres*, Paris : Éditions de Minuit, 1959, p.8.

⁶⁵⁰ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.47.

noir à larges bords »⁶⁵¹ ; dans *Amédée ou Comment s'en débarrasser*, Amédée, rivé à jamais au souvenir de son meurtre est vêtu « d'un veston sombre, d'un pantalon noir [...] cravate noire »⁶⁵² ; le nouveau locataire, qui s'enterre sous les meubles de son appartement, dans la pièce du même nom, est habillé de « veston et pantalons noirs » et porte « une petite valise de cuir noir »⁶⁵³ ; dans *Tueur sans gages*, Édouard est un protagoniste inquiétant, « vêtu de noir », arborant les signes d'un grand deuil avec son « crêpe de deuil à son bras droit, chapeau noir de feutre, pardessus noir, souliers noirs [...] cravate noire »⁶⁵⁴ et un « grand mouchoir blanc bordé de noir »⁶⁵⁵ comme un faire-part de décès ; dans *Le Piéton de l'air*, l'Oncle-Docteur et l'Employé des Pompes Funèbres, protagonistes liés au souvenir de la mort du père de Joséphine, sont également habillés de noir (l'Oncle-Docteur porte « un crêpe noir »⁶⁵⁶ au revers du veston, tandis que l'Employé des Pompes Funèbres est vêtu « d'un costume noir, gants noirs, cravate noire, chapeau melon noir à la main »⁶⁵⁷) ; dans *La Soif et La Faim*, Le Monsieur et La Dame du troisième épisode, deux vieux guettés par la mort, portent chacun « un pardessus noir et dans la main un parapluie également noir »⁶⁵⁸ ; la cuisinière qui apparaît dans ce même épisode pour diriger Jean vers l'auberge-monastère, lieu de sa mort symbolique, pourrait incarner la mort même dans sa « vieille robe noire », tenant dans les mains, « une poêle toute noire et un torchon tout noir »⁶⁵⁹ ; dans *La Lacune*, l'Ami, porteur de mauvaises nouvelles⁶⁶⁰ est vêtu d'un « veston sombre » et porte des « souliers noirs »⁶⁶¹ ; à la scène III de *Jeux de massacre*, pièce où la mort tient le rôle principal, on voit par la grande fenêtre « un homme en noir qui passe portant un drapeau noir, suivi par une charrette conduite par des chevaux noirs, un cocher vêtu de noir »⁶⁶², tandis que la mort qui frappe la ville dévastée par la peste prend l'apparence d'un moine vêtu de noir qui traverse la scène à plusieurs reprises, comme un oiseau de mauvais augure ; La Vieille Femme de *L'Homme aux valises*, incarnation de la mère morte, exprime sa préférence pour la couleur noire: « J'ai l'habitude du noir, mes cheveux sont noirs, ils ne veulent pas blanchir. Je dois mettre une perruque blanche. Ma robe est noire,

⁶⁵¹ *Ibidem*, p.178.

⁶⁵² *Ibidem*, p.263.

⁶⁵³ *Ibidem*, p.348.

⁶⁵⁴ *Ibidem*, p.498.

⁶⁵⁵ *Ibidem*, p.498.

⁶⁵⁶ *Ibidem*, p.674.

⁶⁵⁷ *Ibidem*, p.674.

⁶⁵⁸ *Ibidem*, p.834-835.

⁶⁵⁹ *Ibidem*, p.849.

⁶⁶⁰ C'est L'Ami qui annonce à L'Académicien imbu de titres et de diplômes qu'il a été recalé au bac.

⁶⁶¹ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.905.

⁶⁶² *Ibidem*, p.978.

mes gants sont noirs, mon sac est noir »⁶⁶³ ; dans *La Parodie*, N., qui meurt à la fin de la pièce, porte « un complet noir »⁶⁶⁴ ; dans *Le Professeur Taranne*, L'inspecteur en chef, qui s'acharne à donner la mort (symbolique) à Taranne, en lui niant l'identité, est « vêtu de noir »⁶⁶⁵, Taranne lui-même est habillé de noir⁶⁶⁶, symbole de son abandon à la mort, matérialisé à la fin de la pièce par son dénudement devant le public virtuel; dans *Le sens de la Marche*, Le Directeur d'École, symbole d'autorité et de mort, porte une « veste noire »⁶⁶⁷.

Chez Samuel Beckett, les vêtements noirs qui affluent dans sa dramaturgie, font le deuil à la vie : dans *La Dernière Bande*, Krapp porte un pantalon « d'un noir pisseux »⁶⁶⁸ ; dans *Catastrophe*, P a un « chapeau noir à larges bords » et une « robe de chambre noire »⁶⁶⁹ ; dans *Berceuse*, F est habillée d'une « robe du soir noire »⁶⁷⁰ ; dans *L'Impromptu d'Ohio*, les deux protagonistes, E et L, portent un « long manteau noir »⁶⁷¹ ; le petit garçon du *Trio du fantôme* est vêtu « d'un ciré noir »⁶⁷².

La perte de l'identité se poursuit, après le refus du nom, avec un portrait physique fragmenté, qui efface volontairement tous les contours des protagonistes. Vainement décrits en peu ou en beaucoup de mots, caractérisés en termes tantôt banals, tantôt irréels, à l'air artificiel, cachés sous d'amples vêtements pauvres et sombres, les entités dramatiques d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov présentent des traits physiques qui ne cessent de s'étioler, s'avérant incapables de les figer dans un portrait fiable.

III.3. ...aux corps humiliés

Jusque dans les années 1950, sous couvert du respect des bienséances, l'intégralité corporelle de l'entité dramatique est inattaquable, la faiblesse de son corps n'étant pratiquement pas représentée. Par contre, Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov s'acharnent à humilier le corps, en le distorsionnant, en le mutilant et en le faisant souffrir, de façon qu'il cesse de s'inscrire dans la normalité et d'exister comme une forme globale, renonçant à sa totalité et se brisant, se morcelant, se démembrant,

⁶⁶³ *Ibidem*, p.1212.

⁶⁶⁴ ADAMOV, Arthur, *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1953, réédition 1981, p.13.

⁶⁶⁵ *Ibidem*, p.217.

⁶⁶⁶ *Ibidem*, voir p.217.

⁶⁶⁷ ADAMOV, Arthur, *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1955, réédition 1983, p.59.

⁶⁶⁸ BECKETT, Samuel, *La Dernière bande* [suivi de] *Cendres*, Paris : Éditions de Minuit, 1959, p.8.

⁶⁶⁹ BECKETT, Samuel, *Catastrophe et autres dramacules*, Paris : Éditions de Minuit, 1986, p.73.

⁶⁷⁰ *Ibidem*, p.54.

⁶⁷¹ *Ibidem*, p.59.

⁶⁷² BECKETT, Samuel, *Quad et autres pièces pour la télévision* [suivi de] *L'Épuisé* par Gilles Deleuze, Paris : Éditions de Minuit, 1992, p.35.

s'émiettant, procédé dramatique nouveau qui amène à réfléchir sur une forme d'aliénation également nouvelle.

Pour Eugène Ionesco, le corps est une énigmatique horreur, dont il formule la question, à travers l'étrangeté de la représentation. Fantasmé, grotesque ou déformé, le corps de l'être ionescien révèle désespérément que chacun peut devenir un monstre⁶⁷³. Le dramaturge figure souvent ses protagonistes sous les traits de l'animal, opérant ainsi une monstrueuse métamorphose qui se dévoile comme une régression de l'humain à l'animalité : dans *Jacques ou la soumission*, les Jacques et les Roberte poussent des gémissements de bêtes, tandis que Roberte II, ayant cédé à la fascination de l'érotisme, évoque les mouches grasses, les cafards, les cloportes et les crapauds qui peuplent son ventre⁶⁷⁴ et fait découvrir, à la fin de la pièce, « ses neuf doigts » qui s'agitent « comme des reptiles »⁶⁷⁵ ; dans *L'Avenir est dans les œufs*, Roberte pond des corbeilles pleines d'œufs et pousse des « cot-cot-codac » ; dans *Le Jeune homme à marier*, les fiancées du protagoniste sont des femmes à tête de chien et à oreilles d'âne ; les protagonistes de *Rhinocéros* renoncent peu à peu à leur condition humaine pour se transformer en périssodactyles inquiétants et on nous montre un exemple sur scène, celui de Jean dont la voix devient rauque et émet des sons incompréhensibles qui se transforment peu à peu en barrissements en même temps que sa peau reverdit et son front laisse apercevoir une corne au milieu ; deux femmes-volailles⁶⁷⁶ figurent dans *Voyage chez les morts*.

Les interférences l'humain et l'animal font apparaître les anomalies et les monstres : dans *La Cantatrice chauve*, Alice, la fillette de Donald et d'Élisabeth, est un être inquiétant, avec « un œil blanc et un œil rouge »⁶⁷⁷ ; dans *Jacques ou la soumission*, Roberte II montre à Jacques, pour le séduire, qu'elle a neuf doigts à la main gauche⁶⁷⁸, tandis que Jacques lui-même, fait découvrir des cheveux verts⁶⁷⁹ ; dans *Le Jeune homme à marier*, tous les membres de la famille du jeune homme sont affublés d'un grand nez ou d'un grand menton, ou des deux à la fois et les fiancées du protagoniste sont des femmes à deux nez et à quatre yeux ; *Le Salon de l'automobile* porte à la scène une femme-voiture ; dans *Tueur sans gages*, les deux agents de police que Bérenger rencontre dans son chemin sont « anormalement grands »⁶⁸⁰ et Le Tueur a un seul œil

⁶⁷³ Eugène Ionesco a fait cette découverte en lisant Franz Kafka.

⁶⁷⁴ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, voir p.111.

⁶⁷⁵ *Ibidem*, p.113.

⁶⁷⁶ *Ibidem*, voir p.1301.

⁶⁷⁷ *Ibidem*, p.19.

⁶⁷⁸ *Ibidem*, voir p.113.

⁶⁷⁹ *Ibidem*, voir p.112.

⁶⁸⁰ *Ibidem*, p.522.

aux « reflets d'acier »⁶⁸¹ ; dans *La Soif et La Faim*, les enfants menés par le rabbin-instituteur au deuxième épisode sont anormalement petits⁶⁸², tandis que le Frère Supérieur du dernier épisode est « anormalement grand »⁶⁸³ ; dans *L'Homme aux valises*, la fille du Premier Homme est une poupée « au grand œil noir »⁶⁸⁴. La hantise du corps morcelé, bien que beaucoup plus présente chez Samuel Beckett et Arthur Adamov, se retrouve aussi chez Eugène Ionesco, qui fait subir des mutilations surprenantes à ses protagonistes : dans *Scène à quatre*, trois protagonistes masculins tirent La Dame qu'ils réclament comme leur fiancée dans des directions opposées, jusqu'à la mettre en pièces : « On brandit un de ses bras, l'autre bras, puis une jambe, les seins [...] La Dame, dépeignée, dégrafée, essoufflée, à moitié dévêtue, s'avance vers le public sans bras, en sautillant sur une seule jambe »⁶⁸⁵ ; *Le Maître* montre un étrange individu décapité, mais vivant ; « des corps sans tête » et « des têtes sans corps »⁶⁸⁶ s'agitent aussi dans *Délire à deux* ; dans *Tueur sans gages*, Édouard a la main droite « recroquevillée », « visiblement plus courte que l'autre »⁶⁸⁷ ; « des colonnes de guillotinés marchant sans têtes »⁶⁸⁸ peuplent le monde apocalyptique de Bérenger dans *Le Piéton de l'air* ; dans *Macbett*, les récits de guerre de Macbett et de Banco foisonnent de corps mutilés : « les têtes coupées de nos ennemis nous crachent dessus et nous insultent. Les bras séparés du corps continuent de brandir l'épée ou tirent encore au pistolet. Les pieds arrachés nous bottent le cul »⁶⁸⁹. Chez Eugène Ionesco, l'humiliation du corps se traduit ainsi par la régression à l'animalité, par de monstrueuses déformations et de déroutantes mutilations.

Samuel Beckett porte à la scène un corps abîmé par les souffrances physiques qui finissent par le détruire. Ses entités dramatiques se présentent comme des vieillards tragiquement frappés dans leurs corps, impotents et aveugles, qui ne cessent de se dégrader au cours du drame.

La plupart des protagonistes beckettien s'approchent du terme de leur vie, leur corps vieillissants exprimant leur douleur et leur décrépitude : dans *En attendant Godot*, selon les dires de Pozzo, Vladimir aurait soixante, soixante-dix ans⁶⁹⁰, Estragon a plus de cinquante ans, puisqu'il partage l'existence de Vladimir depuis « un

⁶⁸¹ *Ibidem*, p.528.

⁶⁸² *Ibidem*, p.842.

⁶⁸³ *Ibidem*, p.852.

⁶⁸⁴ *Ibidem*, p.1219.

⁶⁸⁵ *Ibidem*, p.380.

⁶⁸⁶ *Ibidem*, p.662.

⁶⁸⁷ *Ibidem*, p.503.

⁶⁸⁸ *Ibidem*, p.733.

⁶⁸⁹ *Ibidem*, p.1048.

⁶⁹⁰ BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Paris : Éditions de Minuit, 1952, voir p.37.

demi-siècle »⁶⁹¹, Pozzo, qui est chauve⁶⁹² et Lucky, qui a les cheveux blancs⁶⁹³ sont visiblement vieux ; les quatre protagonistes de *Fin de partie* portent tous l’empreinte de la vieillesse, même Clov, le plus jeune ; dans *Tous ceux qui tombent*, M. et Mme Rooney se lamentent sans cesse sur leur vieillesse ; Krapp, le protagoniste de *La Dernière Bande* est présenté comme « un vieil homme avachi »⁶⁹⁴, dans *Cendres*, Henry parle de sa « vieille viande »⁶⁹⁵ ; dans *Oh ! les beaux jours*, Winnie a la cinquantaine et Willie la soixantaine⁶⁹⁶ ; dans *Cascando*, Maunu est « assez vieux »⁶⁹⁷ ; le protagoniste de *Dis Joe* a « la cinquantaine »⁶⁹⁸.

Diminués par l’âge, les protagonistes beckettien sont davantage détruits par des infirmités⁶⁹⁹ : dans *En attendant Godot*, Vladimir et Estragon ont mal aux pieds⁷⁰⁰, marchent très difficilement, perdent l’équilibre, « titubent à travers la scène »⁷⁰¹, boitent, tombent et se relèvent avec peine, Vladimir souffre d’une envie quasi permanente de pisser, Pozzo et Lucky tombent aussi à trois reprises⁷⁰², Pozzo ne parvient pas à s’asseoir que si quelqu’un le lui demande⁷⁰³ et trouve très difficile de se relever pour partir, il est atteint de calvitie, souffre du cœur, porte des lunettes⁷⁰⁴ à l’acte I et devient aveugle à l’acte II, tandis que Lucky, son esclave, qu’il traite de « pouacre »⁷⁰⁵, est à demi paralysé, presque muet⁷⁰⁶, il bave, écume, ses yeux sortent et il

⁶⁹¹ *Ibidem*, p.93.

⁶⁹² *Ibidem*, voir p.46.

⁶⁹³ *Ibidem*, voir p.45.

⁶⁹⁴ BECKETT, Samuel, *La Dernière bande* [suivi de] *Cendres*, Paris : Éditions de Minuit, 1959, op.cit., p.7.

⁶⁹⁵ *Ibidem*, p.56.

⁶⁹⁶ BECKETT, Samuel, *Oh ! Les beaux jours* [suivi de] *Pas moi*, Paris : Éditions de Minuit, 1975, voir p.9.

⁶⁹⁷ BECKETT, Samuel, *Comédie et actes divers*, Paris : Éditions de Minuit, 1972, p.53.

⁶⁹⁸ *Ibidem*, p.81.

⁶⁹⁹ Le thème de l’infirmité est également abordé par Eugène Ionesco et Arthur Adamov : dans *Le Tableau*, Alice est manchote ; dans *Le Roi se meurt*, le roi apparaît dans un fauteuil d’infirme, il s’aide de son sceptre comme d’une canne, sanglote, gémit et appelle au secours ; à la scène XIX de *L’Homme aux valises*, plusieurs infirmes, assis dans un fauteuil à roulettes, traversent le plateau, poussés par un compagnon ; dans *La Grande et La Petite Manœuvre*, Le Mutilé est cul-de-jatte dans une voiture ; dans *Tous contre tous*, les réfugiés boitent.

⁷⁰⁰ Un abcès se développe dans la jambe d’Estragon après que des inconnus l’ont battu (BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Paris : Éditions de Minuit, 1952, voir p.94).

⁷⁰¹ BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Paris : Éditions de Minuit, 1952, p. 97.

⁷⁰² Les trois chutes de Pozzo et de Lucky scandent le deuxième acte : la première fois, Lucky, en s’arrêtant, fait tomber Pozzo, la deuxième fois, c’est l’inverse et la troisième chute se produit en coulisse, lorsque Pozzo et Lucky partent, seul le bruit de la chute étant perçu par le spectateur.

⁷⁰³ Pozzo a trois fois besoin des sollicitations d’Estragon pour s’asseoir.

⁷⁰⁴ Même avec des lunettes, Pozzo éprouve des difficultés à agir. (Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Paris : Éditions de Minuit, 1952, voir p.30).

⁷⁰⁵ BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Paris : Éditions de Minuit, 1952, p.55. « Pouacre » vient de « podager » et signifie « qui a la goutte aux pieds ».

⁷⁰⁶ Lucky ne rompt le silence que dans la scène de son fameux monologue (BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Paris : Éditions de Minuit, 1952, voir p.59-62).

ne réagit à aucune question; dans *Fin de partie*, Hamm est aveugle, a des problèmes urinaires⁷⁰⁷ et il est paralysé dans un fauteuil roulant qu'il s'efforce vainement de faire avancer en prenant appui sur sa gaffe, ses parents, Nagg et Nell sont des culs de jatte enfermés dans leurs poubelles, depuis un accident de tandem dans les Ardennes où ils ont laissé leurs jambes en faisant du vélo et perdent progressivement la vue et l'ouïe⁷⁰⁸, Clov, son serviteur, le seul valide, a de mauvais yeux⁷⁰⁹, se déplace avec difficulté, a mal aux jambes et aux pieds, sa démarche est « raide et vacillante »⁷¹⁰, il ne peut pas s'asseoir ; dans *Tous ceux qui tombent*, Mme Rooney se traîne difficilement, sa marche, pénible, est scandée de maints arrêts, elle a toujours peur de tomber ou de rester coincée et supplie ceux qu'elle côtoie de ne pas la lâcher, tandis que M. Rooney, aveugle, manque sans cesse tomber, ne pouvant pas se passer de sa canne et ayant toujours besoin d'un guide (le petit Jerry ou sa femme) ; Krapp, le protagoniste de *La Dernière bande*, est « dur d'oreille »⁷¹¹, « très myope »⁷¹², à la « démarche laborieuse » et au « pas mal assuré »⁷¹³, il a des accès de toux⁷¹⁴; dans *Oh ! les beaux jours*, Winnie a des « maux de tête »⁷¹⁵, porte des lunettes, a besoin d'une loupe pour regarder quelque chose⁷¹⁶ et, enterrée vivante dans son mamelon, elle perd progressivement l'usage de sa tête et de ses bras⁷¹⁷, la seule chose qu'elle puisse encore bouger, étant ses yeux (« la tête qu'elle ne peut plus tourner, ni lever, ni baisser, reste rigoureusement immobile et de face, pendant toute la durée de l'acte »⁷¹⁸, précise Samuel Beckett), alors qu'Willie, son mari, est « chauve »⁷¹⁹ et, allongé par terre, il ne se déplace qu'en rampant ; les trois protagonistes de *Comédie*, enterrés dans des jarres, sans aucune liberté de mouvement, sont réduits à trois têtes inertes, « le cou étroitement pris dans le goulot »⁷²⁰ ; dans *Cascando*, Maunu, à la recherche d'un abri pour la nuit, marche avec difficulté,

⁷⁰⁷ BECKETT, Samuel, *Fin de partie*, Paris : Éditions de Minuit, 1957, voir p.51.

⁷⁰⁸ *Ibidem*, voir p.30-31.

⁷⁰⁹ Les troubles de la vue dont Clov souffre vont en s'aggravant et Hamm lui prédit le jour où il sera aveugle comme lui (BECKETT, Samuel, *Fin de partie*, Paris : Éditions de Minuit, 1957, voir p.53). Il ne distingue jamais rien à travers les fenêtres, il y voit si mal qu'il a de la peine à retrouver la lunette qu'il a laissé tomber à ses pieds (*Ibidem*, voir p.44-45).

⁷¹⁰ BECKETT, Samuel, *Fin de partie*, Paris : Éditions de Minuit, 1957, p.13.

⁷¹¹ BECKETT, Samuel, *La Dernière bande* [suivi de] *Cendres*, Paris : Éditions de Minuit, 1959, p.10.

⁷¹² *Ibidem*, p.10.

⁷¹³ *Ibidem*, p.8.

⁷¹⁴ *Ibidem*, voir p.18.

⁷¹⁵ BECKETT, Samuel, *Oh! Les beaux jours* [suivi de] *Pas moi*, Paris : Éditions de Minuit, 1975, p.16.

⁷¹⁶ *Ibidem*, voir p.36.

⁷¹⁷ Dans toutes les autres pièces, la paralysie ne frappe que les jambes.

⁷¹⁸ BECKETT, Samuel, *Oh! Les beaux jours* [suivi de] *Pas moi*, Paris : Éditions de Minuit, 1975, p.59.

⁷¹⁹ *Ibidem*, p.19.

⁷²⁰ BECKETT, Samuel, *Comédie et actes divers*, Paris : Éditions de Minuit, 1972, p.9.

tombant⁷²¹ et se relevant toujours avec peine ; le protagoniste d'*Acte sans paroles I* ne maîtrise pas la marche (deux fois il est projeté à reculons sur la scène et il tombe souvent⁷²²) et la paralysie le gagne à la fin de la pièce, lorsque, découragé, il finit par renoncer au mouvement, se couche et ne bouge plus, insensible à tout stimulus extérieur ; dans *Fragment de théâtre I*, amputé d'une jambe, se déplaçant sur un fauteuil roulant qu'il fait avancer à l'aide d'une perche, B ressemble beaucoup à Hamm de *Fin de partie*, tandis qu'A, qui est aveugle, marche avec peine et tombe ; Dick est muet dans *Pochade radiophonique* ; *Quoi où* et *Quad* présentent des traînants en proie à une robotisation malade, aux corps fatigués, ravagés, incontrôlables, s'épuisant dans un mouvement compulsif et mécanique ; dans ...*Que nuages...*, *Trio du fantôme* et *Nuit et rêves*, le corps ne se meut plus, il s'est ankylosé et est devenu de plus en plus proche de la rigidité cadavérique.

Toutes les infirmités et les maladies dont Samuel Beckett affuble les corps de ses protagonistes sont souvent chroniques, menant à la dégénérescence:

« Hamm : Comment vont tes yeux ?

Clov : Mal.

Hamm : Comment vont tes jambes ?

Clov : Mal »⁷²³.

Par conséquent, le corps beckettien ne cesse de se délabrer et finit par se manifester à travers des morceaux, des bribes de corps. Le corps unifié devient, dans la dramaturgie beckettienne, un corps dépecé : Nagg et Nell, dans *Fin de partie*, H, F1 et F2 dans *Comédie*, dont les têtes jaillissent de poubelles ou de jarres, Winnie dans *Oh ! les beaux jours*, dont le buste, puis la tête, dépassent le mamelon, apparaissent au spectateur comme des êtres morcelés ; dans *Comédie* et *Acte sans paroles I*, on représente seulement la main, prolongement d'un être occulte qui manipule férocement un objet persécuteur (projecteur ou aiguillon) ; la bouche isolée de *Pas moi* et la tête coupée de *Cette fois* font atrocement sentir la présence humaine ; dans *Catastrophe*, le projecteur focalise la lumière sur la tête, n'en rendant visible que la partie supérieure ; le corps de S de *Trio du fantôme* est démantelé à travers l'usage d'un gros plan⁷²⁴ « de la tête, des

⁷²¹ Ses trois chutes scandent la pièce : « ...il tombe ...après ou pas [...] il est par terre [...] il se relève... genoux d'abord... mains à plat... [...] tête basse... puis debout » (BECKETT, Samuel, *Comédie et actes divers*, Paris : Éditions de Minuit, 1972, p.50, repris p.51 et 54).

⁷²² Sept chutes scandent le mimodrame, soulignées par la reprise de la formule : « il tombe, se relève aussitôt ».

⁷²³ BECKETT, Samuel, *Fin de partie*, Paris : Éditions de Minuit, 1957, p.21.

⁷²⁴ L'utilisation du gros plan est une technique fort originale trouvée par Samuel Beckett afin de morceler le corps, en en détaillant, découpant, détachant des parties, des fragments.

mains, du magnétophone »⁷²⁵ ; dans ...*Que Nuages...*, on découpe la partie supérieure du dos de H : « Plan rapproché de dos d'un homme assis sur un tabouret invisible, courbé sur une table invisible »⁷²⁶ ; dans *Nuit et rêves*, la lumière se concentre sur la tête et les mains, seuls visibles des corps d'A et de B.

Le délabrement progressif du corps le ramène finalement à l'état d'ordure, le rendant objet d'une horrible répulsion. Samuel Beckett n'hésite pas à mettre en scène les excréments et les mauvaises odeurs du corps : dans *En attendant Godot*, Vladimir crache à terre⁷²⁷, pisse constamment et sent mauvais de la bouche, Estragon sent des pieds⁷²⁸ et crache sur Lucky⁷²⁹, Pozzo crache pour dégager sa gorge⁷³⁰, Lucky empuantit naturellement⁷³¹ ; dans *Fin de partie* Nagg et Nell pourrissent dans leurs poubelles et toute la maison, tout l'univers « pue[nt] le cadavre »⁷³² ; dans *Comédie*, H « pue la chienne »⁷³³ et F1 « pue la pute »⁷³⁴. Si pour Eugène Ionesco, le corps est une horreur, pour Samuel Beckett, il est une horreur impuissante, en proie à une détérioration inexorable : le manteau raide de crasse dévoile un corps dégoûtant, frappé durement par maintes maladies et infirmités, un déchet tout juste bon pour la poubelle, extrême humiliation, scandale insupportable pour la raison, douloureux pour la sensibilité.

La persécution, thème majeur du théâtre adamovien, se reflète dans l'image du corps de ses entités dramatiques. Chaque pièce adamovienne met en scène une lente dégradation et une atroce destruction du corps des protagonistes, anéantis et mis en pièces.

La Parodie suggère que le corps est le lieu d'une usure permanente. N. affiche, dès le début du drame, la faiblesse de son corps, tandis que les autres protagonistes y aboutissent. L'apparition de N. dans la pièce, le découvre dans une position horizontale, « étendu par terre »⁷³⁵, inerte, sous l'arbre d'un square, dans une attitude défaite : « N. étend les bras et tombe soudain, comme atteint d'une balle »⁷³⁶.

⁷²⁵ BECKETT, Samuel, *Quad et autres pièces pour la télévision* [suivi de] *L'Épuisé* par Gilles Deleuze, Paris : Éditions de Minuit, 1992, p.24.

⁷²⁶ *Ibidem*, p.39.

⁷²⁷ BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Paris : Éditions de Minuit, 1952, voir p.16.

⁷²⁸ *Ibidem*, voir p.65.

⁷²⁹ *Ibidem*, voir p.45.

⁷³⁰ *Ibidem*, voir p.41.

⁷³¹ *Ibidem*, voir p.33.

⁷³² BECKETT, Samuel, *Fin de partie*, Paris : Éditions de Minuit, 1957, p.65.

⁷³³ BECKETT, Samuel, *Comédie et actes divers*, Paris : Éditions de Minuit, 1972, p.12.

⁷³⁴ *Ibidem*, p.13.

⁷³⁵ ADAMOV, Arthur, *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1953, réédition 1981, p.13.

⁷³⁶ *Ibidem*, p.13.

Tout au long de la pièce, il est saisi d'« une fatigue grandissante »⁷³⁷ et s'affaîssera de plus en plus, jusqu'au au 9^e tableau, où il est complètement immobile. La mort viendra balayer ce corps usé : en effet, au 12^e tableau, les ouvriers du service d'assainissement poussent son cadavre écrasé par une voiture « comme une ordures ménagère vers les coulisses »⁷³⁸. À l'opposé de N., paralysé par l'immobilité, L'Employé est « en proie à une agitation constante [...] et marche dans tous les sens (même en arrière) »⁷³⁹, il circule beaucoup, car, se mouvoir est, pour lui, un principe de vie : « L'Employé : Je circule énormément [...] Immobile, il me semble que je n'existe pas, je ne vis qu'en marchant »⁷⁴⁰. Pourtant, son corps se fait de plus en plus faible au cours de la pièce : il ressent une fatigue toujours plus grandissante, il trébuche souvent, vieillit de façon inexplicable (il a « les cheveux blancs » et il est « méconnaissable »⁷⁴¹), la marche, son exercice favori, devient de plus en plus difficile (il marche « péniblement, en traînant les pieds »⁷⁴²), sa mobilité débouche sur l'errance (« L'Employé : C'est bizarre, je n'ai plus, les derniers temps, ce sens aigu de l'orientation qui me permettait toujours de me retrouver »⁷⁴³) et le conduit à la claustration, dans une cellule de prison, où il se couche, en signe de démission totale. Une force aussi mystérieusement accablante subjugué également les autres protagonistes de la pièce, les faisant régresser de l'action fébrile à la passivité absolue : de volubile et gaillarde, Lili devient du coup très fatiguée, ne trouve plus la force de répondre aux questions du Journaliste, s'affaîsse, la tête dans les mains et pleure⁷⁴⁴ ; Le Journaliste, toujours vif et affairé tout au long de la pièce, apparaît « presque pitoyable »⁷⁴⁵ à la fin.

D'autres protagonistes adamoviens connaissent le même épuisement : l'abattement de Taranne devant les vérités qui s'imposent à lui, au fur et à mesure qu'avance l'action de la pièce à laquelle il a donné le nom, est visible au niveau de son corps, qui signale de plus en plus la perte de l'équilibre physique et psychique (à la fin du 1^{er} tableau, après l'interrogatoire dans le bureau de L'Inspecteur en Chef, il « s'arrête et s'appuie, chancelant, à une chaise »⁷⁴⁶ ; lorsque sa sœur Jeanne, commence à lire la lettre accusatrice du Recteur, « il s'appuie, défait, à la table et balbutie »⁷⁴⁷ ; une fois la

⁷³⁷ *Ibidem*, p.20.

⁷³⁸ *Ibidem*, p.54.

⁷³⁹ *Ibidem*, p.10.

⁷⁴⁰ *Ibidem*, p.13.

⁷⁴¹ *Ibidem*, p.37.

⁷⁴² *Ibidem*, p.46.

⁷⁴³ *Ibidem*, p.40.

⁷⁴⁴ *Ibidem*, voir p.53.

⁷⁴⁵ *Ibidem*, p.51.

⁷⁴⁶ *Ibidem*, p.225.

⁷⁴⁷ *Ibidem*, p.235.

lecture terminée, « Taranne s'agrippe à la table pour ne pas tomber »⁷⁴⁸); dans *Les Retrouvailles*, Edgar est progressivement gagné par la fatigue (« Edgar : Je suis particulièrement abruti depuis quelques jours. Abruti et fatigué »⁷⁴⁹), il se plaint de son travail, de ne plus pouvoir suivre avec assez d'attention les cours⁷⁵⁰, il s'assoupit assez souvent⁷⁵¹, il n'arrive plus à faire les choses comme avant (il ne peut plus défaire un simple paquet que Louise lui a apporté⁷⁵², il ne parvient pas à monter la selle de la bicyclette, alors que Louise s'y débrouille avec grande facilité⁷⁵³, il a du mal à enfiler l'aiguille et se pique le doigt⁷⁵⁴), il finit dans un état pitoyable lorsque, par terre, il ramasse les os que lui jette La Plus Heureuse des Femmes⁷⁵⁵; de vigoureux et actif au début du *Ping-Pong*, Sutter apparaît, lorsqu'il vient annoncer la déconfiture du Consortium, déguenillé et très fatigué: « Entre à gauche Sutter, presque en haillons. Il a du mal à se tenir debout et se sert de ses deux bras comme un funambule d'un balancier »⁷⁵⁶.

L'idée selon laquelle il faut que le corps s'épuise avant de mourir n'est pas étrangère à Arthur Adamov. Dans *L'Homme et L'Enfant*, il avoue la tenir d'une jeune Suisse qu'il a rencontrée un jour à Lyon et qui lui a raconté que « chez elle, dans le canton de Vaud, les condamnés à mort doivent, torse nu, faire des tours de piste de vélo jusqu'à ce qu'exténués, ils tombent. On les achève alors »⁷⁵⁷.

À l'usure du corps s'ajoutent, dans *La Grande et La Petite Manœuvre*, les terribles mutilations qui lui sont infligées : Le Mutilé est victime de l'automutilation provoquée par sa folie, tandis que le corps du Militant succombe à la persécution de la répression policière. Le Mutilé se laisse agir⁷⁵⁸ par des Moniteurs invisibles qui le condamnent à un douloureux morcellement corporel, en lui faisant perdre successivement tous ses membres et en le rendant finalement à la mort, au cours de

⁷⁴⁸ *Ibidem*, p.235.

⁷⁴⁹ ADAMOV, Arthur, *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1955, réédition 1983, p.76.

⁷⁵⁰ *Ibidem*, voir p.90.

⁷⁵¹ *Ibidem*, voir p.86, 90.

⁷⁵² *Ibidem*, voir p.79.

⁷⁵³ *Ibidem*, voir p.82.

⁷⁵⁴ *Ibidem*, voir p.86.

⁷⁵⁵ *Ibidem*, voir p.91.

⁷⁵⁶ *Ibidem*, p.174.

⁷⁵⁷ ADAMOV, Arthur, *L'Homme et L'Enfant*, Paris : Gallimard, 1958, p.127.

⁷⁵⁸ Dans *L'Aveu*, Arthur Adamov fait part de l'impression cruelle qu'il éprouve en permanence d'être « agi », d'être habité par des forces qu'il ne commande pas et qui font de lui « une marionnette » (ADAMOV, Arthur, *L'Aveu*, Paris : Éditions du Sagittaire, 1946, p.32). Le dramaturge éprouve souvent la sensation que son propre corps ne lui appartient pas : « Dans mon rêve, de cette main je frappais mon visage et je sentais alors qu'elle ne m'appartenait plus. C'était un corps mort, quelque chose d'étranger qui venait heurter ma joue. Et la terreur grandissait en moi » (ADAMOV, Arthur, *Je...Ils*, Paris : Gallimard, 1969, p.64).

quatre crises : la première lui fait perdre ses mains⁷⁵⁹, la deuxième, sa jambe, la troisième le pousse à se faire renverser par une voiture, le transformant en cul-de-jatte et la quatrième le précipite vers la mort, suprême mutilation (Erna lance dans la rue sa petite voiture et il meurt écrasé comme N., dans *La Parodie*). À son tour, Le Militant est persécuté par la répression policière : au 1^{er} tableau, il est torturé, puis assommé par les policiers, en coulisse⁷⁶⁰, mais il guérit vite et se remet à militer, épuisant son corps et apparaissant, au 9^e tableau, «visiblement las et défait», «porté sur les épaules des partisans»⁷⁶¹, parvenant avec peine à prononcer son discours, «de plus en plus bas et de plus en plus lentement»⁷⁶².

Ce corps épuisé, mutilé de l'être adamovien est ensuite saisi de tremblements : dans *La Grande et La Petite Manœuvre*, l'appel des Moniteurs agite d'abord la tête du Mutilé et se communique ensuite au corps entier⁷⁶³ ; dans *Tous contre tous*, Zenno, craignant la persécution du gouvernement contre les réfugiés, est atteint de quatre tremblements successifs (la première fois, c'est lors de son entrée en scène, lorsqu'il fuit ses poursuivants qui le traquent parce qu'il est réfugié⁷⁶⁴ ; la deuxième fois, c'est au 6^e tableau, lorsqu'il entend une déclaration à la radio contre les réfugiés⁷⁶⁵ ; la troisième et la quatrième fois, c'est à cause de Darbon, chef de la répression, et de ses questions inquisitrices⁷⁶⁶), tandis que les tremblements qui s'emparent du corps de Jean, durant six crises, traduisent l'échec de sa relation amoureuse (la première fois, Jean tremble après avoir perdu son travail, de peur que Marie lui soit infidèle⁷⁶⁷ ; la deuxième fois, c'est lorsqu'il apprend que sa mère est allée supplier Zenno, son rival, chez qui Marie s'est installée, de lui donner du travail⁷⁶⁸ ; la troisième fois, Jean tremble à nouveau au 5^e tableau, lorsque le jeune réfugié accusé d'avoir pris la femme d'un autre, puis la jeune femme arrêtée pour avoir aidé son ami à évader lui rappellent Zenno et Marie⁷⁶⁹ ; la quatrième fois il arrive à Jean de trembler quand sa mère lui apprend que Zenno a de nouveau une belle situation⁷⁷⁰ ; au 7^e tableau, Jean tremble une cinquième fois quand sa mère s'interpose entre lui et Marie revenue⁷⁷¹ ; enfin, Jean tremble une

⁷⁵⁹ ADAMOV, Arthur, *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1953, réédition 1981, voir p.108.

⁷⁶⁰ *Ibidem*, voir p.103-104.

⁷⁶¹ *Ibidem*, p.135.

⁷⁶² *Ibidem*, p.136.

⁷⁶³ *Ibidem*, p.107.

⁷⁶⁴ *Ibidem*, voir p.148.

⁷⁶⁵ *Ibidem*, voir p.169.

⁷⁶⁶ *Ibidem*, voir p.181-183 ; 200-204.

⁷⁶⁷ *Ibidem*, voir p.155.

⁷⁶⁸ *Ibidem*, voir p.162.

⁷⁶⁹ *Ibidem*, voir p.167,185.

⁷⁷⁰ *Ibidem*, voir p.162.

⁷⁷¹ *Ibidem*, voir p.175.

dernière fois au 14^e tableau, lorsque Noémie, ignorant tout de la mort de Marie, fusillée à la frontière pendant qu'elle accompagnait Zenno dans sa fuite, évoque les malheurs qui vont à nouveau frapper les réfugiés, l'obligeant à revivre la mort de celle-ci⁷⁷²).

Usé, mutilé et tremblant, le corps est réduit à un simple objet. En effet, dans *Comme nous avons été*, le corps de A./le petit André est manipulé par La Mère et La Tante, comme un objet, réduit à une matière inerte, dépourvu de toute individualité, de toute liberté. Aidée par La Tante, La Mère s'occupe du corps du protagoniste comme de celui d'un bébé, sans qu'il ne lui oppose aucune résistance : elle lui débarbouille le visage, le prend sur ses genoux, le déshabille, le couche et lui chante, l'emportant dans un sommeil voisin de la mort.

Réifié, le corps en a honte : c'est l'expérience qu'Arthur Adamov porte à la scène dans *Le Professeur Taranne*. Taranne a honte de son corps, cible offerte aux regards inquisiteurs. À preuve, l'impression qu'il a de se sentir toujours surveillé (« Taranne : Je sais trop bien qu'on m'observe, qu'on me fouille du regard, que tout le monde a les yeux fixés sur moi »⁷⁷³), alors que lui, il ne regarde jamais personne (« Taranne : Pourquoi me regarde-t-on ainsi ? Moi, je ne regarde personne. Le plus souvent, je baisse les yeux. Parfois même, je les ferme presque »⁷⁷⁴) et la honte qu'il exprime à montrer son corps nu (« Taranne : Je déteste me déshabiller sur la plage où tout le monde peut me voir. Et toutes les précautions dont il faut s'entourer si l'on ne veut pas être en butte aux regards indiscrets, toutes ces précautions me fatiguent et surtout me font perdre un temps que j'aime mieux employer à autre chose...de plus utile. C'est ... toute une histoire que de baisser son pantalon après avoir noué très vite sa chemise autour de la ceinture ; elle peut tomber, il faut faire attention »⁷⁷⁵). La honte du corps⁷⁷⁶ masque, au fait, la honte d'une identité défaillante, sensible dans l'angoisse de Taranne d'être considéré comme un plagiaire, la crainte d'être pris pour un homme sans valeur.

⁷⁷² *Ibidem*, voir p.195.

⁷⁷³ *Ibidem*, p.219.

⁷⁷⁴ *Ibidem*, p.219.

⁷⁷⁵ *Ibidem*, p.227.

⁷⁷⁶ Honteux de son corps comme Taranne, Arthur Adamov éprouve toute sa vie le besoin compulsif d'humilier son corps dans la sexualité et il va chercher auprès des prostituées cette jouissance qu'il ne peut obtenir que dans la honte et la souffrance : « Recevant des coups, je veux en recevoir encore et je passe des après-midi entiers dans le quartier des Halles » (ADAMOV, Arthur, *L'Homme et l'Enfant*, Paris : Gallimard, 1958, p.152); « La hantise qui veut que je me prosterne sans cesse devant l'objet de mon amour, mon besoin d'être humilié par la femme désirée, m'initie au sens terrifiant de la chute. Ce besoin morbide de tomber aux pieds de la femme en laissant tomber toute dignité m'apprend ce que tomber veut dire » (ADAMOV, Arthur, *L'Aveu*, Paris : Éditions du Sagittaire, 1946, p.34).

Arthur Adamov porte à la scène un corps persécuté⁷⁷⁷ auquel il fait subir maints outrages impensables : l'usure jusqu'à l'ordure, les surprenantes mutilations, les affreux tremblements, la réification, la sensation de honte qu'on éprouve vis-à-vis de lui, s'acharnent à humilier le corps et l'anéantir.

À la suite de tant d'horribles traitements qu'on lui a fait subir, le corps se venge de l'être en se retournant contre lui et en le piégeant dans une aliénation insurpassable, qui prend deux formes contradictoires : tandis que le corps souffrant aliène les entités dramatiques d'Eugène Ionesco et d'Arthur Adamov en leur interdisant toute passion, isolant ainsi les êtres, l'aliénation qu'il engendre dans la dramaturgie beckettienne se lit comme une condamnation à rester ensemble, une impossibilité à se séparer.

Le corps, de par les déformations et les mutilations dont il souffre, pourrait être, parfois, cause d'une impossible relation amoureuse, ou l'est, de toute évidence, d'autres fois. Le théâtre d'Eugène Ionesco est une réflexion constante sur le thème de l'impossibilité de l'amour et sur la vanité de la passion. La répulsion provoquée par les corps fantasmés et grotesquement déformés que le dramaturge porte à la scène, pourrait bien être un obstacle pour ses protagonistes qui, faute d'une image cohérente de leur corps, hésitent à tenter une relation amoureuse.

De son côté, Arthur Adamov illustre cette possibilité, figurant, de manière très explicite, la difficulté du rapport amoureux entre ses entités dramatiques qui n'ont pas, de leurs corps, une image unifiée. Plusieurs pièces adamoviennes mettent en évidence le lien étroit qui s'établit entre l'échec en amour et la détérioration du corps : chaque rendez-vous manqué avec la femme aimée signale, dans *La Parodie*, un affaiblissement des corps de N. et de L'Employé ; dans *La Grande et La Petite Manœuvre*, c'est chaque fois que Le Mutilé doute de l'amour d'Erna, qu'il se voit infliger une nouvelle mutilation : « Le Mutilé : Il me suffit de douter de toi un seul instant pour que je sois obligé d'aller de nouveau chez eux ! »⁷⁷⁸, « Le Mutilé : La dernière fois, ça a été terrible. Les ordres se succédaient à une telle vitesse que...je n'y arrivais plus [...] Ils m'ont poussé en avant. Je me suis laissé faire. Une voiture a passé

⁷⁷⁷ Objet de persécution, le corps traduit les obsessions de l'auteur. Le corps est, pour Arthur Adamov, l'objet que l'autre écrase et fait souffrir. Des souvenirs personnels ressurgissent dans cette vision du corps blessé : « Je fais exprès de me blesser avec un canif dans le miroir. Plaisir de voir le sang monter à la surface et couler » (ADAMOV, Arthur, *L'Homme et l'Enfant*, Paris : Gallimard, 1958, p.27) ; « Je me blesse les mains, je saigne. Le trouble plaisir bien connu » (*Ibidem*, p.169) ; « Je descends dans le métro, le pantalon déchiré au genou. Il me plaît qu'il soit déchiré, j'en élargis encore les déchirures » (*Ibidem*, p.30). De son emprisonnement au camp d' Argelès, le dramaturge a gardé des souvenirs de corps morcelés : « Toujours dans la baraque des Espagnols, les jambes artificielles des combattants de la guerre civile accrochées au-dessus des lits » (*Ibidem*, p.74).

⁷⁷⁸ ADAMOV, Arthur, *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1953, réédition 1981, p.130.

sur moi [...] Ça s'est passé le jour où je t'ai quitté »⁷⁷⁹, avoue-t-il, conscient que l'amour fera taire les voix des Moniteurs : « Le Mutilé : Erna, dis-moi que tu m'aimes. Dis-moi que ça ne recommencera pas. [...] J'ai besoin que tu me rassures, que tu me le redises encore »⁷⁸⁰ ou « Le Mutilé, s'agenouillant avec peine devant Erna : Erna ! Je t'en supplie ! Laisse-moi croire que je ne te suis pas tout à fait indifférent. Si je perds de nouveau confiance, alors... (à voix basse, très vite)...tout va recommencer. Erna, c'est de ma vie qu'il s'agit. Il faut que tu comprennes. [...] Dis-moi que je n'y retournerai pas... »⁷⁸¹ ; rappelons que dans *Tous contre tous*, le corps de Jean est secoué de terribles tremblements chaque fois qu'il ressent l'échec de son amour et ajoutons que dans le couple Zenno-Marie, le dégoût du corps mutilé qu'éprouve Zenno (« Zenno, montrant sa jambe : Je ne suis pas beau à voir, je sais, mon petit cœur, pas beau... »⁷⁸²) engendre également un amour impossible, Marie revenant auprès de Jean, après s'être installée chez Zenno afin d'échapper à la pauvreté. Dans le théâtre d'Arthur Adamov le manque d'amour détruit le corps et le voue à la mort.

À l'opposé des êtres adamoviens, la vulnérabilité des corps vieilliss et malades des êtres beckettien les attache irrémédiablement les uns aux autres, dans une aliénante relation de dépendance, sans espoir de rupture ou de fuite. Dotés de corps impotents, les protagonistes beckettien ont besoin l'un de l'autre pour subsister, mais cette nécessité se mue vite en une profonde source d'aliénation, obligeant à rester ensemble pour toujours : dans *En attendant Godot*, Vladimir et Estragon, tous les deux atteints par des troubles de la marche, ont besoin l'un de l'autre, tandis que Pozzo, qui devient aveugle et Lucky, qui est presque muet, sont enchaînés l'un à l'autre par une corde, matérialisation fort angoissante de leur relation de dépendance ; dans *Fin de partie*, Hamm, aveugle et paralysé, dépend de Clov, qui a de mauvais yeux, mais peut se déplacer seul, pourtant, en tant que détenteur de la combinaison du buffet où il garde la nourriture, Hamm tient Clov également prisonnier ; dans *Tous ceux qui tombent*, M. Rooney, qui est aveugle et a toujours besoin d'un guide et Mme. Rooney, qui se traîne avec grande peine, sont inséparables ; dans *Oh ! les beaux jours*, Winnie, vouée à l'immobilité, parce qu'enterrée dans son mamelon et Willie, qui peut encore ramper, ont besoin de se tenir compagnie dans l'infinité du désert environnant dont ils semblent les seuls survivants ; dans *Fragment de théâtre I*, A, aveugle, mais pouvant se déplacer et B, amputé d'une jambe et se déplaçant avec peine dans un fauteuil roulant, ne pourraient pas exister l'un sans l'autre. La déchéance des corps beckettien rend impossible la

⁷⁷⁹ *Ibidem*, p.139.

⁷⁸⁰ *Ibidem*, p.121.

⁷⁸¹ *Ibidem*, p.130-131.

⁷⁸² *Ibidem*, p.172.

séparation des protagonistes, situation extrêmement aliénante. Le corps est symbole d'aliénation dans le « nouveau théâtre » : tantôt il isole les entités dramatiques, tantôt il les lie à tout jamais les unes aux autres.

Du portrait physique qui reste dans l'ombre, se détache l'image du corps, d'une part menacé dans son intégrité par les déformations, les infirmités et les mutilations dont l'affublent Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov, d'autre part menaçant pour l'être qu'il aliène irrémédiablement. Ce corps qui a perdu son intégrité et qui se retourne contre l'être, amène les entités dramatiques d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov à se questionner inlassablement sur leur identité : où suis-je, si je ne suis pas dans mon corps, qui suis-je si mon corps m'échappe, s'il ne m'appartient plus, s'il m'aliène ?

III.4. ...sans sexe

Les indications concernant le sexe des protagonistes sont floues et indéterminées, capables à tout moment de plonger dans la dérision et la confusion : dans *L'Avenir est dans les œufs*, Jacques est doté d'une fonction reproductrice ; dans *La Jeune Fille à marier*, la fille de la Dame, « c'est un homme d'une trentaine d'années, vigoureux, viril, aux fortes moustaches noires »⁷⁸³ et à la voix « forte, très masculine »⁷⁸⁴, qui se comporte pourtant en femme, faisant une révérence comme les jeunes filles bien élevées d'autrefois ; dans *Tueur sans gages*, La Mère Pipe est désignée comme un « homme politique »⁷⁸⁵ ; *Le Vicomte* présente un homme-femme, Le Gros Monsieur, reprise de Jacques de *L'Avenir est dans les œufs*, qui possède la particularité extraordinaire d'avoir accouché de trois cent dix-sept enfants, auxquels s'ajoutent les « hermaphrodites des deux sexes »⁷⁸⁶ ; le sexe de L'Auditeur de *Pas moi* est « indéterminé »⁷⁸⁷ ; le sexe des protagonistes de *Quad* est « indifférent »⁷⁸⁸. L'image du corps démantelé est complétée par un sexe ambigu, servant à abîmer davantage l'être, de plus en plus insipide.

⁷⁸³ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.258.

⁷⁸⁴ *Ibidem*, p.259.

⁷⁸⁵ *Ibidem*, p.520.

⁷⁸⁶ *Ibidem*, p.1380.

⁷⁸⁷ BECKETT, Samuel, *Oh! Les beaux jours* [suivi de] *Pas moi*, Paris : Éditions de Minuit, 1975, p.81.

⁷⁸⁸ BECKETT, Samuel, *Quad et autres pièces pour la télévision* [suivi de] *L'Épousé* par Gilles Deleuze, Paris : Éditions de Minuit, 1992, p.13.

III.5. ...sans âge

L'âge des protagonistes est souvent mal défini, rendu par des notations allusives, indéterminées ou approximatives : les deux protagonistes de *Délire à deux* « ne sont pas jeunes »⁷⁸⁹ ; Amédée et Madeleine d'*Amédée ou Comment s'en débarrasser* et Le Monsieur du *Nouveau Locataire* ont un âge « moyen »⁷⁹⁰ ; dans *Rhinocéros*, Mme Bœuf a « de quarante à cinquante ans »⁷⁹¹ ; Le Premier Homme de *L'Homme aux valises* ne connaît pas son âge, ce qui oblige Le Consul à faire, dans les documents qu'il lui délivre, la mention « âge indéterminé »⁷⁹² ; dans *La Jeune fille à marier*, l'âge est signe de quiproquo :

« Le Monsieur : Quel âge a-t-elle ?

La Dame : Quatre-vingt-treize ans !

Le Monsieur : Elle est donc majeure ?

La Dame : Non, car elle nous doit quatre-vingts ans. Ça ne lui en fait plus que treize »⁷⁹³ ; l'âge prête à confusion dans *Voyage chez les morts*, où la sœur « semble presque aussi âgée que la mère »⁷⁹⁴ ; dans *En Attendant Godot*, Vladimir, selon les dires de Pozzo, aurait « soixante, soixante-dix ans »⁷⁹⁵ ; dans *Tous ceux qui tombent*, M. Rooney, dont c'est l'anniversaire, se demande s'il n'a pas atteint cent ans⁷⁹⁶ ; dans *Cendres*, Henry parle de sa « vieille viande »⁷⁹⁷ ; dans *Pas moi*, la bouche a « soixante, soixante-dix, quatre-vingts »⁷⁹⁸ ans ; dans *Pas*, V a « quatre-vingt, quatre-vingt-dix »⁷⁹⁹ ans ; rien ne permet, dans *Paroles et Musique*, de deviner l'âge de Croak, qui demande à Jo et à Bob de développer, entre autres thèmes, celui de la vieillesse⁸⁰⁰ ; dans *Berceuse*, F est « vieillie avant l'heure »⁸⁰¹ ; dans *Le Professeur Taranne*, L'Inspecteur en chef et La Femme du monde sont affublés de l'attribut « âgé(e) »⁸⁰², La Journaliste est « entre deux âges »⁸⁰³ et Taranne « peut avoir quarante ans »⁸⁰⁴ ; dans *Le Sens de La Marche*, Le

⁷⁸⁹ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.641.

⁷⁹⁰ *Ibidem*, p.264, 348.

⁷⁹¹ *Ibidem*, p.573.

⁷⁹² *Ibidem*, p. 1256.

⁷⁹³ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.259.

⁷⁹⁴ *Ibidem*, p.1328.

⁷⁹⁵ BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Paris: Éditions de Minuit, 1952, p.37.

⁷⁹⁶ BECKETT, Samuel, *Tous ceux qui tombent*, Paris : Éditions de Minuit, 1957, voir p.58.

⁷⁹⁷ BECKETT, Samuel, *La Dernière bande* [suivi de] *Cendres*, Paris : Éditions de Minuit, 1959, p.56.

⁷⁹⁸ BECKETT, Samuel, *Oh! Les beaux jours* [suivi de] *Pas moi*, Paris : Éditions de Minuit, 1975, p.81.

⁷⁹⁹ BECKETT, Samuel, *Pas* [suivi de] *Fragment de théâtre I et II, Pochade radiophonique, Esquisse radiophonique*, Paris : Éditions de Minuit, 1978, p.9.

⁸⁰⁰ BECKETT, Samuel, *Comédie et actes divers*, Paris : Éditions de Minuit, 1972, voir p.69.

⁸⁰¹ BECKETT, Samuel, *Catastrophe et autres dramatiques*, Paris : Éditions de Minuit, 1986, p.53.

⁸⁰² ADAMOV, Arthur, *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1953, réédition 1981, p.217, 223.

⁸⁰³ *Ibidem*, p.220.

⁸⁰⁴ *Ibidem*, p.217.

Père, Berne et Le Prédicateur sont des « vieillards »⁸⁰⁵; dans *Le Ping-pong*, Sutter a « une quarantaine d'années »⁸⁰⁶, Le Vieux a « cinquante ans peut-être »⁸⁰⁷. Toute détermination relative à l'âge des protagonistes finit par s'effacer : dans *Comédie*, les visages sont « sans âge »⁸⁰⁸, dans *Catastrophe*, l'âge des protagonistes est « indifférent »⁸⁰⁹, dans *Le Sens de La Marche*, Mathilde est « une pauvre fille sans âge »⁸¹⁰.

Sans nom, dotés d'un physique anonyme, d'un corps morcelé et asexué, les protagonistes qui évoluent sur la scène du « nouveau théâtre » s'enfoncent davantage dans l'insignifiance : à l'âge imprécis ou sans âge, ils basculent dans l'intemporel.

III.6.sans fonction sociale

La fonction sociale est tantôt la seule donnée des protagonistes, tantôt elle leur est refusée avec acharnement, tantôt elle se mue en source de confusion. La nomination des entités dramatiques d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov se définit parfois, comme nous l'avons déjà pu remarquer, par la seule fonction sociale qui leur est assignée dans la pièce, se confondant ainsi avec ceux-ci, les absorbant totalement et marquant leur aliénation, comme le note très bien Eugène Ionesco dans *Entre la Vie et le Rêve* : « [...] Ce qui est ennuyeux dans la société, c'est que la personne se confond avec la fonction, ou plutôt, la personne est tentée de s'identifier totalement à la fonction ; ce n'est pas la fonction qui prend un visage, c'est un homme qui se déshumanise, qui perd son visage [...] Sans doute est-ce parce que la fonction a pris tant d'importance qu'on parle tellement de sociologie actuellement. Il y a là une aliénation certaine »⁸¹¹. Ne représentant plus que des fonctions, les protagonistes du « nouveau théâtre » apparaissent anonymes, dépourvus de toute coordonnée personnelle.

D'autres fois, la fonction sociale est ôtée aux protagonistes : dans *L'Homme aux valises*, lorsque Le Consul demande au Premier Homme quelle est sa fonction, garant d'identité à ses yeux (« Le Consul : Nous la [l'identité] connaissons, en gros, grâce à nos fonctions »⁸¹²), celui-ci répond qu'il n'est qu'« un existant »⁸¹³ ; la

⁸⁰⁵ ADAMOV, Arthur, *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1955, réédition 1983, p.61, 42.

⁸⁰⁶ *Ibidem*, p.100.

⁸⁰⁷ *Ibidem*, p.114.

⁸⁰⁸ BECKETT, Samuel, *Comédie et actes divers*, Paris : Éditions de Minuit, 1972, p.9.

⁸⁰⁹ BECKETT, Samuel, *Catastrophe et autres dramaticules*, Paris : Éditions de Minuit, 1986, p.71.

⁸¹⁰ ADAMOV, Arthur, *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1955, réédition 1983, p.23.

⁸¹¹ IONESCO, Eugène, *Entre la vie et le rêve. Entretiens avec Claude Bonnefoy*, Paris : Pierre Belfond, 1977, p.17-18.

⁸¹² IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.1257.

⁸¹³ *Ibidem*, p.1256.

fonction est supprimée à tous les protagonistes, à la fin de la même pièce, entraînant l'effondrement de l'identité: « Le Policier : Au nom de mon gouvernement, je vous annonce, monsieur, madame que vous n'avez plus de fonctions. Donc, plus d'identité, le gouvernement ne vous connaît plus »⁸¹⁴; le protagoniste typique beckettien est le clochard sans famille, sans cité, sans travail, le vagabond déraciné sans feu ni lieu, réduit à n'être qu'un pur existant⁸¹⁵; le Professeur Taranne est un éminent professeur à l'Université, possédant des titres, des travaux, une carrière, d'où sa célébrité, mais, la société s'acharne à lui nier tous ces attributs.

Il arrive que la fonction prête à confusion, un double rôle social étant assigné à un même protagoniste, tantôt successivement, tantôt simultanément, ambiguïté qui exprime son aliénation sociale et morale. Les théâtres d'Eugène Ionesco et d'Arthur Adamov foisonnent de protagonistes qui jouent un double rôle social : dans *Tueur sans gages*, L'Architecte est aussi le chef de la police, chargé d'enquêter sur l'affaire du Tueur ; dans *Le Roi se meurt*, Le Médecin est à la fois bourreau et astrologue⁸¹⁶; dans *La Soif et La Faim*, les moines sont également psychologues et bourreaux ; dans *Ce formidable bordel !*, le chef de l'entreprise assume le rôle du Patron du bistrot et les clients du restaurant se transforment, à la scène X, en révolutionnaires ; dans *L'Homme aux valises*, la femme en uniforme avec cravache de la scène XII devient, dans la scène suivante, une maquilleuse⁸¹⁷, le Consul se confond avec un médecin et sa secrétaire avec une infirmière, La Jeune Femme blonde de la scène XV se transforme en femme âgée, le Shérif devient juge et Le Jeune Homme, sentinelle⁸¹⁸; dans *Voyage chez les morts*, Arlette est à la fois épouse et sœur⁸¹⁹; dans *La Nièce-épouse*, le femme remplit les deux rôles suggérés dans le titre ; dans *La Parodie*, Le Directeur du journal L'Avenir est également Gérant d'un dancing et Directeur de l'Agence d'Isolation Thermique et Le Journaliste devient avocat au dixième tableau de la pièce. Le double rôle social assumé par les protagonistes renvoie, le plus souvent, à deux ordres de réalité opposés, les révélant comme des êtres contradictoires, déconcertants dans leur dualité.

Ayant déjà privé les entités dramatiques de leur nom, de leur physique, de leur corps, de leur sexe et de leur âge, Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov s'acharnent à les dépouiller davantage, en les arrachant à la collectivité, pour

⁸¹⁴ *Ibidem*, p.1257.

⁸¹⁵ Les deux protagonistes de *Tous ceux qui tombent* font exception, présentant une dimension sociale, peu marquée, il est vrai, mais qui manque aux autres protagonistes beckettien : M. Rooney travaille, lui et sa femme possèdent une maison et de l'argent.

⁸¹⁶ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, voir p.740.

⁸¹⁷ *Ibidem*, voir p.1252.

⁸¹⁸ *Ibidem*, voir p.1267.

⁸¹⁹ *Ibidem*, voir p.1320.

laquelle ils ne représentent plus rien. À travers le refus ou l'ambiguïté de la fonction sociale, l'identité ne cesse de s'effondrer.

III.7. ...sans caractère

Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov refusent la psychologie des caractères puisque le théâtre, à leurs yeux, n'a pas à élaborer des typologies. « La personnalité n'existe pas »⁸²⁰ affirme catégoriquement Nicolas d'Eu, dans *Victimes du devoir*. Par conséquent, très peu de traits de caractère figurent dans leurs pièces, comme on peut bien le remarquer dans le tableau ci-dessus :

- a) **chez Eugène Ionesco** : « excessivement poli, très timide »⁸²¹, « de plus en plus sûr de lui, nerveux, agressif, dominateur » (Le Professeur dans *La Leçon*), « polie, bien élevée, [...] bien vivante, gaie, dynamique »⁸²², « triste, morose », « de plus en plus fatiguée, somnolente »⁸²³ (L'Élève dans *La Leçon*), « excessivement timide »⁸²⁴, « bien élevé », « d'une politesse exquise »⁸²⁵ (Le Policier dans *Victimes du devoir*), « nerveux, songeur »⁸²⁶, « paresseux, indolent, désordonné »⁸²⁷ (Amédée dans *Amédée ou Comment s'en débarrasser*), « l'air satisfait de soi »⁸²⁸ (Le Gros Monsieur dans *Le Tableau*), « excessivement timide, l'air niais »⁸²⁹ (Le Peintre dans *Le Tableau*), « un air plutôt sévère »⁸³⁰ (Marguerite dans *Le Roi se meurt*), « l'air modeste »⁸³¹ (Le Personnage dans *Ce formidable bordel !*), etc.
- b) **chez Samuel Beckett** : « lent et maladroit » (A, dans *Acte sans paroles II*) [...], « précis et vif »⁸³² (B dans *Acte sans paroles II*).
- c) **chez Arthur Adamov** : « attitude raide »⁸³³, « gestes d'automate »⁸³⁴ (N. dans *La Parodie*), « grande impatience »⁸³⁵ (L'Employé et N. dans *La Parodie*), « froid, toujours égal à lui-même »⁸³⁶ (Le Journaliste dans *La Parodie*), « nerveux »⁸³⁷, « fiévreux »⁸³⁸

⁸²⁰ *Ibidem*, p. 242.

⁸²¹ *Ibidem*, p.47.

⁸²² *Ibidem*, p.46.

⁸²³ *Ibidem*, p.46.

⁸²⁴ *Ibidem*, p.209.

⁸²⁵ *Ibidem*, p.209.

⁸²⁶ *Ibidem*, p.264.

⁸²⁷ *Ibidem*, p.292.

⁸²⁸ *Ibidem*, p.383.

⁸²⁹ *Ibidem*, p.383.

⁸³⁰ *Ibidem*, p.740.

⁸³¹ *Ibidem*, p.1120.

⁸³² BECKETT, Samuel, *Comédie et actes divers*, Paris : Éditions de Minuit, 1972, p.105.

⁸³³ ADAMOV, Arthur, *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1953, réédition 1981, p.10.

⁸³⁴ *Ibidem*, p.45.

⁸³⁵ *Ibidem*, p.19.

⁸³⁶ *Ibidem*, p.10.

⁸³⁷ *Ibidem*, p.59.

(Pierre dans *L'Invasion*), « gracieuse »⁸³⁹ (Agnès dans *L'Invasion*), « las et défait »⁸⁴⁰ (Le Militant dans *La Grande et La Petite Manœuvre*), « nerveux »⁸⁴¹ (Henri dans *Le Sens de La Marche*, Arthur dans *Le Ping-pong*), « gracieuse et fluette »⁸⁴² (Lucile dans *Le Sens de La Marche*), « fébrile, maladroit »⁸⁴³ (Edgar dans *Les Retrouvailles*), « quelque chose d'ingrat »⁸⁴⁴ (Victor dans *Le Ping-pong*), « distingué »⁸⁴⁵ (M. Roger dans *Le Ping-pong*), « quelque chose d'acide »⁸⁴⁶ (Annette dans *Le Ping-pong*), etc.

Les signalements offerts sont trop vagues et imprécis pour qu'on puisse reconnaître aux protagonistes la moindre épaisseur psychologique. Le portrait psychologique est alors à chercher ailleurs. Il revient souvent au vêtement de retoucher le portrait psychologique lacunaire des entités dramatiques du « nouveau théâtre ». Arthur Adamov note dans *La Parodie* que le costume peut véhiculer des indices concernant le caractère des protagonistes: « les changements de costume symbolisent le caractère »⁸⁴⁷.

Lié à la situation dramatique, le vêtement renseigne sur les protagonistes, faisant allusion à **la négligence** (l'épouse de L'Académicien de *La Lacune* est « en robe de chambre, simple, plutôt négligée »⁸⁴⁸ ; dans *Le Ping-pong*, Arthur a une « tenue un peu négligée »⁸⁴⁹), à **la banalité** (dans *La Parodie*, Le Journaliste est habillé « de la façon la plus banale »⁸⁵⁰), au **ridicule** (dans *La Cantatrice chauve*, on aperçoit sur la tête du Capitaine des Pompiers « un énorme casque qui brille »⁸⁵¹ ; dans *Le Tableau*, Le Gros Monsieur porte une « cravate aux couleurs stridentes »⁸⁵² ; dans *L'Impromptu de l'Alma*, on habille Ionesco de « deux pantalons » et on le coiffe « d'un bonnet d'âne »⁸⁵³ ; dans *En attendant Godot*, chaussures et chapeau ne font l'objet d'une description que s'ils se prêtent à des jeux clownesques ; dans *La Dernière Bande*, Krapp a l'air d'un clown avec son pantalon « étroit, trop court », à « quatre vastes poches » et sa « surprenante paire de

⁸³⁸ *Ibidem*, p.76.

⁸³⁹ *Ibidem*, p.60.

⁸⁴⁰ *Ibidem*, p.135.

⁸⁴¹ ADAMOV, Arthur, *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1955, réédition 1983, p.23, 128.

⁸⁴² *Ibidem*, p.38.

⁸⁴³ *Ibidem*, p.69.

⁸⁴⁴ *Ibidem*, p.128.

⁸⁴⁵ *Ibidem*, p.102.

⁸⁴⁶ *Ibidem*, p.104.

⁸⁴⁷ ADAMOV, Arthur, *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1953, réédition 1981, p.10.

⁸⁴⁸ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.905.

⁸⁴⁹ ADAMOV, Arthur, *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1955, réédition 1983, p.128.

⁸⁵⁰ ADAMOV, Arthur, *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1953, réédition 1981, p.22.

⁸⁵¹ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.26.

⁸⁵² *Ibidem*, p.383.

⁸⁵³ *Ibidem*, p.459.

bottines, [...] du 48 au moins, très étroites et pointues»⁸⁵⁴ ; dans *Berceuse*, les détails vestimentaires de F décrivent un « bibi incongru, posé de guingois, garni de frivolités »⁸⁵⁵ ; dans *La Parodie*, Lili porte une « toilette tapageuse. Chapeau monstrueux : plumage et fanfreluches »⁸⁵⁶ ; dans *Le Ping-pong*, Mme Duranty porte des « fanfreluches »⁸⁵⁷), à l'**incohérence** qui gît à l'intérieur des protagonistes (dans *Le Professeur Taranne*, La Vieille Employée et La Journaliste portent des vêtements d'été⁸⁵⁸, par opposition au Premier et au Deuxième Monsieur, qui sont en « manteau d'hiver »⁸⁵⁹, contradiction qui se traduira, dans la pièce, dans l'incohérence entre ce que Taranne dit et fait), au **caractère toujours changeant, insaisissable** des protagonistes (dans *Le Tableau*, Alice, en train d'être métamorphosée en beauté ravissante, fait un mouvement de la tête qui fait glisser son premier châle, puis son frère lui arrache le deuxième châle avant de tirer sur elle ; avant de se métamorphoser, la voisine perd, dans la même pièce, ses « dépouilles »⁸⁶⁰ et « les vieux vêtements » du Peintre « tombent soudainement »⁸⁶¹ ; dans *Rhinocéros*, Mme Bœuf abandonne sa jupe⁸⁶² avant de rejoindre son mari transformé en rhinocéros et Jean, lors de sa métamorphose en pachyderme, gêné dans ses vêtements, enlève sa veste de pyjama et ôte son pantalon⁸⁶³ ; dans *Macbett*, la deuxième sorcière, qui transforme la première en Lady Duncan, fait tomber ses deux vieux manteaux, lui arrache ses lunettes et son châle et ensuite ôte elle-même ses vieux vêtements⁸⁶⁴, devenant ainsi la suivante de Lady Duncan, pour qu'à la fin de la pièce la métamorphose inverse ait lieu : Lady Macbett ôte ses vêtements d'apparat et endosse « une vieille robe pouilleuse », un « tablier avec des vomissures », « des brodequins crottés »⁸⁶⁵, redevenant sorcière ; dans *Voyage chez les morts*, L'Aïeule arrache ses habits à Mme Simpson, la transformant, « d'une femme qui paraissait jeune » en « une vieille bossue et nue »⁸⁶⁶).

Les protagonistes du « nouveau théâtre » perdent, de plus en plus, les traits habituels qui, dans le théâtre antérieur, les inséraient dans un portrait stable. Privés

⁸⁵⁴ BECKETT, Samuel, *La Dernière bande* [suivi de] *Cendres*, Paris : Éditions de Minuit, 1959, op. cit., p.8.

⁸⁵⁵ BECKETT, Samuel, *Catastrophe et autres dramaticules*, Paris : Éditions de Minuit, 1986, p.54.

⁸⁵⁶ ADAMOV, Arthur, *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1953, réédition 1981, p.13.

⁸⁵⁷ ADAMOV, Arthur, *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1955, réédition 1983, p.99.

⁸⁵⁸ ADAMOV, Arthur, *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1953, réédition 1981, p.217, p.220.

⁸⁵⁹ *Ibidem*, p.221.

⁸⁶⁰ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.421.

⁸⁶¹ *Ibidem*, p.421.

⁸⁶² *Ibidem*, voir p.598.

⁸⁶³ *Ibidem*, voir p.602.

⁸⁶⁴ *Ibidem*, voir p.1076.

⁸⁶⁵ *Ibidem*, p.1098-1099.

⁸⁶⁶ *Ibidem*, p.1355.

d'une identité physique ou collective, les voilà maintenant arrachés à la psychologie: le portrait psychologique sélectif, même complété par le symbolisme vestimentaire, individualise assez mal l'être, marquant encore une étape dans la ruine de son identité.

III.8. ...interchangeables

La seule caractéristique indiscutable des protagonistes d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov pourrait bien être leur interchangeabilité. Leurs entités dramatiques se ressemblent et s'interchangent souvent : dans *La Cantatrice chauve*, tous les Watson s'appellent Bobby et sont commis voyageurs⁸⁶⁷ ; à la fin de cette même pièce, les Martin prennent la place des Smith et recommencent le jeu ; dans *Scène à quatre*, Dupond et Durand portent les mêmes vêtements, tiennent les mêmes discours et ont le même comportement ; dans *Le Maître*, admirateurs et amants deviennent échangistes⁸⁶⁸ ; dans *Tueur sans gages*, La Mère Pipe « ressemble à la Concierge du premier acte »⁸⁶⁹ ; « les visages sont tous les mêmes »⁸⁷⁰ constate Le Premier Anglais dans *Le Piéton de l'air* ; dans *Macbett*, Banco et Macbett ont le « même costume, [la] même barbe »⁸⁷¹, ils prononcent les mêmes discours⁸⁷², Lady Duncan les confond⁸⁷³ même et à la fin de la pièce ils reprennent les rôles de Candor et de Glamiss ; à la scène III de *Voyage chez les morts*, les femmes portent des masques identiques⁸⁷⁴ et affirment se ressembler toutes⁸⁷⁵ ; les femmes de *Va-et-vient*⁸⁷⁶, E et L, dans *L'Impromptu d'Ohio*⁸⁷⁷, Bam, Bem, Bim, Bom dans *Quoi où*⁸⁷⁸ sont « aussi ressemblants que possible » ; dans *Quad*, les protagonistes, « aussi semblables que possible par la stature »⁸⁷⁹ ; dans *La Parodie*, des couples identiques ponctuent la pièce avec leurs apparitions et leurs disparitions (au premier tableau, « Un couple et un commissionnaire stationnent devant l'entrée d'une salle de spectacle [...] Le couple se livre à une dispute muette. On entend une sonnerie, puis des coups de sifflet. Le couple et le commissaire vont s'asseoir sur les chaises. Presque aussitôt, un

⁸⁶⁷ *Ibidem*, voir p.14.

⁸⁶⁸ *Ibidem*, voir p.193.

⁸⁶⁹ *Ibidem*, p.519.

⁸⁷⁰ *Ibidem*, p.686.

⁸⁷¹ *Ibidem*, p.1049.

⁸⁷² *Ibidem*, voir p.1047 et 1049.

⁸⁷³ *Ibidem*, voir p. 1055.

⁸⁷⁴ *Ibidem*, voir p.1296.

⁸⁷⁵ *Ibidem*, voir p.1297.

⁸⁷⁶ BECKETT, Samuel, *Comédie et actes divers*, Paris : Éditions de Minuit, 1972, voir p.43.

⁸⁷⁷ BECKETT, Samuel, *Catastrophe et autres dramacules*, Paris : Éditions de Minuit, 1986, voir p.59.

⁸⁷⁸ *Ibidem*, voir p.85.

⁸⁷⁹ BECKETT, Samuel, *Quad et autres pièces pour la télévision* [suivi de] *L'Épuisé* par Gilles Deleuze, Paris : Éditions de Minuit, 1992, p.13.

autre couple et un autre commissaire absolument semblables aux précédents entrent et prennent leurs places. Même manège que le premier couple »⁸⁸⁰ ; à l'onzième tableau, les deux couples s'interchangent⁸⁸¹, puis ils se forment à nouveau comme au début du tableau⁸⁸²) ; dans *Tous contre tous*, La Jeune Femme du dixième tableau porte une robe à carreaux, « presque la même que celle de Marie au tableau I »⁸⁸³ ; dans *Le Sens de La Marche*, Berne est vêtu du même peignoir blanc que portait le Père au Prologue⁸⁸⁴. Parfois, plusieurs protagonistes n'en constituent qu'un seul, étant joués par un même acteur, qui assume plusieurs rôles : dans *Ce formidable bordel !*, « le Patron du bistrot peut être joué par le chef de l'entreprise qui se met un tablier, une moustache, enlève ses lunettes. Tout cela devant le public »⁸⁸⁵, tandis qu'à la scène X, les clients du restaurant « changeront de veste, auront des carabines et des pistolets à la ceinture, se mettront des barbes et des perruques bien fournies »⁸⁸⁶, se transformant en révolutionnaires ; à la scène XII de *L'Homme aux valises*, la femme en uniforme avec cravache « jette sa cravache, sa robe d'uniforme » et met « une blouse blanche », devenant ainsi « une maquilleuse »⁸⁸⁷, à la scène XV, La Jeune Femme blonde « met une toge rouge sur le dos du Shérif et la coiffure », le transformant en juge, tandis qu'elle-même « se transforme en femme âgée »⁸⁸⁸ et à la scène IX, Arlette joue tantôt la femme de Jean tantôt sa sœur⁸⁸⁹ ; un même comédien joue Roberte I et Roberte II dans *Jacques ou la soumission*, Le Directeur de L'Avenir, le Gérant du dancing et le Directeur de l'Agence d'Isolation Thermique⁸⁹⁰ dans *La Parodie*, La Mère et La Plus Heureuse des Femmes dans *Les Retrouvailles*, le Commandant, le Prédicateur, le Directeur d'École dans *Le Sens de La Marche*.

Sans portrait physique, social et psychologique fiable, les entités dramatiques d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov sont vouées à l'interchangeabilité, qui les dépouille à jamais de leur individualité, en leur faisant échanger leurs attributs, parachevant ainsi la crise de l'identité.

⁸⁸⁰ ADAMOV, Arthur, *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1953, réédition 1981, p.11.

⁸⁸¹ *Ibidem*, voir p.49.

⁸⁸² *Ibidem*, voir p.50.

⁸⁸³ *Ibidem*, p.184.

⁸⁸⁴ ADAMOV, Arthur, *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1955, réédition 1983, voir p.61.

⁸⁸⁵ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.1122.

⁸⁸⁶ *Ibidem*, p.1161.

⁸⁸⁷ *Ibidem*, p.1252.

⁸⁸⁸ *Ibidem*, p.1267.

⁸⁸⁹ *Ibidem*, voir p.1320.

⁸⁹⁰ Arthur Adamov, *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1953, réédition 1981, voir p.35.

III.9. ...occupées à se persécuter

Les théâtres d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov sont ceux d'une vaste et odieuse persécution, les dramaturges faisant découvrir à leurs protagonistes un monde hostile, traqué par la mort et dévasté par la folie, qui les guette et s'insurge contre eux de toutes parts, les rendant les proies sans défense de maints persécuteurs terribles : la société, le groupe familial et l'être aimé s'unissent pour les soumettre à un perpétuel « jeu de massacre », s'acharnant à les anéantir et à leur couper toute retraite, à leur démanteler tout refuge.

L'agressivité résulte, dans un premier temps, de l'interaction de l'être et de la société, qui se révèle à lui tantôt sous la forme de ses représentants, autorités abusives ou forces d'ordre redoutables qui reflourissent partout afin de le persécuter, tantôt comme une cruauté absolue, informe et sans nom : une autorité légitime se transforme en tyrannie injustifiable dans *La Leçon*, où un professeur d'une douceur peu à peu remplacée par une agressivité croissante⁸⁹¹, qui aboutit à la folie sadique et au meurtre, persécute, au cours d'une leçon funeste, une élève désarmée par sa faiblesse physique et intellectuelle⁸⁹², qui a quelques velléités de résistance⁸⁹³, mais y renonce, résignée⁸⁹⁴ ; dans *Victimes du devoir*, Le Policier, d'abord doux, poli et timide, se transforme dans le despote odieux de Choubert, qu'il soumet à un interrogatoire brutal, le forçant à retrouver son passé et l'extrayant finalement de la vie en le bouchant de pain et en l'épuisant jusqu'à ce qu'il chute dans l'infantilisme et s'effondre dans une corbeille à papiers, et devient lui-même victime de Nicolas d'Eu⁸⁹⁵, qui le poignarde sans

⁸⁹¹ La menace est d'abord verbale, voilée, sensible dans les exemples employés par Le Professeur - « Si vous aviez eu deux nez, et je vous en aurais arraché un... combien vous en resterait-il maintenant ?[...] Supposez que vous n'avez qu'une seule oreille [...]. Je vous en ajoute une [...] Je vous en enlève une [...] je vous en mange une »⁸⁹¹ (IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.55) – elle se fait ensuite de plus en plus claire - « Le Professeur, avec autorité : Silence ! Que veut dire cela ? » (*Ibidem*, p.59) ; « Taisez-vous. Restez assise, n'interrompez pas... » (*Ibidem*, p.61) ; « M'écoutez-vous, mademoiselle ? Ah, nous allons nous fâcher » (*Ibidem*, p.66) ; « N'interrompez pas ! Ne me mettez pas en colère ! Je ne répondrai plus de moi » (*Ibidem*, p.67) ; « Silence ! Ou je vous fracasse le crâne ! » (*Ibidem*, p.68) – puis, le premier contact physique a lieu - « Le Professeur lui prend le poignet, le tord » (*Ibidem*, p.68) – et enfin, l'agressivité du Professeur culmine dans le meurtre final.

⁸⁹² L'élève est bloquée sur le plan de la compréhension intellectuelle et éprouve un mal aux dents qui va toujours croissant : son discours en compte trente-quatre lamentations (IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, voir p.61-70).

⁸⁹³ « Essayez donc, crâneur ! » (IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.68).

⁸⁹⁴ Eugène Ionesco note dans les didascalies que l'élève, « ralentira progressivement le rythme vif de ses mouvements [...] de gaie et souriante, elle deviendra progressivement triste, morose ; très vivante au début, elle sera de plus en plus fatiguée, somnolente ; vers la fin du drame, sa figure devra exprimer nettement une dépression nerveuse [...] elle aura l'air vaguement paralysée, début d'aphasie [...] elle se fera de plus en plus passive, jusqu'à ne plus être qu'un objet mou et inerte, semblant inanimée entre les mains du Professeur » (IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.46-47).

⁸⁹⁵ Le nom fait du protagoniste fait allusion au despote Nicolas II qui fut assassiné par les Bolcheviks, le désignant d'emblée comme un tyran.

explication, le remplaçant ainsi dans le rôle de tortionnaire qu'il tenait auprès de Choubert ; dans *Les Chaises*, le Vieux avoue avoir subi, impuissant, de terribles persécutions (« Le Vieux : On m'a fait du mal. Ils m'ont persécuté. [...] Je donnais un coup d'épingle, ils me frappaient à coup de massue, à coups de couteau, à coups de canon, ils me broyaient les os... »⁸⁹⁶) ; dans *Le Tableau*, Le Gros Monsieur dit avoir souvent employé « tantôt la terreur, tantôt la persuasion... »⁸⁹⁷ ; trois critiques militants, Bartholoméus I, Bartholoméus II et Bartholoméus III, enfermés dans un savoir qu'ils veulent transmettre à tout prix, se solidarisent⁸⁹⁸ pour persécuter Ionesco, qui se met lui-même en scène dans *L'Impromptu de l'Alma*, ils le rattrapent dès qu'il tente de prendre la porte⁸⁹⁹, lui tiennent des sermons, le réprimandent avec sévérité et finissent par le convertir, le dépouillant de son individualité et le transformant en nouvel persécuteur, car le discours d'Ionesco à la suite de son asservissement est « de plus en plus pédant [...] s'enflamm[ant], devenant presque agressif »⁹⁰⁰ ; dans *Tueur sans gages*, un mystérieux assassin « insaisissable ! »⁹⁰¹, en proie à une frénésie de destruction, incarnation d'une abominable fatalité⁹⁰², tue les habitants de la paradisiaque cité radieuse, qui, s'ils parviennent à lui échapper, succomberont à la folie collective incarnée par la Mère Pipe qui va les dépersonnaliser, les changer en troupeau, en les gavant de mille slogans et harangues ; opprimé, Bérenger menace, dans la même pièce, de persécuter à son tour (« Bérenger : Je pourrais vous écraser comme un ver de terre »⁹⁰³, « Je vais t'abattre, après je te foulerai aux pieds, je t'écraserai, pourriture [...] Je te tueraï [...] je te pendrai, je te couperai en mille morceaux »⁹⁰⁴) ; des pachydermes proliférants, incarnations du totalitarisme fanatique⁹⁰⁵, s'emparent des habitants d'une petite ville de province dans

⁸⁹⁶ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.174.

⁸⁹⁷ *Ibidem*, p.420.

⁸⁹⁸ « Restons unis devant l'ennemi » s'exclame Bartholoméus II. (IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.445).

⁸⁹⁹ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, voir p.446.

⁹⁰⁰ *Ibidem*, p.465.

⁹⁰¹ *Ibidem*, p.489.

⁹⁰² Le portrait du Tueur est déconcertant, renvoyant à l'informe et à l'inconnu : dérisoirement chétif et très petit, malingre, il est pourtant capable de tant de meurtres ; dans la scène où Bérenger le confronte, il ne prononce aucune parole et n'accomplit aucun geste, pouvant donc très bien s'absenter du plateau, Eugène Ionesco suggérant lui-même, dans les didascalies, qu'on peut seulement entendre son ricanement, tandis que Bérenger parle seul, dans l'ombre.

⁹⁰³ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.528.

⁹⁰⁴ *Ibidem*, p.535.

⁹⁰⁵ Eugène Ionesco avoue que *Rhinocéros* dénonce le danger du fanatisme : « Ma pièce [...] est la description, assez objective, d'un processus de fanatisation, de la naissance d'un totalitarisme qui grandit, se propage, conquiert, transforme un monde, et le transforme totalement, bien sûr, puisqu'il est totalitarisme. La pièce doit suivre et marquer les différentes étapes de ce phénomène » (IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.286).

Rhinocéros, les cernant de toutes parts et menaçant de les piétiner⁹⁰⁶ ; les gens « se tuent les uns les autres »⁹⁰⁷ constate Lui dans *Délire à deux*; dans *Le Piéton de l'air*, Joséphine, avoue, dans l'angoisse, se défendre avec des griffes⁹⁰⁸ contre les agressions, John Bull tue deux enfants⁹⁰⁹ et le voyage de Bérenger dans L'Antimonde révèle un univers d'horreur, de sang et de ruines, menacé par la tyrannie « des truies et des guenons »⁹¹⁰, par les guillotines, les couteaux, etc. ; dans *Le Roi se meurt*, Bérenger est l'auteur d'innombrables massacres⁹¹¹ ; au deuxième volet de *La Soif et La Faim* on lâche des bombes sur les maisons⁹¹² et un tyran d'une cruauté surprenante, nommé Schaëffer, disparaît périodiquement, pour reparaître sous une autre identité⁹¹³, tantôt celle d'un rabbin-instituteur qui fait massacrer des enfants juifs confiés à sa garde⁹¹⁴, tantôt celle d'un guide autoritaire auprès de touristes qu'il mène au sifflet⁹¹⁵, alors qu'au dernier épisode, Le Frère Tarabas tient auprès de Jean le rôle du Policier qui accusait Choubert, dans *Victimes du devoir*, de refuser de se souvenir, et devient, avec les autres moines, à partir de la scène des cages⁹¹⁶, un véritable tortionnaire ; la mort, tyran matérialisé, dans *Jeux de massacre*, par un « moine noir, très haut de taille »⁹¹⁷, couvert d'une cagoule, qui traverse périodiquement la scène, semble frapper au hasard femmes et hommes, enfants et vieillards, bourgeois, prisonniers, ouvriers, etc. et fait en même temps déchaîner les instincts dans des scènes de vol, de viol ou de meurtre, les victimes de ces violences s'ajoutant à celles de l'épidémie ; dans *Macbett*, victimes et meurtriers,

⁹⁰⁶ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, voir p.602.

⁹⁰⁷ *Ibidem*, p.656.

⁹⁰⁸ *Ibidem*, voir p.720.

⁹⁰⁹ *Ibidem*, voir p.725.

⁹¹⁰ *Ibidem*, p.733.

⁹¹¹ « Marguerite : [...] tu as fait massacrer mes parents, tes frères rivaux, nos cousins et arrière- petits - cousins, leurs familles, leurs amis, leur bétail. Tu as fait incendier leurs terres » (IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.765).

⁹¹² IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, voir p.836.

⁹¹³ Schaëffer est un petit tyran qui se transforme autant qu'il est nécessaire pour survivre : « [...] On le retrouvera plus tard, dans un autre pays, maître de ballet, tueur d'enfants, mari ivrogne ou sentinelle, ou gendarme, ou bien [...] directeur général. Quand il n'est pas un tyran de grande envergure [...] il s'arrange pour être au moins un petit tyran : maître d'école par exemple. D'une façon ou d'une autre, il faut qu'il commande, il faut qu'il persécute, il faut qu'il contraigne ou qu'il éduque » (IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.842).

⁹¹⁴ « Schaëffer : On a enlevé leurs petites soutanes, leurs petits chapeaux ronds, on a tondu leurs cheveux, rasé leurs barbes, et puis, on les a jetés dans le précipice, tout crus. [...] Riant. Si vous voulez regarder en bas, il y a dans le fond de la vallée toute une bouillie » (IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.848).

⁹¹⁵ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, voir p.847.

⁹¹⁶ Dans cette scène, image des méthodes employées par les tyrans de tous bords pour modeler l'individu, on montre à Jean le jeu de l'éducation-rééducation, autrement dit l'organisation de la structure sociale à partir d'une idéologie : deux clowns, Tripp et Brechtoll, enfermés dans deux cages, sont soumis au supplice de la faim jusqu'à ce qu'ils renient leur idéologie respective.

⁹¹⁷ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.962.

vainqueurs et vaincus, deviennent, tour à tour, assassins, à un tyran succède un autre: la folie politique conduit Macbett et Banco au massacre⁹¹⁸ et à remplacer Glamiss et de Candor, les insurgés qu'ils ont massacrés⁹¹⁹, tandis que Macbett n'usurpera le trône de Duncan que pour être à son tour éliminé par Macol; les gens « s'entretuent, ils se déchirent les uns les autres [...] ils s'exploitent les uns les autres »⁹²⁰ remarque La Serveuse dans *Ce formidable bordel !*, pendant que la révolution fait rage dehors; dans *L'Homme aux valises*, Le Premier Homme entre dans le pays totalitaire du père, monde de cauchemar⁹²¹ où l'« on tire de partout »⁹²² et où les médecins pratiquent l'euthanasie sur des vieillards empoisonnés, scène extrêmement douloureuse qui retentit comme un cri d'indignation face aux internements politiques dans les pays totalitaires; à la scène XV de *Voyage chez les morts*, Le Jeune Villageois a envie de flanquer à Jean « quelques bons coups de poing dans les côtes »⁹²³; les persécutions foisonnent dans *En attendant Godot* où Lucky est maltraité par Pozzo, qui le mène à la baguette et à la corde, se faisant obéir au fouet et au coup de sifflet, mais aussi par Vladimir et Estragon, qui le bourrent de coups de pied⁹²⁴ et se plaisent à se laisser divertir par sa misère⁹²⁵, Pozzo est battu au deuxième acte, se faire battre est le sort d'Estragon (dès son apparition sur la scène, on apprend qu'il a été battu durant la nuit⁹²⁶; à l'acte II, quand Estragon retrouve Vladimir, il vient encore de se faire « esquinter »⁹²⁷); tous les protagonistes de *Fin de partie* nourrissent des projets de tuer⁹²⁸ ou d'achever l'autre ou soi-même et communiquent entre eux sur le mode de la torture réciproque (Nagg, qui laissait pleurer Hamm la nuit, dans son berceau et Nell, qui se venge de son fils dont la naissance a mis

⁹¹⁸ « La lame de mon épée est toute rougie par le sang. J'en ai tué des douzaines et des douzaines, de ma propre main. Des douzaines d'officiers et de soldats qui ne m'avaient rien fait. J'en ai fait fusiller d'autres, des centaines et des centaines, par des pelotons d'exécution. Des milliers d'autres sont morts, brûlés vifs, dans les forêts où ils s'étaient réfugiés et que j'ai fait incendier. Des dizaines de milliers, hommes, femmes et enfants, sont morts étouffés dans des caves, sous les décombres de leurs maisons que j'avais fait sauter. Des centaines de milliers sont morts noyés dans la Manche que, pris de peur, ils voulaient traverser. Des millions sont morts d'épouvante ou se sont suicidés. [...] Il n'y a plus assez de terre pour ensevelir les gens » (IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.1048).

⁹¹⁹ À la fin de la pièce, Macbett et Banco reprennent mot pour mot le dialogue initial de Glamiss et de Candor.

⁹²⁰ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.1174.

⁹²¹ « Je vous avoue, j'ai peur, j'ai très peur dans ce pays dangereux. [...] Je me suis mis tout seul dans la gueule du loup. Dans l'antre du diable. Dans le ventre de la baleine. Aux portes de l'enfer. Dans l'enfer même » (IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.1240).

⁹²² IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.1248.

⁹²³ *Ibidem*, p.1347.

⁹²⁴ BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Paris: Éditions de Minuit, 1952, voir p.44.

⁹²⁵ Vladimir demande à Pozzo de faire danser et penser Lucky (BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Paris: Éditions de Minuit, 1952, voir p.55).

⁹²⁶ BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Paris: Éditions de Minuit, 1952, voir p.10.

⁹²⁷ *Ibidem*, p.82.

⁹²⁸ BECKETT, Samuel, *Fin de partie*, Paris : Éditions de Minuit, 1957, voir p.22, 43, 55, 75, 90.

un terme à sa vie de jeune fille romantique pour la transformer en mère de famille, sont maintenant tyrannisés par Hamm qui les fait boucler dans des poubelles et leur refuse la nourriture ; Hamm tyrannise⁹²⁹ Clov, qui, à son tour intervertit les médicaments afin de le faire souffrir et menace constamment de le quitter, éveillant en lui l'angoisse⁹³⁰ ; la peur de la persécution plane sur *La Parodie*, ravagée à la fois par la rafle qui « sévit dans la ville : sifflets, bruits de cars, avertisseurs de police »⁹³¹ et par un pouvoir hostile, mystérieux, inidentifiable, mais omniprésent, désigné par « ils »⁹³², qui poursuit, au 9^e tableau, La Pauvre Prostituée et s'acharne, au 10^e tableau, sur L'Employé, le jetant dans une cellule de prison, détention qui semble être l'effet du hasard⁹³³ ; dans *L'Invasion*, il n'y a qu'un seul moyen pour remédier à l'invasion d'immigrants mal vus par les autorités - le recours à la violence, solution finalement amorcée par le gouvernement, qui finira par leur fermer la frontière et suggérée par La Mère⁹³⁴, dont les commentaires incessants sur cette présence angoissante la révèlent comme une incarnation du Pouvoir Hostile⁹³⁵ ; la présence d'une autorité hostile, toujours renaissante⁹³⁶, s'incarne, dans *La Grande et La Petite Manœuvre*, tantôt dans les voix des Moniteurs invisibles qui persécutent le Mutilé, tantôt dans les policiers qui torturent le Militant dans les coulisses⁹³⁷, dont on peut voir un représentant dans la figure de Neffer, le tortionnaire qui se plaît à raconter à Erna les sévices qu'il a infligés aux opposants⁹³⁸ ; dans *Le Professeur Taranne*, le protagoniste est victime de plusieurs persécuteurs (L'Inspecteur en Chef et les deux policiers, qui le harcèlent avec leurs accusations et leurs sarcasmes afin de lui faire avouer « son crime », les quatre messieurs, la Journaliste et La Femme

⁹²⁹ Dans son « roman », Hamm se révèle un monstre, jouant à un être impitoyable qui rejette la demande d'un malheureux venu l'implorer de recueillir son enfant (BECKETT, Samuel, *Fin de partie*, Paris : Éditions de Minuit, 1957, voir p.70-75).

⁹³⁰ BECKETT, Samuel, *Fin de partie*, Paris : Éditions de Minuit, 1957, voir p.23.

⁹³¹ ADAMOV, Arthur, *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1953, réédition 1981, p.10.

⁹³² « Ils sont là, tout près. Ils se cachent... Mais où ? De quel côté peuvent-ils bien venir ? » (*Ibidem*, p.43) ; « Ils étaient dans le coin tout à l'heure, ils y sont encore, c'est certain » (ADAMOV, Arthur, *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1953, réédition 1981, p.44).

⁹³³ L'Employé ne sait ni comment il a échoué en prison, ni le crime dont on l'accuse.

⁹³⁴ « On n'aura pas, en fin de compte, le courage de recourir à la force. C'est pourtant la seule chose qu'il faudrait faire [...] » (ADAMOV, Arthur, *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1953, réédition 1981, p.82).

⁹³⁵ « La Mère : C'est incroyable ! Cette affaire d'immigration traîne depuis des mois, mais on n'a pas encore trouvé de solution. C'est toujours la même chose : personne n'est capable de réagir, de prendre une initiative » (ADAMOV, Arthur, *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1953, réédition 1981, p.62).

⁹³⁶ Dans son discours prononcé à la suite de l'échec de la révolution, Le Militant admet que les révolutionnaires ont employé les mêmes méthodes de terrorisme pour assurer leur victoire : « Nous avons fait tomber nos oppresseurs. Nous avons renversé l'ordre aveugle et inique qu'ils avaient instauré pour établir un ordre conforme à la réalité d'aujourd'hui »⁹³⁶. (ADAMOV, Arthur, *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1953, réédition 1981, p.136).

⁹³⁷ En ne montrant que le corps du Militant, évanoui, jeté brutalement en scène par les policiers, Arthur Adamov souligne le fait que le sadisme qui s'exerce souvent de façon secrète.

⁹³⁸ ADAMOV, Arthur, *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1953, réédition 1981, voir p.114-116.

du Monde, témoins qui ne le reconnaissent pas, le recteur, qui le condamne irrévocablement) ; dans *Tous contre tous*, le racisme et la xénophobie prennent l'allure d'une persécution protéiforme⁹³⁹, en zig-zag⁹⁴⁰ contre les réfugiés, victimes d'un sadisme collectif, poursuivis absurdement par une foule imbécile, frappés sauvagement par les gardes, puis emmenés dans « les centres » ; la tendance raciste, déjà sensible dans *L'Invasion* dans l'attitude de La Mère à l'égard des immigrants, explicite dans *Tous contre tous*, revêt la forme la plus nette dans *La Politique des Restes*⁹⁴¹, où la politique libérale du gouvernement engendre une violence dans tous les sens⁹⁴² et dont le protagoniste, un industriel blanc connu, est accusé d'avoir tué de plusieurs balles un ouvrier noir de sa fabrique, crime qu'il reconnaît avec sérénité (« Johnnie : Bien sûr que je le reconnais ! »⁹⁴³ ; « Évidemment que j'ai tiré le premier »⁹⁴⁴), qu'il justifie par sa haine et son dégoût des noirs⁹⁴⁵ et dont il sera acquitté, car sa névrose particulière est étroitement liée à la peur collective⁹⁴⁶ du Noir ; la toile de fond du *Sens de la Marche* est un mouvement de résistance écrasé par une autorité abusive : Albert, l'un des amis d'Henri, avec lequel celui-ci aurait dû partir pour lutter contre l'opresseur, a été pris, a déserté, s'est fait reprendre et tabasser, malgré Henri qui veut s'opposer, mais qui est bousculé à son tour. L'image sadique d'une société répressive qui se manifeste tantôt au grand jour, tantôt sous des déguisements divers, dévoile une ample et atroce persécution, à la fois infligée et subie, amenant les protagonistes d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov à souffrir et à faire souffrir. Tous les moyens sont bons

⁹³⁹ La répression est matérialisée par la voix impersonnelle de la radio, qui ponctue la pièce, se manifestant, protéiforme, partout à la fois, si bien que nul ne peut échapper à sa surveillance.

⁹⁴⁰ Tout au long de la pièce, persécuteurs et persécutés échangent leurs rôles, en fonction de la roue de la fortune politique.

⁹⁴¹ Le fond de la pièce repose sur le racisme anti-noir qu'Arthur Adamov eut l'occasion de constater lors de son voyage à New York, en 1959, où il fut invité à l'occasion de la création « off Broadway » du *Ping-Pong*.

⁹⁴² La police blanche tire arbitrairement sur les Noirs, mais tous les jours les blancs sont victimes d'attentats perpétrés par les Noirs.

⁹⁴³ ADAMOV, Arthur, *Théâtre III*, Paris : Gallimard, 1966, p.147.

⁹⁴⁴ *Ibidem*, p.150.

⁹⁴⁵ « Évidemment qu'il me manifestait de la haine, mais je lui en manifestais aussi de mon côté, et à juste titre, il me semble. Et pas seulement de la haine, du dégoût aussi » (ADAMOV, Arthur, *Théâtre III*, Paris : Gallimard, 1966, p.151).

⁹⁴⁶ L'Avocat Général met en évidence, au cours du procès, le lien étroit entre la violence ressentie à l'égard des noirs par l'accusé et celle qu'éprouve la société tout entière: « L'Avocat Général : J'entends par là que Mr. Brown a ressenti avec une violence particulière ce que chaque citoyen de notre État ressent, mais généralement à un degré moindre. Il a tiré sur le noir Tom Guinness, se sentant ou se croyant menacé, mais aussi, mais surtout, effrayé par la prolifération sans cesse grandissante, il faut bien le reconnaître, des noirs dans notre État. [...] En d'autres termes, si John Brown a commis un homicide, c'est, naturellement parce que son caractère nerveux [...] mais il ne faut pas oublier non plus que cette nervosité, cet emportement, [...] lui ont été dictés essentiellement par le souci ombrageux, exagéré et même dévoyé [...] mais sincère [...] des intérêts légitimes de notre État » (ADAMOV, Arthur, *Théâtre III*, Paris : Gallimard, 1966, p.178).

pour étouffer et écraser l'être, anéanti par la tyrannie des puissants, mais pouvant également prendre leur place. Si le persécuté devient maître, il n'abolit pas la maîtrise, par contre, l'intensifie.

Fuyant la torture d'une société trop oppressante, régie par des rapports sado-masochistes, qui leur transforme la vie en cauchemar et les voue à la mort, les entités dramatiques d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov se réfugient à l'intérieur du foyer, pour y subir, impuissantes, les mêmes manifestations violentes de l'horreur et du mépris. À l'instar des persécuteurs sociaux, les personnages parentaux et l'être aimé s'unissent pour les persécuter et les anéantir : le carcan familial se resserre autour d'eux jusqu'à ce qu'ils abdiquent et se soumettent, faisant que la reconnaissance familiale perde toute signification, qu'elle soit remplacée par l'ingratitude ou le dégoût de la ressemblance, tandis que l'amour se fait torture mutuelle.

Les liens familiaux instituent une cruauté grotesque. Tantôt les entités dramatiques subissent les pulsions de maîtrise d'une mère possessive, d'un père tyrannique ou d'un frère et d'une sœur jaloux, étant assujettis à travers les moyens les plus diaboliques, tantôt elles s'insurgent contre l'agression familiale dont elles sont victimes, devenant persécuteurs à leur tour.

La trilogie composée de *Jacques ou la soumission*, *L'Avenir est dans les œufs* et du ballet télévisé *Le Jeune homme à marier* est un cri de révolte contre le joug familial, montrant la volonté d'une famille tyrannique qui se ligue contre⁹⁴⁷ le protagoniste en rupture de ban⁹⁴⁸ avec elle, défait son entêtement⁹⁴⁹ et le force à capituler et à satisfaire aux lois familiales, en lui imposant le mariage dans *Jacques ou la soumission* et *Le Jeune Homme à marier* et le devoir d'assurer la continuité de la race, dans *L'Avenir est dans les œufs*.

⁹⁴⁷ Le protagoniste est encerclé par toute la famille qui, résolue à le faire capituler, entoure le fauteuil (*Jacques ou la soumission*) / le divan à couvrir (*L'Avenir est dans les œufs*) / la chaise (*Le Jeune Homme à marier*) où il est affalé, au milieu du plateau; parents et beaux-parents restent, dans *Jacques ou la soumission*, derrière la porte à épier (IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, voir p. 105-106) et exécutent, après la scène de séduction, une ronde autour du couple enlacé, symbole de leur victoire clanique.

⁹⁴⁸ Jacques avoue dans *Jacques ou la soumission* : «Lorsque je suis né, je n'avais pas loin de quatorze ans. Voilà pourquoi j'ai pu me rendre compte plus facilement de la plupart de quoi il s'agissait. Oui, j'ai vite compris. Je n'ai pas voulu accepter la situation. Je l'ai dit carrément. Je n'admettais pas cela ». (IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.107).

⁹⁴⁹ Une première capitulation de Jacques est accomplie, dans *Jacques ou la soumission*, lorsqu'il prononce la proposition «Eh bien, oui, na, j'adore les pommes de terre au lard » (IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.93), puis, après être resté impassible à la fiancée qu'on lui a proposée, après l'avoir refusée obstinément sous prétexte qu'elle n'a que deux nez et n'est pas assez laide, Jacques finit par l'accepter, au soulagement général ; dans *Le Jeune Homme à marier*, le protagoniste s'obstine à refuser toutes les mariées, lançant, à chaque refus, une fleur contre le mur et envoyant le bouquet tout entier qui s'accroche au plafond, pour signifier son dernier refus.

Le « nouveau-théâtre » peint l'image d'une mauvaise mère redoutable, autoritaire, dominatrice, terriblement possessive et castratrice, qui tantôt se montre au grand jour, tantôt se dissimule⁹⁵⁰ sous divers travestissements. Tyrannique, elle est soit subie soit rejetée ou fuie par les protagonistes : dans *Jacques ou la soumission*, les tendances sadiques⁹⁵¹ de la mère se dissimulent mal dans un discours qui se voudrait affirmation de son dévouement et de ses sacrifices ; dans *Le Roi se meurt*, Giovanni Lista voit dans la Reine Marguerite « une femme-mère sévère, qui représente tour à tour la Règle (c'est elle qui conduit le cérémonial de l'agonie) et la Nécessité » et dont la relation à Bérenger est celle « d'une instinctive aversion »⁹⁵² ; dans *La Fuite*, premier volet de *La Soif et La Faim*, Jean fuit la maison enfoncée dans le sous-sol, qui est celle de la mère⁹⁵³ et celle de Tante Adélaïde, revenante qui la visite de temps à autre, sorte de mère dégradée, mais il n'échappe pas à son emprise, la rencontrant à nouveau dans *Au pied du mur*, sous l'aspect d'une cuisinière vieille et sale qui manie des ustensiles noirs et au dernier épisode, dans la personne de la « vieille en guenilles »⁹⁵⁴ ; dans *La Lacune*, le contrôle de la mère s'exerce sur l'homme le plus puissant de l'État, réduit, par la dernière réplique⁹⁵⁵ de la pièce, au rang d'un enfant obéissant ; l'épisode de la mort des bébés⁹⁵⁶ de *Jeux de massacre* peint une mère assassine, qui tue ses enfants par le refus du sein, source exclusive de vie ; à la scène XI de *Voyage chez les morts*, la mère montre des griffes⁹⁵⁷ à son fils ; dans la dramaturgie beckettienne, la mère, coupable de l'abandon du fœtus à la vie⁹⁵⁸, frappe l'être à son origine même, libérant ainsi ses

⁹⁵⁰ Dans l'œuvre ionescienne, le vécu concernant la mère s'exprime souvent dans des pièces sans personnage maternel.

⁹⁵¹ « Jacques mère : Mon fils, mon enfant, après tout ce que l'on a fait pour toi. Après tant de sacrifices ! Jamais je n'aurais cru cela de toi. [...] songe que je t'ai nourri au biberon, je te laissais sécher dans tes langes [...] C'est moi, mon fils qui t'ai donné tes premières fessées [...] car je t'aimais trop. C'est encore moi qui te privais de dessert, [...] qui t'apportais de si bonnes choses à manger dans tes chaussettes. Je t'ai appris [...] à te frotter les genoux avec des orties, quand tu voulais être piqué. [...] Ah, fils ingrat, tu ne te rappelles même pas quand je te tenais sur mes genoux et t'arrachais tes petites dents mignonnes et les ongles de tes orteils pour te faire gueuler comme un petit veau adorable » (IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.87-88).

⁹⁵² Giovanni Lista, *Ionesco*, Paris : Éditions Henri Veyrier, 1989, p.81.

⁹⁵³ « C'est la maison que j'avais habitée avec ma mère » avoue Eugène Ionesco dans son *Journal en miettes* (IONESCO, Eugène, *Journal en miettes*, Paris : Gallimard, 1967, p.169).

⁹⁵⁴ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.863.

⁹⁵⁵ « Je ne veux plus vous parler. Ma maman m'a défendu de fréquenter les derniers de la classe » (IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.912).

⁹⁵⁶ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, voir p.968.

⁹⁵⁷ *Ibidem*, voir p.1350.

⁹⁵⁸ Dans *En attendant Godot*, Pozzo donne une image de cet abandon à la vie : «Elles accouchent à cheval sur une tombe, le jour brille un instant, puis c'est la nuit à nouveau » (BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Paris : Éditions de Minuit, 1952, p.126).

complexes et ses frustrations et empêchant son expression⁹⁵⁹, raison pour laquelle elle sera punie⁹⁶⁰; dans *L'Invasion*, la Mère s'ingénie à faire le vide autour de Pierre, souhaitant et favorisant la mort de son fils (elle est la seule à ne pas s'opposer à la retraite de Pierre dans le réduit⁹⁶¹, bien au contraire, elle élimine tout obstacle qui pourrait entraver cette retraite⁹⁶²), l'expulsant ainsi d'un espace dont elle va s'emparer⁹⁶³; la mère de *Tous contre tous*, aussi tyrannique et écœurante d'hypocrisie que celle de *L'Invasion*, incarne la névrose qui détruit⁹⁶⁴ son fils, Jean, malgré ses refus impatients et parfois grossiers de répondre à ses empiètements; dans *Comme nous avons été*, A. est happé par La Mère maléfique, doublée, dans sa lutte, par La Tante et le plongeant dans un sommeil proche de la mort; dans *Les Retrouvailles*, Edgar est complètement assujéti⁹⁶⁵ par la tyrannie de La Mère (qui se répète avec son double, La Plus Heureuse des Femmes) qu'il subit jusqu'à sa mort⁹⁶⁶, impuissant, bien qu'il en soit

⁹⁵⁹ L'être beckettien ne peut pas s'affirmer et s'exprimer, il reste un éternel prisonnier de la dépendance à la mère, dans une position fœtale que l'on retrouve chez les deux protagonistes prostrés de *Trio du fantôme* et de *Nuit et rêves*; le visage terrifiant et paralysant de la mère emblématique de *...Que nuages...* prend toujours au dépourvu, immobilisant l'être, qui se laisse piéger.

⁹⁶⁰ Dans *Fin de partie*, Hamm met sa mère à la poubelle et il semble même qu'il la fasse empoisonner: « Clov se penche sur Nell, lui tâte le poignet... Clov lui lâche le poignet, la fait rentrer dans la poubelle, rabat le couvercle, se redresse. Clov (retournant à côté du fauteuil): Elle n'a plus de pouls. / Hamm: Oh pour ça, elle est formidable, cette poudre » (BECKETT, Samuel, *Fin de partie*, Paris: Éditions de Minuit, 1957, p.39).

⁹⁶¹ « Je n'ai pas voulu m'opposer à la volonté de Pierre. Personne d'ailleurs n'a ni le droit, ni les moyens » (ADAMOV, Arthur, *Théâtre I*, Paris: Gallimard, 1953, réédition 1981, p.88).

⁹⁶² « La Mère: On peut rendre la pièce plus habitable » (ADAMOV, Arthur, *Théâtre I*, Paris: Gallimard, 1953, réédition 1981, p.87); « La Mère: Je vais m'arranger pour chauffer la pièce [...] Je t'apporterai tes repas aux heures habituelles [...] Sois tranquille » (*Ibidem*, p.88).

⁹⁶³ Après la disparition de Pierre, l'espace de Pierre devient celui de la Mère: les papiers ont disparu, au désordre du début de la pièce s'est substitué l'ordre, le fauteuil de La Mère a progressé vers l'avant de la scène, au milieu et la machine à écrire d'Agnès a été déplacée et couverte d'une housse.

⁹⁶⁴ Marie partie et installée avec Zenno, La Mère, hypocrite, n'hésite pas à la chercher, pour lui demander du travail pour Jean, racontant ensuite son entreprise à Jean, sachant qu'elle suscite ainsi sa jalousie et provoque sa souffrance; elle le fait souffrir à nouveau, jusqu'à ce que des crises de tremblements s'emparent de lui et l'épuisent, quand elle s'interpose entre lui et Marie revenue. Ne pouvant s'opposer, malgré ses efforts soutenus à cette mère tyrannique, Jean, « qui tremble de plus en plus, se laisse tomber sur une chaise » (ADAMOV, Arthur, *Théâtre I*, Paris: Gallimard, 1953, réédition 1981, p.174), épuisé par sa lutte intérieure.

⁹⁶⁵ Voilà une image très convaincante: « Elle jette un os par terre. Edgar se baisse, ramasse l'os et le suce [...] Elle jette un second os par terre. Edgar se baisse, le ramasse, mais cette fois-ci reste assis par terre, suçant l'os » (ADAMOV, Arthur, *Théâtre II*, Paris: Gallimard, 1955, réédition 1983, p.91).

⁹⁶⁶ La mère pousse Edgar au fond d'une voiture d'enfant, qu'elle précipite d'un coup de pied en coulisses.

conscient⁹⁶⁷; dans *Si l'été revenait*, la mère, tout en encourageant les rapports contre nature entre le frère et la sœur⁹⁶⁸ en faisant semblant de ne rien voir⁹⁶⁹, favorise l'inceste.

Prête à tous les compromis pour retenir son enfant près d'elle, la mère le maintient dans une relation malsaine de dépendance qui l'empêche de s'affirmer et de réussir, d'arriver à l'âge adulte. Elle recourt, tour à tour, au **chantage** (dans *L'Homme aux valises*, à la scène III, lorsque le fils annonce son départ, La Vieille Femme réplique par des insultes et un chantage au suicide⁹⁷⁰ avec une telle violence et une telle intensité, qu'il renonce à son projet ; la soumission de l'enfant à la mère est complète à la scène suivante, où une vieille fille, incapable d'échapper à l'emprise de sa mère, finit par l'accepter et s'en réjouir même⁹⁷¹, contrairement au jeune homme qui se révoltait dans la scène précédente), à la **culpabilisation** (Le Vieux des *Chaises*, s'étant toujours vécu comme un fils ingrat qui aurait abandonné sa mère⁹⁷², reste prisonnier de cette relation filiale ; « Ce n'est pas notre faute si nous sommes toujours vivantes »⁹⁷³ dit la mère à Jean, à la scène XI de *Voyage chez les morts*, tandis que les griffes qu'elle lui montre serviront à s'agripper à lui où qu'il aille et pour l'éternité - « La Vieille : [...] c'est bien moi ta mère et je te reconnaîtrai jusqu'à la fin du monde, après la fin du monde et je te

⁹⁶⁷ « Edgar : Quand je pense qu'on n'a pas encore eu l'idée de retirer une fois pour toutes aux parents le soin de leur progéniture ! [...] les enfants auraient tout à gagner. La présence perpétuelle de la mère, provoque chez l'enfant un...amollissement désastreux. Rien de tel pour entraver son évolution, pour l'empêcher de devenir un homme parmi les hommes » (ADAMOV, Arthur, *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1955, réédition 1983, p.85).

⁹⁶⁸ Dans la scène de la balançoire dont le symbolisme sexuel est évident, Lars et Théa sont dessus et c'est Mme Petersen, La Mère, qui les pousse.

⁹⁶⁹ « Tiens-toi bien, Mère va venir. Et depuis six semaines environ, elle a en nous regardant, un rire mauvais. Tu ne l'as pas remarqué ? » (ADAMOV, Arthur, *Si l'été revenait*, Paris : Gallimard, 1970, p.49).

⁹⁷⁰ « La Vieille Femme : menteur ! Voyou ! J'ai élevé un serpent dans mon sein. Si j'avais su !... Criminel ! Elle ouvre son sac noir d'où s'échappent des pilules blanches. Elle en prend une poignée qu'elle veut mettre dans sa bouche » (IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.1212). Cette femme aux pilules est tirée des souvenirs autobiographiques d'Eugène Ionesco : « Ma mère est très malheureuse. Elle pleure. Il la gronde, il crie, tout en restant dans son lit. [...] Tout d'un coup, elle se dirige vivement vers la table de toilette près de la fenêtre. [...] Elle prend la timbale, elle y verse tout un flacon de teinture d'iode [...] porte la timbale à sa bouche. Il s'était déjà levé, très vite, depuis quelques secondes et je le vois dans sa chemise de nuit, dans ses caleçons longs, avec ses grands pas, qui se précipite et retient la main de ma mère » (IONESCO, Eugène, *Présent passé Passé présent*, Paris : Mercure de France, 1968, p.27-28). Pourtant, le souvenir est modifié : si le père était précédemment présenté comme le seul coupable, ici, du point de vue de la mère, le fils est aussi coupable que le père. La femme aux pilules revient sous les traits de la femme au collier de perles de la dernière scène : « Essuie tes larmes, n'avale pas tes perles, je t'implore », lui dit Le Premier Homme (IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.1284).

⁹⁷¹ « La Jeune Femme : [...] je t'emmène avec moi cette fois. On ne se quittera plus jamais. [...] / La Vieille Femme : Oh, ma petite maman. Que je suis contente. Embrasse-moi, maman » (IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.1215).

⁹⁷² IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, voir p.161.

⁹⁷³ *Ibidem*, p.1328.

retrouverai dans les limbes, plus haut encore, dans les pléiades »⁹⁷⁴), à **la ruse** (dans *Comme nous avons été*, la mère opère un perfide transfert de personnalité pour assujettir le protagoniste, si bien qu'A. s'identifie progressivement au petit André qu'elle prétendait rechercher au début de la pièce ; dans *Les Retrouvailles*, la mère, prolongée par sa sosie, La Plus Heureuse des Femmes, simule la maladie pour retenir son fils auprès d'elle, bien que le protagoniste ne soit pas dupe de ce jeu⁹⁷⁵), à l'**humiliation** (dans *Si l'été revenait*, La Mère est doublement haïe, par sa fille dont elle rasait la tête⁹⁷⁶ quand elle était petite et par son fils qu'elle a toujours maintenu au stade infantile⁹⁷⁷), à l'**interdiction de l'intimité avec une autre femme** (dans *Le Nouveau Locataire*, la fidélité à la mère prend la forme indirecte d'une renonciation à la sexualité : la douceur⁹⁷⁸, l'épaisseur protectrice⁹⁷⁹ et la couleur rose⁹⁸⁰ du refuge que Le Monsieur se construit en font un sein maternel, tandis que l'épisode du renvoi de la concierge, qui semble chercher un homme au début de la pièce⁹⁸¹ et se laisse entraîner à croire que, lorsque Le Monsieur parle de ses « services » de femme de ménage, il fait référence à ses services sexuels⁹⁸², est hautement significatif de son refus de la sexualité, à laquelle il préfère la solitude et le silence, par fidélité à la mère ; le protagoniste de *Ce formidable bordel*, qui s'enferme, curieusement, dans un cocon qui le protège d'autrui et du monde extérieur, où ses satisfactions sont l'alcool et la nourriture⁹⁸³, recrée une condition prénatale dont il exclut, renonçant, un mois après son déménagement avec Agnès, au nom de sa fidélité à la mère, à toute velléité sexuelle ; à la scène XVII de

⁹⁷⁴ *Ibidem*, p.1351.

⁹⁷⁵ À la question de La Plus Heureuse des Femmes, « Votre maman est souffrante ? », Edgar répond : « C'est beaucoup dire. Elle se croit souffrante plutôt » (ADAMOV, Arthur, *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1955, réédition 1983, p.74). Edgar se laisse aussi aliéner par les jérémiades de La Plus Heureuse des Femmes, qui, en sa présence feint d'être malade, mais sort « très gaillardement » (*Ibidem*, p.85) dès qu'il n'est plus là.

⁹⁷⁶ « ...et puis elle vendait mes cheveux au marché en ville. Et moi, j'étais encore plus laide, encore plus triste qu'avant. Je baissais toujours la tête en ces temps-là » (ADAMOV, Arthur, *Si l'été revenait*, Paris : Gallimard, 1970, p.52).

⁹⁷⁷ Lars s'habille en fillette et se met à jouer à la balle, ce qui équivaut à une régression infantile.

⁹⁷⁸ « Le Monsieur, tâtant le rembourrage du fauteuil : C'est doux, bien capitonné »⁹⁷⁸ (IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.365).

⁹⁷⁹ « Le Monsieur : On est bien chez soi » (IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.367).

⁹⁸⁰ « Le Monsieur : C'est beau le rose » (IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.364).

⁹⁸¹ « La Concierge : Gustave ! Gustave ! Gustave ! Hé-é-é, Georges [...] Il n'est pas là non plus » (IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.347).

⁹⁸² « La Concierge : Je sais ce que vous voulez faire, je connais vos intentions, vous avez voulu me prostituer, moi, une mère de famille, me proposer ça, à moi, une mère de famille, pas si bête, pas folle, [...] ah ! il n'a besoin de personne, hein ? on va voir ça ! »⁹⁸² (IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.355).

⁹⁸³ Le Personnage fait une consommation abondante de cognac et trois scènes (la deuxième, la troisième et la dixième) le montrent à table.

L'Homme aux valises, retrouvant la mauvaise mère dans toutes les femmes, qui deviennent ainsi interdites, Le Premier Homme est incapable d'accepter les avances de la femme blonde « en short et soutien-gorge [...] portant des gants blancs »⁹⁸⁴ même quand le mari, complaisant, « tourne le dos »⁹⁸⁵ ; au nom d'une mère incapable de donner la vie, la procréation ne peut pas exister dans la dramaturgie beckettienne et par conséquent, le rapport sexuel est aboli; dans *L'Invasion*, la Mère favorise le départ d'Agnès avec le Premier Venu, complotant avec ce dernier en ce sens⁹⁸⁶, éclatant « d'un rire grossier, en se tapant sur les cuisses »⁹⁸⁷ lorsqu'elle voit sa mission accomplie, ensuite, lorsqu'Agnès revient et veut rejoindre Pierre, elle l'en empêche, la mettant à la porte⁹⁸⁸ ; comme dans *L'Invasion*, la mère de *Tous contre tous* encourage le départ de Marie, la femme de son fils⁹⁸⁹ et s'interpose entre eux, lorsqu'elle veut revenir auprès de son mari⁹⁹⁰ ; dans *Comme nous avons été*, la mère oblige A. de renoncer à se rendre à la mairie pour se marier ; dans *Les Retrouvailles*, la mère fait tuer Lina, la fiancée d'Edgar, dans un providentiel accident de chemin de fer, en l'envoyant chercher un médicament, en urgence, la nuit, tandis que La Plus Heureuse des Femmes écarte Louise, sa nouvelle fiancée, de toutes ses forces⁹⁹¹, lui réservant exactement le même sort que celui de Lina⁹⁹²).

Incapable de se passer de sa mère, le protagoniste reporte le rôle qu'elle tenait, sur sa femme : dans *Les Chaises*, Sémiramis reprend le rôle de la mère à son compte⁹⁹³; dans *Victimes du devoir*, Choubert devient un enfant et Madeleine se métamorphose en sa mère⁹⁹⁴ ; « J'ai toujours pensé que tu étais ma mère »⁹⁹⁵ avoue Le

⁹⁸⁴ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.1279.

⁹⁸⁵ *Ibidem*, p.1280.

⁹⁸⁶ ADAMOV, Arthur, *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1953, réédition 1981, voir p.84.

⁹⁸⁷ *Ibidem*, p.89.

⁹⁸⁸ *Ibidem*, voir p.97.

⁹⁸⁹ « Tu es pressée, ma fille, on t'attend ? Un beau réfugié, peut-être ? » (ADAMOV, Arthur, *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1953, réédition 1981, p.155).

⁹⁹⁰ « Alors, on s'est rappelé qu'on avait un mari, on vient le voir...pour le consoler un peu. Et par la même occasion on lui montre qu'on s'est nippée entre-temps ! [...] Je me trompe ? On a des raisons...plus solides ? On veut se raccommode, reprendre... (riant) la vie commune ? » (ADAMOV, Arthur, *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1953, réédition 1981, p.174).

⁹⁹¹ « La Plus Heureuse des Femmes entre et essaie de repousser Louise qui résiste [...] Louise, qui s'impatiente, s'approche d'Edgar [...] mais La Plus Heureuse des Femmes pousse brutalement Louise qui tombe [...] Louise, qui s'est relevée, s'approche une fois de plus, malgré les efforts de La Plus Heureuse des Femmes qui agite les bras pour la chasser » (ADAMOV, Arthur, *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1955, réédition 1983, p.87).

⁹⁹² ADAMOV, Arthur, *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1955, réédition 1983, voir p.91.

⁹⁹³ « Je suis ta femme, c'est moi ta maman maintenant » (IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, voir p.146).

⁹⁹⁴ « Madeleine fait son apparition, silencieusement. [...] Elle est sa mère » (IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.221-222).

⁹⁹⁵ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.1219.

Premier Homme à la scène V de *L'Homme aux valises*, réplique qui renvoie à la passation des pouvoirs de la mère à la fiancée, de la scène II⁹⁹⁶.

À côté de la mère, le père apparaît également comme une figure répressive, grandement haï par ses progénitures : Jacques père renie son fils⁹⁹⁷ dans *Jacques ou la soumission* ; dans *Victimes du devoir*, Choubert crie, dans les profondeurs de son inconscient, la haine qu'il porte à son père depuis son enfance⁹⁹⁸, tandis que Nicolas, qui tue brutalement et inexplicablement Le Policier tortionnaire, est identifié par Madeleine au père (« Madeleine : Voyons, Nicolas, tu aurais pu être son père ! »⁹⁹⁹); dans *La Soif et La Faim*, le tyran Schaëffer est une image paternelle¹⁰⁰⁰ ; « Je n'aimais pas mon père »¹⁰⁰¹, avoue Lady Duncan dans *Macbett* ; à la scène VI de *L'Homme aux valises*, le père se révèle comme un tueur d'enfants¹⁰⁰² ; la scène VI de *Voyage chez les morts* est pleine de reproches vis-à-vis du père¹⁰⁰³ ; le rejet de la paternité et de la génération ressurgit sans cesse dans *Fin de partie* (Nagg est un « maudit progéniteur »¹⁰⁰⁴, un « maudit fornicateur »¹⁰⁰⁵ que Hamm tyrannise en condamnant à vivre dans sa poubelle¹⁰⁰⁶, privé de nourriture¹⁰⁰⁷ ; en retour, Nagg se plaint d'avoir eu un fils, d'avoir dû supporter ses pleurs et désormais son indifférence ;

⁹⁹⁶ *Ibidem*, voir p.1210.

⁹⁹⁷ « Jacques père : tu n'es pas mon fils, je te renie. Tu n'es pas digne de ma race » (IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.89).

⁹⁹⁸ « Père, nous ne nous sommes jamais compris... [...] Tu étais dur [...] Je haïssais ta violence, ton égoïsme. Je n'ai pas eu de pitié pour tes faiblesses. Tu me frappais. Mais j'ai été plus dur que toi. Mon mépris t'a frappé beaucoup plus fort » (IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.222).

⁹⁹⁹ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.248.

¹⁰⁰⁰ Eugène Ionesco admet dans *Journal en miettes* que Schaëffer représente pour lui, une figure paternelle : « Ainsi Schaëffer, ainsi le boulanger, ainsi le maître de ballet, ce sont des pères, mais ce sont des tyrans »¹⁰⁰⁰ (IONESCO, Eugène, *Journal en miettes*, Paris : Gallimard, 1967, p.193).

¹⁰⁰¹ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.1093.

¹⁰⁰² « L'Homme : Je n'ai pas peur. J'assume mes crimes. J'en tuerai d'autres [enfants] encore si l'on n'arrive pas à m'empêcher » (IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.1221).

¹⁰⁰³ « Quand j'étais écolier, tu entrais dans ma petite chambre. Tu cherchais dans mes tiroirs. Tu contrôlais mes cahiers [...] Tu me faisais répéter mes leçons, tu me les faisais réciter [...] eux [mes professeurs], ils avaient compris que j'étais un génie, ils savaient que si mon père avait honte de moi, si toi tu avais honte de moi et que tu m'enfermais dans ma chambre et si tu cachais tous mes livres de littérature, et si tu mettais au feu mes Dostoïevski et mes Kafka, mes Flaubert et mes Kierkegaard, j'étais moi-même un Flaubert et un Kierkegaard. Tu me giflais, tu me battais [...] Maintenant, je règle mes comptes avec toi et je te reproche tout ce que tu as voulu m'empêcher de faire, toi, pater familias aveugle » (IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.1310).

¹⁰⁰⁴ BECKETT, Samuel, *Fin de partie*, Paris : Éditions de Minuit, 1957, p.23.

¹⁰⁰⁵ *Ibidem*, p.24.

¹⁰⁰⁶ Clov, sur l'ordre de Hamm, rabat le couvercle de la poubelle sur la tête de Nagg (BECKETT, Samuel, *Fin de partie*, Paris : Éditions de Minuit, 1957, voir p.24).

¹⁰⁰⁷ À preuve, le chantage au biscuit (Hamm donne à Nagg un biscuit, sachant que ce vieil édenté ne peut plus mâcher) et à la dragée (BECKETT, Samuel, *Fin de partie*, Paris : Éditions de Minuit, 1957, voir p.24, 69).

Hamm tyrannise¹⁰⁰⁸ également Clov, son valet recueilli par charité dont il a servi de père¹⁰⁰⁹, en l'exaspérant par des demandes contradictoires et impossibles à satisfaire) ; dans *Le Sens de la Marche*, le père apparaît sous les traits d'un vieillard autoritaire, vrai tyran domestique¹⁰¹⁰, autorité abusive à laquelle Henri a seulement l'impression d'échapper, car la domination parentale le suit partout, la figure de son père, qui a décédé entre temps, renaissant, tour à tour, dans celles du Commandant de caserne, du Prédicateur, du Directeur d'École et finalement de Berne, qui a pris sa place dans la maison familiale ; la haine envers le père perce dans *Comme nous avons été*, où on reconnaît dans André allant chercher son père au casino ce que l'enfant Arthur Adamov faisait lui-même à Mayence, sur l'ordre de sa mère ; dans *Si l'été revenait*, la haine du père se manifeste par les gifles que Lars donne au recteur de la Faculté de Médecine¹⁰¹¹, substitut du Père, qui l'a puni, « devant la classe rassemblée », pour « un sursaut de révolte », « un non acquiescement à l'assemblée de son discours »¹⁰¹² ; *En Fiacre* montre l'image d'un père fantasque¹⁰¹³ et méprisé, allié de Clotilde dans la « ligue » imaginaire et donc persécuteur indirect des deux autres sœurs.

Alliés des personnages parentaux, la sœur et le frère sont tout aussi hostiles aux protagonistes : dans *Jacques ou la soumission*, Jacqueline, la sœur de Jacques, rejoint les efforts de la famille tout entière pour le faire capituler, menaçant de prendre des sanctions¹⁰¹⁴ et le remplissant d'effroi lorsqu'elle lui apprend qu'il est « chronométrable »¹⁰¹⁵ ; dans *Le Tableau*, frère et sœur échangent leurs rôles de persécuteurs : sans cesse maltraitée dans la première partie de la pièce, subissant jusqu'aux larmes les affronts du Gros Monsieur, Alice devient « étonnamment agressive »¹⁰¹⁶ dans la deuxième partie et jalouse de la reine du tableau, se déchaîne contre son frère, en l'insultant¹⁰¹⁷, en le frappant avec le bâton¹⁰¹⁸, en lui jetant un seau

¹⁰⁰⁸ « Hamm : Je t'ai trop fait souffrir. (Un temps). N'est-ce pas ? / Clov : Ce n'est pas ça. / Hamm (outré) : Je ne t'ai pas trop fait souffrir ? / Clov : Si. / Hamm (soulagé) : Ah ! Quand même ! » (BECKETT, Samuel, *Fin de partie*, Paris : Éditions de Minuit, 1957, p.21).

¹⁰⁰⁹ « Hamm : C'est moi qui t'ai servi de père. / Clov : Oui. (Il le regarde fixement). C'est toi qui m'as servi de cela » (BECKETT, Samuel, *Fin de partie*, Paris : Éditions de Minuit, 1957, p.56).

¹⁰¹⁰ « Ils n'ont qu'à faire comme moi, tous comme moi ! Est-ce qu'il y a du remue-ménage dans ma maison ? est-ce qu'il y a des mécontents ? » (ADAMOV, Arthur, *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1955, réédition 1983, p.23-24).

¹⁰¹¹ ADAMOV, Arthur, *Si l'été revenait*, Paris : Gallimard, 1970, voir p.22.

¹⁰¹² *Ibidem*, p.63.

¹⁰¹³ Seulement évoqué dans le discours des deux sœurs, le père n'a pas de statut de protagoniste.

¹⁰¹⁴ « Je te punirai. Je ne t'amènerai plus mes petites camarades pour que tu les regardes quand elles font pipi » (IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.89).

¹⁰¹⁵ *Ibidem*, p.92.

¹⁰¹⁶ *Ibidem*, p.407.

¹⁰¹⁷ « Hypocrite, menteur, crapule ! » (IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.407) ; « Vicieux ! [...] Chameau lubrique ! » (*Ibidem*, p.412).

¹⁰¹⁸ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, voir p.410.

d'eau¹⁰¹⁹, le transformant ainsi dans un petit enfant terrorisé et terrifié¹⁰²⁰ qui, après avoir pleuré « comme un marmot »¹⁰²¹, promet d'être sage ; « Une des sœurs doit toujours périr ou dépérir, en faveur de l'autre »¹⁰²² affirme Le Monsieur au troisième volet de *La Soif et La Faim* ; dans *La Grande et petite manœuvre*, jalouse d'Erna¹⁰²³, La Sœur provoque la souffrance¹⁰²⁴ de son frère, le Mutilé, envers lequel elle se montre d'ailleurs toujours très sévère et sur qui elle ne s'apitoie jamais ; dans *Le Professeur Taranne*, c'est à Jeanne, la sœur de Taranne, de lui asséner le coup fatal, tout en prêtant sa voix¹⁰²⁵ au recteur, en lui lisant « d'un ton neutre dont elle ne se départira pas jusqu'à la fin de la pièce »¹⁰²⁶, comme si cette voix n'était plus la sienne, la lettre accusatrice qui accumule les reproches sur ses négligences lors des cours qu'il avait donnés à l'Université et en sortant sans un mot, sans un regard pour son frère dont le désarroi est allé croissant, parachevant ainsi toutes les accusations qu'on lui a faites, le dépouillant de tout ce dont il rêvait ; dans *La Politique des Restes*, jaloux de son frère, marié avec la femme qu'il convoite et patron d'une riche fabrique dont il voudrait s'emparer, James Brown offre de l'argent au Docteur Perkins pour qu'il le garde dans la clinique où d'ailleurs ce fut toujours lui qui l'a enfermé¹⁰²⁷ ; dans *En Fiacre*, deux sœurs jalouses d'une troisième, préférée par le père et fiancée à un jeune homme que l'une d'elles désirait, finissent par la tuer, persuadées qu'elle est à la tête d'une ligue formée contre elles.

Asservi par d'abominables personnages parentaux qui le rendent esclave, le protagoniste les tue, dans un sursaut de révolte ou rêve de tuer leurs images opprimantes, dans un effort désespéré d'échapper à leur emprise : dans *Les Chaises*, Le Vieux raconte comment il a laissé sa mère mourir dans un fossé¹⁰²⁸ ; « C'est mon mépris

¹⁰¹⁹ *Ibidem*, voir p.415.

¹⁰²⁰ « Le Gros Monsieur : Ne me bats pas...ne me bats pas » (IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.408).

¹⁰²¹ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.410.

¹⁰²² *Ibidem*, p.839

¹⁰²³ « Je ne comprends pas comment tu peux encore tenir à elle. Est-ce qu'elle a changé ta vie comme tu l'espérais ? Est-ce que tu n'as pas perdu ta jambe, malgré... (ricanant) son amour ? » (ADAMOV, Arthur, *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1953, réédition 1981, p.125-126).

¹⁰²⁴ Les conflits de La Sœur avec Erna provoquent, au cinquième tableau, des crises de tremblements chez le Mutilé et font entendre les voix des Moniteurs (ADAMOV, Arthur, *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1953, réédition 1981, p.121).

¹⁰²⁵ Elle insiste même de lire à son frère la lettre du recteur : « Jeanne : Je voudrais te la lire » (ADAMOV, Arthur, *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1953, réédition 1981, p.233).

¹⁰²⁶ ADAMOV, Arthur, *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1953, réédition 1981, p.233.

¹⁰²⁷ ADAMOV, Arthur, *Théâtre III*, Paris : Gallimard, 1966, voir p.153.

¹⁰²⁸ « Le Vieux : J'ai laissé ma mère mourir toute seule dans un fossé. Elle m'appelait, gémissait faiblement [...]j'allais au bal, danser.[...] À mon retour, elle était morte déjà, et enterrée profondément. J'ai creusé la terre, je l'ai cherché...je n'ai pas pu la trouver » (IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.161).

qui t'a tué »¹⁰²⁹ lance Choubert à son père, qui hante les abîmes de son inconscient, dans *Victimes du devoir* ; dans *Amédée ou Comment s'en débarrasser*, l'une des hypothèses concernant l'identité du cadavre qui gît dans la maison est la possibilité d'avoir assassiné son père¹⁰³⁰ ; dans *Le Tableau*, le Gros Monsieur tire sur sa sœur, punition qu'il lui inflige pour avoir essayé d'interférer avec ses activités sexuelles d'adulte ; dans *La Soif et La Faim*, la mère se dissimule sous les traits de la femme en flammes¹⁰³¹ ; à la scène VII de *Voyages chez les morts*, la mère est morte¹⁰³² et pour donner une réalité à cette mort, « un lit ancien avec un ciel de lit et des rideaux tirés » est poussé sur le plateau, où « est couchée une femme morte »¹⁰³³, tandis qu'à la dernière scène Jean met toute son énergie psychique à nier l'image de la mère déchaînée qu'il a devant lui, la déplaçant sur celle de la grand-mère¹⁰³⁴ ; dans *Fin de partie*, Hamm veut faire germer, chez Clov, le désir de le tuer¹⁰³⁵ et ses desseins réussissent, quand, exaspéré, Clov avoue : « Si je pouvais le tuer, je mourrais content »¹⁰³⁶ ; dans *Le Sens de la Marche*, Henri étrangle Berne, qui s'est installé dans la maison du père et s'est assigné son rôle ; dans *Si l'été revenait*, Lars hait inconsciemment sa mère et rêve de la tuer, dévoilant d'abord ce désir par un écart entre le dire et le faire¹⁰³⁷ et lui donnant ensuite un coup de pied, de façon qu'elle se retrouve « propulsée hors de la scène »¹⁰³⁸.

Persécutés par l'entourage familial, les protagonistes se réfugient dans un espace encore plus restreint, celui du couple, se tournant du côté de l'être aimé afin de combler leur désir d'amour, mais ce dernier succombe également à la pulsion de mort dans les théâtres d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov, engendrant maintes souffrances et violences.

On souffre et on fait souffrir dans les couples ionesciens, beckettiens et adamoviens : à la fin de la scène I de *La Cantatrice chauve*, Madame Smith montre ses dents à son mari, tandis que ce dernier l'apaise, en l'appelant « mon petit poulet

¹⁰²⁹ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.222.

¹⁰³⁰ *Ibidem*, voir p.294.

¹⁰³¹ « Jean : [...] Éteins vite que je ne vois plus cette femme qui brûle dans les flammes. Elle apparaît dès que tu allumes le feu » (IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.812-813). Eugène Ionesco a associé le souvenir de sa mère avec ce fantasme : [...] je rêve que ma mère est dans les flammes, dont je ne puis la retirer. Elle a une congestion. Le lendemain elle meurt » (IONESCO, Eugène, *Journal en miettes*, Paris : Gallimard, 1967, p.193).

¹⁰³² IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, voir p.1294.

¹⁰³³ *Ibidem*, p.1295.

¹⁰³⁴ *Ibidem*, voir p.1351.

¹⁰³⁵ « Hamm : Pourquoi ne me tues-tu pas ? » (BECKETT, Samuel, *Fin de partie*, Paris : Éditions de Minuit, 1957, p.22).

¹⁰³⁶ *Ibidem*, p.43.

¹⁰³⁷ « Lars : Ce n'est pas moi qui l'ai poussée, ni même qui ai ouvert la portière. Je n'étais pas là, du reste... » (ADAMOV, Arthur, *Si l'été revenait*, Paris : Gallimard, 1970, p.37).

¹⁰³⁸ ADAMOV, Arthur, *Si l'été revenait*, Paris : Gallimard, 1970, p.37.

rôti »¹⁰³⁹ ; dans *Le Jeune Homme à marier* et *Jacques ou la soumission*¹⁰⁴⁰, la mariée engloutit son partenaire au terme d'une scène de séduction ; « Tu m'as humiliée, tu m'as torturée toute une vie. Tu m'as défigurée moralement »¹⁰⁴¹ reproche Madeleine à Choubert dans *Victimes du devoir* et, se révoltant contre sa persécution, elle devient autoritaire envers lui (« Madeleine : Je n'aime pas les maris désobéissants ! »¹⁰⁴²) et se fait la complice du Policier tortionnaire ; un profond désaccord, qui remonte au jour même de leurs noces¹⁰⁴³, oppose les deux partenaires d'*Amédée ou Comment s'en débarrasser* (Amédée est d'une négligence que sa femme, Madeleine lui reproche ouvertement, le grommelant et le rabrouant sans cesse¹⁰⁴⁴) jusqu'à ce qu'Amédée s'envole avec le cadavre de leur amour mort enroulé autour de lui, écrasant sa femme sous le chapeau et la barbe énormes qui s'en détachent et tombent¹⁰⁴⁵ ; on s'arrache la fiancée dans *Scène à quatre* ; dans *Rhinocéros*, Daisy repousse le désir de Bérenger de refaire l'humanité¹⁰⁴⁶ à travers leur union et le quitte pour rejoindre le règne animal ; dans *Délire à deux*, Elle et Lui se disputent et s'insultent incessamment depuis dix-sept ans dans leur chambre ; dans *Le Piéton de l'air*, Bérenger voudrait emmener Joséphine dans un envol érotique, idée qui indigne cette dernière, préférant se tenir à distance de l'exploit de son mari : « Je ne le croyais pas capable de faire cela »¹⁰⁴⁷, avoue-t-elle ; dans *Le Roi se meurt*, Marguerite, épouse négligée et sourdement haïe du roi Bérenger, s'érige en juge et accuse¹⁰⁴⁸ son mari de tous les maux qu'il a commis durant sa vie, le condamnant à la mort¹⁰⁴⁹ (« Tu as toujours voulu ma mort »¹⁰⁵⁰ lui reproche le roi) et la lui administrant¹⁰⁵¹ ; dans *La Soif et La Faim*, Jean repousse l'amour clos et possessif de sa femme, Marie-Madeleine, qui a profité « d'un moment d'inattention »¹⁰⁵² pour le

¹⁰³⁹ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.14.

¹⁰⁴⁰ « Tout le monde a disparu, sauf Roberte, couchée, ou plutôt accroupie, enfouie sous sa robe. On voit seulement sa figure pâle, aux trois nez, se dandeler, et ses neuf doigts s'agiter comme des reptiles » (IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.113).

¹⁰⁴¹ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.220.

¹⁰⁴² *Ibidem*, p.249.

¹⁰⁴³ La scène jouée par les sosies rajeunis des époux montre un Amédée vibrant d'enthousiasme et une Madeleine touchée par l'angoisse, brisant son élan vital. (IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.303-304).

¹⁰⁴⁴ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.266.

¹⁰⁴⁵ « D'en haut tombe le grand chapeau du mort, si possible avec la barbe, sur la tête de Madeleine, qui tombe par terre, assise » (IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.342).

¹⁰⁴⁶ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, voir p.634.

¹⁰⁴⁷ *Ibidem*, p.718.

¹⁰⁴⁸ *Ibidem*, voir p.765.

¹⁰⁴⁹ Marguerite donne des sentences définitives : « On ne peut plus rien améliorer, on ne peut plus guérir personne » (IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.750) ; « Tu te fatigues en vain » (*Ibidem*, p.761) ; « Tu passeras l'examen. Il n'y a pas de redoublants » (*Ibidem*, p.760).

¹⁰⁵⁰ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.751.

¹⁰⁵¹ Marguerite va détacher, telle une Parque, tous les liens qui attachent son mari à la vie.

¹⁰⁵² IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.800.

ramener dans le sous-sol humide qu'il a toujours détesté, le détruit même en lui¹⁰⁵³ et s'en va à l'autre bout du monde ; dans *Oh ! les beaux jours*, Willie est le souffre-douleur de Winnie, qui, incapable d'aimer, inapte à la compassion, le frappe avec le manche de la parapluie¹⁰⁵⁴, lui parle durement, l'humilie¹⁰⁵⁵, tandis que celui-ci, n'ayant pas le courage de l'abandonner, transforme sa propre vie en un enfer ; l'amour est évoqué, dans *Comédie*, dans sa dimension la plus méprisante à travers l'adultère avec ses tromperies, ses mensonges, sa méchanceté, ses menaces et ses insultes qui font vivre aux protagonistes les expériences déchirantes de la rupture, de la solitude et de la souffrance ; dans *La Parodie*, en passant indifférente devant le corps immobile de N. ou devant L'Employé, qui l'attendent en vain aux rendez-vous qu'ils lui ont donnés et placent en elle tous leurs espoirs, Lili les acheminent, par son insensibilité, vers l'anéantissement, précipitant le premier sous les roues d'une voiture et le dernier en prison, dans un état de prostration ; dans *L'Invasion*, poussée par La Mère et sollicitée par Le Premier Venu, Agnès abandonne son mari, Pierre, le conduisant ainsi à la mort¹⁰⁵⁶ ; dans *La Grande et la Petite Manœuvre*, Erna, qui se laisse aimer par Le Mutilé, tout en continuant de vivre avec le tortionnaire Neffer, provoque, par son amour mensonger, les attaques des Moniteurs contre Le Mutilé, et s'avère d'un sadisme encore plus grand lorsqu'elle le voue à la mort, cul-de-jatte qu'il est dans sa petite voiture, ou lorsqu'elle chasse Neffer, paralysé par la lâcheté et la peur, avec la même volupté cruelle ; telle Agnès dans *L'Invasion*, Marie, dans *Tous contre tous*, quitte son époux, Jean, pour s'installer avec le réfugié Zenno, l'aliénant profondément et durablement ; dans *Le Sens de la Marche*, l'amour de Lucile n'est qu'une ruse afin d'asservir Henri à son père¹⁰⁵⁷ ; dans *Les Retrouvailles*, Lina se fait complice¹⁰⁵⁸ de la tyrannie de La

¹⁰⁵³ « Il arrache de son cœur une branche d'églantier très longue, sans grimacer, d'un geste décoratif, essuie les gouttes de sang sur sa chemise, sur ses doigts, il dépose la branche sur la table, boutonne soigneusement son veston, puis part sur la pointe des pieds » (IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.820).

¹⁰⁵⁴ BECKETT, Samuel, *Oh! Les beaux jours* [suivi de] *Pas moi*, Paris : Éditions de Minuit, 1975, voir p.17-18.

¹⁰⁵⁵ « Winnie : Plus à droite. (Un temps). À droite, je te dis. (Un temps. Agacée). Mais bas les fesses, bon Dieu ! » (BECKETT, Samuel, *Oh! Les beaux jours* [suivi de] *Pas moi*, Paris : Éditions de Minuit, 1975, p.31) ; « Winnie : Ah, tu n'es plus le rampeur d'autrefois, pauvre chéri. (Un temps). Non, plus le rampeur qui conquiert mon cœur » (*Ibidem*, p.54).

¹⁰⁵⁶ Pierre ne se serait pas suicidé si Agnès n'était pas partie : « Elle est partie trop tard, ou trop tôt. Si elle avait eu un peu plus de patience, nous aurions tout recommencé », dit-il après son départ (ADAMOV, Arthur, *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1953, réédition 1981, p.94).

¹⁰⁵⁷ « Lucile : Henri, tout est arrangé [...] J'ai demandé à mon père de te faire libérer en justifiant qu'il avait besoin de toi, chez nous, à la secte.

Henri : Non, je ne veux pas...Je voulais...Je préfère...

Lucile : Mais, puisque je t'aime, mon petit, puisque c'est moi qui ai tout arrangé...Ça n'a pas été facile. Tu le connais, il s'est fait prier longtemps, il a fallu que je pleure, que je mette mes bras autour de son cou.

Mère ; dans *La Politique des Restes*, Joan Brown, l'épouse de l'accusé Johnnie Brown, s'unit à son beau-frère pour se débarrasser de son mari, pour des raisons à la fois sentimentales et matérielles ; dans *Le Ping-Pong*, Arthur et Victor sont victimes aussi bien du système capitaliste que de l'inconstance féminine, car la fille qu'ils convoitent, Annette, est amoureuse de M. Roger, qui travaille pour Le Consortium et admire Le Vieux grâce à son argent, mais dédaigne l'amour de l'étudiant Victor et de l'artiste Arthur. Après avoir été victime de maintes violentes pulsions sociales, l'agressivité qui ressurgit à l'intérieur du foyer dévoile aux protagonistes des persécuteurs familiaux, mais non pas moins redoutables.

Se rendant compte que ce qui les constitue n'est pas seulement la relation à soi-même, mais aussi celle aux autres, les entités dramatiques d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov affrontent un monde qui s'avère régi par une méchante liberté pulsionnelle, désordonnée et ravageuse, qui dévoile des rapports humains côtoyant une cruauté extrême, vouant l'humanité tout entière à faire mal et à avoir mal. La mystérieuse torture imposée par les pouvoirs sociaux de tous ordres ainsi que la familière persécution du groupe familial et de l'être aimé font, tour à tour, découvrir aux protagonistes du « nouveau théâtre », la violence d'un monde qui interchange, à tout moment, par le moyen d'une cruauté grotesque, bourreaux et victimes, rendant la torture et la souffrance mutuelles et donc universelles, en même temps qu'il se resserre de plus en plus autour de l'être, le poussant à chercher un impossible refuge dans des espaces de plus en plus restreints : espace social, foyer familial, puis conjugal.

III.10. ...étrangères à elles-mêmes

Dépouillés tour à tour de leur nom, mis en doute ou refusé, de la présence physique, qui reste dans l'ombre, de leurs corps, qui ne cessent de se détériorer et de les aliéner, de l'âge, qui demeure imprécis, du sexe, qui prête à l'ambiguïté, de la fonction sociale, qui ne les inscrit plus dans la collectivité, du caractère, qui perd ses formes, voués à l'interchangeabilité, plongés dans un monde de violence gratuite, les protagonistes d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov ressentent, avec malaise, la déficience de leur moi. Témoins de l'éclatement de leur identité, ils constatent qu'ils ne sont pas ce qu'ils sont, s'éprouvant du coup comme des êtres

(Elle met ses bras autour du cou d'Henri) » (ADAMOV, Arthur, *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1955, réédition 1983, p.39-40).

¹⁰⁵⁸ « Edgar : D'elle [la mère], rien ne m'étonne. Mais que Lina lui donne raison, qu'elle surenchérisse même, et qu'elle envisage tranquillement de voir mon avenir compromis, cela, je ne peux pas le comprendre » (ADAMOV, Arthur, *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1955, réédition 1983, p.71).

contradictoires, doubles, toujours changeants, polymorphes, déconcertants dans leurs variations, aux conduites mécaniques et absurdes, éternellement étrangers à eux-mêmes.

L'aliénation à soi-même, ressentie à la suite de la perte de l'identité, qui conférerait de la stabilité à l'être, se manifeste par une douloureuse sensation d'ébranlement et de désintégration de la personnalité. Une forte contradiction gît à l'intérieur des êtres, sur la scène du « nouveau théâtre », les amenant à se dédoubler, tantôt par l'ajout d'une autre personnalité, tantôt par la scission de celle-ci, images de la multiplicité ou de la division intérieure d'un être qui ne sait plus qui il est.

Beaucoup de protagonistes ionesciens ajoutent, pendant de brefs moments de vérité, une autre face de leur psyché, toujours perverse, à celle apparemment innocente et pure, qu'ils montrent au grand jour, devenant autres: timide, silencieuse et respectueuse des conventions bourgeoises au début de *Jacques ou La Soumission*, Roberte II se révèle une séductrice versée à la fin de la pièce; La Vieille apparaît au début des *Chaises*, comme une épouse aimante et fidèle, mais elle montre une véritable nature hystérique dans la scène où s'offre obscènement au mari de la Belle: « La Vieille, au Photographe, minaudant, grotesque ; elle doit l'être de plus en plus dans cette scène ; elle montrera ses gros bas rouges, soulèvera ses nombreuses jupes, fera voir un jupon plein de trous, découvrira sa vieille poitrine ; puis, les mains sur les hanches, lancera sa tête en arrière, en poussant des cris érotiques, avancera son bassin, les jambes écartées, elle rira, rire de vieille putain »¹⁰⁵⁹, jeu qui, ajoute Eugène Ionesco dans les didascalies, « tout différent de celui qu'elle a eu jusqu'à présent et de celui qu'elle aura par la suite [...] doit révéler une personnalité cachée de La Vieille »¹⁰⁶⁰ ; image de la douceur et de la patience, Le Professeur de *La Leçon* devient agressif et dominateur : « au cours du drame, sa timidité disparaîtra progressivement, insensiblement ; les lueurs lubriques de ses yeux finiront par devenir une flamme dévorante, ininterrompue ; d'apparence plus qu'inoffensive au début de l'action, Le Professeur deviendra de plus en plus sûr de lui, nerveux, agressif, dominateur, jusqu'à se jouer comme il lui plaira de son élève, devenue, entre ses mains, une pauvre chose »¹⁰⁶¹ ; lorsqu'il frappe à la porte de Choubert et de Madeleine, le policier de *Victimes du devoir* a « un air doucereux, excessivement timide »¹⁰⁶², mais dès qu'il pénètre dans l'appartement, il se montre insolent et grossier, commençant à mener un interrogatoire brutal auprès de Choubert ; dans la même pièce, Madeleine et Le Policier quittent à maintes reprises leur rôle pour devenir autres : Le Policier assume le rôle du père de

¹⁰⁵⁹ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.158.

¹⁰⁶⁰ *Ibidem*, p.158.

¹⁰⁶¹ *Ibidem*, p.47.

¹⁰⁶² *Ibidem*, p.209.

Choubert¹⁰⁶³ et Madeleine se transforme, tour à tour, en tentatrice¹⁰⁶⁴, en vieille acariâtre¹⁰⁶⁵, en mère¹⁰⁶⁶ et en spectatrice¹⁰⁶⁷, assistant, aux côtés du policier, à la pièce jouée par son mari ; tout humble, soumise et peureuse face à son frère qui la rudoie sans cesse au début du *Tableau*, Alice « change de personnalité, devenant étonnamment agressive »¹⁰⁶⁸, tandis que le Gros Monsieur subit, « apeuré »¹⁰⁶⁹, l'autorité de sa sœur ; « J'ai peur de devenir un autre »¹⁰⁷⁰ avoue Bérenger dans *Rhinocéros* ; « J'ai vécu une vie qui était celle d'un autre »¹⁰⁷¹ dit Le Premier Anglais dans *Le Piéton de l'air* ; dans *La Soif et La Faim*, Tante Adélaïde « tantôt joue la comédie, tantôt ne sait pas qu'elle la joue »¹⁰⁷² et les moines du dernier épisode sont « tous des comédiens amateurs, mais frères de profession »¹⁰⁷³.

Au côté opposé, le dédoublement par scission procède par l'éclatement de l'unité d'un même protagoniste, qui se scinde en plusieurs entités : « Je suis l'un dans l'autre »¹⁰⁷⁴ dit Le Vieux dans *Les Chaises* ; dans *Amédée ou Comment s'en débarrasser*, Amédée et Madeleine laissent jaillir d'eux-mêmes, sans s'en soucier¹⁰⁷⁵, deux protagonistes jeunes, en costumes de mariés, qui leur « ressemblent d'une manière très réaliste »¹⁰⁷⁶ ; dans *Macbett*, le protagoniste avoue son dédoublement lorsqu'il est fatigué (« Macbett : [...] mes traits changent et, en effet, je ne ressemble plus à moi-même. On me prend pour mon propre sosie »¹⁰⁷⁷) ; à la scène VI du *Voyage chez les morts*, tandis que le père est dans son fauteuil, « par la gauche, entre un personnage qui doit ressembler étrangement à celui qui est dans le fauteuil. Par la droite, entre un personnage qui ressemble également au personnage qui est dans le fauteuil, qui ne bougera pas, mais qui aura l'air d'être celui qui parle. Par la droite, au même moment où entre celui de la gauche entre donc un autre personnage qui est également ressemblant au personnage du fauteuil, mais en plus vieux »¹⁰⁷⁸ ; *Paroles et Musique*, dans la pièce

¹⁰⁶³ *Ibidem*, voir p.223.

¹⁰⁶⁴ *Ibidem*, voir p.214.

¹⁰⁶⁵ *Ibidem*, voir p.216.

¹⁰⁶⁶ *Ibidem*, voir p.221.

¹⁰⁶⁷ *Ibidem*, voir p.226.

¹⁰⁶⁸ *Ibidem*, p.407.

¹⁰⁶⁹ *Ibidem*, p.411.

¹⁰⁷⁰ *Ibidem*, p.607.

¹⁰⁷¹ *Ibidem*, p.685.

¹⁰⁷² *Ibidem*, p.809.

¹⁰⁷³ *Ibidem*, p.889.

¹⁰⁷⁴ *Ibidem*, p.170.

¹⁰⁷⁵ Amédée et de Madeleine ne remarquent ni l'arrivée ni le départ de leurs doubles et ne changent rien dans leur jeu pendant leur apparition.

¹⁰⁷⁶ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.302.

¹⁰⁷⁷ *Ibidem*, p.1056.

¹⁰⁷⁸ *Ibidem*, p.1309.

du même nom, O et Œ dans *Film*, A, B et C dans *Cette fois*, F et V dans *Berceuse*, E et L dans *L'Impromptu d'Ohio*, Bim, Bem, Bom dans *Quoi où*, V et S dans *Trio du fantôme*, H, H1 et V dans *...Que nuages...*, B, D et G dans *Nuit et rêves* représentent les dédoublements d'une même personne, atomes d'une même identité, qui n'arrive pas à se repérer dans une forme. Les doubles démentissent l'unicité de l'être, mettant l'accent sur l'individualité tronquée, disloquée.

La double personnalité des protagonistes annonce leur métamorphose: dans *Le Tableau*, Alice et une voisine se métamorphosent en beautés fascinantes, tandis que le Peintre devient un Prince Charmant ; fascinés par le mal, les habitants de la ville de *Rhinocéros* se transforment, un à un, en pachydermes dangereux ; au troisième épisode de *La Soif et La Faim*, l'une des deux sœurs jumelles se transforme en chatte¹⁰⁷⁹ ; dans *Macbett*, la Deuxième Sorcière transforme la première en Lady Duncan, tandis qu'elle prend l'apparence de sa suivante.

L'aliénation à soi-même implique finalement la liquidation du topos dramatique de la reconnaissance. Les protagonistes ont du mal à s'identifier avec eux-mêmes: « Le Vieux : Je ne suis pas moi-même. Je suis un autre »¹⁰⁸⁰ (*Les Chaises*) ; « Amédée : Je ne suis plus moi-même »¹⁰⁸¹, « Madeleine : Je ne m'appartiens plus, je ne suis plus moi-même »¹⁰⁸² ; (*Amédée ou Comment s'en débarrasser*) ; « Bérenger : Je me sens hors de tout ! »¹⁰⁸³ (*Tueur sans gages*) ; « Bérenger : Je ne me suis pas habitué à moi-même. Je ne sais pas si je suis moi »¹⁰⁸⁴, « Bérenger : À quoi je ressemble ? À quoi ? »¹⁰⁸⁵ (*Rhinocéros*) ; « Jean : (Il sort une carte d'identité). D'après la carte que j'ai là, je crois que c'est bien moi » (*Voyage chez les morts*) ; la perte de l'identité est dite dès les premières répliques d'*En attendant Godot*, lorsqu'au « Alors, te revoilà, toi » de Vladimir, Estragon répond « Tu crois ? »¹⁰⁸⁶, voulant signifier à la fois qu'il est incertain d'être revenu et d'être lui-même, alors qu'Estragon ne reconnaît pas Lucky¹⁰⁸⁷, Pozzo, aveugle, il est vrai, ne remet pas Didi et Gogo¹⁰⁸⁸ et le garçon ne reconnaît pas Vladimir¹⁰⁸⁹ ; dans *La dernière bande*, Krapp écoute sa propre voix comme si c'était celle d'un autre ; dans *Le Professeur Taranne*, le « je » accusé de plagiat ne sait plus qui

¹⁰⁷⁹ *Ibidem*, voir p.840.

¹⁰⁸⁰ *Ibidem*, p.170.

¹⁰⁸¹ *Ibidem*, p.313.

¹⁰⁸² *Ibidem*, p.265.

¹⁰⁸³ *Ibidem*, p.487.

¹⁰⁸⁴ *Ibidem*, p.553.

¹⁰⁸⁵ *Ibidem*, p.637.

¹⁰⁸⁶ BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Paris : Éditions de Minuit, 1952, p.9.

¹⁰⁸⁷ *Ibidem*, voir p.110.

¹⁰⁸⁸ *Ibidem*, voir p.119.

¹⁰⁸⁹ *Ibidem*, voir p.129.

il est, ce qui le conduit à s'effacer dans un dénudement dérisoire à la fin de la pièce. La notion d'identité vient d'éclater.

La découverte de l'aliénation à l'intérieur de soi-même se poursuit dans l'absurde, se confondant même avec lui. La dépossession de soi-même passe par la dépersonnalisation de l'être pour aboutir à sa déshumanisation : dépouillées de tout trait humain, menacées par le néant et la mort de toutes parts, les entités dramatiques d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov n'ont plus conscience d'aucune émotion et d'aucun affect, qui se retrouvent ainsi essorés, massacrés. D'où un jeu qui privilégie la clownerie et le burlesque au détriment de l'épaisseur psychologique, révélant une humanité privée de sa dimension humaine, donc absurde, faite de protagonistes-pantins aux conduites mécaniques, aliénés par l'obligation d'adapter leur style de vie à la machine.

Les univers d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov foisonnent d'allusions à « l'automate » ou à la « marionnette » : tous les protagonistes de *La Cantatrice chauve* ainsi que Jacques-fils de *L'Avenir est dans les œufs*, soufflent bruyamment comme une machine à vapeur, « Teuff, teuff »¹⁰⁹⁰ ; pris dans le mouvement infernal des sièges, le Vieux et la Vieille des *Chaises* « ont l'air de glisser sur des roulettes »¹⁰⁹¹, tandis que L'Orateur signe « automatiquement »¹⁰⁹² des autographes ; dans *Victimes du devoir*, le Policier est une parfaite illustration de l'automate qui agit sans réfléchir, lorsque, s'adressant au poète Nicolas, il dit : « Moi, vous savez, cher Monsieur, mon devoir est simplement de l'appliquer »¹⁰⁹³ ; Amédée, dans *Amédée ou Comment s'en débarrasser*, avance « comme un automate »¹⁰⁹⁴ ; sans tête, le protagoniste du *Maître* apparaît comme une poupée mécanique dénuée d'intelligence, à preuve, ses actions absurdes : il caresse un hérisson, goûte des fleurs, suce sa pouce¹⁰⁹⁵ ; « L'engin remplace l'homme et ses fonctions »¹⁰⁹⁶ dit Bérenger dans *Le Piéton de l'air*, pour Joséphine, les hommes sont « des objets vides dans le désert »¹⁰⁹⁷, John Bull marche comme « une énorme marionnette »¹⁰⁹⁸ et Le Juge « avance sur des roulettes »¹⁰⁹⁹ ; les gags que les protagonistes accomplissent sur scène dans *En attendant Godot* (la laisse de Pozzo et le dressage de Lucky, le numéro d'échanges de chapeaux, la chute généralisée

¹⁰⁹⁰ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, voir p.42 et 134.

¹⁰⁹¹ *Ibidem*, p.166.

¹⁰⁹² *Ibidem*, p.178.

¹⁰⁹³ *Ibidem*, p.241.

¹⁰⁹⁴ *Ibidem*, voir p. 216 et 293.

¹⁰⁹⁵ *Ibidem*, voir p.189, 191.

¹⁰⁹⁶ *Ibidem*, p.712.

¹⁰⁹⁷ *Ibidem*, p.720.

¹⁰⁹⁸ *Ibidem*, p.677.

¹⁰⁹⁹ *Ibidem*, p.722.

et l'entrelacement des corps) relèvent de l'automatisme clownesque ; les protagonistes d'*Oh ! les beaux jours* et *Acte sans paroles II* sont surpris dans leur obstination de recommencer chaque jour, avec les mêmes gestes automatiques et dérisoires ; prisonniers de leurs mouvements, les protagonistes de *Va-et-vient*, de *Quoi où*, de *Quad* et de *Trio du fantôme* ne font que répéter, de manière automatique, des gestes d'un mystérieux rite ; l'automatisme des gestes manqués est obsédant dans *La Parodie*¹¹⁰⁰ : L'Employé parle au chef de réception, mais celui-ci « se lève et s'en va »¹¹⁰¹, Le Journaliste « se met à tourner sur lui-même comme un derviche », s'incline devant une chaise vide¹¹⁰², invite une femme de la table voisine à danser, mais c'est Lili qui « se lève, comme si c'était elle qu'il avait invitée »¹¹⁰³, Le Directeur de L'Avenir essaie à deux reprises de saisir la main de Lili, mais « n'y parvient pas »¹¹⁰⁴, Lili « ébauche un mouvement de danse, mais, très vite, on s'aperçoit que ce n'est qu'une variation de sa démarche »¹¹⁰⁵, dans la scène au dancing, caractérisée par un « décalage entre la musique et la danse »¹¹⁰⁶, « l'homme du premier couple se lève, fait quelques pas, invite à danser la femme du second couple, qui se lève, mais se rassied aussitôt. L'homme du premier couple s'assied à son côté. Pendant ce temps, l'homme du second couple s'est levé et a invité à danser la femme du premier couple. Même manège »¹¹⁰⁷.

Le geste, automatique, contredit la parole: dans *La Cantatrice chauve*, Mme et M Smith entrent dans le salon pour accueillir les époux Martin, justifiant leur retard par leur hâte d'aller mettre leurs habits élégants en leur honneur, mais ils sont habillés de la même façon que plus tôt¹¹⁰⁸ ; Vladimir, Estragon, Pozzo et Clov annoncent leur départ dans *En attendant Godot* et *Fin de partie*, mais ils ne bougent pas¹¹⁰⁹ ; dans *Le Professeur Taranne*, le protagoniste nie s'être mis nu sur la plage devant des enfants¹¹¹⁰, il exprime sa peur de la nudité, sa honte à montrer son corps nu¹¹¹¹, mais à la fin de la pièce, il se met nu devant des spectateurs virtuels.

¹¹⁰⁰ Arthur Adamov précise, dans *La Parodie*, que « le comportement absurde des personnages, leurs gestes manqués, etc., doivent apparaître absolument naturels et s'inscrire dans la vie la plus quotidienne » (ADAMOV, Arthur, *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1953, réédition 1981, p.37).

¹¹⁰¹ ADAMOV, Arthur, *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1953, réédition 1981, p.26.

¹¹⁰² *Ibidem*, voir p.50.

¹¹⁰³ *Ibidem*, p.24.

¹¹⁰⁴ *Ibidem*, p.50.

¹¹⁰⁵ *Ibidem*, p.50.

¹¹⁰⁶ *Ibidem*, p.22.

¹¹⁰⁷ *Ibidem*, p.49.

¹¹⁰⁸ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, voir p. 21.

¹¹⁰⁹ BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Paris : Éditions de Minuit, 1952, voir p.75, repris p.134 ;

BECKETT, Samuel, *Fin de partie*, Paris : Éditions de Minuit, 1957, voir p.65 et 110.

¹¹¹⁰ ADAMOV, Arthur, *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1953, réédition 1981, voir p.217-218.

¹¹¹¹ *Ibidem*, voir p.227.

Le dépouillement de toutes les collusions avec l'apparence physique, la vie sociale et psychologique amène l'être à constater l'échec de se figer dans une identité et à succomber ainsi à une aliénation extrême et incontrôlable. L'étrangeté s'empare fortement et fatalement de lui, lui faisant perdre son autonomie et sa cohérence: il ne sait plus qui il est, s'éprouvant ébranlé dans sa personnalité, tantôt multiple tantôt morcelé, de moins en moins humain et de plus en plus mécanique, apparenté à des fantoches, à des objets dérisoires.

§§§

À la suite du contact aliénant avec un monde absurde, les protagonistes d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov se tournent vers eux-mêmes, s'interrogeant sur leur identité et leurs raisons d'être dans ce monde angoissant auquel on les a voués, dans l'espoir de s'éprouver comme des entités stables et unifiées, capables de trouver et de se donner un sens, de se construire une existence, mais découvrent désespérément qu'ils sont venus au monde sans raison, comme des désarticulés, esclaves d'une méchante liberté pulsionnelle qui les achemine inéluctablement vers un terrible anéantissement. Rien ne garantit plus une identité aux êtres qu'Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov portent à la scène dans la deuxième moitié du XXe siècle. Le moi se voit tour à tour refuser un nom, un portrait physique, un corps, un sexe, un âge, une fonction sociale, une psychologie et devient interchangeable, homme de nulle part, indéterminé, contingent. Moins les protagonistes du « nouveau théâtre » se reconnaissent en tant qu'êtres humains, plus ils découvrent le monde comme agression multiforme et se laissent aller, impuissants, à leurs pulsions, qui attisent une liberté qui consiste à faire mal, dévoilant la présence de la mort non pas seulement dans le monde, mais également à l'intérieur d'eux-mêmes. Dorénavant, la souffrance sera le seul repère valable dans le tourbillon de leur conscience, Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov suggérant par là que l'acceptation de la vie équivaut à un masochisme : être, c'est (se) punir. La dépossession acharnée des entités dramatiques ainsi que leur terrible condamnation à exister dans un monde où, prises dans un fatum irrémédiable, elles ne sont libres que pour souffrir et faire souffrir, vivant la relation à soi-même et aux autres sous le mode d'une absurde cruauté, poussent celles-ci vers une sorte de déshumanisation voire une décomposition de leur être, qui ne cesse de maigrir et de rétrécir, conservant de moins en moins une forme humaine, s'effaçant, de plus en plus aliéné, dans l'absurde.

On a longtemps défini le personnage de théâtre par rapport à une série de repères destinés à l'insérer solidement dans une identité. S'acharnant à le désarticuler jusqu'à lui faire perdre cette identité, n'offrant, pour toute caractérisation, que l'empreinte d'un monde qui le persécute et le morcèle, Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov assènent un coup fatal au personnage théâtral, revendiquant ainsi sa mort. Désormais, il ne semble plus légitime d'employer le terme de « personnages » afin de désigner ces entités dramatiques profondément mises en question qui, incontestablement, ne constituent plus des individus. Créer un « nouveau » théâtre sans personnages est sans doute une provocation pour Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov, qui s'inscrivent ainsi sur les voies de la modernité.

IV. UN DISCOURS DÉARTICULÉ

Vivre libre, c'est aussi choisir la communication existentielle dans la rencontre avec autrui, afin de s'éclairer réciproquement sur le sens de l'existence et de satisfaire ainsi à son exigence d'authenticité à travers l'autre. Communiquer, c'est devenir soi avec l'autre, c'est construire un pont entre deux solitudes afin de se trouver un sens. Pour être lui-même, l'homme a besoin de rencontrer les autres et leur exposer ce qui le tourmente, car les autres recherchent aussi le sens de leur condition et de leur vie. Tout au long de leurs vies, Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov ont médité sur la relation de l'être au langage, torturés par la conscience douloureuse qu'il plonge l'homme dans un solipsisme aliénant. Le bilinguisme¹¹¹², ce travail sur l'écriture dans une langue étrangère, les a sans doute renforcés dans cette interprétation sur le langage qui leur est personnelle. Leurs écritures dramatiques s'appuient sur la remise en question du langage, cet outil singulier qui a jusqu'à eux livré la connaissance de l'homme et du monde, mais qui ne leur apparaît plus comme un véritable moyen de communication, étant ainsi amenés à en constater l'étrangeté. Malgré leur nihilisme commun, les trois auteurs n'ont pas de points de vue semblables : alors qu'Eugène Ionesco fait subir au discours d'innombrables déformations et mutilations absurdes, qui ne sauraient connaître aucune rédemption métalinguistique, aucune possibilité de récupération sémantique, Samuel Beckett et Arthur Adamov démasquent l'absurdité d'un langage clairement perceptible, qui décolle du réel, mais qui perd également toute signification, renvoyant au même univers géré par une totale absence de communication entre les êtres. La communication de l'homme avec lui-même ou avec ses semblables paraît impossible dans le « nouveau théâtre », voilà la tragique révélation de la condition humaine qu'ont Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov dans les années 1950. Ayant perdu son pouvoir de signifier et aliéné sa principale fonction, celle de communication, ne transmettant plus rien et suggérant l'inutilité de tout effort pour communiquer, quel rôle reste-t-il au discours? La perte du sens et l'incommunicabilité posent des questions profondément métaphysiques : alors que l'homme croit être son langage, si celui-ci lui échappe, qui est-il? quel sens peut-il encore se donner s'il n'est pas libre dans son langage ?

¹¹¹² Le choix d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov d'écrire en français, c'est, après tout, le choix d'écrire dans une langue étrangère, ce qui implique la confrontation avec l'étrangeté de cette langue. On ressent, dans leurs pièces, l'instabilité d'une langue qui n'est pas la leur. Par l'altérité qu'il implique, le bilinguisme provoque une distance critique face au langage, qui devient alors impuissant, ne signifiant plus rien d'extérieur à lui, débouchant ainsi sur l'absurde.

IV.1. L'exténuation du discours

Convaincus du mensonge, de la vacuité et de la vanité de toute parole, Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov envisagent et portent à la scène un langage qui ne cesse de s'exténuier, de se vider progressivement de toute signification. Plus leurs protagonistes parlent, plus le sens de leurs discours s'étiolé jusqu'à ce que les mots tombent dans un charabia sans signification, exprimant un vide sémantique évident. Lorsque les mots deviennent paroles, ce sont des paroles pour rien. Se dévoilant dans toute son inefficacité, le langage ne saurait plus être, dans le « nouveau théâtre », un moyen rassurant de communication.

La réflexion qu'Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov ont développée sur le langage, tout au long de leurs vies, les a amenés à en constater l'usure et par conséquent l'inutilité et l'incapacité à cerner le monde et les êtres. « Je constate parfois la destruction ou la déformation volontaire du langage et je dénonce cela ; je constate aussi son usure naturelle ; je constate encore son automatiser qui fait que le langage se sépare de la vie »¹¹¹³ avoue Eugène Ionesco dans *Notes et Contre-Notes*. « Aucune communication n'est possible parce qu'il n'y a aucun moyen de communiquer »¹¹¹⁴, écrit Samuel Beckett dans *Proust*. La dégradation du langage, est à l'avis d'Arthur Adamov, l'expression du mal profond de son époque : « Il est lugubre de penser au sort dénaturé de la plupart des mots, à l'effroyable déperdition de sens qu'ils ont subie. Privés de l'influx de forces qui les faisait resplendir autrefois, ils ne sont plus que les fantômes d'eux-mêmes. La déchéance du langage à notre époque est la mesure de notre ignominie »¹¹¹⁵. Mais le dramaturge suggère aussi que cette dégradation est peut-être une étape nécessaire pour un renouveau : « Peut-être tout le morne discours vidé de son sens que rabâche l'humanité sans flamme d'aujourd'hui, sonnera-t-il au cœur du veilleur solitaire dans toute son horreur et son absurdité sans bornes et alors cet homme comprenant soudain qu'il ne comprend pas, commencera à comprendre »¹¹¹⁶. C'est la raison pour laquelle, peut-être, il s'écarte le plus de ses confrères¹¹¹⁷ dans son traitement du langage.

¹¹¹³ IONESCO, Eugène, *Notes et Contre-Notes*, Paris : Gallimard, 1962, p.11.

¹¹¹⁴ BECKETT, Samuel, *Proust*, Paris : Éditions de Minuit, 1990, p.76.

¹¹¹⁵ ADAMOV, Arthur, *L'Aveu*, Paris : Éditions du Sagittaire, 1946, p.37.

¹¹¹⁶ *Ibidem*, p.114.

¹¹¹⁷ Le dialogue d'Arthur Adamov se réduit à de sèches platitudes, souvent ennuyeuses, sans rien de l'humour ou de la verve d'Eugène Ionesco ou de la poésie dépouillée et suggestive de Samuel Beckett.

Rien n'est vraiment affirmé sur la scène du « nouveau théâtre » ou, en d'autres termes, ce qui l'est, perd immédiatement toute signification. Tour à tour, le discours s'empâte grossièrement dans :

a. la banalité

Toutes sortes de platitudes, de clichés¹¹¹⁸, d'évidences, d'automatismes, de formules toutes faites et de pensées cataloguées émaillent les conversations des protagonistes d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov, symboles d'une pensée abîmée, dégradée : toute la conversation des Smith et des Martin, dans *La Cantatrice chauve* fait entendre des évidences aveuglantes, des formules toutes faites et des phrases insignifiantes (« Monsieur Smith : On marche avec les pieds, mais on se réchauffe à l'électricité ou au charbon »¹¹¹⁹ ; « Monsieur Martin : Le plafond est en haut, le plancher est en bas »¹¹²⁰ ; « Madame Martin : À chacun son destin »¹¹²¹ ; « Madame Smith : Le maître d'école apprend à lire aux enfants, la chatte allaite ses petits quand ils sont petits »¹¹²² ; « Madame Martin : Quels sont les sept jours de la semaine ? / Monsieur Smith : Monday, Tuesday, Wednesday, Thursday, Friday, Saturday, Sunday »¹¹²³ ; « Monsieur Martin : Le papier, c'est pour écrire »¹¹²⁴ ; etc.) ; *La Leçon* commence par un échange de propos banals sur les constatations météorologiques¹¹²⁵ pour s'enliser ensuite dans les évidences et les définitions mécaniques (« Le Professeur : Il y a des nombres plus petits et d'autres plus grands. Dans les nombres plus grands, il y a plus d'unités que dans les petits... »¹¹²⁶) ; les protagonistes de *Jacques ou La Soumission* s'embrouillent dans leurs phrases stéréotypées (« Jacqueline : [...] tous les chemins mènent à Rome » ; « Jacques : Pour vous, les sœurs, les heures ne comptent guère, mais que de temps perdu ! »¹¹²⁷ ;

¹¹¹⁸ Le cliché est la cible favorite d'Eugène Ionesco. Il y fait plusieurs références dans ses écrits intimes et ses recueils théoriques : « On peut parler sans penser. Il y a pour cela à notre disposition les clichés, c'est-à-dire les automatismes » (IONESCO, Eugène, *Journal en miettes*, Paris : Gallimard, 1967, p.42 -43) ; « Le cliché, c'est ce qui avilit, à travers le langage, certaines réalités essentielles qui ont perdu leur fraîcheur » (IONESCO, Eugène, *Notes et Contre-Notes*, Paris : Gallimard, 1962, p.185) ; « Derrière les clichés, l'homme se cache » (*Ibidem*, p.304) ; « Le texte de *La Cantatrice chauve* [...] composé d'expressions toutes faites, des clichés les plus éculés, me révélait, par cela même, les automatismes du langage, du comportement des gens, le parler pour ne rien dire, le parler parce qu'il n'y a rien à dire de personnel, l'absence de vie intérieure, la mécanique du quotidien, l'homme baignant dans son milieu social, ne s'en distinguant plus » (*Ibidem*, p.253).

¹¹¹⁹ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.38.

¹¹²⁰ *Ibidem*, p.39.

¹¹²¹ *Ibidem*, p.39.

¹¹²² *Ibidem*, p.39.

¹¹²³ *Ibidem*, p.39.

¹¹²⁴ *Ibidem*, p.39.

¹¹²⁵ *Ibidem*, voir p.48.

¹¹²⁶ *Ibidem*, p.53.

¹¹²⁷ *Ibidem*, p.92.

« Jacques grand-mère : [...] il faut bouillir les carottes quand elles sont bien sottes »¹¹²⁸) ; la conversation des *Chaises* porte sur des banalités à propos de la cherté de la vie, de la monotonie de l'existence, de la pluie et du beau temps¹¹²⁹ ; au début de *Victimes du devoir*, Madeleine et Choubert ont une conversation fade, faite de banalités et de lieux communs¹¹³⁰ ; dans *La Jeune Fille à marier*, Un Monsieur et Une Dame conversent aimablement, accumulant des clichés sur le bon vieux temps et la dégradation actuelle¹¹³¹, sur la déshumanisation de la vie moderne et les bienfaits du progrès¹¹³², sur le chauvinisme et la xénophobie¹¹³³ ; dans *Amédée ou Comment s'en débarrasser*, la médiocrité de la vie quotidienne affleure dans les disputes d'Amédée et de Madeleine, véritable tourbillon de pensées toutes faites et de préceptes fatigués (« Madeleine : On n'a pas besoin de se saouler pour devenir alcoolique !... Les apéritifs... c'est cela qui fait du mal. L'habitude de l'apéritif détruit l'organisme !... »¹¹³⁴) ; « La maladie de l'ignorant c'est l'ignorance »¹¹³⁵ s'exclame Bartholomée II dans *L'Impromptu de L'Alma* ; les clichés accumulés par la concierge et ses compères¹¹³⁶ au deuxième acte de *Tueur sans gages* préfigurent le discours de La Mère Pipe¹¹³⁷ et de ses partisans de l'acte III, qui fait un emploi abusif de slogans politiques et de formules tirées d'idéologies dégradées ; dans *Rhinocéros*, les principes de ceux qui se piquent de penser ne sont que des platitudes et des banalités (Jean n'assène que des clichés et des slogans arbitraires pour manifester sa conviction¹¹³⁸ ; Botard débite, dans toutes les circonstances, à propos et hors de propos, des phrases toutes faites, des slogans et des clichés prétendument idéologiques¹¹³⁹ ; Bérenger est, lui aussi, victime de la platitude du discours lorsque, voulant faire réfléchir Jean, il n'énonce que des clichés¹¹⁴⁰ ; Le Logicien parle par phases toutes faites, lorsqu'il disserte, par exemple, sur le nombre de cornes du rhinocéros¹¹⁴¹) ; *Délire à deux* rejoint aussi l'univers de la pensée figée en clichés et banalités (« Lui : Une beauté est toujours belle »¹¹⁴² ; « Lui : Si j'avais appris la

¹¹²⁸ *Ibidem*, p.93.

¹¹²⁹ *Ibidem*, voir p.142-145.

¹¹³⁰ *Ibidem*, voir p.205-208.

¹¹³¹ *Ibidem*, voir p.254.

¹¹³² *Ibidem*, voir p.254-255.

¹¹³³ *Ibidem*, voir p.257.

¹¹³⁴ *Ibidem*, p.266.

¹¹³⁵ *Ibidem*, p. 449.

¹¹³⁶ *Ibidem*, voir p.498-503.

¹¹³⁷ *Ibidem*, voir p.520-521.

¹¹³⁸ *Ibidem*, voir p.540-543.

¹¹³⁹ *Ibidem*, voir p.573-591.

¹¹⁴⁰ *Ibidem*, voir p.601.

¹¹⁴¹ *Ibidem*, voir p.553-559.

¹¹⁴² *Ibidem*, p.654.

technique, je serais technicien. Je fabriquerais des objets. Des objets compliqués. Des objets très compliqués »¹¹⁴³); «Rien n'est plus facile que le message automatique »¹¹⁴⁴ opine Bérenger dans *Le Piéton de l'air* ; dans *Le Roi se meurt*, Marie développe des lieux communs sur l'immortalité collective (« Marie : Ce n'est pas fini, les autres aimeront pour toi, les autres verront le ciel pour toi »¹¹⁴⁵); *Macbett* s'ouvre sur les discours truffés de clichés et d'absurdités des barons Candor et Glamiss¹¹⁴⁶; les scènes IV à VIII de *Ce formidable bordel!* présentent les monologues interminables, parsemés de propos anodins et de lieux communs, de quatre protagonistes venus rendre visite au Personnage; les protagonistes beckettians, condamnés à toujours parler en vain afin de meubler l'attente de la mort, soutiennent un bavardage sans fin, d'une platitude étudiée, où les banalités s'accroissent d'une façon accélérée (« Estragon : Du moment qu'on est prévenus. / Vladimir : On peut patienter. / Estragon : On sait à quoi s'en tenir. / Vladimir : Plus d'inquiétude à avoir. / Estragon : Il n'y a qu'à attendre. / Vladimir : Nous en avons l'habitude »¹¹⁴⁷); dans *Fin de partie*, Nagg et Nell entretiennent une conversation dont le sujet est le dos de Nagg qui gratte¹¹⁴⁸ ; des propos sans importance sont échangés au début de *Comment nous avons été* lorsque La Mère entre dans la chambre d'A. pour chercher son petit André, qui jouait à la balle dans le couloir ; dans *Les Retrouvailles*, Edgar se plaint de l'abus au quotidien d'expressions toutes faites («Edgar : Pourquoi, je me le demande, les gens usent-ils toujours d'expressions toutes faites, et par conséquent dénuées de sens ?»¹¹⁴⁹); dans *Le Ping-Pong*, les dialogues consacrés aux améliorations à apporter à la construction des billards électriques¹¹⁵⁰ ont l'air de vulgaires sottises, mais celles-ci sont proclamées comme si elles étaient des vérités éternelles, les protagonistes y croyant avec une telle intensité qu'ils poursuivent les idées les plus insensées avec la ferveur de visions prophétiques. Reposant sur la constatation et l'affirmation de l'évidence, de quelque chose qui est déjà connu, le langage plat des lieux communs répète, au fait, le banal réel, exhibant ainsi le discours dans toute sa stérilité, son infécondité, son infertilité, son incapacité de produire quelque chose de nouveau.

¹¹⁴³ *Ibidem*, p.655.

¹¹⁴⁴ *Ibidem*, p.671.

¹¹⁴⁵ *Ibidem*, p.778.

¹¹⁴⁶ *Ibidem*, voir p.1039-1044.

¹¹⁴⁷ BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Paris : Éditions de Minuit, 1952, p.52.

¹¹⁴⁸ BECKETT, Samuel, *Fin de partie*, Paris : Éditions de Minuit, 1957, voir p.34.

¹¹⁴⁹ ADAMOV, Arthur, *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1955, réédition 1983, p.81.

¹¹⁵⁰ *Ibidem*, voir p.114-117.

b. le ressassement

Le discours plat, décevant, dépourvu de tout sens, sombre vite dans le ressassement. Incapables d'exprimer une pensée cohérente et suivie, les protagonistes d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov reprennent toujours les mêmes mots : dans *La Cantatrice chauve*, M. Smith répète le mot « kakatoes »¹¹⁵¹ dix fois, Mme Smith rabâche « quelle cacade »¹¹⁵² neuf fois, M. Martin ressasse l'expression « quelle cascade de cacades »¹¹⁵³ huit fois, le couple Martin reprend, sans aucun changement, à la fin de la pièce, le dialogue des Smith ; dans *La Leçon*, L'Élève répète quinze fois « oui, Monsieur »¹¹⁵⁴ et trente-quatre fois « J'ai mal aux dents »¹¹⁵⁵, refrain douloureux auquel Le Professeur répond par un obsessionnel « continuons »¹¹⁵⁶, répété treize fois, tandis que la leçon de traduction se limite à la simple répétition du même mot¹¹⁵⁷; « Et vous » revient comme un refrain dans *Les Salutations* et *Le Vicomte* ; le mot « chat » est répété un grand nombre de fois¹¹⁵⁸ dans *Jacques ou la soumission* et *L'Avenir est dans les œufs*; le « Il viendra »¹¹⁵⁹ du Vieux des *Chaises*, répété dix fois, puis mis au présent et repris encore cinq fois, annonce obsessionnellement l'arrivée de l'Orateur; dans *La Jeune Fille à marier*, La Dame multiplie les « d'accord », « en effet », « certainement », « c'est exact », « Ah, oui, alors », « c'est vrai ça », « c'est le cas de le dire » et « à vrai dire, oui »; dans *L'Impromptu de l'Alma*, chacun des trois docteurs entre en scène en répétant les propos des autres; les discussions stériles de *Rhinocéros* sont souvent récurrentes¹¹⁶⁰; dans *Délire à deux*, Elle et Lui répètent souvent les propos de l'autre (« Elle : Tu n'es pas blessé ? » Lui : Tu n'es pas blessée ? » ; « Elle : Tu pourrais faire attention. / Lui : Tu pourrais faire attention » ; « Elle : Tu l'as fait exprès. / Lui : Tu l'as fait exprès »¹¹⁶¹) ; dans *Le Roi se meurt*, le roi répète le nom de Marie « comme un perroquet »¹¹⁶² ; dans *Macbett*, Banco et Macbett tiennent les mêmes discours¹¹⁶³; dans *Le Vicomte*, à la question du Gros Monsieur : « Je ne vous dérange pas ? », la

¹¹⁵¹ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.40.

¹¹⁵² *Ibidem*, p.40.

¹¹⁵³ *Ibidem*, p.40.

¹¹⁵⁴ *Ibidem*, voir p.54-62.

¹¹⁵⁵ *Ibidem*, p.61-70.

¹¹⁵⁶ *Ibidem*, p.61-65.

¹¹⁵⁷ *Ibidem*, voir p.64-65.

¹¹⁵⁸ *Ibidem*, voir p.112.

¹¹⁵⁹ *Ibidem*, voir p.177.

¹¹⁶⁰ Par exemple, les débats sur l'unicornuité ou la bicornuité des rhinocéros.

¹¹⁶¹ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.647.

¹¹⁶² *Ibidem*, p.789.

¹¹⁶³ *Ibidem*, voir p.1047-1050 ; 1070-1071.

réponse du Vicomte - « Pas du tout » - est répétée onze fois¹¹⁶⁴; dans *En attendant Godot*, Vladimir répète six fois « Vous voulez vous en débarrasser ? »¹¹⁶⁵ ; *Fin de partie* est structuré d'une part par le refrain de Clov « Je vais te quitter » qu'il répète dix fois, à intervalles réguliers et d'autre part, par la question de Hamm « Ce n'est pas l'heure de mon calmant ? », réitérée six fois, toujours à intervalles réguliers ; le « Je recommence » et « Le temps passe » de V dans *Quoi où*, le « Encore » de F, dans *Berceuse*, parsèment régulièrement les deux pièces ; la dramaturgie beckettienne foisonne d'écholalies et de dialogues répétitifs marqués par la duplication tantôt de phrases entières tantôt de segments de phrases, les mots fonctionnant à vide et se reproduisant à partir de leur seule profération :

« Vladimir : Je suis content.

Estragon : Je suis content.

Vladimir : Moi aussi.

Estragon : Moi aussi.

Vladimir : Nous sommes contents.

Estragon : Nous sommes contents »¹¹⁶⁶ (*En attendant Godot*).

« Vladimir : [...] maintenant il va falloir trouver autre chose.

Estragon : Voyons.

Vladimir : Voyons.

Estragon : Voyons »¹¹⁶⁷ (*En attendant Godot*).

« Vladimir : Ça fait un bruit d'ailes.

Estragon : De feuilles.

Vladimir : De sable.

Estragon : De feuilles »¹¹⁶⁸ (*En attendant Godot*).

« Vladimir : Plutôt elles chuchotent.

Estragon : Elles murmurent.

Vladimir : Elles bruissent.

Estragon : Elles murmurent »¹¹⁶⁹ (*En attendant Godot*).

« Vladimir : Je t'assure, ce sera une diversion.

Estragon : Un délassement.

Vladimir : Une distraction.

Estragon : Un délassement »¹¹⁷⁰ (*En attendant Godot*).

¹¹⁶⁴ *Ibidem*, voir p.1378.

¹¹⁶⁵ BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Paris : Éditions de Minuit, 1952, voir 42-43.

¹¹⁶⁶ *Ibidem*, p.84.

¹¹⁶⁷ *Ibidem*, p.91.

¹¹⁶⁸ *Ibidem*, p.87.

¹¹⁶⁹ *Ibidem*, p.87-88.

« Hamm : À la lunette ?

Clov : Pas besoin de lunette.

Hamm : Regarde-la à la lunette.

Clov : Je vais chercher la lunette.

Hamm : Pas besoin de lunette !

Clov : Je suis de retour avec la lunette. [...] Il me faut la lunette.

Hamm (avec violence) : Mais tu as la lunette !

Clov (s'arrêtant avec violence) : Mais non, je n'ai pas la lunette ! »¹¹⁷¹ (*Fin de partie*) ; Hamm : « Qu'est-ce qui se passe ? Qu'est-ce qui se passe ? »¹¹⁷² ; « Hamm : À peu près ! À peu près ! »¹¹⁷³ ; « Hamm : À vue de nez ! À vue de nez ! »¹¹⁷⁴ ; « Hamm : Je n'aime pas ça, je n'aime pas ça »¹¹⁷⁵ ; « Hamm : Tout est...tout est... tout est quoi ? (Avec violence). Tout est quoi ? »¹¹⁷⁶ ; « Hamm : Pas de beaucoup, pas de beaucoup. [...] Jamais forcer, jamais forcer. [...] pas de beaucoup, pas de beaucoup »¹¹⁷⁷ ; « Hamm : Sauver. (Un temps) Sauver ! (Un temps) [...] Tout ça, tout ça ! »¹¹⁷⁸ (*Fin de partie*) ; « Winnie : [...] est-ce que tu m'entends de là [...] / Willie (maussade) : Oui. / Winnie (revenant de face, la même voix) : Et maintenant ? / Willie (agacé) : Oui. / Winnie (moins fort) : Et maintenant ? / Willie (encore plus agacé) : Oui ! / Winnie (encore moins fort) : Et maintenant ? [...] Et maintenant ? / Willie (violemment) : Oui ! »¹¹⁷⁹ (*Oh ! les beaux jours*) ; dans *Oh ! les beaux jours*, Willie ne parle que par répétition des dernières syllabes, de phrases ou de bribes de phrases énoncées par Winnie¹¹⁸⁰. Inlassablement recommencé, réitéré, le discours semble avoir les dimensions de l'infini. La logique répétitive donne l'impression de ralentir le discours, parfois de l'interrompre même, celui-ci se voyant ainsi attribuer un «statisme» qu'il ne possède pas, une paresse sémantique qui le détruit. Forcé à se manifester comme répétition continue, le discours se découvre incapable d'indiquer par des signes différents, des choses et des expériences différentes.

¹¹⁷⁰ *Ibidem*, p.97.

¹¹⁷¹ BECKETT, Samuel, *Fin de partie*, Paris : Éditions de Minuit, 1957, p.44.

¹¹⁷² *Ibidem*, p.28.

¹¹⁷³ *Ibidem*, p.42.

¹¹⁷⁴ *Ibidem*, p.43.

¹¹⁷⁵ *Ibidem*, p.44.

¹¹⁷⁶ *Ibidem*, p.46.

¹¹⁷⁷ *Ibidem*, p.80.

¹¹⁷⁸ *Ibidem*, p.91.

¹¹⁷⁹ BECKETT, Samuel, *Oh ! Les beaux jours* [suivi de] *Pas moi*, Paris : Éditions de Minuit, 1975, p.32.

¹¹⁸⁰ *Ibidem*, voir p.41.

c. L'incohérence

Une logique de l'excès anime la parlerie banale et répétitive des protagonistes d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov. Toute pensée disparaît, mais les mots continuent à s'enchaîner, à se déverser sur scène, envahissant l'espace, créant un langage incontinent, qui prolifère sans contrôle, surchargeant un message qui n'assure plus une continuité de la pensée. Alors que chez Eugène Ionesco, l'enchaînement mécanique, véritable cacophonie de l'accumulation, se défait dans le non-sens (on s'y attardera plus loin) chez Samuel Beckett et Arthur Adamov, les mots sont compréhensibles et renvoient à des réalités connues, mais ils refusent la continuité sémantique, se présentant sous la forme d'un magma incohérent, une intarrissable logorrhée, une sorte de *logos* sans *telos* qui ne peut pas se déployer sereinement, donnant l'impression de flux insignifiant¹¹⁸¹. À la limite de la cohérence, les entités dramatiques sont condamnées à parler, au risque même de ne plus savoir de quoi elles parlent, chaque syllabe étant une seconde gagnée, une victoire sur le silence écrasant qui menace d'engloutir à tout instant, un effort pour se détourner du néant : « Nous sommes incapables de nous taire »¹¹⁸² dit Estragon dans *En attendant Godot*, et en effet, leurs répliques se succèdent dans un rythme effréné, indépendamment de la cohérence sémantique (« Vladimir : Si on se repentait ? / Estragon : De quoi ? / Vladimir : Eh bien ... (Il cherche). On n'autait pas besoin d'entrer dans les détails. / Estragon : D'être né ? [...] Vladimir : On n'ose plus même rire. / Estragon : Tu parles d'une privation »¹¹⁸³ ; « Estragon : Si tu chantaient ? / Vladimir : Non, non. (Il cherche). On n'a qu'à recommencer. / Estragon : Ça ne me semble pas bien différent, en effet. / Vladimir : C'est le départ qui est difficile. / Estragon : On peut partir de n'importe quoi. / Vladimir : Oui, mais il faut se décider. / Estragon : C'est vrai. / Vladimir : Aide-moi ! / Estragon : Je cherche. / Vladimir : Quand on cherche on entend. / Estragon : C'est vrai. / Vladimir : Ça empêche de trouver. / Estragon : Voilà. / Vladimir : Ça empêche de penser. / Estragon : On pense quand même. / Vladimir : Mais non, c'est impossible. / Estragon : C'est ça, contredisons-nous. / Vladimir : Impossible. / Estragon : Tu crois ? / Vladimir : Nous ne risquons plus de penser. »¹¹⁸⁴ ; « Estragon : Si on se levait, pour commencer ? / Vladimir : Essayons toujours. / Estragon : Pas plus difficile que ça. / Vladimir :

¹¹⁸¹ Samuel Beckett est ici influencé par James Joyce, qui est à l'origine du « stream of consciousness », le procédé du courant de conscience également utilisé par Virginia Woolf dans *Les Vagues*, qui consiste à laisser la pensée d'un protagoniste se dévider au hasard dans une sorte de monologue « de soi à soi » .

¹¹⁸² BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Paris : Éditions de Minuit, 1952, p.87.

¹¹⁸³ *Ibidem*, p.13.

¹¹⁸⁴ *Ibidem*, p.88-89.

Vouloir, tout est là. / Estragon : Et maintenant ? »¹¹⁸⁵); *La Dernière bande* et *Dis Joe* sont des monologues désorganisés, chaotiques, qui tantôt s'agrippent au passé tantôt s'efforcent de le faire taire; dans *Cendres*, Henry ressent un besoin incoercible de parler (« Ada : Tu devrais voir un spécialiste, ça empire... Parler comme ça tout le temps sans t'arrêter... »¹¹⁸⁶ remarque l'ombre de sa femme) et son discours est un mélange confus d'hallucinations, de fantasmes personnels, de souvenirs et d'histoires étranges et incompréhensibles; c'est presque le monologue de Winnie, farfêlu, inconséquent, reposant presque totalement sur le procédé de l'association d'idées, susceptible d'être prolongé indéfiniment, qui constitue *Oh ! les beaux jours*; pressée, haletante et irrépressible, la voix de *Cascando* essaie de raconter l'histoire d'un certain Maunu, mais ne peut que fabuler et dérailler, ne parvenant à dire plus rien qui vaille, jusqu'à ce que, de plus en plus épuisée, elle s'évanouisse ; le débit saccadé et saccagé de Bouche dans *Pas moi* ne construit plus rien (« Bouche : monde...mis au monde...ce monde...petit bout de rien...avant l'heure...loin de...quoi ?...femelle ?...oui...petit bout de femelle...au monde...avant l'heure...loin de tout...au trou dit...dit...n'importe...père mère fantômes...pas tracé...lui filé...ni vu ni connu »¹¹⁸⁷) et n'a pas de fin : il a commencé avant que le rideau ne se lève et il continue après qu'il est tombé; *Solo* est le monologue d'un Récitant qui, en six phrases, change cinq fois de points de vue ; les flots intarrissables et décousus de la voix de *Berceuse* et du Souvenant de *Cette fois* ne sont plus même marqués par des signes de ponctuation ; dans *La Parodie*, L'Employé laisse proliférer ses fantasmes dans d'interminables monologues anarchiques ; dans *Le Professeur Taranne*, les incohérences du protagoniste s'amoncellent sens dessus dessous dans ses longs monologues vainement justificatoires. Ce verbe devenu du coup verbiage offre le spectacle d'une humanité robotisée par la parole, qui, valorisant le mécanique au détriment du vivant, s'avère incapable de communiquer authentiquement. S'enchaînant de façon mécanique, le discours traverse les protagonistes qui n'en sont plus responsables et s'anéantit dans la discontinuité et dans l'absence de toute signification. L'incohérence sape le discours qui devient de plus en plus atomique, disjonctif, coupé, tronqué, haché.

¹¹⁸⁵ *Ibidem*, p.118.

¹¹⁸⁶ BECKETT, Samuel, *La Dernière bande* [suivi de] *Cendres*, Paris : Éditions de Minuit, 1959, p.58.

¹¹⁸⁷ BECKETT, Samuel, *Oh! Les beaux jours* [suivi de] *Pas moi*, Paris : Éditions de Minuit, 1975, p.82.

d. l'incertitude

Banal, répétitif, mécanique et incohérent, le discours vacille et devient incertain. Les protagonistes d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov¹¹⁸⁸ parlent un langage allusif, tout en points de suspension, mettant à tout instant en question la vérité de leurs propos: « La Vieille : Que se passe-t-il ? [...] / Le Vieux : Je ne sais pas... Je ne crois pas... est-ce possible ... »¹¹⁸⁹ (*Les Chaises*); « Choubert : Comment je le sais ? Comment je le sais ?... Comment je le sais ? ... Je ne sais pas comment je le sais ! »¹¹⁹⁰ (*Victimes du devoir*); « Amédée : Je me suis peut-être trompé. J'ai peut-être confondu... J'embrouille tout [...] Je ne sais plus où j'en suis »¹¹⁹¹ (*Amédée ou Comment s'en débarrasser*); « Bartholoméus III : Je ne comprends pas, voici une expression que je comprends... ou du moins que j'emploie »¹¹⁹² (*L'Impromptu de l'Alma*);

« Bartholoméus I : C'est pourtant clair.

Bartholoméus III : Cela me paraît obscur.

Bartholoméus II : C'est du clair-obscur.

Bartholoméus I : Je m'excuse, c'est de l'obscur clair...

Bartholoméus III : Pardon, l'obscur clair, n'est pas le clair obscur.

Bartholoméus II : Vous vous trompez »¹¹⁹³ (*L'Impromptu de l'Alma*);

« Marthe : Nous avons vu un beau sac, pour maman [...] je ne puis en préciser la nuance, avec des fleurs qui bougeaient, se fermaient, s'ouvraient, se refermaient, comme de vraies fleurs, c'est à croire que c'étaient de vraies fleurs.

Bérenger : C'étaient peut-être de vraies fleurs.

Marthe : Oui, peut-être de vraies fleurs ou peut-être des mains d'éventails »¹¹⁹⁴ (*Le Piéton de l'air*) ;

« Bérenger : Je suis enivré de certitude [...], de je ne sais quelle certitude.

Joséphine : Alors, ce n'est pas une certitude, puisque c'est une certitude incertaine et indéfinie. La certitude est caractérisée par la précision.

Bérenger : Pour moi, [...] une certitude limitée n'en est plus une, puisqu'elle a des frontières, puisqu'elle est menacée par ce qui la nie. D'ailleurs, rien n'est plus

¹¹⁸⁸ Arthur Adamov avoue vouloir « prendre les mots les plus simples, les plus délavés par l'usage, en apparence les plus précis, pour leur restituer leur part d'imprécision innée » (ADAMOV, Arthur, *Ici et Maintenant*, Paris : Gallimard, 1964, p.14).

¹¹⁸⁹ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.172.

¹¹⁹⁰ *Ibidem*, p.211.

¹¹⁹¹ *Ibidem*, p.295.

¹¹⁹² *Ibidem*, p.431.

¹¹⁹³ *Ibidem*, p.444.

¹¹⁹⁴ *Ibidem*, p.681.

imprécis que la précision »¹¹⁹⁵ (*Le Piéton de l'air*) ; « Marie : L'impossibilité de répondre est la réponse même »¹¹⁹⁶ (*Le Roi se meurt*) ; l'incertitude nourrit le récit du voyage de Jean au dernier épisode de *La Soif et La Faim*¹¹⁹⁷ ;

« Estragon : Les miennes étaient noires. Celles-ci sont jaunes.

Vladimir : Tu es sûr que les tiennes étaient noires ?

Estragon : C'est-à-dire qu'elles étaient grises »¹¹⁹⁸ (*En attendant Godot*) ;

« L'Employé, saisissant la main de Lili : Je voudrais... avant que vous partiez.

Voulez vous ?... Après-demain, c'est un peu loin, demain plutôt »¹¹⁹⁹ (*La Parodie*) ;

dans *L'Invasion*, Tradel se contente d'à peu près : « Pierre : Il se fait la tâche facile.

Quand il n'arrive pas à lire un mot, il l'invente. Pourvu que le sens y soit à peu près,

il est content. [...] il se satisfait d'un mot approximatif »¹²⁰⁰. Le discours est le lieu

de l'incertain, dans le « nouveau théâtre ». Dès que les entités dramatiques d'Eugène

Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov échangent des paroles, les

certitudes sont mises en question, leurs discours n'éclaircissant plus rien, restant à

définir, ébranlant fortement la communication dans ses fondements.

e. le mensonge

Incertain, le discours échoue dans sa recherche du vrai et devient mensonger. Les

protagonistes ionesciens, beckettien et adamoviens parlent un langage faux¹²⁰¹, fait

de propos déformés, dénaturés : « Ah, ils m'ont menti »¹²⁰² s'exclame Jacques dans

Jacques ou la soumission; le mensonge se confond avec la vérité dans *L'Impromptu*

de l'Alma (« Bartholoméus I : [...] le mensonge est vérité », « Bartholoméus II : [...]

la vérité est mensonge »¹²⁰³); dans *Le Roi se meurt*, Marie fausse la sentence de mort

que Marguerite assène au roi (« Marie, au Roi : Ce n'est pas vrai, ce qu'elle

dit »¹²⁰⁴); dans *La Soif et La Faim*, Jean a l'intuition du discours mensonger de tante

Adélaïde (« Jean : Ce n'est pas du vrai sang. Ce n'est pas liquide [...] c'est trop

foncé pour être du sang. C'est mou. C'est de la gélatine. Ça colle, ça ne fait pas de

tâche. [...] Non, tante Adélaïde, ce n'est certainement pas du vrai sang. Tu veux

¹¹⁹⁵ *Ibidem*, p.698.

¹¹⁹⁶ *Ibidem*, p.767.

¹¹⁹⁷ *Ibidem*, voir p.857-860.

¹¹⁹⁸ BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Paris : Éditions de Minuit, 1952, p.95.

¹¹⁹⁹ ADAMOV, Arthur, *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1953, réédition 1981, p.16.

¹²⁰⁰ *Ibidem*, p.62.

¹²⁰¹ Le discours adamovien résulte d'un subtil décalage grâce auquel tout sonne constamment faux : « La poésie, le langage inexploré, réinvente les mots les plus banals, mais distribués dans la phrase de telle manière que l'on en vient à douter de leur sens actuel » (ADAMOV, Arthur, *L'Aveu*, Paris : Éditions du Sagittaire, 1946, p.102).

¹²⁰² IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.108.

¹²⁰³ *Ibidem*, p.444.

¹²⁰⁴ *Ibidem*, p.748.

nous tromper »¹²⁰⁵); dans *L'Homme aux valises*, on assiste à une traduction volontairement erronée des paroles du Premier Homme¹²⁰⁶ et à la scène XI de la même pièce, l'échange est à nouveau faussé (« La Femme : De toute façon, ce n'était pas une vraie conversation »¹²⁰⁷); dans *Le Vicomte*, Le Gros Monsieur ment grossièrement (« Le Gros Monsieur : Depuis ma dernière fausse couche, je ne me sens pas vraiment solide »¹²⁰⁸; « Le Gros Monsieur : C'est faux !... Je n'ai jamais été marié. Je n'ai jamais eu d'enfants »¹²⁰⁹) afin de « toucher les allocations familiales »¹²¹⁰, tandis que Le Pompier se plaît à se nier lui-même (« Le Pompier : Je dois éteindre tous les incendies. Mais pas pour de vrai ! Je ne suis pas un vrai pompier... »¹²¹¹); dans *En attendant Godot*, Vladimir encourage Estragon à mentir (« Vladimir : Dis-le, même si ce n'est pas vrai »¹²¹²), alors que Pozzo et le garçon messenger mentent naturellement (« Pozzo : Je ne sais plus très bien ce que j'ai dit, mais vous pouvez être sûrs qu'il n'y avait pas un mot de vrai là-dedans »¹²¹³; « Estragon : Tout ça, c'est des mensonges ! [...] Dis-nous la vérité ! »¹²¹⁴ réclame Estragon du garçon messenger); les paroles des trois protagonistes de *Comédie*, qui proposent chacun des variantes différentes d'une même histoire, sont fausses, de toute évidence; dans *Le Professeur Taranne*, le protagoniste nie s'être montré nu sur une plage à des enfants et avoir plagié ses cours universitaires, mais des preuves concrètes affirment le contraire. À travers ce discours faux, mensonger, qui fait un usage pervers de la parole et n'offre plus aucune garantie du réel, la communication falsifie ce qu'elle devrait communiquer, en même temps qu'elle se fausse elle-même et s'effondre.

¹²⁰⁵ *Ibidem*, p.811.

¹²⁰⁶ *Ibidem*, voir p.1234-1235.

¹²⁰⁷ *Ibidem*, p.1239.

¹²⁰⁸ *Ibidem*, p.1381.

¹²⁰⁹ *Ibidem*, p.1392.

¹²¹⁰ *Ibidem*, p.1392.

¹²¹¹ *Ibidem*, p.1387.

¹²¹² BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Paris : Éditions de Minuit, 1952, p.84.

¹²¹³ *Ibidem*, p.47.

¹²¹⁴ *Ibidem*, p.70.

e. la contradiction

Parler est également, dans les nouvelles dramaturgies des années 1950, le lieu d'une permanente contradiction¹²¹⁵, pratique destructrice qui abîme davantage le langage. Le discours des protagonistes du « nouveau théâtre » se configure comme un immense contresens ahurissant où des assertions fragiles sont suivies d'inévitables négations qui font coexister le vrai et le faux sur le même plan pour énoncer des vérités simultanées : dans *La Cantatrice chauve*, M. Smith dit que les Watson « n'ont pas eu d'enfants » et pourtant Mme Smith affirme qu'« ils ont eu un garçon et une fille »¹²¹⁶ ; dans *Les Chaises*, les Vieux donnent des versions ridiculement contradictoires de leur vie commune (« La Vieille : Nous avons eu un fils » / « Le Vieux : nous n'avons pas eu d'enfant »¹²¹⁷) ; les docteurs en théâtrologie se plaisent constamment à se contredire dans *L'Impromptu de L'Alma* : « Bartholoméus I : ...plus on est proche... / Bartholoméus II : ...plus on est distant... »¹²¹⁸ ; dans *Délire à deux*, la dispute du couple survient car la femme maintient que le limaçon et la tortue sont un seul et même animal, tandis que l'homme prétend le contraire¹²¹⁹, la pièce foisonnant de contradictions qui opèrent sous la forme de la stichomythie (« Lui : Ils montent à l'étage au-dessus. / Elle : Ils descendent. / Lui : Non, ils montent. / Elle : Ils descendent. / Lui : Non, ils montent. / Elle : Je te dis qu'ils descendent »¹²²⁰) ; Samuel Beckett utilise lui aussi ce procédé dans *En attendant Godot* : « Vladimir : Merci à vous. / Pozzo : De rien. / Estragon : Mais si. / Pozzo : Mais non. / Vladimir : Mais si. / Estragon : Mais non »¹²²¹. La contradiction est encore plus absurde lorsqu'elle coexiste chez le même protagoniste, qui affirme et infirme à la fois la proposition avancée : « 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 »¹²²² (*La Cantatrice chauve*) ; dans *La Leçon*, Le Professeur explique que les mots s'associent par paires contradictoires et « leurs caractères distinctifs » deviennent des « preuves absolument indiscutables de l'extraordinaire ressemblance

¹²¹⁵ Tandis que Eugène Ionesco a été influencé par la logique des contraires de son compatriote Stéphane Lupasco, l'influence sur Samuel Beckett de Giordano Bruno et sa théorie des contraires, découverte par l'intermédiaire de James Joyce, a été déterminante.

¹²¹⁶ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.13.

¹²¹⁷ *Ibidem*, p.160.

¹²¹⁸ *Ibidem*, p.432.

¹²¹⁹ *Ibidem*, voir p.202.

¹²²⁰ *Ibidem*, p.649.

¹²²¹ *Ibidem*, p.65.

¹²²² *Ibidem*, p.13.

... qui les différencie profondément »¹²²³, tandis que L'Élève ne peut soustraire un de deux, mais calcule mentalement, en un clin d'œil, le produit de nombres immenses¹²²⁴, ayant appris « par cœur tous les résultats possibles de toutes les multiplications possibles »¹²²⁵, elle ne comprend rien à l'exposé de linguistique, mais sait la définition du phonème ; « Jacques-mère : Oh, tu es toujours méchant... toi qui es si bon pourtant ! »¹²²⁶, « Jacques-père : Grand-père est mort, vive grand-père »¹²²⁷ (*L'Avenir est dans les œufs*) ; « Le Gros Monsieur : Je les observe toujours quand je ne vois personne »¹²²⁸ ; « Le Gros Monsieur : Ces murs nus lourdement me pèsent, car ils n'ont pas de poids ! »¹²²⁹ (*Le Tableau*) ; « Bartholoméus I : Vous ne savez pas que les contraires sont identiques ? Un exemple. Lorsque je dis : une chose est vraiment vraie, cela veut dire qu'elle est faussement fausse [...] Pour résumer : le faux vrai, c'est le vrai faux, ou le vrai vrai, c'est le faux faux. Ainsi, les contraires se rejoignent »¹²³⁰, « Bartholoméus I : [...] on est dedans quand on est dehors, dehors quand on est dedans »¹²³¹, « Bartholoméus I : [...] la théâtralité, c'est ce qui est antithéâtral »¹²³², « Bartholoméus I : [...] pour être sincère il faut être insincère »¹²³³, « Bartholoméus I : [...] l'obscur est clair comme le mensonge est vérité »¹²³⁴, « Bartholoméus II : S'ennuyer, c'est se divertir »¹²³⁵, « Bartholoméus II : [...] plus on reste plus on s'en va »¹²³⁶, « Bartholoméus II : On ne s'en tire, du cercle vicieux, qu'en s'y enfermant »¹²³⁷ (*L'Impromptu de L'Alma*) ; « La mère Pipe : il faut mystifier pour démystifier » [...] Pour désaliéner l'humanité il faut aliéner chaque homme en particulier » [...] les intellectuels « seront niais, donc intelligents. Ils seront courageux, c'est-à-dire lâches ; lucides, c'est-à-dire aveugles »¹²³⁸ (*Tueur sans gages*) ; « Jean : Assis ou debout, c'est la même chose »¹²³⁹ (*Rhinocéros*) ; « Elle :

¹²²³ *Ibidem*, p.60.

¹²²⁴ *Ibidem*, p.57-58.

¹²²⁵ *Ibidem*, p.58.

¹²²⁶ *Ibidem*, p.118.

¹²²⁷ *Ibidem*, p.128.

¹²²⁸ *Ibidem*, p.386.

¹²²⁹ *Ibidem*, p.390.

¹²³⁰ *Ibidem*, p.433.

¹²³¹ *Ibidem*, p.432.

¹²³² *Ibidem*, p.438.

¹²³³ *Ibidem*, p.444.

¹²³⁴ *Ibidem*, p.458.

¹²³⁵ *Ibidem*, p.440.

¹²³⁶ *Ibidem*, p.446.

¹²³⁷ *Ibidem*, p.431.

¹²³⁸ *Ibidem*, p.520-521.

¹²³⁹ *Ibidem*, p.549.

J'ai quitté mes enfants. Je n'avais pas d'enfant »¹²⁴⁰, « Elle : Tu es capable de tout. Tu n'est capable de rien »¹²⁴¹ (*Délire à deux*); « Le Roi : Je ne boite pas. Je boite un peu »¹²⁴², « Le Roi : Que tout meure. Non, que tout reste »¹²⁴³ (*Le Roi se meurt*); « Jean : Je suis un autre et pourtant le même »¹²⁴⁴ (*La Soif et La Faim*); « Dick : Mon père, ma mère, mes frères, mes cousins, mes cousines sont aussi grands et aussi petits que La Tour Eiffel »¹²⁴⁵ (*Exercices de conversation et de diction françaises pour étudiants américains*); « Alexandre : Parlons d'autre chose [...] Ne parlons de rien »¹²⁴⁶ (*Jeux de massacre*); « Macbett : Ça m'étonne de Duncan. Ça ne m'étonne pas beaucoup, ça m'étonne un peu »¹²⁴⁷, « Duncan : Oublie que tu existes. Souviens-toi que tu es »¹²⁴⁸ (*Macbett*); « Lucienne, au Personnage : Je suis sûre que je ne t'ennuie pas. Je ne suis pas sûre que je ne t'ennuie pas. Je suis sûre que je t'ennuie. Tu es si bizarre. Oh, tu n'es peut-être même pas bizarre »¹²⁴⁹. [...] Toi aussi tu es malheureux. Mais non, tu n'es même pas malheureux [...] Je crois que tu m'écriras. Oh, je ne le crois pas vraiment »¹²⁵⁰, « La Dame avec un petit chien: Est-ce qu'on vit pour rien ? Il paraît que non. Il paraît que si »¹²⁵¹, « La Serveuse : Reste ici, va »¹²⁵² (*Ce formidable bordel!*); « Le Premier Policier : Nous vivons dans la capitale, mais en réalité, c'est une ville de province »¹²⁵³, « La Femme Blonde : Prenez donc vos bagages ou ne les prenez pas, allons »¹²⁵⁴ (*L'Homme aux valises*); « Jean : L'ennui ! Je m'y suis fait. On s'y fait, ou plutôt on ne s'y fait pas, mais on s'y fait de ne pas s'y faire »¹²⁵⁵, « La Vieille : Vous êtes tous et à la fois vous n'êtes pas, dans des espaces vides qui ne sont pas des espaces »¹²⁵⁶ (*Voyage chez les morts*); « Le Vicomte : Prenez garde, mais ne faites pas attention ! »¹²⁵⁷ (*Le Vicomte*); dans *En attendant Godot*, Pozzo ordonne et interdit à la fois qu'on lui parle¹²⁵⁸; « Clov : Vous

¹²⁴⁰ *Ibidem*, p.644.

¹²⁴¹ *Ibidem*, p.205.

¹²⁴² *Ibidem*, p.749.

¹²⁴³ *Ibidem*, p.779.

¹²⁴⁴ *Ibidem*, p.823.

¹²⁴⁵ *Ibidem*, p.929.

¹²⁴⁶ *Ibidem*, p.981.

¹²⁴⁷ *Ibidem*, p.1085.

¹²⁴⁸ *Ibidem*, p.1090.

¹²⁴⁹ *Ibidem*, p.1127.

¹²⁵⁰ *Ibidem*, p.1127-1128.

¹²⁵¹ *Ibidem*, p.1142.

¹²⁵² *Ibidem*, p.1181.

¹²⁵³ *Ibidem*, p.1232.

¹²⁵⁴ *Ibidem*, p.1281.

¹²⁵⁵ *Ibidem*, p.1345.

¹²⁵⁶ *Ibidem*, p.1356.

¹²⁵⁷ *Ibidem*, p.1376.

¹²⁵⁸ BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Paris : Éditions de Minuit, 1952, p.41.

voulez donc tous que je vous quitte ? / Hamm : Bien sûr. / Clov : Alors je vous quitterai. / Hamm : Tu ne peux pas nous quitter. / Clov : Alors je ne vous quitterai pas »¹²⁵⁹; « Hamm : Je ne te donnerai plus rien à manger. / Clov : Alors nous mourrons. / Hamm : Je te donnerai juste assez pour t'empêcher de mourir. Tu auras tout le temps faim. / Clov : Alors nous ne mourrons pas »¹²⁶⁰ (*Fin de partie*). Tissé de contradictions qui s'équivalent et peuvent se substituer l'une à l'autre à tout moment, le discours se dément à tout instant et ne cesse de s'affaiblir, incapable de parvenir à l'affirmation de lui-même.

f. le non-sens

Noyé dans la banalité et la répétition, égaré dans l'incohérence, l'incertitude et le mensonge, le discours succombe aux troubles linguistiques, tournant infailliblement au dérisoire, au burlesque et au pénible. Une fois défaits dans le non-sens, les mots ne s'inversent plus dans la plénitude du sens. La pathologie du langage est un des domaines où l'écriture dramatique ionescienne réussit le mieux. Abondant en ruptures fréquentes du lien qui unit le signifié et le signifiant, les discours ionesciens empêchent le sens de se manifester. Trois distorsions principales provoquent les dérives de la signifiante dans la dramaturgie ionescienne : tantôt le signifiant précède le signifié, tantôt un seul signifiant possède des signifiés pluriels, tantôt les signifiants lâchés en liberté se lient à des signifiés nouveaux. Dans le processus normal de communication, le signifié est premier et le locuteur cherche l'expression pertinente du contenu de sa pensée. Eugène Ionesco renverse la démarche, partant du mot auquel il donne un contenu inadéquat : dans les anecdotes racontées par les protagonistes à la scène VIII de *La Cantatrice chauve*, le veau est une vache, le chien se prend pour un éléphant, la poule fait du miel, le serpent boxe avec ses pattes ; dans *Jacques ou la Soumission*, Roberte II parle de son voisin meunier qui a « une jument qui a mis bas deux gentils petits poulains »¹²⁶¹. Dans d'autres cas, tous les signifiés se confondent dans un même signifiant, engendrant une surabondance de significations simultanées, créant une frappante absence d'intelligibilité : dans *La Cantatrice chauve*, Bobby Watson, sa femme, les enfants qu'ils n'ont pas eus et tous leurs parents se nomment tous Bobby Watson ; dans le poème intitulé « Le Feu » de la même pièce, tous les éléments prennent feu, particulièrement ceux qui sont ininflammables - pierre, château, homme, femme, animaux, eau, ciel ; dans *Jacques ou La Soumission*, tout est chat : « Roberte II : Pour y désigner les choses, un seul mot : chat. Les chats s'appellent chat, les aliments : chat, les insectes : chat, les

¹²⁵⁹ BECKETT, Samuel, *Fin de partie*, Paris : Éditions de Minuit, 1957, p.55.

¹²⁶⁰ *Ibidem*, p.20.

¹²⁶¹ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.108.

chaises : chat, toi : chat, moi : chat, le toit : chat, trois : chat, vingt : chat, trente : chat, tous les adverbes : chat ; toutes les prépositions : chat. Il y devient facile de parler... »¹²⁶². Enfin, des signifiants insolites envahissent le discours, enfantant des associations absurdes, aberrantes qui lui font perdre la valeur référentielle. Des signifiants anormaux coexistent avec le vocabulaire normal, brisant la communication : dans *La Cantatrice chauve*, le yaourt est « excellent pour l'estomac, les reins, l'appendice et **l'apothéose** »¹²⁶³ ; Le Professeur de *La Leçon* raconte comment son camarade de régiment, qui avait un défaut de prononciation très grave, « avait la chance de pouvoir si bien [le] cacher, grâce à des **chapeaux**, que l'on ne s'en apercevait pas »¹²⁶⁴ ; dans *Jacques ou La Soumission*, Jacques père se lamente d'avoir eu « l'idée malheureuse de désirer un fils et non pas un **coquelicot !** »¹²⁶⁵, Jacques mère avoue avoir été pour son fils « une véritable amie, **un mari, un matin, une confidente, une oie** »¹²⁶⁶; dans *L'Avenir est dans les œufs* de la progéniture de Roberte et de Jacques, on en fera « des athlètes [...] **de la pâte à modeler** [...] des valets, des patrons [...] des diplomates [...] **de la laine à tricoter** [...] **des poireaux et des oignons** [...] des banquiers et **des cochons**[...] des citadins et des ruraux [...] des employeurs, des employés [...] des papes, des rois, des empereurs [...] des policiers [...] des avoués et des curés [...] **des omlettes** [...] des révolutionnaires, des anti-révolutionnaires [...] des populistes, des actionnaires, des réactionnaires, des chimistes, des pompiers, des professeurs [...] des douaniers, des acteurs, des ivrognes, des catholiques, des protestants, des israélites, **des escaliers et des souliers, des crayons et des plumiers, des aspirines, des allumettes** »¹²⁶⁷; dans *Les Chaises*, Le Vieux raconte comment son patron l'a mis à la porte parce qu'il ne faisait pas la révérence « à son bébé, à son **cheval** »¹²⁶⁸, il espère également que lui et sa femme laisseront des traces parce qu'ils sont « des personnes et non pas des **villes** »¹²⁶⁹, La Vieille demande si son mari a convoqué « les gardiens ? les évêques ? les chimistes ? les chaudronniers ? les violonistes ? les délégués ? les présidents ? les policiers ? les marchands ? **les bâtiments ? les porte-plume ? les chromosomes ?** [...] les banquiers ? les prolétaires ? les fonctionnaires ? les militaires ? les révolutionnaires ? les réactionnaires ? les aliénistes et leurs aliénés ? [...] le pape, **les**

¹²⁶² *Ibidem*, p.112.

¹²⁶³ *Ibidem*, p.11.

¹²⁶⁴ *Ibidem*, p.63.

¹²⁶⁵ *Ibidem*, p.89.

¹²⁶⁶ *Ibidem*, p.88.

¹²⁶⁷ *Ibidem*, p.135-136.

¹²⁶⁸ *Ibidem*, p.176.

¹²⁶⁹ *Ibidem*, p.181.

papillons et les papiers ? »¹²⁷⁰ ; dans *Le Salon de l'automobile*, Le Monsieur demande si « les freins fonctionnent à **garantie fixe** ou à pleins pouvoirs »¹²⁷¹ ; Le Gros Monsieur du *Vicomte* a préparé « des plats de **photos** de Vercingétorix en ragoût, en salade... »¹²⁷², etc. Les signifiants anormaux remodelent les expressions familières et les phrases idiomatiques : « Monsieur Martin : Celui qui vend aujourd'hui un bœuf, demain aura un œuf »¹²⁷³, « Madame Martin : J'aime mieux un oiseau dans un champ qu'une chaussette dans une brouette »¹²⁷⁴ ; « Madame Martin : La maison d'un Anglais est son vrai palais »¹²⁷⁵ (*La Cantatrice chauve*) ; dans *Rhinocéros*, l'expression « revenons à nos moutons » est transformée en « revenons à nos chats »¹²⁷⁶ et dans la bouche de Botard l'expression « la montagne a accouché d'une souris » est scindée en deux et devient « C'était peut-être tout simplement une puce écrasée par une souris. On en fait une montagne »¹²⁷⁷. Des combinaisons inusitées court-circuitent le discours, y introduisant un contenu insolite : dans *La Cantatrice chauve*, on boit de « l'eau anglaise »¹²⁷⁸, on se nourrit de « yaourt bulgare folklorique »¹²⁷⁹, Bobby Watson est « un véritable cadavre vivant »¹²⁸⁰, le protagoniste absent de la pièce, la cantatrice chauve, « se coiffe toujours de la même façon »¹²⁸¹ ; dans *Jacques ou la soumission*, Roberte a « des boutons verts sur sa peau beige ; des seins rouges sur fond mauve ; un nombril enluminé ; une langue à la sauce tomate ; des épaules pannées »¹²⁸² ; dans *Les Chaises*, La Vieille demande au Vieux d'imiter « le mois de février »¹²⁸³ ; dans *Le Maître*, le protagoniste « goûte aux fleurs et aux fruits qui poussent dans le ruisseau »¹²⁸⁴ ; dans *Le Salon de l'automobile*, on achète « de l'automobile au kilo »¹²⁸⁵ qui « marche à pneumonie circulatoire »¹²⁸⁶ ; dans *L'Impromptu de L'Alma*, « le costume ne doit pas être égoïste »¹²⁸⁷, il « est très malade »¹²⁸⁸ ; dans *Le Piéton de l'air*, Joséphine opine que

¹²⁷⁰ *Ibidem*, p.148-149.

¹²⁷¹ *Ibidem*, p.200.

¹²⁷² *Ibidem*, p.1382.

¹²⁷³ *Ibidem*, p.38.

¹²⁷⁴ *Ibidem*, p.39.

¹²⁷⁵ *Ibidem*, p.39.

¹²⁷⁶ *Ibidem*, p.555.

¹²⁷⁷ *Ibidem*, p.574-575.

¹²⁷⁸ *Ibidem*, p.10.

¹²⁷⁹ *Ibidem*, p.11.

¹²⁸⁰ *Ibidem*, p.12.

¹²⁸¹ *Ibidem*, p.38.

¹²⁸² *Ibidem*, p.97.

¹²⁸³ *Ibidem*, p.143.

¹²⁸⁴ *Ibidem*, p.191.

¹²⁸⁵ *Ibidem*, p.197-198.

¹²⁸⁶ *Ibidem*, p.200.

¹²⁸⁷ *Ibidem*, p.455.

« l’herbe rafraîchit les idées »¹²⁸⁹. L’association absurde prend souvent l’aspect d’un jeu verbal, qui se manifeste comme des énoncés structurés par des allitérations ludiques. Un mot en attire un autre, sans nul égard pour le sens, suggéré par un même son, commençant par les mêmes lettres ou pourvu d’une même désinence : « Monsieur Smith : Toujours on s’empêtre entre les pattes du prêtre »¹²⁹⁰, « Madame Martin : « Les cacaoyers des cacaoyères donnent pas des cacahuètes, donnent du cacao ! »¹²⁹¹, « Madame Smith : Les souris ont des sourcils, les sourcils n’ont pas de souris »¹²⁹², « Monsieur Smith : Touche la mouche, mouche pas la touche »¹²⁹³, « Monsieur Smith : Le pape dérape ! Le pape n’a pas de soupape. La soupape a un pape »¹²⁹⁴ (*La Cantatrice chauve*) ; « Jacques grand-mère : Le fils de mon fils c’est mon fils... et mon fils c’est ton fils. Il n’y a pas d’autre fils »¹²⁹⁵, « Jacques mère : [...] c’est le crâne de la crème ! »¹²⁹⁶, « Jacqueline : Maman, maman, ne te tapote pas les cervelles ! Ça ne vaut pas la pelle ! »¹²⁹⁷ (*Jacques ou la Soumission*) ; dans *L’Avenir est dans les œufs*, les œufs couvés par Roberte deviendront « de la chair à saucisson [...] de la chair à camion », « de la pâte à paté », « des officiers, des officiels, des officieux », « des humanistes, des anti-humanistes [...] des opportunistes [...] des nationalistes, des internationalistes », « des radis ! des radiqueux ! », « des marquis, des marks, des contre-marks », « des jansénistes [...] des marxistes, des idéalistes, des relativistes, des existentialistes, des essentialistes et des matérialistes, des fédéralistes, des spiritualistes, des lettristes », « des allumettes et des omelettes »¹²⁹⁸ ; « Le Vieux : Alors on a ri du drôle, alors arrivé tout nu, on a ri la malle, la malle de riz ; « La Vieille : Pour préparer des crêpes de Chine ? Un œuf de bœuf, une heure de beurre, du sucre gastrique. Vous avez des doigts adroits »¹²⁹⁹, « La Vieille : Les as-tu convoqués [...] le pape, les papillons et les papiers ? »¹³⁰⁰ (*Les Chaises*) ; « Le Vendeur : Vous désirez des automobiles véritables, vérifiées ou verdâtres ? »¹³⁰¹ (*Le Salon de l’automobile*) ; « L’Annonciateur : Le Maître passe et

¹²⁸⁸ *Ibidem*, p.455.

¹²⁸⁹ *Ibidem*, p.694.

¹²⁹⁰ *Ibidem*, p.35.

¹²⁹¹ *Ibidem*, p.41.

¹²⁹² *Ibidem*, p.41.

¹²⁹³ *Ibidem*, p.41.

¹²⁹⁴ *Ibidem*, p.41.

¹²⁹⁵ *Ibidem*, p.94.

¹²⁹⁶ *Ibidem*, p.98.

¹²⁹⁷ *Ibidem*, p.102.

¹²⁹⁸ *Ibidem*, p.135-136.

¹²⁹⁹ *Ibidem*, p.159.

¹³⁰⁰ *Ibidem*, p.148-149.

¹³⁰¹ *Ibidem*, p.198.

repassé, on repasse son pantalon ! »¹³⁰² (*Le Maître*) ; « La Concierge : On n'avance pas sûrement, quand on piétine sur place. Mais avance-t-on vraiment quand on se déplace ? »¹³⁰³ (*Tueur sans gages*) ; « Jean : Il y a des réminiscences, sciences, sciences, patience, rallences, carences, parences, vacances »¹³⁰⁴, « Jean : Tudite, Je voudrais bien parler pour dire que tudite et tucidide ne font qu'un mot. Un mot truel. Ne font qu'un mot, ne font qu'un pot »¹³⁰⁵, « Jean : [...] la défense de l'Occident, la danse de l'existant [...] la défense de l'Occident, l'Occident de la défense, les dents de la défense, la défense de l'Occident, la défense de l'occiput [...] la culture, les cultes orientaux, la défense de l'Occident, la dent de la défense, la fence de la dent. »¹³⁰⁶ (*Voyage chez les morts*). L'incohérence aboutit au coq-à-l'âne : « Madame Martin : On peut s'asseoir sur la chaise, lorsque la chaise n'en a pas »¹³⁰⁷, « Madame Smith : L'automobile va très vite, mais la cuisinière prépare mieux les plats »¹³⁰⁸, « Monsieur Smith : Ne soyez pas dindons, embrassez plutôt le conspirateur »¹³⁰⁹, « Madame Smith : J'attends que l'aqueduc vienne me voir à mon moulin »¹³¹⁰, « Monsieur Martin : On peut prouver que le progrès social est meilleur avec du sucre »¹³¹¹ (*La Cantatrice chauve*) ; « Thomas : Le pupitre est dans le cahier. Le professeur est dans la poche du gilet de la montre. Le tableau noir écrit la copie sur le maître. La craie efface l'éponge. Le corridor et la cour se trouvent sur la chaire et l'estrade se trouve dans la récréation. La craie est au plafond, la fenêtre sur le plancher. J'ouvre l'élève et la porte s'assoit sur le banc. La clochette a trois écoles. Le livre a quatre murs dont il est entouré. Cependant, le dictionnaire n'a que trois fenêtres : une fenêtre anglaise et sept françaises. Les fenêtres se jettent par la porte, le collègue, l'école, la colle sont dans la main du maître. Le maître écrit sur la craie blanche avec le tableau noir. La récréation annonce la clochette »¹³¹² ; (*Exercices de conversation et de diction françaises pour étudiants américains*) ; « Le Vieux Bonhomme : Le temps est plus beau depuis que vous m'avez donné votre ombrelle, ça ne fait pas venir le tramway, ni même l'autobus comme vous dites »¹³¹³, « Jean :

¹³⁰² *Ibidem*, p.194.

¹³⁰³ *Ibidem*, p.502.

¹³⁰⁴ *Ibidem*, p.1359.

¹³⁰⁵ *Ibidem*, p.1359.

¹³⁰⁶ *Ibidem*, p.1312.

¹³⁰⁷ *Ibidem*, p.38.

¹³⁰⁸ *Ibidem*, p.40.

¹³⁰⁹ *Ibidem*, p.40.

¹³¹⁰ *Ibidem*, p.40.

¹³¹¹ *Ibidem*, p.40.

¹³¹² *Ibidem*, p.921.

¹³¹³ *Ibidem*, p.1325.

Les chevaliers de méprisance n'ont pas goûté aux craies des épaules »¹³¹⁴ ; « Jean : Dans une de ces villes charmantes comme la France, évoquant notre siècle manomnie, on ne cédait en rien aux carrelages blancs créés par Jean le Sel d'Alsace Sablons. [...] Pardon. Pas de contentieux. En cette région de Gorde. Ceci est encore un souvenir qui veut rappliquer. Le métal avait-il du poids progressivement dans les anciens symboles afros ? C'était de l'éclairage pour œuvre d'art, pour œuvre dare-dare. Nouveaux motifs, cadres inutiles, deux cent ans d'art dans les sièges du cul. C'était là le vrai secret des chemins creux qui flambaient dans les auberges de l'aptitude. Les décors géométriques n'ont pas le grossissement des tuiles lambaires. Le fond du contre-cœur facilite l'agencement des tablettes du refoulement »¹³¹⁵ (*Voyage chez les morts*). Le discours aboutit ainsi à un délire systématique, il devient hermétique, ne livre plus de code : « Les mots ont tué les images ou ils les cachent »¹³¹⁶ dit Eugène Ionesco dans *Journal en miettes*. Son dérèglement semble apparemment fondé sur l'effondrement de la raison. La critique l'a maintes fois remarqué, Eugène Ionesco l'a lui-même écrit dans *Notes et Contre-Notes* : « Les Smith, les Martin ne savent plus parler parce qu'ils ne savent plus penser »¹³¹⁷. En fait, *Voyage chez les morts*, sa dernière pièce, montre, à travers sa dernière proposition¹³¹⁸ que le discours se vide de sens sous l'effet du refoulement qui brouille les mots, leur faisant perdre le sens vers lequel ils tendaient, afin d'éviter de révéler des vérités inacceptables : on ne peut pas dévoiler aux autres notre vécu personnel, notre drame est incommunicable. Dans la dramaturgie beckettienne, seul le monologue de Lucky¹³¹⁹ d'*En attendant Godot*, qui enchaîne les propos sans suite, mélangeant jeux systématiques sur les rimes et les assonances, calembours et à peu près, voisine avec les manifestations linguistiques pathologiques d'Eugène Ionesco. Les mots se déchaînent, transgressent avec désinvolture les lois de la logique, on ne peut plus remplir leurs coquilles vides d'aucune signification de substitution. L'homme ne sachant plus désigner les choses par leur vrai nom ni leur donner leur vraie valeur, la parole signifiante succombe à un discours inorganique, pathologique, qui le confine dans son absurdité.

¹³¹⁴ *Ibidem*, p.1358.

¹³¹⁵ *Ibidem*, p.1360.

¹³¹⁶ IONESCO, Eugène, *Journal en miettes*, Paris : Gallimard, 1967, p.101.

¹³¹⁷ IONESCO, Eugène, *Notes et Contre-Notes*, Paris : Gallimard, 1962, p.253.

¹³¹⁸ « Le refoulement, serait-ce la seule parole ? » (IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.1360).

¹³¹⁹ Le fameux monologue de Lucky dans *En attendant Godot* est peut-être le résultat du procédé surréaliste de l'écriture automatique.

g. l'insignifiante

Le non-sens étant le lieu du discours sans désignation, l'homme est confronté à la perte immédiate de sens : « Martin : Vous parlez pour ne rien dire »¹³²⁰ (*Scène à quatre*) ; « Joséphine : Avec toi, les mots ne veulent plus rien dire »¹³²¹ (*Le Piéton de l'air*) ; « Alexandre : [...] si on ne se dépêche pas, le mot n'est plus compréhensible, il perd sa signification, il est dépassé ! »¹³²² (*Voyage chez les morts*) ; « Vitrier : Ne voyez-vous pas que nous sommes tous en train de tourner autour de quelque chose qui n'a pas de sens ? »¹³²³ (*Éleuthéria*) ; « Vladimir : Ceci devient vraiment insignifiant »¹³²⁴, « Vladimir : Ne perdons pas notre temps en vains discours »¹³²⁵ (*En attendant Godot*) ; « Nagg : Ça ne veut rien dire »¹³²⁶ ; « Hamm : On n'est pas en train de... de... signifier quelque chose ? / Clov : Signifier ? Nous, signifier ! (Rire bref) Ah elle est bonne ! »¹³²⁷ ; « Clov : Puis un jour, soudain [...] je ne comprends pas. [...] Je le demande aux mots qui restent [...] Ils ne savent rien dire »¹³²⁸ ; « Clov : J'emploie les mots que tu m'as appris. S'ils ne veulent plus rien dire, apprends-m'en d'autres »¹³²⁹ (*Fin de partie*) ; « Winnie : [...] ce sont des mots vides [...] il ne s'est rien produit »¹³³⁰ (*Oh ! les beaux jours*) ; « Henry : [...] n'y comprenant rien... pas à moitié... pas le quart... aucune idée »¹³³¹ (*Cendres*) ; « V : Comprenez qui pourra »¹³³² (*Quoi où*). Les mots, vidés de sens, inutiles¹³³³, ne sont là que pour eux-mêmes. Le langage ayant perdu sa fonction rassurante d'échange d'informations, dès lors compte moins ce qui est dit que la façon dont c'est dit. La parole n'est plus un moyen d'échanger des informations, mais une façon d'établir et de maintenir un contact, de vérifier si le circuit fonctionne. Ce type de discours est assez fréquent chez Samuel Beckett dont les protagonistes parlent pour parler, dans l'unique but de prolonger la conversation, afin d'éviter de succomber à l'angoisse : dans *En*

¹³²⁰ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.377.

¹³²¹ *Ibidem*, p.698.

¹³²² *Ibidem*, p.982.

¹³²³ BECKETT, Samuel, *Éleuthéria*, Paris : Éditions de Minuit, 1995, p.111.

¹³²⁴ BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Paris : Éditions de Minuit, 1952, p.96.

¹³²⁵ *Ibidem*, p.111.

¹³²⁶ BECKETT, Samuel, *Fin de partie*, Paris : Éditions de Minuit, 1957, p.35.

¹³²⁷ *Ibidem*, p.49.

¹³²⁸ *Ibidem*, p.108-109.

¹³²⁹ *Ibidem*, p.62.

¹³³⁰ BECKETT, Samuel, *Oh ! Les beaux jours* [suivi de] *Pas moi*, Paris : Éditions de Minuit, 1975, p.51-52.

¹³³¹ BECKETT, Samuel, *La Dernière bande* [suivi de] *Cendres*, Paris : Éditions de Minuit, 1959, p.70.

¹³³² BECKETT, Samuel, *Catastrophe et autres dramaticules*, Paris : Éditions de Minuit, 1986, p.98.

¹³³³ Samuel Beckett finit par abandonner les mots au profit d'un code éminemment gestuel et visuel pour la communication de son message artistique avec les pantomimes telles *Acte sans paroles I* et *Acte sans paroles II*, *Film* et les pièces pour la télévision.

attendant Godot, Pozzo commence son discours en s'imposant comme locuteur à ses interlocuteurs (« Pozzo : Tout le monde me regarde ? »¹³³⁴), puis il vérifie le contact (« Pozzo : Je suis prêt. Tout le monde m'écoute ? »¹³³⁵) ; à la question de Clov dans *Fin de partie*, «À quoi est-ce que je sers ? », Hamm répond : « À me donner la réplique »¹³³⁶. À partir du moment où le discours apparaît comme discours de rien, sa fonction essentielle est celle phatique¹³³⁷ : il dit la communication, vérifie sa bonne marche.

Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov partent du discours quotidien, mettant en évidence sa déchéance graduelle, à travers une prolifération aberrante d'idiomes courants, de lieux communs, d'expressions toutes faites, d'incertitudes, d'approximations et de mensonges qui tombent dans le ressassement, s'enchaînent mécaniquement, s'épuisent dans la discontinuité et la contradiction et s'effondrent finalement dans le non-sens et l'insignifiance. Le discours agonise sans cesse et se libère de plus en plus du devoir de transmettre des significations, marquant l'enlisement et l'impuissance de la parole, qui devient une forme vidée d'expression. Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov mettent le langage en accusation : il suffit de parler pour se perdre.

¹³³⁴ BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Paris : Éditions de Minuit, 1952, p.40.

¹³³⁵ *Ibidem*, p.41.

¹³³⁶ BECKETT, Samuel, *Fin de partie*, Paris : Éditions de Minuit, 1957, p.79-80.

¹³³⁷ Les fonctions du langage établies par Roman Jakobson sont mises en parenthèses à l'exception de la fonction phatique qui éclipse toute les autres.

IV.2. Explosion/vs/Implosion du discours

Eugène Ionesco et Samuel Beckett ne se contentent pas seulement de mettre en cause le discours comme instrument déficient de la communication. Face à l'impossibilité du langage à signifier, ils procèdent à sa désintégration, chacun par des voies différentes, animés par une puissante volonté de l'abolir complètement, montrant ainsi que toute tentative de discours obéissant à la gestualité vocale est vouée à l'échec. Les deux dramaturges condamnent le discours à l'absence, l'amenant tantôt, par un mouvement de scansion, à s'émietter en sons éclatés, tantôt à s'effondrer dans le silence¹³³⁸.

Eugène Ionesco envisage le discours comme une mécanique absurde qui, n'étant plus irriguée par une pensée vive, subit une désarticulation progressive, mais totale, se flétrissant et finissant par se détraquer, explosant dans une gesticulation sonore qui ne véhicule plus aucune trace de sens, effaçant ainsi toute communication.

Le dramaturge s'attaque d'abord aux mots en les déformant, pour les faire finalement littéralement exploser. Les exemples d'anomalies linguistiques abondent dans la dramaturgie ionescienne : *Les Salutations* foisonne d'adverbes de manière inventés par ordre alphabétique et de mots dépourvus de tout référent : « amphibiquement », « apopleptiquement », « adénitement », « arthritiquement », « astéroïdemment », « baobabamment », « basculamment », « cacologiquement », « callipygeusement », « carcassiquement », « cathétométrément », « charabianeusement », « chipolateusement », « curcubitacieusement », « décrépiteusement », « diurétiquement », « dichotomiquement », « endosmatiquement », « féculeusement », « fripouilleusement », « ganglionnairement », « gastralgiquement », « gastéropodiquement », « glycéreusement », « ionescamment »¹³³⁹ etc. ; dans *Jacques ou La Soumission*, la grand-mère est « octogénique »¹³⁴⁰, le grand-père est « centenaire »¹³⁴¹, Jacques est un « mononstre »¹³⁴², un « vilenain »¹³⁴³, un « marsipien »¹³⁴⁴, un « praticide »¹³⁴⁵ et un « actographe »¹³⁴⁶, bien qu'il ait été élevé « comme un aristocrave »¹³⁴⁷, Jacqueline

¹³³⁸ Au lieu d'exploser ou de se laisser englotir par le silence, les discours d'Arthur Adamov traînent simplement.

¹³³⁹ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.80-83.

¹³⁴⁰ *Ibidem*, p.88.

¹³⁴¹ *Ibidem*, p.88.

¹³⁴² *Ibidem*, p.88.

¹³⁴³ *Ibidem*, p.89.

¹³⁴⁴ *Ibidem*, p.90.

¹³⁴⁵ *Ibidem*, p.89.

¹³⁴⁶ *Ibidem*, p.91.

l'« exextre »¹³⁴⁸, signale qu'il « prend un air dégoûtanté » et lui rappelle qu'il est « chronométrable »¹³⁴⁹, Jacques père le réintègre au « lardement »¹³⁵⁰, etc.; dans *L'Avenir est dans les œufs* les pommes de terre au lard sont données à Jacques fils par « principice »¹³⁵¹, toute la famille se présente des « cordoléances »¹³⁵², les œufs pondus par Roberte vont devenir « des manutensionnistes »¹³⁵³; dans *Le Salon de l'automobile*, les voitures sont des « protoifères »¹³⁵⁴, des « automâles »¹³⁵⁵ munis d'appareils « tétralogiques »¹³⁵⁶; dans *L'Impromptu de L'Alma*, les mots sont créés sur le modèle des termes techniques : « costumitude »¹³⁵⁷, « costumologie »¹³⁵⁸, « costumitudiste »¹³⁵⁹, « costumologues »¹³⁶⁰, « décorologie »¹³⁶¹, « nuxologues »¹³⁶², « philosophicailleurs »¹³⁶³, « spectatopsychologie »¹³⁶⁴, « théâtrologie »¹³⁶⁵, etc.; les gens sont atteints d'« aspergite »¹³⁶⁶ dans *Jeux de massacre*; la voiture de la police est désignée comme « la monocutrice »¹³⁶⁷ dans *L'Homme aux valises*; *Voyage chez les morts* abonde en inventions linguistiques illogiques : « manomie »¹³⁶⁸, « rallences »¹³⁶⁹, « méprisances »¹³⁷⁰, « tudite »¹³⁷¹, « tucidite »¹³⁷², « lambaire »¹³⁷³, « matonobri »¹³⁷⁴, etc.

Les mots ainsi déformés sont tantôt de pures inventions tantôt ils reposent sur le télescopage de deux mots sémantiquement rapprochés ou séparés : octo(génaire) + (photo)génique = « octogénique »; dégoûtant + (dégoû)té = « dégoûtanté »; vil(ain) +

¹³⁴⁷ *Ibidem*, p.89.
¹³⁴⁸ *Ibidem*, p.89.
¹³⁴⁹ *Ibidem*, p.92.
¹³⁵⁰ *Ibidem*, p.94.
¹³⁵¹ *Ibidem*, p.122.
¹³⁵² *Ibidem*, p.126.
¹³⁵³ *Ibidem*, p.137.
¹³⁵⁴ *Ibidem*, p.199.
¹³⁵⁵ *Ibidem*, p.200.
¹³⁵⁶ *Ibidem*, p.200.
¹³⁵⁷ *Ibidem*, p.462.
¹³⁵⁸ *Ibidem*, p.446.
¹³⁵⁹ *Ibidem*, p.462.
¹³⁶⁰ *Ibidem*, p.460.
¹³⁶¹ *Ibidem*, p.448.
¹³⁶² *Ibidem*, p.455.
¹³⁶³ *Ibidem*, p.432.
¹³⁶⁴ *Ibidem*, p.447.
¹³⁶⁵ *Ibidem*, p.447.
¹³⁶⁶ *Ibidem*, p.963.
¹³⁶⁷ *Ibidem*, p.1221.
¹³⁶⁸ *Ibidem*, p.1360.
¹³⁶⁹ *Ibidem*, p.1358.
¹³⁷⁰ *Ibidem*, p.1358.
¹³⁷¹ *Ibidem*, p.1359.
¹³⁷² *Ibidem*, p.1359.
¹³⁷³ *Ibidem*, p.1360.
¹³⁷⁴ *Ibidem*, p.1359.

nain = « vilenain » ; pra(ticien) + (fra)tricide = « praticide » ; pl(eur) + (p)auvre = « plauvre » ; lard + (acouch)ement = « lardement » ; aristocr(ates) + raves = « aristocraves » ; chat(ouille) + patouiller = « chatpatouiller » ; cord(ialité) + (con)doléances = « cordoléances », etc.

Déformés, déchargés de sens, les mots craquent, explosent, éclatent, de façon qu'il n'en reste plus que des syllabes, des voyelles et des consonnes qui, dénuées de toute signification, ne présentent plus aucun risque. Le Professeur de *La Leçon* le remarque bien : « Le Professeur : Seuls tombent les mots chargés de signification, alourdis par leur sens, qui finissent toujours par succomber, s'écrouler... »¹³⁷⁵. Les sonorités deviennent désormais le seul langage, la sémantique cède le pas à la phonétique : « Le langage s'était désarticulé [...] la parole, absurde, s'était vidée de son contenu. [...] Les mots étaient devenus des écorces sonores, dénuées de sens »¹³⁷⁶ explique Eugène Ionesco dans *Notes et Contre-Notes*. Le discours se dissout dans la bouche même des protagonistes, qui perdent progressivement leur pouvoir sur eux. Les syllabes l'emportent sur les mots, les sons sur les syllabes, les bruits sur les sons : incapables de communiquer, les protagonistes de *La Cantatrice chauve*, se lancent, à la fin de la pièce, des répliques sans aucun sens, qui s'émiettent en syllabes et sons absurdes, en voyelles et consonnes explosives et grinçantes, en halètements de colère¹³⁷⁷ ; dans *Jacques ou La Soumission*, le discours de Jacques et de Roberte se réduit au mot « chat », devenu onomatopée dénuée de sens, ne permettant plus de rien différencier¹³⁷⁸ ; toute une bouillie verbale clôt *Victimes du devoir*, les protagonistes étant entraînés dans la répétition compulsive d'une même phrase - « Avale ! Mastique ! Avale ! »¹³⁷⁹ ; dans *Amédée ou Comment s'en débarrasser*, « alidulée »¹³⁸⁰ est une exclamation qui exprime le dialogue impossible entre Madeleine et Amédée ; dans *Les Chaises*¹³⁸¹ et *Le Salon de l'automobile*¹³⁸², les mots se dissolvent dans une répétition en écho qui leur fait perdre leur substance ; dans *L'Impromptu de l'Alma*, les propos

¹³⁷⁵ *Ibidem*, p.61.

¹³⁷⁶ IONESCO, Eugène, *Notes et Contre-Notes*, Paris : Gallimard, 1962, p.247-248.

¹³⁷⁷ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, voir p.40-42.

¹³⁷⁸ *Ibidem*, voir p.112.

¹³⁷⁹ *Ibidem*, p.250.

¹³⁸⁰ *Ibidem*, p.307.

¹³⁸¹ « La Vieille : Rêve merveilleux... erveilleux » (IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.172); « Le Vieux : [...] je vous implore.../ La Vieille (écho) : Plore...plore... » (*Ibidem*, p.174); « Le Vieux : [...] j'ai été humilié.../ La Vieille : (écho) sanglotant : milié...milié... » (*Ibidem*, p.174); « La Vieille (écho) :...mains qui se tendaient... tendaient...aient... » (*Ibidem*, p.174); « Le Vieux : ... mon épouse, ma compagne... Sémiramis !.../ La Vieille (écho) : ... pousse... pagne...miss... » (*Ibidem*, p.179).

¹³⁸² « Le Monsieur : comptez sur moi, sur moi, sur moi, sur moi, moi, moi, moi, moi, oi, oi, oi, oi, oi, oi, oi » (*Ibidem*, p.198).

s'effacent pour laisser place à un bruitage cacophonique¹³⁸³ ; le discours du début de l'acte II du *Tueur sans gages* est un magma angoissant de cris, d'appels, de phrases disloquées¹³⁸⁴ ; les monologues de Bérenger de *Rhinocéros* et de Jean de *Voyage chez les morts* se désarticulent, amenant les protagonistes à employer les mots contre leur gré¹³⁸⁵. Au cours d'une dégradation progressive qui s'entête à émietter le discours en multiples référents, eux-mêmes en perpétuelle et vaine ébullition, on assiste à la dissociation du contenu sémantique et finalement à l'explosion des mots en sons et phonèmes.

Le langage s'anéantit ainsi par le bruit et la confusion, éliminant le contact interpersonnel et le code et révélant son inefficacité : ne signifiant plus rien d'extérieur à lui, il perd sa valeur de signe et ne renvoie plus qu'à lui-même. Mais l'accusation se fait plus grave encore : le gâchis langagier est exercé jusqu'à entraîner l'être dans son effondrement. Le langage se vide de sens pour laisser place à l'agressivité. « Je suis perdu dans les milliers de mots [...] qui détruisent mon âme »¹³⁸⁶, avoue Eugène Ionesco. Instrument de la terreur ontologique, le discours ionescien crée une langue cocasse et absurde, s'enfle, devient un cri et finit par asphyxier l'être sous l'amas de sa matière proliférante et morbide : pervers, les mots du Professeur de *La Leçon* déclenchent les maux de L'Élève et, échappant progressivement à tout contrôle, ils secrètent le couteau¹³⁸⁷, objet meurtrier qui élimine la destinataire du message ; dans *Jacques ou la soumission*, le discours sert les desseins meurtriers d'une famille décidée à faire capituler, à coups de mots d'ordre, un adolescent révolté (réduit à la syllabe « chat » à la fin de la pièce, le discours signifie la totale soumission de Jacques) ; l'expression est oppression dans *Tueur sans gages* (le discours de La Mère Pipe est celui du meurtre¹³⁸⁸, celui des agents est le langage de la brutalité¹³⁸⁹) ; le discours idéologique de *Rhinocéros* porte les humains à subir une régression animale ; dans *Exercices de conversation et de diction française pour des étudiants américains*, le dérèglement du discours provoque l'évanouissement d'Audrey¹³⁹⁰, qui se laisse emporter par le tourbillon des paroles vides de sens ; de même, après une envolée

¹³⁸³ « Bartholoméus I : Le théâtral est dans l'antithéâtral et vice-versa... vice-versa...vice-versa.

Bartholoméus II : Vice verso... vice verso... vice verso !

Bartholoméus III : Vice verso ? Ah, non, pas vice verso, mais bien versa-vircé » (IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.438).

¹³⁸⁴ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, voir p.499-503.

¹³⁸⁵ *Ibidem*, voir p.636-638, 1357-1361.

¹³⁸⁶ IONESCO, Eugène, *Présent passé Passé présent*, Paris : Mercure de France, 1968, p.248.

¹³⁸⁷ Le meurtre résulte de la dernière traduction du mot « couteau ».

¹³⁸⁸ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, voir p.519-521.

¹³⁸⁹ *Ibidem*, voir p.522-525.

¹³⁹⁰ *Ibidem*, voir p.921.

verbale, Jean s'effondre¹³⁹¹ dans *Voyage chez les morts*. Le discours est responsable de la destruction des êtres : il se retourne contre son créateur qu'il étouffe, l'aliénant définitivement et irrémédiablement¹³⁹².

Si le discours ionescien se laisse emporter par le flot des vanités rhétoriques qui finissent par craquer et se perdre au profit de la gestualité sonore, pulvérisant ainsi grotesquement le langage et l'être, la destruction s'opère, dans la dramaturgie beckettienne, à travers le vide, qui s'installe peu à peu au cœur du langage, le faisant agoniser et glisser de plus en plus dans le non-dit et l'inexprimé, le dramaturge irlandais tendant vers un point zéro du discours afin de marquer le silence engloutissant de la mort. Samuel Beckett s'efforce d'épuiser tous les mots en vue du silence définitif : d'une part, les ruptures de la parole se font de plus en plus envahissantes dans ses représentations, d'autre part, la voix perd son empreinte humaine, se neutralise, devient froide, mécanique et impersonnelle et se réduit jusqu'au souffle tenu, à peine audible.

La terreur de voir le silence s'installer définitivement est la hantise permanente des êtres que Samuel Beckett porte à la scène: « Dis quelque chose ! »¹³⁹³ supplie Vladimir dans *En attendant Godot*; « de quoi peut-on parler encore ? »¹³⁹⁴ se demande Hamm dans *Fin de partie*, qui encourage ensuite : « pousse plus loin, bon sang, pousse plus loin ! »¹³⁹⁵. Les protagonistes envisagent avec terreur le moment inévitable où le langage lui-même leur fera défaut: « Il y a des jours, comme ça, on n'est pas en verve. (Un temps). Il faut attendre que ça vienne. (Un temps). Jamais forcer, jamais forcer, c'est fatal »¹³⁹⁶, s'inquiète Hamm dans *Fin de partie*, pour constater, plus loin, que Clov n'a « plus beaucoup de conversation tout à coup »¹³⁹⁷ et qu'il amorce lui-même son « dernier soliloque »¹³⁹⁸; « Je raconte cette histoire de plus en plus mal »¹³⁹⁹ dit amèrement Nagg dans la même pièce ; « Le moment vient où il n'est vraiment plus possible de te parler. (Un temps). Le moment viendra où personne ne te parlera plus, même les inconnus. (Un temps). Tu seras seul au monde avec ta voix, il n'y

¹³⁹¹ *Ibidem*, voir p.1312.

¹³⁹² Comme chez Eugène Ionesco, le discours de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov installe par ailleurs un véritable dialogue de la cruauté dont l'homme est victime : dans *En attendant Godot*, le monologue de Lucky est source de malaise, évoquant l'agitation, les gémissements, la violence, les cris, les hurlements, la souffrance et le dégoût (BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Paris : Éditions de Minuit, 1952, voir p.59-62) ; dans *La Grande et La Petite Manœuvre*, les voix des Moniteurs qui dirigent Le Mutilé offrent l'image de l'être manipulé, telle une marionnette, par un discours caché qui finit par l'anéantir.

¹³⁹³ BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Paris : Éditions de Minuit, 1952, p.88.

¹³⁹⁴ BECKETT, Samuel, *Fin de partie*, Paris : Éditions de Minuit, 1957, p.38.

¹³⁹⁵ *Ibidem*, p.80.

¹³⁹⁶ *Ibidem*, p.80.

¹³⁹⁷ *Ibidem*, p.88.

¹³⁹⁸ *Ibidem*, p.102.

¹³⁹⁹ *Ibidem*, p.37.

aura pas d'autres voix au monde que la tienne »¹⁴⁰⁰ dit Ada à Henry, dans *Cendres* ; «[...] même les mots vous lâchent, par moments »¹⁴⁰¹, « Il y a si peu dont on puisse parler »¹⁴⁰², « si peu à dire »¹⁴⁰³ se plaint Winnie dans *Oh ! les beaux jours* ; pour la bouche de *Pas moi* il n'y a plus « aucune parole possible »¹⁴⁰⁴, « rien qu'elle puisse dire »¹⁴⁰⁵ ; de même, la voix de *Cascando* n'a « plus d'histoires...plus de mots »¹⁴⁰⁶ ; dans *Cette fois*, le Souvenant ne trouve « plus de mots pour contenir le vide »¹⁴⁰⁷.

Néanmoins, les parleurs beckettien sont à la fois menacés et fascinés par la perte de leur fonction fabulatrice, semblant souvent parler comme pour chasser les mots, afin d'atteindre le point zéro du silence: les protagonistes d'*En attendant Godot* et de *Fin de partie* s'ordonnent mutuellement de se taire¹⁴⁰⁸ ; dans *Fin de partie*, Hamm ordonne que ses interlocuteurs fassent silence¹⁴⁰⁹ et, tout en évoquant la mort à venir, il interroge lui-même ses capacités de ne plus parler¹⁴¹⁰, tandis que Clov rêve d'«un monde où tout serait silencieux»¹⁴¹¹, mais son silence dépend de Hamm - « Clov : J'emploie les mots que tu m'as appris. S'ils ne veulent plus rien dire, apprends-m'en d'autres. Ou laisse-moi me taire »¹⁴¹² ; « Tu n'as pas besoin de parler »¹⁴¹³ dit Ada dans *Cendres*, à Henry ; dans *Comédie*, F1 ne demande pas plus que « silence et noir »¹⁴¹⁴ ; « Taisons-nous »¹⁴¹⁵ encourage Ru dans *Va-et-vient*.

Le silence, insupportable, affleure à tout instant sous les mots de cette conversation mourante, de plus en plus exténuée, située à la frontière de l'agonie, qu'entretiennent les protagonistes. Les temps de silence deviennent plus importants que ceux de la parole. De nombreuses pauses interrompent le débit verbal, suspendant l'expression, fragmentant le discours, suggérant l'impossibilité de toute communication. « Silence », « Un temps » et « Pause » apparaissent comme un leitmotiv silencieux du texte beckettien : les didascalies d'*En attendant Godot* renferment cent-

¹⁴⁰⁰ BECKETT, Samuel, *La Dernière bande* [suivi de] *Cendres*, Paris : Éditions de Minuit, 1959, p.64.

¹⁴⁰¹ BECKETT, Samuel, *Oh! Les beaux jours* [suivi de] *Pas moi*, Paris : Éditions de Minuit, 1975, p.30.

¹⁴⁰² *Ibidem*, p.60.

¹⁴⁰³ *Ibidem*, p.42.

¹⁴⁰⁴ *Ibidem*, p.88.

¹⁴⁰⁵ *Ibidem*, p.93.

¹⁴⁰⁶ BECKETT, Samuel, *Comédie et actes divers*, Paris : Éditions de Minuit, 1972, p.47, repris p.49.

¹⁴⁰⁷ BECKETT, Samuel, *Catastrophe et autres dramaticules*, Paris : Éditions de Minuit, 1986, p.23.

¹⁴⁰⁸ BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Paris : Éditions de Minuit, 1952, voir p.54 et 127 ; BECKETT, Samuel, *Fin de partie*, Paris : Éditions de Minuit, 1957, voir p.101.

¹⁴⁰⁹ BECKETT, Samuel, *Fin de partie*, Paris : Éditions de Minuit, 1957, voir p.70, 76, 112.

¹⁴¹⁰ *Ibidem*, voir p.92.

¹⁴¹¹ *Ibidem*, p.78.

¹⁴¹² *Ibidem*, p.62.

¹⁴¹³ BECKETT, Samuel, *La Dernière bande* [suivi de] *Cendres*, Paris : Éditions de Minuit, 1959, p.67.

¹⁴¹⁴ BECKETT, Samuel, *Comédie et actes divers*, Paris : Éditions de Minuit, 1972, p.31.

¹⁴¹⁵ *Ibidem*, p.39.

deux mentions de « silence » et *Cascando* y fait allusion vingt fois; il y a trois cent quatre-vingt-dix-huit occurrences de l'expression « un temps » dans *Fin de partie*, deux cent dix-sept dans *Cendres*, soixante-quatre dans *Paroles et Musique*, quatre-vingt-six dans *Pas*, soixante-neuf dans *Fragment de théâtre I*, quatre-vingt-douze dans *Fragment de théâtre II*, cinquante-deux dans *Pochade radiophonique* et quarante-quatre dans *Esquisse radiophonique*; *La Dernière bande* indique soixante-dix-sept pauses. Les points de suspension s'ajoutent à cette panoplie de pauses¹⁴¹⁶ à l'intérieur du discours, pour figurer la déliaison, le transfert de la parole au silence : on en trouve cent soixante-seize dans *En attendant Godot*, soixante-treize dans *Fin de partie*, quatre cent onze dans *Cascando* et trois cent vingt et un dans *Dis Joe*. Ces arrêts récurrents qui émaillent et trouent le discours, occupent, ajoutés les uns aux autres, une proportion non négligeable de la représentation, de sorte que, bientôt, l'espace raréfié de la scène ne laisse plus qu'une place minimale aux litanies verbales, le silence menaçant de devenir la textualité même, la substance même des mots.

La disparition du discours est également mise en évidence au niveau de la voix, qui se décharge des affects et s'amenuise vers le souffle, subissant ainsi un processus d'amointrissement. Dans un premier temps, la voix se fait de moins en moins humaine, elle ne s'enfonce plus dans la mémoire, n'explique et n'éclaircit plus rien, étant purement didascalique, descriptive, servant à signaler de manière neutre l'image et ce qui s'y passe, pouvant parfois presque être qualifiée de « cybernétique »: *Fin de partie* débute avec la « voix blanche »¹⁴¹⁷ de Clov ; les voix des protagonistes de *Comédie* sont « atones »¹⁴¹⁸ ; *Va-et-vient* propose trois femmes aux voix « détimbrées »¹⁴¹⁹ ; la voix de femme qui torture Joe, dans *Dis Joe*, a « peu de couleur »¹⁴²⁰ ; Bouche parle d'une voix « inintelligible »¹⁴²¹ dans *Pas moi* ; la voix est enregistrée dans *Cette fois*, Samuel Beckett insistant sur l'« effet à assister mécaniquement, au niveau de l'enregistrement »¹⁴²² ; la voix « enregistrée »¹⁴²³ de *Berceuse* est blanche, sourde, monotone »¹⁴²⁴ ; les voix de *Quoi où* sont métalliques, insupportables de blancheur et de froideur ; la voix de *Trio du fantôme* est celle d'une

¹⁴¹⁶ Il existe une différence qualitative entre « silence », « un temps » et les points de suspension : le silence indique qu'il n'y a rien à dire ; au cours d'« un temps », rien de verbal ne se passe ; les points de suspension montrent les protagonistes tantôt en train de chercher le mot juste, tantôt préoccupés par le danger d'employer une expression qui puisse les engager.

¹⁴¹⁷ BECKETT, Samuel, *Fin de partie*, Paris : Éditions de Minuit, 1957, p.15.

¹⁴¹⁸ BECKETT, Samuel, *Comédie et actes divers*, Paris : Éditions de Minuit, 1972, p.10.

¹⁴¹⁹ *Ibidem*, p.44.

¹⁴²⁰ *Ibidem*, p.82.

¹⁴²¹ BECKETT, Samuel, *Oh! Les beaux jours* [suivi de] *Pas moi*, Paris : Éditions de Minuit, 1975, p.95.

¹⁴²² BECKETT, Samuel, *Catastrophe et autres dramaticules*, Paris : Éditions de Minuit, 1986, p.25.

¹⁴²³ *Ibidem*, p.41.

¹⁴²⁴ *Ibidem*, p.55.

femme, mais son rôle est objectif, se réduisant à définir le décor ou les attitudes dans une sorte d'épure, sans intentionnalité¹⁴²⁵ ; dans ...*Que...nuages*, la voix prend la parole pour évoquer le passé, s'exprimant à la première personne du singulier, mais elle ne renferme plus aucune nostalgie, s'apparentant plutôt à la voix neutralisée d'un ouvrier qui informe le téléspectateur, servant de support à une sorte de « mode d'emploi » d'une expérience visuelle. La voix est mise à mal dans l'écriture dramatique beckettienne: elle devient neutre, blanche, sans intention, sans résonance, bref, une mécanique virtuelle déshumanisée.

Un nouveau pas est franchi dans l'affaiblissement de la voix lorsqu'elle devient de plus en plus faible, de plus en plus exténuée, se disséminant en échos, chuchotements et murmures : dans *La Dernière bande*, la « voix forte, un peu solennelle »¹⁴²⁶ de Krapp à ses trente-neuf ans, que la bande magnétique fait résonner dans sa turne, est devenue, au fil du temps, une « voix fêlée très particulière »¹⁴²⁷, « presque inaudible »¹⁴²⁸, vouée à disparaître, le protagoniste étant surpris remuant ses lèvres « sans bruit, en formant les syllabes de la viduité »¹⁴²⁹; l'intensité lumineuse faiblit les voix de *Comédie*¹⁴³⁰ ; la voix basse et haletante de *Cascando* ne cesse de s'exténuer dans une vaine tentative de donner une cohérence au récit qu'elle voudrait rassembler dans une signification ; les voix des trois femmes de *Va-et-vient* chuchotent, « à la limite de l'audibilité »¹⁴³¹; la voix qui traque le protagoniste de *Dis Joe*, « basse, nette, lointaine »¹⁴³² au début de la pièce, « baisse jusqu'à être à peine audible »¹⁴³³ ; dans *Souffle*, de la voix ne reste qu'un mélange de cris dérisoires et de bruits d'inspiration et d'expiration¹⁴³⁴ ; la voix qu'émet la bouche dans *Pas moi* « faiblit et se tait »¹⁴³⁵ ; dans *Pas*, les voix de May et de V s'imposent, dès le début, comme

¹⁴²⁵ Dans la première partie de la pièce, la voix décrit les éléments de l'image à laquelle elle donne forme et consistance : « Faible luminosité. Pas d'ombres. Couleur : aucune. Tout gris » (BECKETT, Samuel, *Quad et autres pièces pour la télévision* [suivi de] *L'Épuisé* par Gilles Deleuze, Paris : Les Éditions de Minuit, 1992, p.21). Dans la deuxième partie, elle définit les attitudes : « Maintenant jusqu'à la fenêtre [...]. Ouvrir » (*Ibidem*, p.28).

¹⁴²⁶ BECKETT, Samuel, *La Dernière bande* [suivi de] *Cendres*, Paris : Éditions de Minuit, 1959, p.13.

¹⁴²⁷ *Ibidem*, p.8.

¹⁴²⁸ *Ibidem*, p.30.

¹⁴²⁹ *Ibidem*, p.19.

¹⁴³⁰ « Projecteurs moitié moins forts [...] Voix proportionnellement plus faibles » (BECKETT, Samuel, *Comédie et actes divers*, Paris : Éditions de Minuit, 1972, p.20).

¹⁴³¹ BECKETT, Samuel, *Comédie et actes divers*, Paris : Éditions de Minuit, 1972, p.44.

¹⁴³² *Ibidem*, p.82.

¹⁴³³ *Ibidem*, p.91.

¹⁴³⁴ « Cri faible et bref et aussitôt bruit d'inspiration [...]. Silence. [...] Bruit d'expiration [...] et aussitôt cri comme avant » (BECKETT, Samuel, *Comédie et actes divers*, Paris : Éditions de Minuit, 1972, p.137).

¹⁴³⁵ BECKETT, Samuel, *Oh! Les beaux jours* [suivi de] *Pas moi*, Paris : Éditions de Minuit, 1975, p.95.

« faibles », « au débit lent »¹⁴³⁶; dans *Pochade Radiophonique*, la voix de la Dactylo est de plus en plus faible et elle devient « incertaine »¹⁴³⁷; dans *Esquisse radiophonique*, au cadre d'une conversation téléphonique, la voix de l'émetteur reste sans écho auprès du récepteur, finissant par s'effondrer dans le silence; dans *Berceuse*, la voix se fait entendre « chaque fois un peu plus bas »¹⁴³⁸; dans la troisième partie de *Trio du fantôme*, la voix, ayant rempli sa fonction, qui était d'introduire l'image, ne se fait plus entendre. On a atteint le stade où toute parole a disparu, laissant les protagonistes acculés au silence : un silence pesant paralyse Vladimir et Estragon à la fin d'*En attendant Godot*, les empêchant de bouger¹⁴³⁹; dans *La Dernière bande*, « la bande continue à se dérouler en silence » devant Krapp « immobile, regardant dans le vide devant lui »¹⁴⁴⁰; « pas un bruit »¹⁴⁴¹ à la fin de *Cendres*; « silence » est le dernier mot de *Cascando*; *Paroles et Musique* s'achève sur un « profond soupir »¹⁴⁴². La voix se détruit peu à peu, par épuisement, elle se mange elle-même, réduisant l'être et le monde au silence, appelant irrémédiablement à leur extinction. Il n'y a plus rien à dire, plus rien à entendre. Le discours est happé par un silence lourd, métaphysique, terriblement massif et terriblement présent, qui révèle le vide.

Valétudinaire, sclérosé, ayant décollé du réel, le discours se désarticule, aliénant sa fonction de communication. Les mots sont écartés comme inutiles et faux: ils se tordent, se déforment, se sclérosent et éclatent finalement sous les pulsions de la fantasmagorie intérieure dans la dramaturgie ionescienne, tandis que chez Samuel Beckett, le logos déchaîné dans une agitation aberrante est de plus en plus troué par des silences insupportables, se dépouille peu à peu de l'empreinte humaine et finit par appeler à son contraire, au silence. Si Eugène Ionesco opère la désintégration du discours à travers une prolifération anarchique qui le fait exploser, Samuel Beckett y procède par appauvrissement, le morcelant et le faisant retourner à la matrice de silence dont il est né. La fonction de nomination porteuse de sens du langage s'achève en catastrophe, Eugène Ionesco lui substituant la recherche d'une violence destructrice et Samuel Beckett, celle du silence. L'homme est par conséquent dépossédé de son langage, qui, frappé de mort, devient signe de néant.

¹⁴³⁶ BECKETT, Samuel, *Pas* [suivi de] *Fragment de théâtre I et II, Pochade radiophonique, Esquisse radiophonique*, Paris : Éditions de Minuit, 1978, p.8.

¹⁴³⁷ *Ibidem*, p.85.

¹⁴³⁸ BECKETT, Samuel, *Catastrophe et autres dramaticules*, Paris : Éditions de Minuit, 1986, p.55.

¹⁴³⁹ BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Paris : Éditions de Minuit, 1952, voir p.134.

¹⁴⁴⁰ BECKETT, Samuel, *La Dernière bande* [suivi de] *Cendres*, Paris : Éditions de Minuit, 1959, p.33.

¹⁴⁴¹ *Ibidem*, p.72.

¹⁴⁴² BECKETT, Samuel, *Comédie et actes divers*, Paris : Éditions de Minuit, 1972, p.78.

IV.3. La pseudo-communication

S'étant détérioré jusqu'à se désintégrer, le langage ne parvient plus à établir l'échange. La ruine du discours entraîne celle de la communication. Dépourvus de signification, effondrés dans l'absence de sens, les mots rendent le dialogue impossible. Le langage, espace d'échange et d'interlocution, devient l'expression d'une conscience refermée sur elle-même, discontinue, incapable de s'exprimer en direction d'autrui. Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov savent, chacun à sa manière, la communication opérée par l'échange des répliques : même si le découpage en questions-réponses est maintenu, il n'est plus générateur de dialogue. L'incommunicabilité nourrit désormais les représentations des rapports humains.

Au « nouveau théâtre », le discours se caractérise souvent par l'absence de présumé commun¹⁴⁴³, ce qui mène à l'installation d'une incompréhension mutuelle au sein de l'échange verbal. Chacun a son versant, trouvant très difficile de faire comprendre à l'autre exactement ce qu'il veut dire. Par conséquent, seulement un semblant de communication peut s'instaurer, le dialogue n'étant jamais établi. Les conversations à deux se transforment imperceptiblement, dans le « nouveau théâtre », en monologues parallèles: dans la conversation de Choubert avec son père¹⁴⁴⁴ dans *Victimes du devoir*, chacun est tellement absorbé par le mépris ou l'orgueil qu'il ne parvient plus à entendre la déclaration d'amour de l'autre ; dans *Amédée ou Comment s'en débarrasser*, lors de l'évasion d'Amédée dans la ville, le protagoniste rencontre, sur la place Torco, un soldat américain qui parle à peine français¹⁴⁴⁵, auquel il choisit de développer des théories littéraires et des considérations sur la phonétique française que ce dernier ne peut guère comprendre ; dans *Tueur sans gages*, Bérenger, plongé dans ses propres angoisses et obsessions, ne parvient à communiquer ni avec L'Architecte¹⁴⁴⁶, ni avec Dany¹⁴⁴⁷, ni avec le Tueur¹⁴⁴⁸ ; le dialogue de Jean et de Bérenger dans *Rhinocéros*

¹⁴⁴³ Le présumé commun est cet élément qui permet « la confrontation, la juxtaposition, le montage, le collage de voix différentes. Pour discuter, il faut s'accorder sur un point, qui n'est pas mis en question, qui, non formulé, est la base même de la parole commune » (Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris : Éditions Sociales, 1978, p.292).

¹⁴⁴⁴ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, voir p.222-225.

¹⁴⁴⁵ *Ibidem*, voir p.324-325.

¹⁴⁴⁶ Pendant que Bérenger parle de sa mélancolie, L'Architecte parle de Dany : « Bérenger : Il se fit en moi une sorte de vide tumultueux, une tristesse profonde s'empara de moi, comme au moment d'une séparation tragique, intolérable.

L'Architecte : Elle est complètement idiote. (Il se lève). C'est son affaire après tout. Il y en a mille pour demander sa place... » (IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.481-482).

¹⁴⁴⁷ Bérenger prend pour des réponses à ses propres obsessions les répliques de Dany à l'Architecte : « L'Architecte : Ah, c'est donc cela ?

est sapé par une incompréhension mutuelle, marquée par un lexique concret (« parlez plus distinctement »¹⁴⁴⁹, « vous articulez mal »¹⁴⁵⁰, « ouvrez vos oreilles »¹⁴⁵¹) qui vient signifier nettement que le message est inintelligible et ne saurait être support de la communication ; dans *Délire à deux*, tandis que Lui disserte sur l'insinuation, en réclamant la définition, Elle s'inquiète sur l'issue de la révolution¹⁴⁵²; dans la conversation qui s'engage au début de *La Soif et La Faim* entre Jean et Marie-Madeleine, aucune communication n'est possible, chacun ayant son penchant (par exemple, Jean interprète les taches d'humidité sur les murs de son cachot comme autant de formes ensanglantées, alors que Marie-Madeleine calme ses appréhensions en les lui décrivant comme les images colorées d'un livre d'enfant) ; dans *Comédie*, les protagonistes entament trois versions de la même histoire, incapables de s'accorder sur un récit commun; dans *La Parodie*, tandis que Le Journaliste interroge L'Employé sur sa quête amoureuse, ce dernier, toujours plus enfoncé dans son angoisse, parle d'une mystérieuse maladie qui s'est dernièrement emparée de lui¹⁴⁵³ ; dans *Les Retrouvailles*, alors qu'Edgar parle de l'affolement des parents qui viennent installer leurs enfants dans le train des heures à l'avance, occupant des compartiments entiers et créant des embarras pénibles pour les usagers normaux, Le Plus Heureuse des Femmes se préoccupe de l'horaire d'un petit restaurant à côté de la gare¹⁴⁵⁴. Ne songeant même pas à trouver un terrain commun pour engager une communication véritable, les protagonistes cohabitent sur scène pour échanger des propos, sans vraiment établir de contact.

Le discours des protagonistes d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov est constamment en attente d'une réponse, d'un témoin qui vienne le confirmer, mais ne cesse de se heurter à l'indifférence ou à l'inattention de l'autre¹⁴⁵⁵.

Dany, à L'Architecte : Oui, monsieur.

Bérenger, à Dan, avec élan : Vous avez dit oui ! Oh, mademoiselle Dany...

L'Architecte, à Bérenger : Ce n'est pas à vous, c'est à moi qu'elle s'adresse. [...]

Dany, à L'Architecte : Non, monsieur.

Bérenger, à Dany : Oh, vous m'avez dit non ?

L'Architecte, à Bérenger : C'est à moi qu'elle a dit non » (IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.483-484), alors que Dany ne s'adresse pas à lui et sort sans répondre à sa demande en mariage.

¹⁴⁴⁸ S'adressant au Tueur, Bérenger s'exclame, désespéré, dans la même pièce : « Ah ! le dialogue n'est pas possible, avec vous... » (IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.531).

¹⁴⁴⁹ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.602.

¹⁴⁵⁰ *Ibidem*, p.602.

¹⁴⁵¹ *Ibidem*, p.602.

¹⁴⁵² *Ibidem*, voir p.650.

¹⁴⁵³ ADAMOV, Arthur, *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1953, réédition 1981, voir p.38.

¹⁴⁵⁴ ADAMOV, Arthur, *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1955, réédition 1983, voir p.69-70.

¹⁴⁵⁵ Ce type de discours contredit le principe de coopération formulé par Herbert Paul Grice, philosophe du langage selon lequel tout échange conversationnel entre un locuteur et un destinataire suppose un minimum d'entente, un minimum d'effort coopératif. Le philosophe soutient que les participants engagés

« On ne veut pas s'écouter, on ne veut pas s'entendre. [...] On ne le veut absolument pas »¹⁴⁵⁶, note Eugène Ionesco dans *Journal en miettes*. Les interlocuteurs se parlent sans s'écouter ni vraiment se répondre : lorsque dans *La Cantatrice chauve*, Le Pompier commence à raconter des anecdotes, il demande : « promettez-moi de ne pas écouter »¹⁴⁵⁷ ; on assiste, dans *Victimes du devoir*, à la totale indifférence de Nicolas envers Choubert : « Choubert « Es-tu content de ton poème ? / Nicolas : J'ai dormi. Ça repose mieux »¹⁴⁵⁸ ; « Je vous parle, vous ne répondez pas »¹⁴⁵⁹ reproche Joséphine à Bérenger dans *Le Piéton de l'air*; tandis que sa fille Marthe constate amèrement que les gens « n'écoutent pas »¹⁴⁶⁰ ; dans *Macbett*, Lady Duncan ne prête aucune attention au protagoniste qui se déclare ému de se trouver si près d'elle, n'arrêtant pas de compter les têtes guillotines¹⁴⁶¹; dans *Ce formidable bordel !*, Le Personnage écoute ou n'écoute pas les bavardages de ses collègues ou des divers locataires qui lui rendent brièvement visite, n'y esquissant souvent aucune réponse; les refus d'écouter les propos de l'autre ou d'y répondre abondent dans *En attendant Godot* (songeant à l'histoire des larrons, Vladimir interroge Estragon - « Tu veux que je te la raconte ? »¹⁴⁶² - mais n'obtient qu'un sec « non » pour réponse ; à la question de Vladimir « Je ne t'ennuie pas, j'espère ? », Estragon lui réplique « Je ne t'écoute pas »¹⁴⁶³ ; lorsque Estragon demande des os à ronger, Pozzo ordonne violemment à Lucky de répondre, ce que ce dernier ne fait pas¹⁴⁶⁴ ; bien qu'Estragon interpelle avec douceur Vladimir en lui demandant s'il avait quelque chose à lui dire, ce dernier ne répond pas¹⁴⁶⁵ ; la phrase « Vous voulez vous en débarrasser » est prononcée six fois par Vladimir avec une variante d'Estragon (« Vous n'en voulez plus ? ») sans que Pozzo, à qui elle est destinée, n'y réponde¹⁴⁶⁶ ; dans *Tous ceux qui tombent*, M. Rooney reproche à sa femme : « Monsieur Rooney : Tu ne m'écoutes plus. Je parle – et tu écoutes le vent »¹⁴⁶⁷ ; les voix de *Comédie* se juxtaposent sans vraiment se répondre ; dans *La Parodie*, ni Le Directeur ni Le

dans un échange sont censés observer un principe de coopération qui les enjoint à ce que leur contribution, au moment de l'échange, soit conforme à la direction et au but exigés par cet échange. Le destinataire, supposant que son interlocuteur est coopératif, devra ajouter des informations au contenu littéral d'un énoncé pour comprendre ce que son interlocuteur communique.

¹⁴⁵⁶ IONESCO, Eugène, *Journal en miettes*, Paris : Gallimard, 1967, p.108.

¹⁴⁵⁷ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.31.

¹⁴⁵⁸ *Ibidem*, p.240.

¹⁴⁵⁹ *Ibidem*, p.696.

¹⁴⁶⁰ *Ibidem*, p.735.

¹⁴⁶¹ *Ibidem*, p.1061.

¹⁴⁶² BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Paris : Éditions de Minuit, 1952, p.14.

¹⁴⁶³ *Ibidem*, p.15.

¹⁴⁶⁴ *Ibidem*, voir p.36.

¹⁴⁶⁵ *Ibidem*, voir p. 20-21.

¹⁴⁶⁶ *Ibidem*, voir p.42-43.

¹⁴⁶⁷ BECKETT, Samuel, *Tous ceux qui tombent*, Paris : Éditions de Minuit, 1957, p.64.

Journaliste n'entendent la demande de mort de N.¹⁴⁶⁸, tandis que L'Employé, qui cherche une chambre d'hôtel, ignore la réponse du Chef de réception et poursuit son discours :

« L'Employé : Je voudrais la plus belle chambre de l'hôtel, avec deux balcons sur la rue et beaucoup de soleil. Pour deux personnes.

Le Chef de la Réception, d'une voix neutre : Complet.

L'Employé : Je ne suis pas exigeant. Je voudrais seulement une chambre...qui regarde le sud. Mais si elle n'est pas exactement orientée vers le soleil, peu importe. Pourvu que les tentures soient lumineuses »¹⁴⁶⁹ ; dans *L'Invasion*, La Mère s'acharne dans son indifférence envers Tradel : « La Mère continue à ne prêter aucune attention à Tradel »¹⁴⁷⁰ ; personne n'écoute le discours justificatoire de Taranne dans la pièce du même nom, car tour à tour, ses interlocuteurs le quittent et sortent les uns après les autres¹⁴⁷¹ ; dans *Le Sens de la Marche*, le refus d'écouter de Lucile indigne Henri : « Henri : Pourquoi me parles-tu de ça, tout à coup ? [...] Tu ne m'écoutes pas. Et tu parles du passé, de Mathilde, pour ne pas m'écouter »¹⁴⁷² ; dans *Les Retrouvailles*, Edgar veut qu'on l'écoute et qu'on le comprenne (« Edgar : [...] je tiens aussi à ce que vous compreniez de quoi je parle »¹⁴⁷³) et il « reste un moment interdit », lorsque, se plaignant des prétextes inventés par sa fiancée afin de le faire renoncer à ses études et revenir auprès d'elle, il voit Louise se lever, s'approcher de lui, le regarder attentivement, éclater de rire et s'exclamer « Mais vous n'avez pas de chaussettes ! »¹⁴⁷⁴.

À côté de l'inattention aux propos d'autrui, l'acharnement de celui qui parle à ne pas entendre le refus de l'écoute est également remarquable : Le Professeur, dans *La Leçon*, Les Vieux, dans *Les Chaises*, Choubert dans *Victimes du devoir*, La Concierge, dans *Le Nouveau Locataire* et *Tueur sans gages*, les trois docteurs de *L'Impromptu de L'Alma*, Elle et Lui dans *Délire à deux*, tous les protagonistes secondaires de *Ce formidable bordel !*, Vladimir, dans *En attendant Godot*, Winnie, dans *Oh ! les beaux jours*, L'Employé, dans *La Parodie* et Taranne dans *Le Professeur Taranne* semblent souvent se parler à eux-mêmes, poursuivre un dialogue intérieur, comme s'ils pensaient à voix haute, se souciant fort peu que leurs interlocuteurs les écoutent vraiment.

¹⁴⁶⁸ ADAMOV, Arthur, *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1953, réédition 1981, voir p.33.

¹⁴⁶⁹ *Ibidem*, p.26.

¹⁴⁷⁰ *Ibidem*, p.69.

¹⁴⁷¹ *Ibidem*, voir p.224,230,236.

¹⁴⁷² ADAMOV, Arthur, *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1955, réédition 1983, p.45.

¹⁴⁷³ *Ibidem*, p.73.

¹⁴⁷⁴ *Ibidem*, p.75.

Souvent, les entités dramatiques croient parler à un autre protagoniste, alors qu'en vérité, elles entretiennent le vide. Enfermées dans leur monde intérieur, tantôt elles s'avèrent incapables de maintenir un dialogue avec un autre protagoniste présent sur le plateau, tantôt, victimes d'hallucinations, elles dialoguent avec des êtres purement imaginaires : dans *Amédée ou Comment s'en débarrasser*, Madeleine poursuit des conversations dérisoires avec des partenaires invisibles: « Madeleine : Non, Monsieur, il n'y a plus de chambre à gaz depuis la dernière guerre... Attendez la prochaine... [...] Je regrette, les pompiers ne sont pas là le jeudi, c'est leur jour de congé, ils promènent leurs enfants... Mais je n'ai pas dit que nous étions un jeudi... [...] Non, Madame, nous sommes en République, depuis 1870, Madame... »¹⁴⁷⁵ ; dans *Les Chaises*, Le Vieux et La Vieille, hallucinés, conversent avec des protagonistes invisibles, leurs dialogues étant décousus, émaillés de silences pendant lesquels ils écoutent le vide ; dans *Le Tableau*, Le Gros Monsieur monologue devant la toile qui le hante, s'imaginant parler avec la belle femme qui y est peinte¹⁴⁷⁶ ; deux fois dans *La Parodie*, L'Employé poursuit seul son discours (« L'Employé, qui n'a pas remarqué le départ de Lili : Je ne sais pas comment vous remercier [...] À neuf heures précises devant le Continental... Je vous attendrai aussi longtemps qu'il faudra »¹⁴⁷⁷ ; « tandis que L'Employé lui parle, Le Chef de Réception se lève et s'en va »¹⁴⁷⁸) ; dans *La Grande et La Petite Manœuvre*, Le Mutilé, victime d'hallucinations, dialogue avec les Moniteurs, êtres purement imaginaires¹⁴⁷⁹ ; dans *Le Professeur Taranne*, le protagoniste continue à parler, en dépit de L'Inspecteur en chef qui « range les papiers sur la table, se lève, met son manteau et sort à gauche »¹⁴⁸⁰, malgré « les deux policiers [qui] sortent à droite »¹⁴⁸¹ et sa sœur Jeanne, qui, après avoir lu la lettre accusatrice du Recteur, « pendant que le professeur Taranne parle [...] sort lentement à droite »¹⁴⁸² ; dans *Les Retrouvailles*, « dès les premières paroles d'Edgar, Louise, impatientée, est allée vers la bicyclette, l'a prise, et, un pied sur la pédale, a fait lentement un tour à gauche de la scène. Edgar n'a pas remarqué son manège et a poursuivi son discours »¹⁴⁸³. L'homme est incapable de sortir de lui-même et d'établir un contact avec autrui, par conséquent, croyant dialoguer, il ne peut que soliloquer.

¹⁴⁷⁵ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.271-272.

¹⁴⁷⁶ *Ibidem*, voir p.412.

¹⁴⁷⁷ *Ibidem*, p.16.

¹⁴⁷⁸ *Ibidem*, p.26.

¹⁴⁷⁹ ADAMOV, Arthur, *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1953, réédition 1981, voir p.139-140.

¹⁴⁸⁰ *Ibidem*, p.224.

¹⁴⁸¹ *Ibidem*, p.230.

¹⁴⁸² *Ibidem*, p.236.

¹⁴⁸³ ADAMOV, Arthur, *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1955, réédition 1983, p.81.

Eugène Ionesco, Samuel Beckett et surtout Arthur Adamov¹⁴⁸⁴ se plaisent à supprimer tout dialogue en imaginant des quasi-monologues devant un auditeur distrait, indifférent, ou silencieux. Les protagonistes, complètement enfermés dans leurs préoccupations, s'oublient eux-mêmes dans un long bavardage en même temps qu'ils oublient l'autre, ignorant sa présence : dans *La Cantatrice chauve*, aux bavardages de Mme Smith, M. Smith répond par un claquement de langue¹⁴⁸⁵ ; *La Leçon* impose le soliloque d'un fou, qui est ce professeur intarissable que L'Élève ne parvient pas à écouter et auquel elle ne peut répondre qu'en alléguant son mal aux dents ; dans *Victimes du devoir*, Choubert revit son passé dans de longues tirades où il se parle à lui-même, ignorant la présence de sa femme et du Policier ; la concierge soliloque dans *Le Nouveau Locataire*, faisant à la fois la demande et la réponse, acquiesçant, s'interrogeant et se révoltant face à son interlocuteur qui ne répond que par « oui » ou par « non » à ses bavardages ; dans *Ce formidable bordel !*, de multiples protagonistes secondaires débitent tour à tour leurs monologues comme des moulins à paroles¹⁴⁸⁶ devant Le Personnage, presque muet¹⁴⁸⁷ ; dans *Oh ! les beaux jours*, l'intarissable bavardage frivole de Winnie n'appelle aucun commentaire de Willie ; personne n'entend personne dans *La Parodie* dont les échanges sont discontinus, ressemblant à des dialogues de sourds, comme dans cet exemple tiré du deuxième tableau, où L'Employé et N. croient parler de Lili, chacun soliloquant en réalité :

« L'Employé : Auriez-vous l'heure ? [...] J'ai rendez-vous. Oui, avec mon amie. [...] certainement, elle a rencontré quelqu'un, une amie d'enfance qu'elle n'a pas vue depuis des dizaines d'années. À moins qu'elle n'ait oublié quelque chose. [...]

N. : On vient. C'est elle. J'en étais sûr. Elle ne peut pas ne pas venir.

L'Employé : [...] C'est bien cela. Elle est venue ce matin. Elle n'a pas pu supporter de vivre une journée de plus sans moi. [...]. Mais est-ce bien ici que nous avons rendez-vous ? (À N.) Vous comprenez, on convient d'abord d'un endroit, puis au cours de la

¹⁴⁸⁴ Tout en constatant l'échec du langage à assurer la communication, Arthur Adamov modifie les dialogues, qui ne fonctionnent plus comme un jeu de demandes et de réponses : « Je trouvais vexant que moi, qui avais si bien démontré l'impossibilité de toute conversation, je fusse obligé d'écrire, tout comme un autre, de simples dialogues. J'eus alors recours à un stratagème : oui, ils parleront, chacun entendra ce que dira l'autre, mais l'autre ne dira pas ce qu'il aura à dire » (ADAMOV, Arthur, *Ici et Maintenant*, Paris : Gallimard, 1964, p.18-19).

¹⁴⁸⁵ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, voir p.9-11.

¹⁴⁸⁶ *Ibidem*, voir p.1134-1148.

¹⁴⁸⁷ « Le personnage ne parle pas. Il est quasi muet, il dit seulement un mot de temps en temps, une interjection. Ce sont les autres qui parlent pour lui. Ce n'est plus la seule solitude du personnage que j'ai voulu mettre en évidence, mais aussi la solitude des personnages qui l'entourent. Donc il ne s'est plus agi de la solitude d'un seul, mais de la solitude de plusieurs. Mon personnage principal est là pour écouter les monologues des autres et, ce faisant, il reçoit leur solitude. Avec *Ce formidable bordel !* je crois avoir introduit dans le théâtre moderne cette chose assez difficile : le long monologue » (IONESCO, Eugène, *Entre la vie et le rêve. Entretiens avec Claude Bonnefoy*, Paris : Pierre Belfond, 1977, p.109).

conversation, on change d'idée, on en choisit un autre, enfin on s'accorde sur un troisième. [...]

N. : Je n'aurais jamais dû lui demander une chose pareille. [...] Elle veut sans doute me faire sentir ma faute en venant un peu en retard. C'est bien légitime. Je suis impardonnable.

L'Employé : D'abord, nous avons parlé du Royal, puis je crois bien du Continental aussi. Mais c'est affreux : alors elle m'attend [...] Je n'ai pas une minute à perdre, mais je ne sais pas l'adresse. (À N.) Monsieur, la sauriez-vous, par hasard ?

N. : Il n'y a pas de hasard. Il n'y a que les fautes qu'on commet. Je n'avais pas à le lui demander... »¹⁴⁸⁸ ; dans *Le Professeur Taranne*, les dialogues du protagoniste avec L'Inspecteur en Chef de la Police et avec les deux policiers, au premier et au deuxième tableaux sont dans la même veine. Ce nouveau type d'échange fait de tirades interminables prononcées par un protagoniste qui y tient presque toute la place, son interlocuteur n'y réagissant que par des répliques brèves et rapides ou pas du tout, est au fait un « faux dialogue » : mettant l'accent sur celui qui parle, il rend obsolète la distinction établie par Tzvetan Todorov¹⁴⁸⁹ entre le monologue, où l'accent est mis sur le locuteur et le dialogue, où il est mis sur l'allocataire.

La lassitude à l'égard du dialogue gagne de plus en plus les protagonistes du « nouveau théâtre », les poussant vers le monologue, cette forme dégradée de la parole, expression d'une extrême solitude, qui les englué dans l'impossibilité de communiquer avec autrui. Tantôt le nouveau monologue d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov renferme un cri auquel personne ne répond, tantôt il ne s'adresse à personne, n'attend aucune réponse : la longue tirade que Bérenger adresse au Tueur dans *Tueur sans gages* ainsi que son monologue final dans *Rhinocéros* recèlent un cri d'épouvante qui reste sans réponse; dans *En attendant Godot*, les longues tirades incompréhensibles de Pozzo¹⁴⁹⁰ et de Lucky¹⁴⁹¹ ne s'adressent à personne - bien que trois protagonistes soient là pour les écouter, ils n'attendent aucune réponse ; les deux monologues de Hamm et celui de Clov au début et respectivement à la fin de *Fin de partie* n'atteignent plus personne, suggérant l'enfermement des deux protagonistes, éternels prisonniers du refuge; toute possibilité de communication est détruite dans *La Dernière bande*, *Pas moi*, *Cette fois*, *Solo*, *Impromptu d'Ohio* et *Berceuse* dont les textes, entièrement constitués par le monologue des protagonistes, rappellent l'enfermement schizophrénique de l'être, qui, ne pouvant supporter la solitude, brise le

¹⁴⁸⁸ ADAMOV, Arthur, *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1953, réédition 1981, p.20-21.

¹⁴⁸⁹ Tzvetan Todorov, « Les Registres de la parole » dans *Journal de Psychologie*, 64, 1967, 3, p.265.

¹⁴⁹⁰ BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Paris : Éditions de Minuit, 1952, voir p.51.

¹⁴⁹¹ *Ibidem*, voir p.59-62.

silence en interrogeant ses souvenirs ; tout l'onzième tableau de *Tous contre tous* est constitué par le discours de Darbon au peuple, tyran qui n'attend pas de réponse. Les nouveaux dramaturges abandonnent la conception classique du monologue, destiné à dévoiler l'âme du protagoniste et lui assignent un rôle nouveau, celui d'enfermer les entités dramatiques dans un vécu sans transcendance ni communication. Se parlant à eux-mêmes, les nouveaux protagonistes du théâtre des années 1950 révèlent l'impossibilité de communiquer avec leurs partenaires.

La mise en crise manifeste de la parole mène inévitablement à la dérive de sa fonction de communication. Prisonniers d'un discours vain, sans fondement, les protagonistes se dévoilent dans leur incapacité de poser les bases d'une communication véritable avec autrui. Les dialogues avortés qu'exhibe le « nouveau théâtre » découlent tantôt de l'absence de présupposé commun, qui conduit les protagonistes à débiter des soliloques alternés qui s'entrecroisent sans pourtant constituer une véritable communication, tantôt de l'indifférence radicale aux propos de l'autre, qui met en évidence des interlocuteurs caractérisés par une absence totale de solidarité au cadre de l'échange, ne pouvant que manquer à leur prise : s'interpellant pour crier leur angoisse devant un vide insoutenable à un répondant absent, qui n'entend que ce qu'il a envie d'entendre, au moment où il y a intérêt, les protagonistes ne communiquent pas réellement. Le temps manque pour parler avec l'autre. Une solitude poignante s'installe alors sur le plateau : on ne parle plus à autrui, on soliloque. Expression du solipsisme existentiel, le monologue auquel aboutissent les entités dramatiques d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov confirme l'échec de toute communication.

IV. 4. Étrangers au langage

Porter atteinte au discours, c'est aussi porter atteinte à l'être, le langage étant son moyen de représentation. Les protagonistes d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov ont beau tenter de rejoindre leur moi dans et par le discours, ils sont incapables de se donner une représentation stable dans les formes du langage. S'ils ne sont pas anéantis par leurs discours, ils en sont dépossédés. « Le langage est ce qui m'éloigne de moi »¹⁴⁹² affirme Samuel Beckett. Ne s'y reconnaissant plus, l'être plonge dans la confusion et la dérision, devenant un étranger égaré parmi les cadavres des mots.

Les entités dramatiques d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov sont en train de vivre leur dépossession du langage, ayant de plus en plus mal à s'exprimer, éprouvant une difficulté de plus en plus grande à trouver un sens à leur propre langage, n'étant jamais sûres du sens des paroles proférées, ce qui les amène à s'interroger en permanence sur le code : à la question du Professeur de *La Leçon*, « Quel est le nombre le plus grand ? », L'Élève répond « Dans quel sens le plus grand ? »¹⁴⁹³ et, exténués par ce langage déroutant qui leur échappe, les deux protagonistes capitulent (« Le Professeur: Ça ne s'explique pas.[...] L'Élève : Tant pis ! »¹⁴⁹⁴) ; « Ah ! J'ai tant de mal à m'exprimer... »¹⁴⁹⁵ s'exclame Le Vieux, dans *Les Chaises* et en effet, les conversations à bâtons rompus avec sa femme ne sont intelligibles que pour les deux protagonistes, incompréhensibles pour quiconque d'autre:

« La Vieille : Pourvu !

Le Vieux : Ainsi je n'ai... je lui... Certainement...

La Vieille(dialogue disloqué ; épuisement) : Bref.

Le Vieux : À nôtre et aux siens.

La Vieille : À ce que.

Le Vieux : Je le lui ai.

La Vieille : Le ou la ?

Le Vieux : Les.

La Vieille : Les papillotes... Allons donc.

Le Vieux : Il n'en est.

La Vieille : Pourquoi ?

¹⁴⁹² Cité par JANVIER, Ludovic, *Pour Samuel Beckett*, Paris : Éditions de Minuit, 1964, p.272.

¹⁴⁹³ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.53.

¹⁴⁹⁴ *Ibidem*, p.57.

¹⁴⁹⁵ *Ibidem*, p.148.

Le Vieux : Oui.

La Vieille : Je.

Le Vieux : Bref.

La Vieille: Bref »¹⁴⁹⁶; « Je ne comprends pas, voici une expression que je comprends... ou du moins, que j'emploie »¹⁴⁹⁷ conclut Bartholoméus III dans *L'Impromptu de L'Alma* ; le doute plane sur le discours de Bérenger du *Tueur sans gages* : « Bérenger: Espérer, ce n'est plus un mot français, ni turc, ni polonais... belge, peut-être »¹⁴⁹⁸; dans une solitude complète, hors de tout contexte humain, Bérenger se demande, dans *Rhinocéros*, si son langage a toujours une signification, puisqu'il n'y a plus personne avec qui il puisse l'utiliser afin de communiquer (« Bérenger : Mais quelle langue est-ce que je parle ? Quelle est ma langue ? Est-ce du français, ça ? Ce doit bien être du français ? Mais qu'est-ce que du français ? On peut appeler ça du français, si on veut, personne ne peut le contester, je suis seul à le parler. Qu'est-ce que je dis ? »¹⁴⁹⁹); dans *Le Piéton de l'air*, Joséphine est également victime de ce discours désormais étranger à l'être: « Joséphine : « Tu parles un langage très particulier. [...] On ne s'y reconnaît pas »¹⁵⁰⁰ ; La Femme de la scène XI de *L'Homme aux valises* avoue aussi l'étrangeté de l'échange verbal : « Je ne le comprends pas. Je ne sais pas quelle langue il parle »¹⁵⁰¹ ; dans *Voyage chez les morts*, Jean constate sa dépossession du langage (« Jean : Je n'ai plus mon langage. Plus je dis, moins je parle. Plus je parle, moins je dis »¹⁵⁰², « Jean: Tout en causant, je m'aperçois que les mots disent des choses. Les choses disent-elles des mots ? », « Jean : Ai-je prononcé des paroles ? [...] Ai-je parlé, ai-je parlé ? »¹⁵⁰³); « Je ne sais pas parler ! »¹⁵⁰⁴ s'exclame Victor, affolé, dans *Éleuthéria* tandis que Dr. Piouk et Madame Krap ne parviennent pas à s'accorder sur le même sens (« Dr Piouk: C'est un non-sens. / M. Krap : Tiens ! Dans quel sens ? »¹⁵⁰⁵); le sens des mots échappe aux protagonistes de *Fin de partie* (« Clov : Ah ! On dit coïte ? On ne dit pas coïte ? »¹⁵⁰⁶, « Hamm: Hier ! Qu'est-ce que ça veut dire ? Hier ! »¹⁵⁰⁷) et à Krapp, dans *La Dernière bande* (« Krapp, lisant dans le dictionnaire : État ou condition de ce qui est

¹⁴⁹⁶ *Ibidem*, p.161-162.

¹⁴⁹⁷ *Ibidem*, p.431.

¹⁴⁹⁸ *Ibidem*, p.473.

¹⁴⁹⁹ *Ibidem*, p.637.

¹⁵⁰⁰ *Ibidem*, p.698.

¹⁵⁰¹ *Ibidem*, p.1239.

¹⁵⁰² *Ibidem*, p.1357-1358.

¹⁵⁰³ *Ibidem*, p.1359.

¹⁵⁰⁴ BECKETT, Samuel, *Éleuthéria*, Paris : Éditions de Minuit, 1995, p.141.

¹⁵⁰⁵ *Ibidem*, p.38.

¹⁵⁰⁶ BECKETT, Samuel, *Fin de partie*, Paris : Éditions de Minuit, 1957, p.51.

¹⁵⁰⁷ *Ibidem*, p.62.

ou demeure veuf ou veuve. Il lève la tête. Intrigué. Qui est – ou demeure ?... »¹⁵⁰⁸) ; dans *Tous ceux qui tombent*, bien que Maddy Rooney prenne garde à n'employer que les mots les plus simples, ce qu'elle dit la déroute (« Mme Rooney : Vous ne trouvez pas ma façon de parler un peu... bizarre ? [...] Non, je parle des mots. [...] Je n'emploie que les mots les plus simples, j'espère, et cependant quelque fois je trouve ma façon de parler très... bizarre »¹⁵⁰⁹) et donne à son mari l'impression qu'elle se bat « avec une langue morte »¹⁵¹⁰ ; dans *Oh ! les beaux jours*, ce que Winnie énonce la surprend elle-même, comme si parfois elle ne parvenait plus à dominer sa propre parole : « Winnie : Qu'est-ce que c'est, au juste, un porc ? (Un temps. De même). Une truie, je sais, mais un porc ? (Fin de l'expression perplexe) »¹⁵¹¹, « Winnie : [...] le temps est à Dieu et à moi (Un temps) À Dieu et à moi... (Un temps) Drôle de tournure. (Un temps) Est-ce que ça se dit ? Est-ce que ça peut se dire, Willie, que son temps est à Dieu et à soi ? »¹⁵¹² ; la bouche de *Pas moi* et la femme de *Berceuse* sont désormais si étrangères à elles-mêmes qu'elles se racontent leur propre histoire à la troisième personne ; l'incapacité de Pierre à déchiffrer la langue du manuscrit laissé par son ami disparu dans *L'Invasion* l'aliène : « Pierre : Pourquoi dit-on : Il arrive ? Qui est ce il, que veut-il de moi ? Pourquoi dit-on par terre plutôt que à ou sur ? »¹⁵¹³ ; dans *Les Retrouvailles*, Edgar éprouve les mêmes difficultés : « Edgar : À la place ! Qu'est-ce que cela signifie ? »¹⁵¹⁴. L'être se découvre étranger au langage. Il a le sentiment d'employer une langue différente, confuse pour lui-même, incompréhensible pour les autres. Le discours n'a plus une signification univoque, stable, bien au contraire, il échappe même à celui qui le profère, qui s'en trouve ainsi définitivement aliéné.

Traversées par un discours vain, dont la signification ne cesse de s'étioler, qui isole et dépersonnalise l'être jusqu'à l'anéantir, les entités dramatiques qui évoluent sur la scène des années 1950 donnent la sensation d'une dramatique absence à elles-mêmes. Dépossédées d'un langage qui, échappant à leur contrôle, commence à fonctionner de manière autonome, ne servant plus les desseins de la communication, elles s'enferment dans un univers factice, déconnecté de la réalité, pour y vivre une aliénation irrémédiable. Témoignant de sa néantisation dans un absurde insupportable, le discours aboutit ainsi à une solitude désespérée et à une aliénation insurmontable.

¹⁵⁰⁸ BECKETT, Samuel, *La Dernière bande* [suivi de] *Cendres*, Paris : Éditions de Minuit, 1959, p.20.

¹⁵⁰⁹ BECKETT, Samuel, *Tous ceux qui tombent*, Paris : Éditions de Minuit, 1957, p.10.

¹⁵¹⁰ *Ibidem*, p.64.

¹⁵¹¹ BECKETT, Samuel, *Oh ! Les beaux jours* [suivi de] *Pas moi*, Paris : Éditions de Minuit, 1975, p.25.

¹⁵¹² *Ibidem*, p.29.

¹⁵¹³ ADAMOV, Arthur, *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1953, réédition 1981, p.86.

¹⁵¹⁴ ADAMOV, Arthur, *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1955, réédition 1983, p.81.

§§§

Suite à l'échec de trouver et de donner un sens au monde et à l'être, les entités dramatiques d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov, tout en poursuivant la quête de la vérité de leur condition, se sont tournées vers le langage, qu'elles ont interrogé dans ses capacités d'être à la fois expression de la réalité personnelle et ouverture vers la communication avec autrui. Le questionnement de la double fonction de leurs capacités langagières - le langage comme contenu et action - les a amenées à un tragique constat : d'une part, les mots ont révélé leur impuissance à exprimer, parler ne veut plus rien dire désormais, d'autre part leur ruine a entraîné la disparition progressive d'une vraie communication entre les êtres. Le discours comme contenu est miné par toute une pathologie langagière : sapé tour à tour par la banalité, le ressassement, l'incohérence, l'incertitude, le mensonge, la contradiction, le non-sens et l'insignifiance, il ne cesse de se vider de sens, ne renvoie plus à aucun référent et n'obéit plus à aucune règle de fonctionnement. Pouvant tout dire, le langage ne dit plus rien et se désintègre : il explose, débouchant sur l'agressivité, expression de la violence qui réunit les êtres ou il est étouffé par le silence et le néant, mettant en évidence la viduité des rapports humains. Ravagé dans son contenu, le discours ne saurait plus se constituer comme acte, s'avérant incapable d'exercer sa fonction première de communication. Détraqués par l'incompréhension, l'indifférence et le vide, les échanges faussent la communication, se disloquent et régressent vers le soliloque, pratique solitaire de la parole, symbole de l'impossibilité de l'être à se comprendre et à communiquer avec autrui. Instrument absurde qui ne communique plus rien à personne, le discours est source de l'aliénation de l'homme. Ce n'est plus l'être qui gouverne le langage, par contre, l'homme devient esclave de son propre discours qui fonctionne seul, selon des mécanismes propres, se parlant à travers lui et malgré lui. La quête du sens à travers l'expérience de la liberté au sein du langage a échoué.

L'expression authentique de l'aliénation et de l'absurde exige la suppression des formes traditionnelles et l'invention d'un langage lui-même absurde et irrationnel. Ainsi, les nouvelles dramaturgies des années 1950 tordent le cou à la rhétorique d'antan, la remplaçant par un nouveau langage dramatique, soumis à un traitement qui modifie les conditions habituelles de son emploi. Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov bouleversent le domaine de l'expression verbale à travers des échanges où les mots fonctionnent à vide tantôt dans des « faux dialogues » alternant monologues interminables et répliques très courtes sur un rythme contrasté tantôt dans de longs soliloques, sortes de monologues devenus opaques, ne clarifiant plus rien, renvoyant l'homme à sa solitude foncière et mettant en évidence son aliénation.

V. UNE DUREE INTEMPORELLE

Vivre libre, c'est aussi être capable de se projeter hors de soi-même et exister avec la conscience de son être dans le temps, en accord avec la durée du monde et avec sa durée individuelle, tout en faisant l'expérience d'une temporalité créatrice de valeurs. À la suite de plusieurs tentatives échouées de se trouver un sens au monde, les entités dramatiques d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov se tournent, en dernière instance, vers l'exploration de leur milieu temporel, espérant se rencontrer et se reconnaître dans la durée, s'y découvrir une signification. L'ambiguïté et le paradoxe reviennent pourtant à chaque niveau de l'analyse de la problématique temporelle, telle qu'elle est envisagée par les trois écrivains de théâtre, ceux-ci préférant tourner en dérision toutes les conventions concernant la temporalité dramatique classique, lui faisant subir une déconstruction analogue à celle qui frappe l'espace, les entités dramatiques et leurs discours. Le refus des marques indicielles de l'histoire, la recherche acharnée de la déstabilisation à la fois du temps spatialisé, extérieur, que du temps vécu, intérieur, ainsi que l'insertion de ceux derniers dans un dans un perpetuum mobile qui se confond avec le temps indéfini, insaisissable, dépouillent la dimension temporelle d'une véritable quantité et qualité, plongeant les entités dramatiques dans une temporalité systématiquement pervertie, démantelée, déstructurée, qui finit par déboucher sur l'absurde, incapable d'apporter des certitudes, d'établir une chronologie, extérieure ou intérieure, impuissante à installer le moi dans une durée cohérente et familière. Égarées au milieu de cette durée détraquée, frustrées par l'impossibilité de se localiser dans un temps qui n'est plus chargé de signification, que deviennent les entités dramatiques d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov ? Quelle liberté peuvent-elles encore exercer, jetées, malgré elles, à l'intérieur de cette condition temporelle douteuse et abstraite, à la fois précaire et inévitable, faite d'éléments décousus et incohérents, frappée par la confusion et le désordre, vécue comme une dimension tragique qui achemine les êtres à la mort ou les voue au néant ? Quelles significations et quelle logique peuvent-elles découvrir à leur existence, quel sens peuvent-elles encore se donner en vivant sans la conscience de la durée des pendules ou de celle de leur vécu personnel, incapables de s'orienter et de se repérer dans l'histoire du monde ou dans leur propre histoire, extirpées de leur milieu temporel, êtres hors du temps, sans le temps, paralysés par l'impossibilité d'aller de l'avant ?

V.1. Une durée perturbée

Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov proposent une durée singulière qui échappe à ce que les classiques appellent l'unité de temps. Brisant les repères habituels qui permettent de représenter le temps, éliminant toute référence temporelle réaliste (objective ou subjective) et imposant à leurs entités dramatiques une temporalité non orientée, sans limite ni direction, une nébuleuse sans repères qui exaspère la sensation de confusion, les nouveaux dramaturges mettent en valeur l'incertitude de la dimension temporelle. À l'intérieur de cette temporalité brouillée, la vie s'écoule, suspendue dans le néant du hors-temps.

V.1.1. Destruction du temps objectif

Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov portent à la scène des êtres dépossédés de leurs points de repère traditionnels, incapables de se constituer ou de s'appréhender dans la durée, engloutis par l'omniprésence du temps objectif. Les références au passage du temps chronique sont éparées, vagues, irréelles et dérisoires, ce qui fait que toute tentative d'établir une chronologie extérieure aboutisse tôt ou tard à une série de contradictions, à une impasse.

La cohérence et la causalité du temps objectif, mesurable et spatialisé, sont étrangères aux protagonistes d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett¹⁵¹⁵ et d'Arthur Adamov, qui connaissent souvent un manque complet de repères : Agnès, dans *Ce formidable bordel !* ne parvient pas à se repérer dans le temps («Agnès : On ne sait jamais s'il fait jour ou s'il fait nuit, s'il y a du soleil ou c'est les étoiles »¹⁵¹⁶) ; les protagonistes de *L'Homme aux valises* ne sont pas «dans le même temps»¹⁵¹⁷ et Le Premier Homme flotte à la dérive dans une temporalité douteuse (« Le Premier Homme : [...] cela fait vingt ans, cela fait trente ans, cela fait quarante ans, cela fait je ne sais plus combien de temps »¹⁵¹⁸ ; « Le Premier Homme : [...] il m'est impossible de savoir quelle année nous sommes, quel mois [...] Je vois qu'il fait plutôt sombre. Le jour se lève-t-il ou bien est-ce le soir qui tombe ? »¹⁵¹⁹) ; *Éleuthéria* a lieu « trois après-midi d'hiver consécutifs »¹⁵²⁰ ; les deux journées d'*En attendant Godot* ne sont pas datées, le temps

¹⁵¹⁵ Dans son essai sur Marcel Proust, Samuel Beckett expose sa conviction selon laquelle nous sommes les victimes de la discontinuité du temps, de l'intermittence d'instant, de la discordance entre le microcosme mortel et la relative immortalité du macrocosme.

¹⁵¹⁶ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.1189.

¹⁵¹⁷ *Ibidem*, p.1244 -1245.

¹⁵¹⁸ *Ibidem*, p.1219.

¹⁵¹⁹ *Ibidem*, p.1282.

¹⁵²⁰ BECKETT, Samuel, *Éleuthéria*, Paris : Éditions de Minuit, 1995, p.17.

de la pièce, « authentifié » par une didascalie - « Lendemain. Même heure »¹⁵²¹ - étant une immense source de confusion dans la conscience des protagonistes (Estragon pense qu'« on doit être au printemps »¹⁵²², puis ses représentations s'effondrent dans la confusion - « Estragon [...] sommes-nous samedi ? Ne serait-on pas plutôt dimanche ? Ou lundi ? Ou vendredi ? »¹⁵²³ ; Estragon, qui doute, au deuxième acte, du passage de Pozzo et de Lucky¹⁵²⁴, ainsi que Pozzo et le garçon, qui ont oublié qui étaient Vladimir et Estragon¹⁵²⁵, jettent le doute sur la réalité de ce qui s'est déroulé, mettant en évidence l'abolition de tous les repères internes à la temporalité de la pièce) ; l'acte unique de *Fin de partie*, qui a lieu à « la même heure que d'habitude »¹⁵²⁶ se déroule dans une temporalité douteuse faite d'« instants nuls, toujours nuls »¹⁵²⁷ (aucune mention n'est faite d'un jour particulier - « Hamm : Il fait jour ? / Clov : Il ne fait pas nuit »¹⁵²⁸ ; « On est quel mois ? »¹⁵²⁹ demande Hamm ; la seule mention d'un mois figure vaguement dans l'évocation de Nell de la promenade sur le lac de Côme « un après-midi d'avril »¹⁵³⁰ ; il semble que le temps se soit effacé à jamais - « Hamm : Tu n'en as pas assez ? / Clov : Si ! (Un temps) De quoi ? / Hamm : De ce... de cette ... chose. / Clov : Mais depuis toujours. (Un temps). Toi non ? »¹⁵³¹ ; « Hamm : La nature nous a oubliés. / Clov : Il n'y a plus de nature.[...]»¹⁵³²) ; l'action de *La Dernière bande* se passe « un soir, tard, d'ici quelque temps »¹⁵³³ ; dans *Cendres*, Ada affirme avoir perdu la notion de temps¹⁵³⁴, tandis qu'Henry est également saisi par l'aliénation temporelle - « Ada : As-tu mis ta flanelle, Henry ? / Henry : Voilà ce qui s'est passé, je l'ai mise, puis je l'ai enlevée, puis je l'ai remise, puis, je l'ai renlevée, puis je l'ai remise, puis je l'ai - / Ada : Tu l'as en ce moment ? / Henry : Je ne sais pas »¹⁵³⁵. L'absence de repères détruit les certitudes temporelles consolidées, mettant en suspense la réalité et l'existence.

La montre ou l'horloge sont la plupart du temps absentes, déréglées, incertaines ou arrêtées dans les univers d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov, symbolisant l'état de vidée ou de bouleversement dans lequel vivent

¹⁵²¹ BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Paris : Éditions de Minuit, 1952, p.79.

¹⁵²² *Ibidem*, p.92.

¹⁵²³ *Ibidem*, p.18.

¹⁵²⁴ *Ibidem*, voir p.85.

¹⁵²⁵ *Ibidem*, voir p.119, 129.

¹⁵²⁶ BECKETT, Samuel, *Fin de partie*, Paris : Éditions de Minuit, 1957, p.18.

¹⁵²⁷ *Ibidem*, p.111.

¹⁵²⁸ *Ibidem*, p.85.

¹⁵²⁹ *Ibidem*, p.88.

¹⁵³⁰ *Ibidem*, p.36.

¹⁵³¹ *Ibidem*, p.147.

¹⁵³² *Ibidem*, p.25.

¹⁵³³ BECKETT, Samuel, *La Dernière bande* [suivi de] *Cendres*, Paris : Éditions de Minuit, 1959, p.7.

¹⁵³⁴ *Ibidem*, voir p.61.

¹⁵³⁵ *Ibidem*, p.49.

leurs entités dramatiques: dans *La Cantatrice chauve*, la pendule qui trône dans le salon des Smith « sonne tant qu'elle veut »¹⁵³⁶ les heures les plus drôles et bizarres (elle frappe dix-sept coups et Madame Smith constate qu'il est neuf heures, puis elle en sonne sept, trois, cinq, deux¹⁵³⁷, se tait et recommence au petit bonheur, à la scène IV elle sonne « vingt-neuf fois »¹⁵³⁸, après quelques instants de silence, elle frappe un seul coup si fort « qu'il doit faire sursauter les spectateurs »¹⁵³⁹ et se remet à sonner « encore plusieurs fois »¹⁵⁴⁰); dans *Amédée ou Comment s'en débarrasser*, les aiguilles de la pendule bougent bizarrement, à la même cadence que les pieds du mort¹⁵⁴¹ qui envahit l'appartement d'Amédée et de Madeleine; dans *Le Nouveau Locataire*, Le Monsieur refuse l'énorme pendule que les deux Déménageurs apportent, esquissant « un signe de surprise et d'indécision, puis un signe négatif »¹⁵⁴²; dans *Tueur sans gages*, la montre de Bérenger s'arrête lors de sa rencontre avec Le Tueur¹⁵⁴³; dans *La Soif et La Faim*, Jean demande l'heure au Premier et au Deuxième Gardien, qui consultent leurs montres sans rien dire, geste à la suite duquel il affirme avoir « la même heure »¹⁵⁴⁴; dans *L'Homme aux valises*, Le Premier Homme trouve « impossible de savoir [...] l'heure qu'il est »¹⁵⁴⁵; au cours du premier acte d'*En attendant Godot*, Pozzo regarde régulièrement sa montre et s'interroge sur l'heure¹⁵⁴⁶, mais il la perd au deuxième acte, étant obligé de demander le temps à Vladimir et Estragon, qui ne sauraient l'en renseigner (« Estragon: Voyons... / Vladimir: Sept heures? ... Huit heures?... / Estragon: Ça dépend de la saison »¹⁵⁴⁷), s'énervant lorsqu'on l'en questionne, à son tour (« Pozzo: Les aveugles n'ont pas la notion du temps. [...] Les choses du temps, ils ne les voient pas non plus »¹⁵⁴⁸, « Pozzo: Vous n'avez pas fini de m'embêter avec vos histoires de temps »¹⁵⁴⁹); il est constamment « zéro »¹⁵⁵⁰ heure, « la même que d'habitude »¹⁵⁵¹, dans *Fin de partie*, car le réveil ne marche pas¹⁵⁵², néanmoins, Hamm ne cesse de demander à Clov l'heure

¹⁵³⁶ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.21.

¹⁵³⁷ *Ibidem*, voir p.12-13.

¹⁵³⁸ *Ibidem*, p.19.

¹⁵³⁹ *Ibidem*, p.19.

¹⁵⁴⁰ *Ibidem*, p.20.

¹⁵⁴¹ *Ibidem*, voir p.310.

¹⁵⁴² *Ibidem*, p.366.

¹⁵⁴³ *Ibidem*, voir p.527.

¹⁵⁴⁴ *Ibidem*, p.824.

¹⁵⁴⁵ *Ibidem*, p.1282.

¹⁵⁴⁶ BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Paris : Éditions de Minuit, 1952, voir p.50, 120.

¹⁵⁴⁷ *Ibidem*, p.120.

¹⁵⁴⁸ *Ibidem*, p.122.

¹⁵⁴⁹ *Ibidem*, p.126.

¹⁵⁵⁰ BECKETT, Samuel, *Fin de partie*, Paris : Éditions de Minuit, 1957, p.18.

¹⁵⁵¹ *Ibidem*, p.18.

¹⁵⁵² *Ibidem*, voir p.67.

qu'il est et s'il n'est pas encore le temps de son calmant; dans *Tous ceux qui tombent*, Mme Rooney n'a pas « le courage de regarder [sa] montre »¹⁵⁵³ ; l'horloge de *La Parodie* « dont le cadran ne porte pas d'aiguilles »¹⁵⁵⁴ étant inapte à marquer le temps, les protagonistes se demandent toujours l'heure les uns aux autres, mais celle-ci leur est sans cesse refusée:

«L'Employé (au Commissaire) : Pardon, Monsieur, quelle heure peut-il être ?

Le Commissaire : Vous avez une horloge juste en face.

L'Employé, en regardant l'horloge sans aiguilles : La nuit est un peu obscure. Je ne vois pas bien. (À l'homme du couple) : Auriez-vous l'heure, Monsieur ?

Le Commissaire, comme si c'était à lui que L'Employé s'était adressé : Si on te le demande, tu diras qu'on ne te l'a pas dit »¹⁵⁵⁵ ;

« Lili : Auriez-vous l'heure ?

L'Employé : Il y a une pendule juste en face »¹⁵⁵⁶ ;

« L'Employé : C'est agaçant de ne jamais avoir l'heure exacte. À votre avis, y a-t-il longtemps que nous parlons ? Dix minutes, une heure, davantage ? Je n'ai pas toujours une notion très précise du temps.

N : Je ne sais pas... »¹⁵⁵⁷ ;

« L'Employé, aux commissionnaires : Vous pouvez peut-être me renseigner. Je voudrais...d'abord savoir l'heure. Ce n'est pas la nuit, n'est-ce pas ? [...] (Les commissionnaires saisissent L'Employé par le bras. Il se laisse faire) »¹⁵⁵⁸.

Les montres et les horloges n'apportent que des certitudes abstraites, jamais la notion d'un avenir à édifier ou la cohérence d'un canevas temporel où viendrait s'inscrire le destin des protagonistes.

La dissolution de la réalité temporelle se poursuit à travers une multiplication des plans spatio-temporels. Il n'y a pas pour Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov un passé, un présent et un avenir, s'excluant et s'engendrant à la fois, mais une durée où tout est simultanément donné : le présent est contenu dans le passé, le passé est présent, l'avenir, déjà dessiné. Le temps réel des événements et des situations s'estompe ainsi dans une perspective onirique où présent, passé et avenir se chevauchent constamment.

Toute une série de retours en arrière et d'anticipations viennent sans cesse briser le temps linéaire, perturbant l'ordre temporel: dans *Jacques ou la soumission*,

¹⁵⁵³ BECKETT, Samuel, *Tous ceux qui tombent*, Paris : Éditions de Minuit, 1957, p.16.

¹⁵⁵⁴ ADAMOV, Arthur, *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1953, réédition 1981, p.11.

¹⁵⁵⁵ *Ibidem*, p.12.

¹⁵⁵⁶ *Ibidem*, p.15.

¹⁵⁵⁷ *Ibidem*, p.21.

¹⁵⁵⁸ *Ibidem*, p.41-42.

Roberte, en proie à la nostalgie de sa fertilité, apporte l'avenir dans le présent¹⁵⁵⁹ ; dans *Victimes du devoir*, le présent est sans cesse envahi par la remémoration du passé, Choubert évoluant, dans ses voyages dans les profondeurs de l'inconscient, sur toutes les dimensions temporelles, se déplaçant sans entraves dans le temps, descendant dans son enfance ou vivant son avenir (en quelques scènes, il retrouve son passé - son bonheur de jeune marié¹⁵⁶⁰, sa petite enfance avec la mésestante du couple parental¹⁵⁶¹, l'enfance à Paris seul avec la mère¹⁵⁶², la confrontation redoutée avec le père¹⁵⁶³, le jardin merveilleux de l'enfance à La Chapelle-Anthénaïse¹⁵⁶⁴ - sombre dans la décrépitude de la vieillesse¹⁵⁶⁵ et bifurque vers l'actualité, s'enfonçant dans la boue d'une vie innombrable ; la scène XVI de *L'Homme aux valises* transporte Le Premier Homme à la Chapelle-Anthénaïse, où le protagoniste poursuit sa quête du passé et de la vérité ; dans *Voyage chez les morts*, l'image de La Mère que Jean croit retrouver à maintes reprises au long de la pièce est l'expression d'un retour en arrière dans le temps ; dans *La Dernière bande*, le protagoniste réévalue trente ans plus tard des souvenirs enregistrés au magnétophone, l'avant, c'est-à-dire l'amour (notamment une promenade en barque quelque peu romantique dont Krapp écoute deux fois l'évocation) se mêlant sans cesse à l'après, ou ce qu'il y a maintenant, un ivrogne impotent, sans aucune volonté et un écrivain raté ; dans *Cendres*, la continuité de l'histoire qu'Henry cherche à constituer est difficile à assurer, étant interrompue par des scènes de son passé proche, celui de sa fille, Addie, qui apprend à jouer du piano et à monter à cheval ; dans *Oh ! les beaux jours*, les souvenirs en lambeaux de Winnie envahissent le présent de la représentation ; de même dans *Pas*, dont les souvenirs ressassés à satiété sont infiniment présents, embrouillant et inversant les filiations ; l'histoire de ménage à trois que les protagonistes de *Comédie* racontent, chacun de son côté, se mêle au présent qui s'opère dans la souffrance¹⁵⁶⁶ ; le passé envahit la représentation de *Va-et-vient* sous la forme de faibles résonances (mots chuchotés, souvenirs imprononçables, petits secrets dérisoires) ; dans *Paroles et Musique*, les souvenirs douloureux de Croak interfèrent avec le désespérant tableau du présent, i.e. la pitoyable créature que le protagoniste est devenu ; dans *Cascando*, le passé de Maunu, dont Voix et Musique essaient de raconter conjointement l'histoire, fait intrusion dans le présent de L'Ouvreur, qui tente de fixer les souvenirs en commentant

¹⁵⁵⁹ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, voir p.108-111.

¹⁵⁶⁰ *Ibidem*, voir p.217.

¹⁵⁶¹ *Ibidem*, voir p.220-221.

¹⁵⁶² *Ibidem*, voir p.221-222.

¹⁵⁶³ *Ibidem*, voir p.222-225.

¹⁵⁶⁴ *Ibidem*, voir p.231.

¹⁵⁶⁵ *Ibidem*, voir p.237.

¹⁵⁶⁶ Un projecteur enjoint aux protagonistes de parler et de toujours recommencer leur histoire.

leur fonction ; dans *Dis Joe*, le souvenir d'une femme que le protagoniste a poussée au suicide ne cesse de surgir dans son présent ; dans *Cette fois, Solo, Berceuse, L'Impromptu d'Ohio, Trio du fantôme, ...Que nuages...* et *Nuit et rêves*, les bribes de passé que ressassent les protagonistes inversent et brouillent les époques, passé et avenir, ce qui fut réellement ou ce qui fut seulement imaginé, ce qui sera ou ce qui seulement aurait pu être ; au cours de *Comme nous avons été*, le présent de la représentation et le passé ne cessent de se mêler : A. plonge dans le passé du petit André, interrompant à maintes reprises le discours que La Mère tient sur cet petit qu'elle recherche, pour le continuer lui-même et à un moment donné, il abandonne le récit à la troisième personne pour mimer un vrai dialogue entre le père et le petit André ; le passé du meurtre de Johnnie Brown envahit le temps du procès dans *La Politique des Restes* dont l'action se déroule sur deux plans, celui du récit, évoqué à la barre d'un tribunal et celui du jeu, se déroulant sur « un podium surélevé [...] tout à fait à gauche et tout en avant »¹⁵⁶⁷, aucune frontière ne séparant les deux espaces qui communiquent entre eux par un simple déplacement du protagoniste : en allant d'un lieu à l'autre, celui-ci change de temps et de monde, passant du présent présenté fictivement comme réel au passé imaginaire¹⁵⁶⁸. Les retours en arrière et les anticipations brouillent la chronologie, accentuant la confusion permanente des époques et les sentiments d'irréalité et d'étrangeté qui s'emparent des entités dramatiques.

Un autre moyen de déstabiliser les stases temporelles est constitué par l'intrusion dans la représentation de toutes sortes d'emboîtements oniriques, éléments fondés sur une conception où le temps n'existe plus. Insérés au sein de l'écriture dramatique, ils ressuscitent le passé et découvrent les chemins de l'avenir, contribuant à rendre sensible le brouillage des époques et des repères temporels. Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov perturbent l'ordre temporel à travers une série de rêves¹⁵⁶⁹, rêveries et hallucinations qui mêlent présent, passé et avenir, engendrant une

¹⁵⁶⁷ ADAMOV, Arthur, *Théâtre III*, Paris : Gallimard, 1966, p.146.

¹⁵⁶⁸ Par exemple, pendant que le témoin du meurtre, l'ouvrier blanc Jimmie Madison, raconte ce qu'il a vu, l'accusé, Johnnie Brown, se lève et va sur le podium rejoindre sa victime, Tom Guinness, pour jouer la scène du crime, comme si cette action se déroulait hic et nunc, puis l'accusé regagne sa place.

¹⁵⁶⁹ Eugène Ionesco et Arthur Adamov accordent, dans leurs théâtres, une place privilégiée au rêve. L'expérience onirique des deux dramaturges fut grande comme le prouvent les récits autobiographiques où ils ont souvent transcrit certains de leurs rêves, surtout des rêves d'enfance. Plusieurs nouvelles qu'Eugène Ionesco adaptera ensuite à la scène - *Une victime du devoir, Oriflammes* - sont des récits de rêves qui l'ont profondément impressionné. Arthur Adamov a reconnu lui-même que des rêves étaient à l'origine de quelques-unes de ses pièces : *La Grande et La Petite Manœuvre* eut pour point de départ un rêve, *Le Professeur Taranne* est la transcription d'un rêve, *Les Retrouvailles* sont un rêve inventé. Lorsqu'il se tourne vers un théâtre de dénonciation, l'onirisme ne disparaîtra pas pour autant de ses drames : on retrouve des scènes de rêve dans *Sainte-Europe* et sa dernière pièce, *Si l'été revenait*, représente « une suite de rêves effectués par quatre dormeurs différents » (ADAMOV, Arthur, *Si l'été revenait*, Paris : Gallimard, 1970, p.9).

absence totale de linéarité dans la durée. L'expérience du rêve n'est pas liée à un espace scénique concret, identifiable sur le plateau, les dramaturges refusant de le signaler en tant que tel¹⁵⁷⁰, lui donnant autant de réalité que les autres scènes, le mélange des scènes rêvées à l'action dramatique faisant vaciller la frontière entre rêve et réalité : dans *Le Piéton de l'air*, l'Oncle-Docteur et L'Employé des Pompes Funèbres viennent annoncer à Joséphine que son père, tué à la guerre, n'est pas mort¹⁵⁷¹, pourtant, à la scène suivante, qui débute par un noir et un grand bruit, les deux protagonistes disparaissent et l'on se rend compte que ce ne fut qu'un rêve ; Le Premier Homme est, dans *L'Homme aux valises*, un rêveur qui contemple son propre rêve et pourtant, malgré la présence du rêveur sur scène, il est très difficile de distinguer le rêve de la réalité, constamment confondues ; soumis au néant d'une nuit sans sommeil, le protagoniste de *Nuit et rêves* fait un rêve d'insomnie, plongeant dans une autre époque ; les rêves-évoqueries de *Si l'été revenait* puisent leur matériau dans les souvenirs passés, surtout ceux de l'enfance, mais ce passé n'est pas réellement vécu, puisque, quoiqu'il soit représenté comme si l'action avait lieu hic et nunc, il contient des anticipations et des allusions au présent¹⁵⁷², confondant temps et lieux, brouillant les époques.

Les rêveries et les hallucinations au cours desquelles les protagonistes vivent intensément leur passé, dialoguant avec les créatures enfantées par leur imagination s'ajoutent aux rêves afin de déstabiliser la durée. Les présences rêvées ou hallucinées sont utilisées comme des figures allégoriques qui donnent vie aux sentiments et aux angoisses des entités dramatiques, mais elles restent partiellement des protagonistes du drame, situées à un niveau de réalité fort complexe, n'étant jamais tout à fait allégoriques. Jouets d'hallucinations, les protagonistes font apparaître ou s'entretiennent avec des êtres produits par leurs angoisses : dans *Amédée ou Comment s'en débarrasser*, Amédée et Madeleine donnent libre cours à leur fantasmagorie, faisant apparaître des doubles dont ils ne sont pas conscients, à l'aide desquels ils retrouvent

¹⁵⁷⁰ *Nuit et rêves* de Samuel Beckett et *Si l'été revenait* d'Arthur Adamov font exception : dans *Nuit et rêves*, l'image du rêveur, assis tête vide sur mains atrophiées, sans voix pour parler, n'entendant rien, ne pouvant pas se mouvoir, fabrique une autre image, appartenant à une autre époque, située au-dessus du rêveur, dont le protagoniste sera le même, dans la même position assise, mais inversée, profil gauche au lieu de profil droit ; les rêves-évoqueries de *Si l'été revenait* se déroulent sur une scène divisée en deux parties juxtaposées, contiguës, qui communiquent entre elles, les protagonistes passant facilement de l'une à l'autre, auxquelles Arthur Adamov assigne une fonction bien précise : « l'extrémité gauche de la scène est en quelque sorte le rêve latent de chacun, alors que la scène elle-même est le lieu manifeste du rêve »¹⁵⁷⁰ (ADAMOV, Arthur, *Si l'été revenait*, Paris : Gallimard, 1970, p.14). Le dramaturge se donne ainsi un double rôle : celui de dramaturge qui projette sur scène les rêves des protagonistes et celui d'analyste qui les interprète. L'espace du rêve devient ainsi tridimensionnel, puisqu'il englobe le rêveur, son rêve et son interprétation.

¹⁵⁷¹ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, voir p.674.

¹⁵⁷² Par exemple, lorsque Alma revit, dans le rêve de Lars, la scène où elle l'a présenté à Brit, elle le désigne comme son copain, mais aussi comme son futur mari.

leur jeunesse et le jour de leur mariage¹⁵⁷³ ; dans *Les Chaises*, Le Vieux et La Vieille dialoguent avec des protagonistes hallucinés, qui ne sont pas matérialisés, mais « doivent avoir le plus de réalité possible »¹⁵⁷⁴, Eugène Ionesco les décrivant comme des êtres réels : La Dame Invisible avance entre les deux vieux¹⁵⁷⁵, sourit¹⁵⁷⁶, raconte une histoire¹⁵⁷⁷, laisse tomber un objet invisible¹⁵⁷⁸ ; Le Colonel invisible tend la main au Vieux¹⁵⁷⁹, baise la main de La Vieille¹⁵⁸⁰, s'assoit sur une chaise¹⁵⁸¹, converse avec La Dame invisible¹⁵⁸² ; dans *Le Piéton de l'air*, désespérée par l'envol de Bérenger, Joséphine succombe à des hallucinations cauchemardesques au cours desquelles elle voit arriver devant elle un juge gigantesque, terrible et redoutable, qu'elle essaie de convaincre de son innocence¹⁵⁸³, puis résiste à l'invitation des bourreaux qui veulent l'exécuter¹⁵⁸⁴, comble de l'angoisse que sa fille dissipe, en lui rappelant que ce n'est qu'une hallucination ; dans *La Soif et La Faim*, Jean a une première hallucination dans la scène où il rencontre tante Adélaïde, une revenante qui vient rendre visite au couple de temps à autre, conversant avec eux le plus naturellement du monde (Jean la questionne, il essaie de la convaincre de ne pas mentir, lui fait promettre de se conduire normalement, de ne plus mendier) et une deuxième lorsqu'il voit un visage de femme dans le feu que Marie-Madeleine allume dans la cheminée¹⁵⁸⁵ ; dans *Si l'été revenait*, après que Brit a évoqué, dans son rêve, un avenir meilleur où Lars serait architecte, celui-ci, heureux de son succès, s'incline devant le maire et son adjoint, protagonistes invisibles.

Les êtres rêvés ou hallucinés sont des projections métonymiques tantôt sur le décor visuel tantôt sur le paysage sonore. Les protagonistes sont souvent livrés à une simple présence auditive dont la source d'émission ne se laisse nulle part localiser dans l'espace ni matérialiser dans un corps, à une voix off revêtant une forme hallucinatoire, bruissant autour d'eux, leur tenant compagnie, malgré leur désir de la faire taire, de ne plus l'entendre, brouillant ainsi la pensée et la temporalité : dans *Cendres*, seul, au bord de la mer, Henry se complaît dans ses hallucinations, en

¹⁵⁷³ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, voir p.303-307.

¹⁵⁷⁴ *Ibidem*, p.178.

¹⁵⁷⁵ *Ibidem*, voir p.151.

¹⁵⁷⁶ *Ibidem*, voir p.152.

¹⁵⁷⁷ *Ibidem*, voir p.151.

¹⁵⁷⁸ *Ibidem*, voir p.152.

¹⁵⁷⁹ *Ibidem*, voir p.153.

¹⁵⁸⁰ *Ibidem*, voir p.154.

¹⁵⁸¹ *Ibidem*, voir p.154.

¹⁵⁸² *Ibidem*, voir p.154.

¹⁵⁸³ *Ibidem*, voir p.723-724.

¹⁵⁸⁴ *Ibidem*, voir p.727-728.

¹⁵⁸⁵ *Ibidem*, voir p.812-813.

compagnie de la voix off de sa femme, Ada; dans *Paroles et Musique*, *Cascando* et *L'Impromptu d'Ohio*, la voix off se scinde en deux voix dialoguées ; dans *Dis Joe*, une voix de femme retentit dans la conscience du protagoniste, qui est au fait la sienne propre, lui racontant sa propre histoire ; dans *Pas, V*, la voix de la mère, qui parvient du fond de la scène, dans le noir, est la matérialisation sonore de l'hallucination auditive de May¹⁵⁸⁶ ; dans *Cette fois*, une même voix détripée en trois voix distinctes diffusées dans l'espace scénique en trois points précis - à la droite du Souvenant, à sa gauche, au dessus de lui - dévide les souvenirs du protagoniste, chacune correspondant à un âge de sa vie : jeunesse, âge adulte, vieillesse ; dans *Berceuse*, une femme assise écoute sa propre voix parlant d'elle à la troisième personne ; dans *Trio du fantôme* et *...Que nuages...*, la voix off se place à un niveau extradiégétique, s'adressant directement au téléspectateur, par-dessus les protagonistes qui ne semblent ni l'entendre, ni avoir conscience de son existence ; dans *La Grande et La Petite Manœuvre*, Le Mutilé dialogue avec les Moniteurs invisibles. Projections métonymiques sur un décor visuel ou sonore, les présences rêvées ou hallucinées des théâtres d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov, plongent dans une autre réalité, imaginaire, celle du fantasme, qui, du fait de son intemporalité, brouille profondément et irrémédiablement la dimension temporelle.

Dépourvu de tout repère réaliste, détraqué par l'absence ou l'irréalité des horloges, déstabilisé et disloqué par une série de retours en arrière et d'anticipations, de rêves, de rêveries et d'hallucinations qui fragmentent l'action, entrelaçant passé, présent et avenir, qui s'entrechoquent, se juxtaposent et se repoussent, dissolvant ainsi les illusions d'une continuité réaliste, le temps chronique objectif, unidirectionnel et irréversible perd sa direction et ne parvient plus à représenter un facteur d'enchaînement cohérent d'événements, procédant désormais par bonds, avec des solutions de continuité, se déchargeant progressivement de toute signification et devenant absurde.

¹⁵⁸⁶ V et May récitent les deux rôles, reprenant textuellement les paroles l'une de l'autre.

V.1.2. Destruction du temps subjectif

Le mépris à l'égard de la durée spatialisée provoque, chez Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov, une mise en relief des profondeurs et des sursauts du temps subjectif. Détournés de tout sentiment ordinaire de la durée chronique, les dramaturges s'inquiètent du temps de la conscience individuelle, déplaçant le temps physique, linéaire, vers le temps intérieur, perçu à travers l'intuition interne de la durée. Le temps objectif ayant été déstructuré, le temps subjectif, vécu, devient la seule forme de l'être, mais ce dernier est également détruit, tantôt frappé de désordre et d'oubli, tantôt faussé.

Vivant dans un permanent vide existentiel, les protagonistes d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov ne peuvent marquer leur passé par rien de précis, s'interrogeant, dans une quête dérisoire et vaine, sur des événements qui leur échappent. L'effort de mémoire devient difficile, les remémorations ne sont plus reconnues comme de véritables souvenirs, se présentant souvent comme des images vagues, imprécises, se confondant dans une grisaille indéfinie, sans contours et sans bornes: dans *Victimes du devoir*, les traces de l'existence de Mallot, objet de l'interrogatoire brutal du Policier, échappent à Choubert (« Choubert : Qu'est-ce qu'il me racontait ?... Qu'est-ce qu'il... Mais quand ai-je bien pu faire sa connaissance ?... Quand est-ce que je l'ai vu la première fois ? Quand l'ai-je vu la dernière fois ? »¹⁵⁸⁷ ; « Choubert : Où était-ce ? Où ?... où ?... Dans le jardin ?... La maison de mon enfance ?... À l'école ? ... Au régiment ? ... Le jour de son mariage ? ... Ai-je été son témoin ? ... Non »¹⁵⁸⁸) ; dans *Les Chaises*, Le Vieux se perd dans les méandres de sa mémoire (« Le Vieux : Je ne me rappelle pas l'endroit... [...] C'est trop loin, je ne peux plus... le rattraper... où était-ce ?... »¹⁵⁸⁹) ; Amédée constate amèrement dans *Amédée ou Comment s'en débarrasser* qu'il « embrouille tout, les rêves avec la réalité, les souvenirs avec l'imagination »¹⁵⁹⁰, il doute du meurtre commis (« Amédée : Est-ce que vraiment je l'ai tué ?¹⁵⁹¹) et de l'identité de la victime (« Amédée : Il me semble que le galant était déjà parti ... au moment du crime »¹⁵⁹²) ; les souvenirs d'Elle et de Lui, dans *Délire à deux*, sont fragmentés, aussi bizarres que les projectiles « comiques ou saugrenus »¹⁵⁹³ qui font irruption dans la chambre du couple (« Elle : Quand j'étais

¹⁵⁸⁷ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.214.

¹⁵⁸⁸ *Ibidem*, p.214.

¹⁵⁸⁹ *Ibidem*, p.148.

¹⁵⁹⁰ *Ibidem*, p.295.

¹⁵⁹¹ *Ibidem*, p.295.

¹⁵⁹² *Ibidem*, p.295.

¹⁵⁹³ *Ibidem*, p.656.

petite, j'étais une enfant. Les enfants de mon âge aussi étaient petits »¹⁵⁹⁴ ; « Lui : J'étais sur le seuil de la porte. Je regardais. / Elle : Il y avait aussi un bois avec des arbres »¹⁵⁹⁵ ; « Elle: Il y avait un lac, pas loin. Avec des poissons, les poissons vivent dans l'eau. C'est pas comme nous. Nous, on ne peut pas, même quand on est petit ; pourtant on devrait »¹⁵⁹⁶) et s'embroute vite dans l'ambiguïté (« Lui : Je me posais la question. Il fallait répondre à la question. De quelle question s'agissait-il au juste ? On ne pouvait pas savoir. Pour obtenir la réponse, je devais quand même poser la question... La question. Comment peut-on avoir la réponse si on ne pose pas la question ? »¹⁵⁹⁷) ; pressé de questions au dernier épisode de *La Soif et La Faim*, Jean s'embrouille dans la description du voyage faite aux moines, qui ont beau le pousser dans des « retranchements où des souvenirs s'abritent certainement »¹⁵⁹⁸, ses mémorations sont prises d'un irrésistible mouvement vers la fragmentation et l'incohérence (« Jean : J'ai vu [...] des moustaches, des rivières, des ceintures, des dindons, des oranges, des camions, des canons, des ivrognes, des hommes blancs, des jaunes [...] »¹⁵⁹⁹), elles deviennent de plus en plus vagues et ne décrivent finalement que l'image d'«une plaine morose [...] sans fin » avec « des sentiers menant nulle part [...] sur laquelle « la brume s'est étendue »¹⁶⁰⁰ ; le passé est très confus dans l'esprit du Personnage de *Ce formidable bordel!*, qui ne parvient plus à se rappeler si Lucienne, son ancienne amoureuse, « était blonde [...] brune [...] ou rousse »¹⁶⁰¹ et dont la routine quotidienne se présente comme un tas de cendres (« Le Personnage : J'allais voir un film. [...] Je ne sais plus très bien.[...] C'était...Je ne sais pas. [...] c'était hier. [...] c'était pas hier. [...] c'était le mois dernier. [...] ce n'était pas le mois dernier. [...] c'était un autre jour, un autre soir, une autre pluie »¹⁶⁰²) ; tout au long de *L'Homme aux valises*, Le Premier Homme mêle des souvenirs, des images et des événements déformés¹⁶⁰³ ; la mémoire de Vladimir et d'Estragon d'*En attendant Godot* ne communique plus rien :

« Vladimir : Tu as lu la Bible ?

Estragon : [...] J'ai dû y jeter un coup d'œil.

Vladimir : À l'école sans Dieu ?

¹⁵⁹⁴ *Ibidem*, p.655.

¹⁵⁹⁵ *Ibidem*, p.656.

¹⁵⁹⁶ *Ibidem*, p.655.

¹⁵⁹⁷ *Ibidem*, p.655.

¹⁵⁹⁸ *Ibidem*, p.859.

¹⁵⁹⁹ *Ibidem*, p.859.

¹⁶⁰⁰ *Ibidem*, p.863.

¹⁶⁰¹ *Ibidem*, p.1189.

¹⁶⁰² *Ibidem*, p.1187-1188.

¹⁶⁰³ La scène II se centre sur la mort douteuse de la mère : « Le Premier Homme : Je ne sais plus si ma mère est morte, je ne sais plus si j'ai assisté à son agonie ou s'il me semble seulement. Peut-être ai-je seulement imaginé sa mort ». (IUNESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.1209).

Estragon : Sais pas si elle était sans ou avec.

Vladimir : Tu dois confondre avec La Roquette »¹⁶⁰⁴.

« Vladimir : Et on ne t'a pas battu ?

Estragon : Si...Pas trop.

Vladimir : Toujours les mêmes ?

Estragon : Les mêmes ? Je ne sais pas »¹⁶⁰⁵ ; dans *Oh ! les beaux jours*, Winnie ne parvient plus à reconstituer une durée cohérente à l'aide de la mémoire (« Winnie : Autrefois..., maintenant..., comme c'est dur pour l'esprit »; « Winnie : L'ombrelle que tu me donnas... ce jour-là... [...]... le lac...les roseaux. [...]... Quel jour-là ? [...]... Quels roseaux ? »¹⁶⁰⁶) ; la Voix de *Cascando* échoue à raconter le « vague souvenir »¹⁶⁰⁷ tiré de l'existence de Maunu (« cinq ans plus tard...dix ans...je ne sais plus...Maunu ...il a changé...pas assez »¹⁶⁰⁸) s'évanouissant à la fin de la pièce ; A., dans *Fragment de théâtre I*, est également saisi de confusion (« A : Je reste pendant des heures à écouter les bruits.[...] / B : Quels bruits ? / A : Je ne sais plus ce que c'est »¹⁶⁰⁹) ; le souvenir est dépersonnalisé dans *Pas moi* et *Berceuse*, où une voix parle par bribes, évoquant sa propre expérience passée à la troisième personne, sans la reconnaître, sans l'accepter, incapable de s'exprimer à la première personne ; dans *Pas*, la mémoire en miettes de May, condamnée à ressasser «tout ça »¹⁶¹⁰, ne parvient plus à ressaisir le passé dans le canevas rationnel d'un discours cohérent ; dans *Cette fois*, le protagoniste est cloué sur place par le désordre de sa mémoire, les voix du Souvenant, qui est sur scène, provenant de trois haut-parleurs différents, représentant divers moments de son existence ; la voix de *Solo* répète comme un refrain « est-ce que c'était ça une autre fois un autre lieu une autre fois », incapable de se retrouver dans un passé, qui se présente désormais à sa mémoire comme une poussière d'événements décousus ; dans *La Parodie*, Lili confond les souvenirs (« Le Journaliste : Vous êtes sûre de ne pas confondre deux souvenirs différents ? J'ai remarqué que cela vous arrive. / Lili : Je ne croyais pas pourtant me tromper, mais, après tout, je ne sais plus très bien »¹⁶¹¹) ; dans *L'Invasion*, la mémoire de La Mère est défaillante lorsqu'elle doit transmettre à Tradel le message de Pierre : « La Mère (à Tradel) : Il vous reproche de supprimer...ou d'ajouter...ou d'inventer...je ne sais

¹⁶⁰⁴ BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Paris : Éditions de Minuit, 1952, p.13-14.

¹⁶⁰⁵ *Ibidem*, p.10.

¹⁶⁰⁶ BECKETT, Samuel, *Oh! Les beaux jours* [suivi de] *Pas moi*, Paris : Éditions de Minuit, 1975, p.64.

¹⁶⁰⁷ BECKETT, Samuel, *Comédie et actes divers*, Paris : Éditions de Minuit, 1972, p.50.

¹⁶⁰⁸ *Ibidem*, p.48.

¹⁶⁰⁹ BECKETT, Samuel, *Pas* [suivi de] *Fragment de théâtre I et II, Pochade radiophonique, Esquisse radiophonique*, Paris : Éditions de Minuit, 1978, p.34.

¹⁶¹⁰ *Ibidem*, p.10.

¹⁶¹¹ ADAMOV, Arthur, *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1953, réédition 1981, p.25.

plus »¹⁶¹² ; dans *La Grande et La Petite Manœuvre*, Le Mutilé avoue en toute honnêteté qu'il lui « arrive parfois d'être absent, de ne plus savoir du tout où [il est] »¹⁶¹³ ; dans *Le Professeur Taranne*, les souvenirs du protagoniste ne sont pas confirmés par autrui :

« Le professeur Taranne, s'approchant, après une hésitation, des deux Messieurs : Comme je suis heureux de vous rencontrer ! [...]

Premier Monsieur, froid : Je ne vous connais pas, Monsieur.

Le Second Monsieur fait un geste de la main, signifiant : Moi non plus.

Le professeur Taranne : Comment ? Mais je vous ai si souvent vus à mes cours...

Le Second Monsieur : Nous ne suivons aucun cours. Nous avons passé l'âge des études »¹⁶¹⁴ ;

« Le professeur Taranne, s'approchant de La Journaliste : Si je me souviens bien, vous avez fait paraître récemment une thèse... [...]

La Journaliste : Vous devez faire erreur. Je suis journaliste »¹⁶¹⁵. Les protagonistes d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov évoluent dans un monde où les traces du passé sont en train de s'effacer, mais ne disparaissent pourtant jamais complètement. Les quelques tentatives de mémoire qu'ils déploient afin de cerner leur existence aboutissent à des souvenirs incertains, désordonnés, chaotiques, qui précipitent le passé en mille cristaux éclatants, installant le moi dans une autobiographie lacunaire.

Le souvenir fonctionnant défectueusement, la mémoire des protagonistes d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov aboutit à l'oubli, qui efface les dernières traces du passé et de l'identité qu'il confère. Les entités dramatiques du « nouveau théâtre » ne sont pas douées de la faculté de conserver ou de se rappeler des événements, des émotions ou des états de conscience et ce qui s'y trouve associé. Frappées d'une amnésie presque totale, elles oublient des lieux, des noms, des questions posées, des situations, etc. : dans *La Cantatrice chauve*, les époux Martin ne se rappellent pas qu'ils sont mari et femme¹⁶¹⁶ ; L'Élève de *La Leçon* est subitement et inexplicablement frappée d'amnésie, les mots revenant «difficilement dans sa mémoire »¹⁶¹⁷ ; dans *Jacques ou la soumission*, la mère reproche à Jacques d'avoir perdu les souvenirs de son enfance¹⁶¹⁸ ; La Vieille des *Chaises* oublie l'histoire que Le Vieux lui raconte tous les soirs depuis soixante-quinze ans¹⁶¹⁹ ; « Je ne peux pas me

¹⁶¹² *Ibidem*, p.68.

¹⁶¹³ *Ibidem*, p.112.

¹⁶¹⁴ *Ibidem*, p.221.

¹⁶¹⁵ *Ibidem*, p.223.

¹⁶¹⁶ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, voir p.16-19.

¹⁶¹⁷ *Ibidem*, p.46.

¹⁶¹⁸ *Ibidem*, voir p.88.

¹⁶¹⁹ *Ibidem*, voir p.144, 148.

rappeler !»¹⁶²⁰ s'écrie Choubert dans *Victimes du devoir*, devant Le Policier-bourreau qui constate: « Le Policier : [...] tu n'as pas de mémoire, tu oublies tout, tu t'oublies, tu oublies ton devoir »¹⁶²¹, « tu as des trous dans la mémoire »¹⁶²² ; dans *Amédée ou Comment s'en débarrasser*, Amédée a oublié l'identité du cadavre qui gît dans la maison depuis quinze ans¹⁶²³ ; dans *Tueur sans gages*, Bérenger avoue avoir « une mauvaise mémoire » qui « [l']attriste »¹⁶²⁴, par conséquent, il ne se rappelle pas avoir confié à Édouard les clefs de sa maison¹⁶²⁵ ; à l'acte II de *Rhinocéros*, Jean a oublié l'histoire de pachydermes dont il a tellement débattu à l'acte I¹⁶²⁶ ; Lui reproche à Elle, dans *Délire à deux*: «Tu n'as pas de mémoire »¹⁶²⁷ ; dans *Le Piéton de l'air*, Bérenger constate que « la plupart du temps, on oublie »¹⁶²⁸ : les gens ont oublié de voler¹⁶²⁹, de marcher¹⁶³⁰ ; dans *Le Roi se meurt*, au seuil de la mort, le roi Bérenger oublie tout - sa patrie¹⁶³¹, la reine Marie¹⁶³² qu'il a tellement aimée, etc. ; au premier épisode de *La Soif et La Faim*, Jean avoue avoir oublié ses souvenirs, répandant la brume sur son passé (« Jean : [...] les souvenirs oubliés. [...] Les souvenirs d'une vie que je n'ai pas vécue. [...] des souvenirs que je n'ai jamais eus, des souvenirs impossibles »¹⁶³³), au deuxième épisode, il ne se souvient pas s'il est déjà venu sur la terrasse suspendue¹⁶³⁴, il a oublié le nom de la femme qu'il attendait¹⁶³⁵, le lieu et l'heure du rendez-vous¹⁶³⁶, son chemin¹⁶³⁷, enfin, au dernier épisode, il ne se rappelle pas son voyage¹⁶³⁸ et constate la faiblesse de sa mémoire (« Jean : [...] je m'en souviens de moins en moins [...] j'ai des trous de mémoire depuis quelques temps »¹⁶³⁹) ; dans *La Lacune*, le trou dans les diplômes de L'Académicien est en fait un trou dans son lointain passé : le protagoniste ne se rappelle plus s'il a eu son bac ou non¹⁶⁴⁰ ; dans *Ce formidable bordel !*, Le

¹⁶²⁰ *Ibidem*, p.211.

¹⁶²¹ *Ibidem*, p.236.

¹⁶²² *Ibidem*, p.240.

¹⁶²³ *Ibidem*, voir p.295.

¹⁶²⁴ *Ibidem*, p.505.

¹⁶²⁵ *Ibidem*, voir p.504-505.

¹⁶²⁶ *Ibidem*, voir p.593 – 598.

¹⁶²⁷ *Ibidem*, p.648.

¹⁶²⁸ *Ibidem*, p.697.

¹⁶²⁹ *Ibidem*, voir p.707, 711.

¹⁶³⁰ *Ibidem*, voir p.709.

¹⁶³¹ *Ibidem*, voir p.771.

¹⁶³² *Ibidem*, voir p.787.

¹⁶³³ *Ibidem*, p.812.

¹⁶³⁴ *Ibidem*, voir p.823.

¹⁶³⁵ *Ibidem*, voir p.825.

¹⁶³⁶ *Ibidem*, voir p.826.

¹⁶³⁷ *Ibidem*, voir p.833.

¹⁶³⁸ *Ibidem*, voir p.857, 860-862, 890.

¹⁶³⁹ *Ibidem*, p.860.

¹⁶⁴⁰ *Ibidem*, voir p.909.

Personnage a oublié le nom de son ancienne maîtresse, Agnès¹⁶⁴¹ ; dans *L'Homme aux valises*, Le Premier Homme a « une mémoire de plus en plus mauvaise »¹⁶⁴², il a tout oublié de sa femme, de son fils et de sa fille¹⁶⁴³, il ne reconnaît plus Paris¹⁶⁴⁴, à la scène XIII, dans le bureau du Consul, il a oublié le nom de son père (« Premier Homme : Le nom de mon père ? Le nom de mon père ? Il s'appelait, je crois, je n'en suis pas du tout sûr, il s'appelait... il s'appelait. Non, vraiment, je ne m'en souviens plus »¹⁶⁴⁵) et énumère, pour sa mère, plusieurs prénoms possibles (« Premier Homme : Mon père l'appelait tantôt Ursule, tantôt Élise, tantôt Mariette, tantôt Blanche »¹⁶⁴⁶) laissant son interlocutrice conclure « mettez Jeanne, c'est plus vraisemblable »¹⁶⁴⁷, enfin, il ne se rappelle plus s'il est allé ou non au consulat ou si on lui a donné un visa¹⁶⁴⁸, s'étant enfermé dans un oubli total (« Premier Homme : J'ai oublié comment j'ai fait pour oublier. J'ai oublié comment je me suis décidé à venir ici. Comment ai-je pris cette décision ? »¹⁶⁴⁹) ; dans *Éleuthéria*, Victor ne se rappelle pas les révélations que Le Vitrier lui dit avoir fait à un valet et à une nommée Marie¹⁶⁵⁰ ; les protagonistes d'*En attendant Godot* n'ont aucune mémoire de leur propre passé, de ce qu'ils prétendent avoir vécu (dès le début de la pièce, Vladimir et Estragon s'interrogent sur ce qui s'est passé la veille - « Estragon : Qu'est-ce que nous avons fait hier ? »¹⁶⁵¹ - lacune mnémotique qui se répète au début du deuxième acte ; Estragon est frappé d'oubli¹⁶⁵² tout au long de la pièce : il ne se rappelle pas être déjà venu au même endroit la veille - « Estragon : Je te dis que nous n'étions pas là hier soir. Tu l'as cauchemardé »¹⁶⁵³ -, il a oublié où il a mis ses chaussures¹⁶⁵⁴, contre Vladimir qui évoque leur passage par le

¹⁶⁴¹ *Ibidem*, voir p.1196.

¹⁶⁴² *Ibidem*, p.1209. Les difficultés que le protagoniste éprouve à se rappeler sont figurées, à la scène II, par la distance parcourue pour arriver à la maison de son enfance et par les embarras du trajet : « [...] c'est si loin ! Il y a l'avion. Après, il n'y a pas de chemin de fer, pas de place pour les rails dans ces chemins tortueux... Et cette vallée étroite, resserrée, il y fait tellement sombre » (IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.1208). L'incendie qui, au cours de cette scène, consume la maison familiale, est l'image de la destruction du passé. Selon le dialogue, cette destruction a été causée par le temps.

¹⁶⁴³ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, voir p.1219.

¹⁶⁴⁴ *Ibidem*, voir p.1226.

¹⁶⁴⁵ *Ibidem*, p.1255.

¹⁶⁴⁶ *Ibidem*, p.1255.

¹⁶⁴⁷ *Ibidem*, p.1255.

¹⁶⁴⁸ *Ibidem*, voir p.1275.

¹⁶⁴⁹ *Ibidem*, p.1239.

¹⁶⁵⁰ BECKETT, Samuel, *Éleuthéria*, Paris : Éditions de Minuit, 1995, voir p.127, 142.

¹⁶⁵¹ BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Paris : Éditions de Minuit, 1952, p.18.

¹⁶⁵² Vladimir reproche tout le temps à Estragon la dégradation de sa mémoire : « Tu oublies tout » (BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Paris : Éditions de Minuit, 1952, p.67). Oublier embête Estragon : « Estragon : Je ne me rappelle plus. C'est ça qui m'embête » (*Ibidem*, p.26).

¹⁶⁵³ BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Paris : Éditions de Minuit, 1952, p.92.

¹⁶⁵⁴ *Ibidem*, voir p. 94.

Vaucluse ou celui de Pozzo et de Lucky, il ne peut pas constituer leur identité par sa mémoire¹⁶⁵⁵, il dénonce avec véhémence toute référence aux vendanges dont il ne se souvient pas - « Estragon : [...] tout ça est mort et enterré »¹⁶⁵⁶ ; depuis qu'il est aveugle, Pozzo est atteint d'amnésie, sa mémoire « défectueuse »¹⁶⁵⁷ lui faisant oublier ses discours¹⁶⁵⁸, son passé¹⁶⁵⁹, au point qu'il déclare : « Pozzo : Je ne me rappelle pas avoir rencontré personne hier. Mais demain je ne me rappellerai avoir rencontré personne aujourd'hui. Ne comptez donc pas sur moi pour vous renseigner »¹⁶⁶⁰ ; le garçon messenger ne se rappelle pas, au deuxième acte, être déjà venu donner des nouvelles de Godot à Vladimir et Estragon¹⁶⁶¹ ; à l'exception de Vladimir, aucun protagoniste de la pièce ne se rend pas compte de la répétition, incapables de reconnaître que leurs expériences et leurs conversations ne sont que des reprises des événements et des paroles de la veille) ; dans *Fin de partie*, Nell ne se rappelle pas l'accident de tandem où elle et son mari ont laissé leurs « guibolles »¹⁶⁶² ; dans *La Dernière bande*, les seuls souvenirs de Krapp sont ceux dont la bande du magnétophone, sorte de mémoire auxiliaire, garde l'empreinte, à la place du protagoniste ; *Cendres* est un collage de remémorations défaillantes : le protagoniste ne se rappelle plus si son père a connu ou non sa femme (« Henry : je ne peux pas me rappeler s'il t'a connue »¹⁶⁶³) et il avoue avoir tout oublié de son épouse (« Henry : Tout ce qui touche à toi, je l'ai, pour ainsi dire, complètement oublié »¹⁶⁶⁴) ; dans *Tous ceux qui tombent*, M. Rooney est oublieux à tout moment de son discours¹⁶⁶⁵, il ne se rappelle ni son anniversaire, ni son âge¹⁶⁶⁶ ; dans *Pas*, May ne se rappelle pas l'âge de sa mère¹⁶⁶⁷ ; dans *Fragment de théâtre II*, B. ne se souvient pas d'avoir connu un certain Dubois¹⁶⁶⁸, tandis qu'A. est agacé par sa mémoire défaillante (« A., agacé : J'oublie ! J'oublie ! »¹⁶⁶⁹) ; L'Animateur de *Pochade radiophonique* a également des lacunes mnémoniques (« A : Relisez le rapport sur les résultats d'hier, il

¹⁶⁵⁵ *Ibidem*, voir p.67, 86.

¹⁶⁵⁶ *Ibidem*, p.74.

¹⁶⁵⁷ *Ibidem*, p.53.

¹⁶⁵⁸ *Ibidem*, voir p.41, repris p.51 et p.56.

¹⁶⁵⁹ *Ibidem*, voir p.151.

¹⁶⁶⁰ *Ibidem*, p.125.

¹⁶⁶¹ *Ibidem*, voir p.70.

¹⁶⁶² BECKETT, Samuel, *Fin de partie*, Paris : Éditions de Minuit, 1957, p.31.

¹⁶⁶³ BECKETT, Samuel, *La Dernière bande* [suivi de] *Cendres*, Paris : Éditions de Minuit, 1959, p.64.

¹⁶⁶⁴ *Ibidem*, p.64.

¹⁶⁶⁵ BECKETT, Samuel, *Tous ceux qui tombent*, Paris : Éditions de Minuit, 1957, voir p.60, 65.

¹⁶⁶⁶ *Ibidem*, voir p.48-49.

¹⁶⁶⁷ BECKETT, Samuel, *Pas* [suivi de] *Fragment de théâtre I et II*, *Pochade radiophonique*, *Esquisse radiophonique*, Paris : Éditions de Minuit, 1978, voir p.9.

¹⁶⁶⁸ *Ibidem*, voir p.57.

¹⁶⁶⁹ *Ibidem*, p.45.

m'est légèrement sorti de la mémoire »¹⁶⁷⁰ ; « A : [...] je ne me rappelle pas hier, il est tombé dans le trou avec les premiers baisers »¹⁶⁷¹) ; dans *La Parodie*, Lili a oublié le nom de N. (« Lili : Je ne sais plus son nom. Je ne peux pas retenir les noms propres, c'est idiot »¹⁶⁷²) et la promesse qu'elle lui a faite (« Lili : Une promesse ? Moi, je vous ai promis quelque chose, vous en êtes sûr ? Après tout, c'est possible [...]. S'il fallait se souvenir de tout ce qu'on dit »¹⁶⁷³), prétextant qu'« il y a des moments comme cela dans la vie où l'on ne sait plus ce que l'on fait »¹⁶⁷⁴, alors que N., frappé d'oubli, ne reconnaît plus Le Journaliste, au 5^e tableau (« Le Journaliste : Il y a bien longtemps que nous ne nous sommes rencontrés. Vous ne vous souvenez pas ? Vraiment ? »¹⁶⁷⁵) ; dans *L'Invasion*, Pierre souffre des mêmes symptômes (« Pierre : Tu sais, c'était le papier à en-tête de cet hôtel où vous habitiez tous les deux. Je ne me rappelle plus son nom »¹⁶⁷⁶) ; dans *Le Professeur Taranne*, le protagoniste, qui ne se souvient pas d'avoir retenu une place au bord d'un navire, se laisse rassurer par sa sœur (« Jeanne : [...] il arrive qu'on fasse des choses qu'on oublie par la suite »¹⁶⁷⁷) ; dans *Les Retrouvailles*, Edgar est surpris d'avoir perdu son billet, car il ne lui est jamais arrivé de perdre quoi que ce soit (« Edgar : J'ai perdu mon billet ! [...] Je ne comprends pas. Je n'ai jamais rien perdu de ma vie. C'est... la première fois »¹⁶⁷⁸).

La mémoire participe de la dégradation générale de l'univers d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov et devient défaillante, la plongée dans ses hauts-fonds finissant par noyer leurs créatures dans l'immensité de l'oubli. Ce dernier est pourtant tantôt involontaire, dû à l'évanescence de toute chose ou à la sénilité, au caractère pernicieux de la mémoire, qui dissolvent les événements passés dans une uniformité où rien n'a plus de sens, tantôt volontaire, provoqué par un refoulement intense. Tandis que les protagonistes beckettien agissent en témoins impuissants, séniles, face aux souvenirs qui répertorient une à une les ruines de leur passé douloureux, il est surprenant de remarquer que ceux d'Eugène Ionesco et d'Arthur Adamov refusent avec obstination de se rappeler, dans un souci de se protéger des intrusions de l'inconscient : dans *Victimes du devoir*, Choubert s'acharne à ne pas se rappeler Mallot, refusant de se débattre dans la boue de son passé obscur et de confronter les émotions violentes et douloureuses qu'il fait ressurgir, i.e. la violente

¹⁶⁷⁰ *Ibidem*, p.67.

¹⁶⁷¹ *Ibidem*, p.83.

¹⁶⁷² ADAMOV, Arthur, *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1953, réédition 1981, p.34.

¹⁶⁷³ *Ibidem*, p.17.

¹⁶⁷⁴ *Ibidem*, p.18.

¹⁶⁷⁵ *Ibidem*, p.30.

¹⁶⁷⁶ *Ibidem*, p.60.

¹⁶⁷⁷ *Ibidem*, p.232.

¹⁶⁷⁸ ADAMOV, Arthur, *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1955, réédition 1983, p.92.

querelle de ses parents, l'impuissance et la peine de l'enfant qu'il était autrefois face au désir de sa mère de se suicider, la tristesse de la mère au moment où l'enfant doit la quitter pour rejoindre son père et son incapacité de se libérer du mépris que ce dernier lui a toujours inspiré ; les difficultés qu'Amédée éprouve, dans *Amédée ou Comment s'en débarrasser*, à se rappeler l'identité du cadavre qui gît depuis des années dans l'appartement du couple, sont liées à sa volonté d'ignorer l'existence de ce mort qui incarne l'amour usé qui l'unit à Madeleine ; la montée des souvenirs pourrait, dans *Délire à deux*, être un premier pas vers la compréhension de soi, l'harmonie intérieure et du coup vers l'entente du couple¹⁶⁷⁹ mais, trop brève pour qu'elle soit efficace, elle est brutalement interrompue et les insultes recommencent, les protagonistes revenant à la cause apparente de leur querelle, cette histoire de tortue et de limaçon qui doit rester incompréhensible parce qu'elle représente le désir de refouler un passé qu'Elle et Lui n'ont ni compris ni accepté.

Le vécu inconscient que les protagonistes refusent obstinément s'incarne souvent dans une forte animosité contre la mère, ressentie comme une « mauvaise mère » qu'on voudrait effacer de sa mémoire, image impossible à accepter, parce que la mère est en même temps source d'amour, de nourriture et de sécurité : dans l'auberge du dernier épisode de *La Soif et La Faim*, Jean est incapable de faire le récit de son voyage aux moines qui le pressent de questions, craignant la réapparition de cette néfaste image de la mère, qui ne cesse de s'incarner dans maintes images (celles de Tante Adélaïde¹⁶⁸⁰ et de la femme aux flammes¹⁶⁸¹ au premier épisode, celle de la cuisinière vieille et sale¹⁶⁸², au troisième épisode et enfin celle de la vieille en guenilles¹⁶⁸³ du dernier épisode), tout au long de la pièce, malgré les efforts du protagoniste de la fuir ; dans *La Lacune*, L'Académicien a ignoré le sujet au baccalauréat parce qu'il ne veut pas se rappeler l'ambivalence envers la mère¹⁶⁸⁴ ; le trou de mémoire de *La Lacune* devient dans *Ce formidable bordel !* un trou au symbolisme féminin explicite¹⁶⁸⁵ : la nécessité que ressent Le Personnage de rabaisser la femme en la voyant comme un être châtré est une conséquence du trou de mémoire qui l'empêche de comprendre qu'il a un jour été,

¹⁶⁷⁹ Dans la scène de l'évocation des souvenirs, la conscience semble un moment s'accommoder des contenus inconscients qui l'assaillent et les projectiles cessent alors de tomber : « Ça s'est arrêté » (IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.657).

¹⁶⁸⁰ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, voir p.805.

¹⁶⁸¹ *Ibidem*, voir p.812.

¹⁶⁸² *Ibidem*, voir p.849.

¹⁶⁸³ *Ibidem*, voir p.863.

¹⁶⁸⁴ La dernière réplique de la pièce, qui réduit jusqu'au président de La République au rang d'un enfant qui doit obéir à sa mère, est hautement significative en ce sens : « L'Académicien : Il a dit... Il a dit... : Je ne veux plus vous parler. Ma maman m'a défendu de fréquenter les derniers de la classe ». (IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.912).

¹⁶⁸⁵ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, voir p.1190.

face à la mère, un enfant impuissant ; les réminiscences échouées du Premier Homme de *L'Homme aux valises* ainsi que celles de Jean dans *Voyage chez les morts*, les deux à la recherche de leur mère, sont également causées par la présence d'une mauvaise image de celle-ci, les deux protagonistes revoyant derrière la mère idéalisée la femme du chantage aux pilules tirée des souvenirs autobiographiques d'Eugène Ionesco¹⁶⁸⁶, cette « mauvaise mère » qui s'attache le fils à n'importe quel prix ; les nombreuses défaillances de la mémoire d'Edgar, dans *Les Retrouvailles*, traduisent le désir d'oublier la tyrannie de la mère qu'il a subie à Quévy et que La Plus Heureuse des Femmes renouvelle (« Edgar : Quand je pense qu'on n'a pas encore eu l'idée de retirer une fois pour toutes aux parents le soin de leur progéniture ! J'ignore ce que les parents penseraient d'une telle mesure, mais les enfants auraient tout à gagner »¹⁶⁸⁷). L'échec de la remémoration marque profondément les entités dramatiques d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov : d'aucunes oublient, victimes du monstre temps qui détruit et efface toute signification événementielle dans une durée grotesque et absurde, d'autres choisissent de ne pas se rappeler, voulant enfouir à jamais un passé trop cruel pour la conscience, l'inconscient censurant le souvenir et ordonnant l'oubli.

Rien ne paraît vraiment mémorable dans l'existence de cette foule d'amnésiques qui peuplent les univers d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov, tout morceau d'expérience vécue étant séparé du moment présent par une fracture insurmontable et toute prétention à dater le passé s'avérant abusive. Le recours à la mémoire s'avère ainsi dérisoire et absurde, celle-ci ne semblant plus apporter aucune certitude aux protagonistes. On ne compte plus sur elle désormais, comme le constate Le Journaliste, dans *Le Piéton de l'air* (« Le Journaliste : De nos jours, la science ne nous permet plus de compter uniquement sur la mémoire. Il vaut mieux même ne pas y compter du tout. Elle n'est pas sûre. Elle est fausse »¹⁶⁸⁸) ou on la rejette, comme Jean, dans *La Soif et La Faim* (« Jean : Je rejette la mémoire. J'en garde juste ce qu'il faut pour savoir qui je suis, j'oublie tout sauf ceci : je ne suis rien d'autre que moi, je ne dois

¹⁶⁸⁶ Le souvenir autobiographique en question est raconté dans *Présent passé Présent passé*: « Ma mère est très malheureuse. Elle pleure. Il la gronde, il crie, tout en restant dans son lit.[...]Il a une voix très forte, un air méchant. Il continue. Ce doit être très dur, ce qu'il lui dit. Ma mère éclate en sanglots. Tout d'un coup, elle se dirige vivement vers la table de toilette près de la fenêtre. Elle prend la timbale en argent dont on lui avait fait cadeau, pour moi, le jour de mon baptême. Elle prend la timbale, elle y verse tout un flacon de teinture d'iode, qui déborde, comme des larmes, comme du sang et tâche l'argent. Tout en pleurant, avec sa façon enfantine de pleurer, le visage grimaçant, ma mère porte la timbale à sa bouche. Il s'était déjà levé, très vite, depuis quelques secondes, et je le vois dans sa chemise de nuit, dans ses caleçons longs, avec ses grands pas, qui se précipite et retient la main de ma mère » (IONESCO, Eugène, *Présent passé Passé présent*, Paris : Mercure de France, 1968, p.27-28).

¹⁶⁸⁷ ADAMOV, Arthur, *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1955, réédition 1983, p.85.

¹⁶⁸⁸ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.707.

être que moi-même »¹⁶⁸⁹). Faute d'un véritable passé, les protagonistes l'inventent, ayant recours à une remémoration fictive, à une sorte de fausse mémoire qui invente des variantes mentales propres, dans une tentative désespérée d'éluder un passé aliénant, fait de traces incertaines et incohérentes: dans *Délire à deux*, Elle reproche à Lui d'inventer¹⁶⁹⁰; Jean ne cesse de se demander dans *La Soif et La Faim* s'il se souvient ou s'il invente¹⁶⁹¹, ses doutes étant confirmés par les moines qui remarquent, à propos de son récit, que « pour que l'on ne s'aperçoive pas qu'il oublie les mots, il en invente d'autres »¹⁶⁹²; dans *La Lacune*, L'Académicien invente un autre sujet à l'examen de baccalauréat¹⁶⁹³; dans *Le Professeur Taranne*, le protagoniste accusé de plagiat vit sous une identité d'emprunt, inventant un autre passé, imaginant une autre identité, faute de pouvoir se rappeler les siens. Souvent, les souvenirs se confondent avec des histoires idiotes, dénuées de sens, renvoyant à un passé également dépourvu de toute signification, que les protagonistes inventent pour tuer le temps: dans *Les Chaises*, La Vieille se fait raconter chaque soir par Le Vieux, la même histoire¹⁶⁹⁴, révélatrice de la routine de leur passé commun; dans *En attendant Godot*, Estragon veut se faire raconter par Vladimir l'histoire de l'Anglais au bordel¹⁶⁹⁵; dans *Fin de partie*, Nagg raconte depuis toujours l'histoire du tailleur¹⁶⁹⁶ qui refait le même pantalon pour le même client, reflétant les propos identiques qu'il a toujours tenus à Nell. Faute de pouvoir se rappeler, dépossédées de leurs propres souvenirs, les entités dramatiques des années 1950 se voient obligées d'inventer un passé, dans un vain essai de sauvegarder l'identité qu'il confère, entreprise insensée et difficile pour ces êtres amnésiques, car le recours à la mémoire constitue un dérisoire recours, il n'y a aucune possibilité de rattraper le temps perdu: « Voulez-vous que nous rattrapions le temps perdu... peut-on encore? peut-on encore? ah! non, non, on ne peut plus »¹⁶⁹⁷, s'exclame, vaincu, Le Vieux, dans *Les Chaises*; dans *Amédée ou Comment s'en débarrasser*, Madeleine éprouve la même désillusion (Madeleine: « Comme si on pouvait rattraper le temps perdu! Toutes ces années gâchées, c'est un poids mort... »¹⁶⁹⁸).

Le temps est aussi vécu comme durée intérieure, qu'Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov s'acharnent également à détruire à travers de

¹⁶⁸⁹ *Ibidem*, p.816.

¹⁶⁹⁰ *Ibidem*, voir p.648.

¹⁶⁹¹ *Ibidem*, voir p.890.

¹⁶⁹² *Ibidem*, p.860.

¹⁶⁹³ *Ibidem*, voir p.910.

¹⁶⁹⁴ *Ibidem*, voir p.144.

¹⁶⁹⁵ BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Paris: Éditions de Minuit, 1952, voir p.20.

¹⁶⁹⁶ BECKETT, Samuel, *Fin de partie*, Paris: Éditions de Minuit, 1957, voir p.36-37.

¹⁶⁹⁷ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris: Gallimard, 1991, p.158.

¹⁶⁹⁸ *Ibidem*, p.298.

puissantes manifestations d'amnésie, mettant en évidence l'impuissance de la mémoire face à la force de désintégration du temps. On fouille vainement dans sa mémoire : constamment en désordre, frappée d'oubli (volontaire ou involontaire) ou faussée, elle n'est plus un système digne de confiance pour les entités dramatiques. Sa défaillance est finalement une faillite du sens : privé d'histoire, dépouillé de ses souvenirs, le moi ne peut plus se reconnaître dans la durée ni lui instituer une évolution, étant condamné à se perdre dans le labyrinthe de son aliénation, à la recherche absurde et vaine de son passé et de son identité.

V.1.3. Étrangers au temps

La perturbation des durées objective et subjective ôte au temps sa direction et sa signification événementielle, empêchant la création d'une harmonie entre les sujets et leur milieu temporel. Amenés à évoluer sans continuité dans une temporalité absurdemment détraquée, qui ne leur indique plus la ligne d'un destin, les protagonistes d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov s'y aliènent, devenant étrangers au temps.

Temps individuel et temps du monde ne coïncident plus dans les théâtres d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov, les dramaturges laissant entendre que les hommes ne peuvent pas s'accorder sur la durée, le temps vécu étant scandé, pour chaque individu, par des expériences différentes. Ainsi, l'aliénation temporelle se traduit, pour les uns, comme la perception d'une durée contractée, donnant l'impression d'un arrêt total, tandis que pour d'autres, elle prend la forme d'un temps qui accélère impatiemment sa marche vers l'infini.

Très souvent, l'écoulement du temps est ressenti comme une séquence de film en ralenti, la durée semblant s'émietter en une poussière d'instant qui s'égrènent à l'infini. « Quand est-ce que je me suis aperçu pour la première fois que le temps passait ? [...] Bien sûr, à quatre ou à cinq ans, je me suis rendu compte que je deviendrais de plus en plus vieux, que je mourrais. [...] cela m'apparaissait comme une interruption définitive du présent, car tout était présent. Une journée, une heure, me semblait longue, sans limite. Je n'en voyais pas la fin. Lorsqu'on me parlait de l'année prochaine, j'avais le sentiment que l'année prochaine n'arriverait jamais¹⁶⁹⁹, note Eugène Ionesco dans son *Journal en miettes*. Comme lui, les protagonistes du « nouveau théâtre » ont souvent l'impression que le temps semble ne plus couler : Amédée, dans *Amédée ou Comment s'en débarrasser*, s'exclame : « Ah !, si le temps pouvait passer plus vite, passer plus

¹⁶⁹⁹ IONESCO, Eugène, *Journal en miettes*, Paris : Gallimard, 1967, p.12-13.

vite ! »¹⁷⁰⁰ ; pour Le Vieux de *Jeux de massacre*, à la scène XVI, « une seconde dure un an »¹⁷⁰¹ ; dans *L'Homme aux valises*, Le Premier Homme avoue faire partie « d'une génération où les moments sont plus longs. Du temps de [son] père, les moments étaient encore plus longs. Chaque moment durait deux semaines. Deux semaines d'aujourd'hui »¹⁷⁰² ; dans *En attendant Godot*, les moments deviennent si distendus que tout semble s'être immobilisé, la perception des protagonistes indiquant que « le temps s'est arrêté »¹⁷⁰³ ; dans *Fin de partie*, l'appréhension de Hamm de la durée est celle d'un temps qui avance avec une lenteur mortelle (« Hamm : Ça ne va pas vite »¹⁷⁰⁴) ; dans *La Parodie*, le temps semble s'être arrêté pour N., qui perçoit les êtres comme des morts ambulants¹⁷⁰⁵. Ce présent qui se contracte dans l'instantanéité la plus immédiate exclut toute force dynamique: au lieu d'un temps mouvant, il devient une sorte de bouillie stagnante. En cessant de passer, le temps devient une durée à endurer, fort aliénante pour les protagonistes.

À partir de l'image du temps vu de la perspective du présent, les dramaturges arrivent à une autre perspective, celle du temps qui ne cesse de s'accélérer. « Je suis à l'âge où l'on vieillit de dix années dans un an, où une heure ne vaut que quelques minutes, où l'on ne peut même plus enregistrer les quarts d'heure. Et cependant, je cours encore après la vie, dans l'espoir de la rattraper au dernier moment comme l'on saute sur les marches d'un wagon du train qui part »¹⁷⁰⁶, écrit Eugène Ionesco. Déréglé, catastrophique, le temps se déchaîne progressivement, s'emballant dans une accélération effrénée, délirante: dans *La Cantatrice chauve*, après un début monotone et lent, le mouvement s'accélère, les échanges se font plus de plus en plus précipités, « on sent qu'il y a un certain énervement »¹⁷⁰⁷, « les coups que frappe la pendule sont plus nerveux aussi »¹⁷⁰⁸ ; la remarque que Jacqueline fait à son frère (« Tu es chronométrable »¹⁷⁰⁹) dans *Jacques ou la soumission* déclenche un délire amoureux¹⁷¹⁰ ; dans *L'Avenir est dans les œufs*, le rythme des « Teuf ! Teuf ! », les « Production » et les « Cot-cot-codac » s'accélèrent à partir du moment où Jacques est tout couvert d'œufs ; dans *Les Chaises*, les vieux sont pris dans la course infernale du

¹⁷⁰⁰ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.301.

¹⁷⁰¹ *Ibidem*, p.1021.

¹⁷⁰² *Ibidem*, p.1243.

¹⁷⁰³ BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Paris : Éditions de Minuit, 1952, p.50.

¹⁷⁰⁴ BECKETT, Samuel, *Fin de partie*, Paris : Éditions de Minuit, 1957, p.26.

¹⁷⁰⁵ « N. : Tout le monde est mort, il n'y a pas que moi » (ADAMOV, Arthur, *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1953, réédition 1981, p.17).

¹⁷⁰⁶ IONESCO, Eugène, *Journal en miettes*, Paris : Gallimard, 1967, p.30.

¹⁷⁰⁷ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.40.

¹⁷⁰⁸ *Ibidem*, p.40.

¹⁷⁰⁹ *Ibidem*, p.92.

¹⁷¹⁰ *Ibidem*, voir p. 106-112.

temps, sensible dans l'installation frénétique des chaises sur le plateau, le bruit des barques à l'eau¹⁷¹¹ et le tintement de plus en plus rapproché de la sonnerie de l'entrée¹⁷¹² ; dans *Victimes du devoir*, Choubert est obligé à mastiquer de plus en plus vite, tandis que Madeleine apporte des dizaines de tasses de café sur un rythme effréné ; Eugène Ionesco avoue que le cadavre atteint par « progression géométrique »¹⁷¹³ et par le vieillissement¹⁷¹⁴, dans *Amédée ou Comment s'en débarrasser*, c'est le temps¹⁷¹⁵ ; dans *L'Impromptu de l'Alma*, le débit des trois Bartholoméus « doit s'accélérer »¹⁷¹⁶ ; dans *Le Roi se meurt*, Bérenger est saisi dans sa confrontation au devenir d'un temps qui l'absorbe frénétiquement dans la mort : de jour en jour et d'heure en heure, le royaume se dépeuple¹⁷¹⁷, le palais se dégrade et le souverain s'affaiblit, Bérenger ne cessant de s'étonner de l'écart considérable entre la durée de sa conscience et le temps des horloges (« Le Roi : [...] quelle bonne blague ! Je suis venu au monde il y a cinq minutes, je me suis marié il y a trois minutes. / Marguerite : Cela fait deux cent quatre-vingt-trois ans. / Le Roi : Je suis monté sur le trône il y a deux minutes et demie. / Marguerite : Il y a deux cent soixante-dix-sept ans et trois mois »¹⁷¹⁸), ordonnant en vain le retournement¹⁷¹⁹ de ce temps qui passe trop vite¹⁷²⁰ et « fond dans sa main »¹⁷²¹ ; dans *La Soif et La Faim*, Jean assiste avec épouvante au même processus de dégradation du temps¹⁷²² (sa femme vieillit¹⁷²³ subitement, au deuxième et au troisième épisode le temps

¹⁷¹¹ « On entend de plus en plus fort et de plus en plus près les glissements des barques sur l'eau » (IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.165).

¹⁷¹² « l'on sonne de plus en plus fort » (IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.166).

¹⁷¹³ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.285.

¹⁷¹⁴ Quand Amédée tire le cadavre de l'appartement à la fin de l'acte II, sa tête apparaît ornée d'« énormes cheveux blancs » et d'une « énorme barbe blanche » (IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.319).

¹⁷¹⁵ IONESCO, Eugène, *Entre la vie et le rêve. Entretiens avec Claude Bonnefoy*, Paris : Pierre Belfond, 1977, voir p.96-97.

¹⁷¹⁶ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.430.

¹⁷¹⁷ De « neuf milliards d'habitants », la population s'est rapidement réduite à « un millier de vieillards » en train de trépasser et « quarante-cinq jeunes gens » qui « vieillissent très vite » : « Marguerite : [...] ils vieillissent très vite. Rapatriés à vingt-cinq ans, ils en ont quatre-vingts au bout de deux jours. Vous n'allez pas prétendre qu'ils vieillissent normalement ». (IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.745). Marie constate le progrès foudroyant de la décrépitude du roi : « Marie : Ses cheveux ont blanchi tout d'un coup. [...] Les rides s'accumulent sur son front, sur son visage. Il a vieilli soudain de quatorze siècles »¹⁷¹⁷ (*Ibidem*, p.758).

¹⁷¹⁸ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.764.

¹⁷¹⁹ *Ibidem*, voir p.75.

¹⁷²⁰ «Le printemps qui était encore là hier soir nous a quittés il y a deux heures trente. Voici novembre », annonce Le Médecin-Astrologue. (IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.746).

¹⁷²¹ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.757.

¹⁷²² « Jean : Ce plafond s'effrite, il s'affaisse, je le sens déjà qui pèse sur mes épaules, les taches d'humidité s'agrandissent sur les murs. Est-ce l'image du temps ? À vue d'œil, tout se dégrade » (IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.804).

se comprime, perdant son relief¹⁷²⁴ et la fin de la pièce montre l'accélération devenue stigmaté d'un monde humain agonisant¹⁷²⁵); dans *Jeux de massacre*, l'écart entre les décès connus de chacun, qui, normalement, peut être considérable, est réduit à quelques instants, de plus en plus brefs, les répliques étant de plus en plus rapidement interrompues par la mort subite des protagonistes, victimes d'une maladie foudroyante :

« Premier Homme : L'enfer.

Il s'écroule, à la droite du plateau, en face.

Première Femme : Je voudrais réparer mes torts.

Elle tombe du côté opposé au Premier Homme.

Troisième Femme : Je ne suis pas si mauvaise !

Elle s'écroule derrière le Premier Homme.

Deuxième Homme : Où es-tu, ma chérie ? Ma petite chérie ?

Il tombe aux côtés de la Troisième Femme.

Quatrième Femme : Mes entrailles ! Ça me brûle !

Elle tombe aux côtés du Deuxième Homme.

Troisième Homme : J'ai mal partout. J'ai fait le mal. Oh, mes petits enfants.

Il s'écroule auprès de la Quatrième Femme.

Cinquième et Septième Femmes, courant encore d'un bout à l'autre du plateau : Je ne veux pas ! Je souffre trop !

Cinquième Femme : Mon mari, ton déjeuner n'est pas prêt !

¹⁷²³ « Jean : [...] tu as déjà vieilli, tu commences à avoir des rides. Tu as des cheveux blancs que tu n'avais pas. Ça va plus vite que tu ne le penses » (IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.803).

¹⁷²⁴ « Jean : Quelle heure est-il ?

Premier Gardien : Il est midi.

Jean : Quelle heure est-il ?

Deuxième Gardien : Il est une heure.

Jean : Quelle heure est-il ?

Premier Gardien : Il est tard dans l'après-midi » (*Ibidem*, p.828);

« On entend sonner l'horloge.

Troisième frère, à Tripp : Il est une heure.

On entend de nouveau l'horloge.

Deuxième Frère, à Brechtoll : Il est deux heures.

Horloge.

Troisième Frère, à Tripp : Il est trois heures.

Horloge.

Deuxième Frère, à Brechtoll : Il est quatre heures.

Horloge » (*Ibidem*, p.869-871).

¹⁷²⁵ « Frère Comptable : Nombres d'heures dues par notre Frère Jean pour avoir été nourri, logé, écouté et distrait dans notre auberge. Nombres d'heures : une, trois, six, sept, huit, neuf... 1,7,3,9,8,1,7,3,6,9,8... [...] puis de plus en plus vite [...] puis de plus en plus vite encore. [...] Sur le tableau noir et sur les murs les chiffres s'ajoutent indéfiniment aux chiffres et remplissent tous les côtés » (IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.901-902).

Elles s'écroulent toutes les deux aux deux coins opposés du plateau »¹⁷²⁶ ; au cours de la scène finale de *Ce formidable bordel !*, Agnès quitte son compagnon, la concierge vieillit à vue d'œil et le vide s'installe, décor, meubles et accessoires disparaissant petit à petit, tout comme à la fin du *Roi se meurt* (« pour marquer le temps qui passe » note Eugène Ionesco dans les didascalies, « en dehors du fait que La Concierge est de plus en plus vieille chaque fois qu'elle entre, il y a le jour, il y a le crépuscule, il y a la nuit, il y a la lumière du matin, mais ces jours et ces nuits se succèdent très vite et ne durent qu'une minute ou quelques secondes. À la fin, il y aura la nouvelle Concierge »¹⁷²⁷) ; dans *L'Homme aux valises*, le temps semble parvenu au comble de l'accélération :

« Premier Homme : Vous aviez dix-huit ans.

La Jeune Fille : C'est vrai, maintenant j'en ai vingt-cinq.

Premier Homme : Déjà vingt-cinq ans ? Le temps passe vite.

La Jeune Fille : Le temps passe vite. Vous ne le saviez pas ?

Premier Homme : Oui, certainement, qui ne le sait pas ? Mais pas aussi vite que cela. Ça non, je ne savais pas qu'il passait si vite que cela. Vous me disiez bien que vous aviez l'année dernière dix-huit ans.

La Jeune Fille : J'en ai vingt-six. Pour le moment.

Le Premier Homme : Vous allez bien me rattraper.

La jeune Fille : Je me dépêche. Je dois fêter mon anniversaire. Je ne dois pas le rater, autrement, si je dépasse l'heure, c'est mes trente ans que je devrai fêter »¹⁷²⁸ ; à la scène III de *Voyage chez les morts*, dans la demeure des femmes où Jean cherche sa mère, le temps s'écoule incroyablement vite (« La Deuxième femme : Elle est partie, il y a quinze jours. / La Première Femme : Mais non, elle était là ce matin. / La Deuxième femme : Ce matin seulement ? Et cela fait déjà quinze jours ? »¹⁷²⁹) et Jean s'avoue impuissant devant son cours accéléré (« Jean : Je vivais en ce temps passionnément. Ce temps était plein, tendu, riche. Il y avait des événements. Maintenant, depuis des années, le temps est vide, distendu, le temps court. Je ne puis plus saisir les instants. La rivière coulait lentement, aujourd'hui, c'est une cataracte »¹⁷³⁰) ; le temps d'*En attendant Godot* est soumis à une accélération spectaculaire durant l'intervalle qui sépare le premier acte du second (la feuillaison de l'arbre intervient en une seule nuit¹⁷³¹ ; d'autres occurrences montrent un temps encore plus accéléré : « Silence. [...] Le soleil se couche, la lune se

¹⁷²⁶ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.972.

¹⁷²⁷ *Ibidem*, p.1194.

¹⁷²⁸ *Ibidem*, p.1243.

¹⁷²⁹ *Ibidem*, p.1297.

¹⁷³⁰ *Ibidem*, p.1341-1342.

¹⁷³¹ « Mais hier soir il était tout noir et squelettique ! Aujourd'hui il est couvert de feuilles » s'étonne Vladimir (BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Paris : Éditions de Minuit, 1952, p.92).

lève. Vladimir reste immobile »¹⁷³² ; « Pozzo : Le jour brille un instant, puis c'est la nuit à nouveau »¹⁷³³) ; dans *La Dernière bande*, le journal intime enregistré est un effort désespéré pour maîtriser le temps qui passe, symbolisé par le ruban du magnétophone qui se déroule ; dans *Quoi où*, en quelques pages seulement, on passe du printemps¹⁷³⁴, à l'été¹⁷³⁵, à l'automne¹⁷³⁶ et à l'hiver¹⁷³⁷ ; *La Parodie* est constituée de tableaux juxtaposés qui se succèdent instantanément, dans un enchaînement presque cinématographique (les six premiers tableaux présentent L'Employé comme un homme encore jeune ; au septième tableau, sans transition, il trébuche souvent et porte les marques d'un vieillissement accéléré, il a « les cheveux blancs » et il est « méconnaissable »¹⁷³⁸, les deux couples jumeaux vieillissent eux aussi, le temps de la pièce, jusqu'à être à peine reconnaissables¹⁷³⁹), le passage du temps donnant l'impression de vertige (« L'Employé : Comme les aiguilles tournent ! On les voit à peine, c'est peut-être à cause de leur rapidité. Qui pourrait les suivre ? »¹⁷⁴⁰ ; « Le Journaliste : Pourquoi le temps passe si vite ? »¹⁷⁴¹) ; dans *Tous contre tous*, des communiqués de plus en plus fréquents sont émis à la Radio, indiquant la course haletante du temps qui accélère les péripéties de la pièce (les réfugiés étant à l'origine de divers incidents, Le Pouvoir a décrété quelques mesures vexatoires, puis tous les réfugiés doivent être recensés, ensuite on établit une ségrégation complète entre les autochtones et les réfugiés désignés comme des ennemis publics qu'il faut mettre hors d'état de nuire, enfin, le régime est renversé et une démocratie remplace la dictature raciste) ; dans *Les Retrouvailles*, Edgar n'a plus conscience du temps :

« Louise, regardant l'heure, à son poignet : Vous avez manqué votre train.

Edgar, sursautant : Mais quelle heure est-il ?

Louise, en montrant son poignet : Voyez...et je retarderais plutôt.

Edgar : Je ne comprends pas. Il n'y a pas pourtant une demi-heure... »¹⁷⁴². Le temps qui passe trop vite reflète le cauchemar des êtres noyés dans une temporalité désarticulée qui les achemine inévitablement vers la fin.

¹⁷³² *Ibidem*, p.131.

¹⁷³³ *Ibidem*, p.126.

¹⁷³⁴ BECKETT, Samuel, *Catastrophe et autres dramatiques*, Paris : Éditions de Minuit, 1986, voir p.86.

¹⁷³⁵ *Ibidem*, voir p.93.

¹⁷³⁶ *Ibidem*, voir p.96.

¹⁷³⁷ *Ibidem*, voir p.97.

¹⁷³⁸ ADAMOV, Arthur, *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1953, réédition 1981, p.37.

¹⁷³⁹ *Ibidem*, voir p.40, 41, 48.

¹⁷⁴⁰ *Ibidem*, p.12-13.

¹⁷⁴¹ *Ibidem*, p.27.

¹⁷⁴² ADAMOV, Arthur, *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1955, réédition 1983, p.72.

Le temps attire l'homme comme dans un piège: tantôt il semble tout confondre dans un maintenant infiniment extensible, tantôt il est saisi d'une accélération délirante, traduisant la perte de contrôle de l'être sur la durée. Le dérèglement de la dimension temporelle qui s'étire ou s'accélère à l'infini, issu de la non-coïncidence de la durée personnelle de chaque individu et du temps du monde, exprime l'usure de l'homme dans et par une durée érodée qui tantôt le coupe de la temporalité, tantôt l'y noie, les deux situations lui faisant percevoir l'existence comme échec et l'aliénant irrémédiablement et sans espoir.

V.2. Un sentiment d'une aliénation d'une absurdité infinie

La confusion temporelle et la perte du temps vécu s'accompagnent, dans les dramaturgies d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov, d'une saturation du temps. Le mythe de l'éternité semble s'installer dans le quotidien : à l'intérieur de cette durée perturbée, vide et sans orientation, l'instant présent, illusoirement vécu comme tel, équivaut à tous les autres instants, se dilatant aux dimensions de la vie entière et même au-delà. Si tous les moments sont semblables, il ne peut y avoir que dégradation progressive et répétition¹⁷⁴³ monotone. Le temps se fige absurdement dans un instant sans bornes, tout véritable changement étant illusoire.

Certaines pièces ont une structure répétitive (un même motif s'y répète plusieurs fois), d'autres ont une structure cyclique (une action exemplaire a déjà eu lieu plusieurs fois et va continuer à se produire indéfiniment à l'intérieur d'une série non fermée). Parfois, structures répétitives et structures cycliques se mêlent : les protagonistes accomplissent les mêmes gestes et la fin suggère que tout recommence, se répétant de façon automatique.

Dans les pièces à structure répétitive, un automatisme de répétition pathogène, dicté par la pulsion de mort, emprisonne les entités dramatiques d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov, les poussant à répéter inlassablement, dans des situations apparemment différentes, les mêmes gestes¹⁷⁴⁴ et les mêmes conduites morbides, mais, tandis que chez Eugène Ionesco et Arthur Adamov l'usure conduit à l'anéantissement, qui met fin au processus répétitif, rien ne vient mettre un terme à la réitération monotone des accidents infimes qu'on vit chaque jour, dans la dramaturgie beckettienne, celle-ci se poursuivant indéfiniment et s'avérant d'autant plus insupportable. Les êtres qu'Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov portent à la scène se dévoilent incapables d'échapper à la compulsion de répétition, malgré les nombreux détours qu'ils exécutent : dans *Jacques ou la soumission*, le refus de Jacques de se marier et ensuite sa soumission sont représentés trois fois, avec des variations (Jacques, qui déteste les pommes de terre au lard avec lesquelles le tentent ses parents, cède, après les avoir refusées catégoriquement, puis, il reste impassible à l'idée de se

¹⁷⁴³ La répétition en elle-même n'est pas un procédé nouveau. Traditionnellement utilisée comme source de comique dans la farce antique ou médiévale, chez Molière ou Georges Feydeau, elle souligne le fait que le protagoniste se heurte toujours aux mêmes obstacles extérieurs, familiaux ou sociaux. Ce qui est neuf dans le « nouveau théâtre », c'est la mise en scène de l'automatisme de répétition freudien, les obstacles qui poussent les êtres à recommencer toujours les mêmes gestes étant toujours intérieurs.

¹⁷⁴⁴ Le geste, motivé par la force de l'habitude, se déroule comme une série presque indépendante des protagonistes.

marier, soutenue avec acharnement et enthousiasme par toute sa famille, mais finit par accepter la fiancée qu'on lui propose, enfin, il refuse une première possible épouse, sous prétexte qu'elle n'a que deux nez et n'est pas assez laide, mais finit par en accepter une deuxième, à trois nez), la dernière soumission se soldant par l'engloutissement du protagoniste par sa fiancée, disparition qui met fin à la répétition ; les fleurs qui jonchent sur le sol, dans *Le Jeune Homme à marier*, symbolisent l'amour plusieurs fois repoussé par Le Jeune Homme, qui connaîtra le même sort que Jacques de la pièce précédente, se laissant engoutir par la dernière mariée ; les deux vieillards des *Chaises* se jouent la même comédie tous les soirs¹⁷⁴⁵ jusqu'à ce que leur suicide vienne lui mettre un terme ; les protagonistes du *Maître* vont et viennent sur le plateau, reproduisant de plus en plus rapidement les mêmes gestes, à quelques variantes près, jusqu'à ce que l'apparition insolite du protagoniste fébrilement attendu – il n'a pas de tête – mette fin à la poursuite ; *Scène à quatre* fait jouer aux protagonistes la même dispute trois fois (la première dispute entre Durand et Dupont, qui se reprochent l'un à l'autre l'obstination, s'amplifie lorsque Martin arrive et, essayant d'arrêter la querelle, se laisse prendre à partie ; l'arrivée de La Jolie Dame provoque la troisième dispute, chacun des trois protagonistes la réclamant comme sa fiancée) jusqu'à ce que la dernière s'achève dans la désintégration de La Jolie Dame, son morcellement mettant un terme au conflit ; les jeux de scène répétitifs, comme celui du chapeau ou de la chaussure, les deux visites du garçon, les deux apparitions de Pozzo et Lucky enlissent les protagonistes d'*En attendant Godot* dans l'éternelle répétition du même, soulignant l'idée de perpétuité et l'impossibilité d'évasion ; Winnie enchaîne, dans *Oh ! les beaux jours*, les mêmes occupations dans le même ordre ; dans *La Dernière bande*, comme chaque année depuis quarante ans, Krapp enregistre, le jour de son anniversaire, ses réflexions de l'année écoulée ; Henry ressasse éternellement, dans *Cendres*, les mêmes souvenirs et les mêmes obsessions ; dans *Paroles et Musique*, Croak ne peut pas s'empêcher de renouveler la tentation de faire revivre les mêmes souvenirs et les mêmes remords ; trois silhouettes féminines répètent, dans *Va-et-vient*, le même jeu (pendant que l'une s'éloigne, les deux autres en profitent pour se confier un secret la concernant) ; dans *Acte sans paroles I*, un homme essaie de rattraper une carafe d'eau à six reprises, répétant chaque fois les mêmes gestes sans succès ; deux protagonistes accomplissent, dans *Acte sans paroles II*, les mêmes opérations, comme malgré eux (ils sortent d'un sac, s'habillent, mangent, rêvassent ou prient, transportent les deux sacs au milieu de la scène ou au bord de la coulisse gauche et y rentrent à nouveau) ; le protagoniste de *Solo* reprend chaque nuit la

¹⁷⁴⁵ La routine quotidienne du couple est suggérée par la sempiternelle histoire racontée déjà « n » fois par le Vieux (IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, voir p.144).

même gestuelle vaine, à valeur compulsive (« Le Récitant : Levé à la nuit. Chaque nuit [...] Va à tâtons à la fenêtre et fixe le dehors. [...] Recule enfin à tâtons jusqu'à l'invisible lampe. [...] Poignée d'allumettes dans sa poche droite. En frotte une sur sa fesse comme son père le lui avait appris. Enlève le globe blanchâtre et le dépose. L'allumette s'éteint. En frotte une deuxième de même. Enlève le verre enfumé et le garde dans sa main gauche. L'allumette s'éteint. En frotte une troisième de même et la met à la mèche. Remet le verre. L'allumette s'éteint. Remet le globe. Baisse la mèche. S'écarte jusqu'à l'orée de la lumière et se tourne face au mur. Ainsi chaque nuit »¹⁷⁴⁶) ; les figures de *Quad* recommencent toujours les mêmes parcours, en proie à un « mouvement ininterrompu »¹⁷⁴⁷ ; dans *La Parodie*, L'Employé répète la lente dégradation de N. et son cheminement vers la mort : d'un homme plein de vie, empreint d'un optimisme naïf et candide, il régresse vers la paralysie aliénante de N., sensible dans le découragement qui le gagne peu à peu, sa fatigue grandissante, ses trébuchements, sa difficulté de plus en plus grande à se mouvoir et finalement son échec en prison ; dans *Tous contre Tous*, l'histoire collective vient doubler le drame individuel, tantôt en le préfigurant, dans une sorte d'anticipation prophétique, tantôt en le redoublant (Le Jeune Homme accusé, au cinquième tableau, d'avoir pris la femme d'un autre, comme le sera Zenno plus tard, est arrêté peu de temps avant lui ; La Jeune Femme poursuivie, comme Marie¹⁷⁴⁸, au dixième tableau, pour avoir fait évader son ami, est arrêtée et tuée, après la mort de celle-ci, fusillée à la frontière) ; dans *Le Sens de La Marche*, Henri, qui s'imagine échapper¹⁷⁴⁹ à la tyrannie du Père, en changeant de lieu d'affrontement, est condamné à subir successivement celle du Commandant, du Prédicateur et du Directeur d'École, se retrouvant à la fin de la pièce prisonnier de Berne, devenu le Père, qu'il étrangle dans un sursaut de révolte ; « dans *Le Ping-Pong*, comme dans *Le Sens de la Marche*, tout se répète, à cette différence près que la répétition, ici, n'est ni fatidique, ni fastidieuse, car toujours l'angle de vue diffère »¹⁷⁵⁰, précise Arthur Adamov et en effet, à la fin de la pièce, Arthur et Victor, qui, tout au long de leurs vies se sont mesurés devant un billard électrique dans des parties où ils ont éternellement joué leur rivalité, sont maintenant vieux, mais se disputent la même partie

¹⁷⁴⁶ BECKETT, Samuel, *Catastrophe et autres dramaticules*, Paris : Éditions de Minuit, 1986, p.31.

¹⁷⁴⁷ BECKETT, Samuel, *Quad et autres pièces pour la télévision* [suivi de] *L'Épuisé* par Gilles Deleuze, Paris : Les Éditions de Minuit, 1992, p.10.

¹⁷⁴⁸ Croyant échapper à son existence misère en changeant de partenaire, Marie quitte Jean pour s'installer avec Zenno, mais par la suite elle abandonnera ce dernier pour les mêmes raisons et se retrouvera à nouveau avec Jean.

¹⁷⁴⁹ L'Adjoint suit Henri dans toutes ses tentatives avortées (adjoint de Berne, il devient tour à tour celui du Commandant, du Prédicateur et du Directeur d'École), preuve vivante que le protagoniste ne peut pas briser ses chaînes.

¹⁷⁵⁰ ADAMOV, Arthur, *Note Préliminaire* dans *Théâtre II*, Paris : Gallimard, 1955, réédition 1983, p.17.

de ping-pong, comme jeunes, au début de la pièce, jusqu'à ce que la mort de Victor l'arrête ; dans *Les Retrouvailles*, La Plus Heureuse des Femmes et Louise répètent pour Edgar, sa vie à Quévy avec sa fiancée et sa mère, La Plus Heureuse des Femmes adoptant l'attitude de La Mère et Louise se conduisant exactement comme sa fiancée, Lina, parallélisme qui s'inverse dans la deuxième moitié de la pièce, où le comportement de La Mère renouvelle celui de La Plus Heureuse des Femmes, mettant un terme au processus répétitif en assénant au protagoniste le coup fatal qui le rend à la mort ; dans *Si l'été revenait*, certaines scènes (la balançoire, l'accident de train, la gifle donnée au recteur) sont jouées quatre fois, sous des angles différents, dans les rêves des quatre protagonistes, éclairant les spectateurs sur les fantasmes de chacun. La répétition s'insère perfidement au quotidien, rendant l'être esclave de l'habitude, sensible dans cette vaine gestuelle compulsive qui lui dévoile une existence absurde, dessinant un destin implacable auquel il ne peut échapper que par la mort dans les théâtres d'Eugène Ionesco et d'Arthur Adamov, mais qui n'offre aucune issue dans la dramaturgie beckettienne, l'auteur irlandais condamnant ses entités dramatiques à vivre absurdement et indéfiniment cette longue mort qu'est leur vie.

Dans les pièces à structure cyclique¹⁷⁵¹, la même action se joue tantôt une fois, tantôt deux fois, dissymétriquement, avec des variations¹⁷⁵², des allusions au passé laissant entendre qu'elle a eu déjà lieu « n » fois et elle va être réitérée ad infinitum, car, au lieu de se dénouer, la pièce recommence ou l'on a l'impression qu'elle pourrait recommencer. Certaines pièces s'achèvent comme elles ont commencé ou bien, la répétition de la situation initiale est simplement suggérée, d'autres procèdent par le redoublement du premier acte : à la fin de *La Cantatrice chauve*, la pièce recommence avec Les Martin dans le rôle des Smith ; Le Professeur de *La Leçon* est à son quarantième meurtre¹⁷⁵³ depuis le début du jour, ne pouvant assouvir sa folie que dans la répétition perpétuelle, c'est pourquoi, la fin de la pièce reprend exactement la situation initiale ; dans *Les Salutations*, un protagoniste répond par un adverbe de manière à la question qu'on lui pose sur son état, en y ajoutant « Et vous ? », relançant ainsi à l'infini le dialogue ; la persécution est réitérée dans un mouvement sans fin dans *Victimes du devoir*, qui finit dans une ébauche de recommencement (nouveau tyran domestique,

¹⁷⁵¹ Samuel Beckett s'avoue fasciné par la structure cyclique du système de Gianbattista Vico, fondé sur des séries de transmutations circulaires, de transformations progressives et régressives, sur les notions du retour régulier et de l'alternance.

¹⁷⁵² Dans *En attendant Godot*, Estragon affirme qu' « on ne descend pas deux fois dans le même pus ». (BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Paris : Éditions de Minuit, 1952, p.85).

¹⁷⁵³ Les coups de marteau frappés en coulisses, signifiant que l'on cloue le cercueil de l'élève qui vient d'être assassinée ainsi que les cahiers et les cartables que La Bonne jette dans un coin de la pièce avant l'arrivée de chaque nouvelle élève matérialisent les traces des crimes du Professeur.

Nicolas d'Eu tue Le Policier-bourreau et prend sa place, imitant sa voix et adoptant sa conduite vis-à-vis de Choubert); lorsqu'il se décide de se débarrasser du cadavre encombrant, Amédée craint, dans *Amédée ou comment s'en débarrasser*, que la fin de son malheur ne soit un nouveau commencement : « Amédée : Il se peut qu'il vienne un autre invité, la même histoire recommencera »¹⁷⁵⁴ ; l'état de guerre est à la fois endémique et cyclique dans *Délire à deux* dont la fin ramène le couple à la querelle initiale (« Lui : Tortue ! / Elle : Limace ! Ils se giflent sans transition et se remettent au travail »¹⁷⁵⁵); l'histoire se répète inlassablement, les vainqueurs d'aujourd'hui seront les vaincus de demain, une tyrannie se substitue à une autre dans *Macbett*, Eugène Ionesco y représentant deux fois ce qui va se reproduire un grand nombre de fois (Macbett et Banco réitèrent la révolte de Glamiss et de Candor, Macol marche dans les pas de Macbett) ; le dénouement du *Vicomte* est une reprise du commencement (« Début de la scène Vicomte-Baron-Chevalier du début, puis rideau »¹⁷⁵⁶) ; les deux journées d'*En attendant Godot* sont semblables à tous les jours antérieurs et à tous les jours futurs (« Vladimir: Charmante soirée. / Estragon : Inoubliable. / Vladimir : Et ce n'est pas fini. / Estragon : On dirait que non. / Vladimir : Ça ne fait que recommencer. / Estragon : C'est terrible »¹⁷⁵⁷), Samuel Beckett proposant dans le second acte une version à peine différente du premier (Vladimir et Estragon se retrouvent une fois de plus sur la route¹⁷⁵⁸, près de l'arbre mort qui a reverdi, ils reprennent leur attente et les bribes de conversation qui la comblent tant bien que mal, reviennent Pozzo et Lucky, qui ont succombé à la déchéance physique - le premier devenu aveugle, le second muet - le même garçon rapporte le même message, Godot ne se manifeste toujours pas), la fin reprenant mot pour mot celle du premier acte (« Vladimir : Alors, on y va ? / Estragon :Allons-y./ Ils ne bougent pas »¹⁷⁵⁹) ; dans *Fin de partie*, Hamm et Clov jouent la même partie depuis une origine indéterminée, condamnés à toujours la recommencer (« Hamm : C'est une fin de journée comme les autres »¹⁷⁶⁰ ; « Hamm : La fin est dans le

¹⁷⁵⁴ IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.311.

¹⁷⁵⁵ *Ibidem*, p.663.

¹⁷⁵⁶ *Ibidem*, p.1394.

¹⁷⁵⁷ BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Paris : Éditions de Minuit, 1952, p.47.

¹⁷⁵⁸ Les protagonistes sont déjà venus un grand nombre de fois dans ce même endroit (ils se connaissent depuis 1900) et continueront d'y revenir :

« Vladimir : Nous reviendrons demain.

Estragon : Et puis après-demain.

Vladimir : Peut-être.

Estragon : Et ainsi de suite.

Vladimir : C'est-à-dire...

Estragon : Jusqu'à ce qu'il vienne » (BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Paris : Éditions de Minuit, 1952, p.17).

¹⁷⁵⁹ BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Paris : Éditions de Minuit, 1952, p.134.

¹⁷⁶⁰ BECKETT, Samuel, *Fin de partie*, Paris : Éditions de Minuit, 1957, p.28.

commencement, et cependant on continue»¹⁷⁶¹ ; « Nell : Pourquoi cette comédie, tous les jours ? »¹⁷⁶²), prisonniers d'une habitude qui procède par accumulation (« Clov : Les grains s'ajoutent aux grains, un à un, et un jour, soudain, c'est un tas, l'impossible tas »¹⁷⁶³ ; « Hamm : [...] instants sur instants, plouff, plouff, comme les grains de mil de... ce vieux Grec, et toute la vie on attend que ça vous fasse une vie »¹⁷⁶⁴), la fin de la pièce étant superposable au début (Hamm reprend la position qu'il avait au commencement, exigeant de Clov qu'il le cache à nouveau sous le drap dont il l'avait recouvert au moment où la pièce a commencé et remettant le mouchoir tâché de sang qu'il avait ôté de son visage, Clov ne part toujours pas - « Clov : Bon, ça ne finira donc jamais, je ne partirais donc jamais »¹⁷⁶⁵) ; le deuxième acte d'*Oh ! les beaux jours* reprend le premier avec une légère variation (Winnie est enfoncée davantage dans son mamelon), les deux jours représentés se ressemblant à tous les autres (« Winnie : Il ne fait pas plus chaud aujourd'hui qu'hier, il ne fera pas plus chaud demain qu'aujourd'hui, impossible, et ainsi de suite à perte de vue, à perte de passé et d'avenir »¹⁷⁶⁶) ; dans *Comédie*, seule pièce beckettienne où la temporalité cyclique n'est affectée d'aucune variable, la fin reprend, après quelques secondes d'obscurité, le texte de la pièce, dès le début, tel quel ; une série de gestes accomplis en silence ramènent le protagoniste de *Dis Joe* au point de départ, le retour à la position initiale suggérant le recommencement d'une nouvelle série cyclique ; *Acte sans paroles II* se termine avec A qui sort du sac pour la seconde fois et recommence les mêmes gestes ; tout recommence sans fin et inutilement dans *Quad*, qui montre une récurrence éternelle sous la forme d'une permutation infinie d'un nombre limité d'éléments distincts ; dans *La Grande et La Petite Manœuvre*, les efforts du Militant pour faire disparaître la terreur politique sont vains, car, tout pouvoir étant basé sur l'exercice de la force brutale, les répressions continueront à se répéter¹⁷⁶⁷ ; la persécution des réfugiés se répète inlassablement dans *Tous contre tous* (« Jean : Ça finit comme ça a commencé, c'est normal »¹⁷⁶⁸) ; par l'acquiescement de Johnnie Brown, dans *La Politique des Restes*, le blanc qui a tué injustement un noir, l'histoire va se répéter, comme elle s'est déjà répétée maintes fois jusqu'à présent (« L'Avocat Général : [...] Et William Burn, et Henry Pic, et Robert

¹⁷⁶¹ *Ibidem*, p.91.

¹⁷⁶² *Ibidem*, p.29.

¹⁷⁶³ *Ibidem*, p.16.

¹⁷⁶⁴ *Ibidem*, p.93. L'image est dérivée d'une parabole du « vieux grec » Zénon selon lequel il est indéfiniment possible d'ajouter à un tas de millet des quantités toujours plus petites de moitié. Le tas apparaît ainsi impossible à achever : la vie est interminable.

¹⁷⁶⁵ BECKETT, Samuel, *Fin de partie*, Paris : Éditions de Minuit, 1957, p.111.

¹⁷⁶⁶ BECKETT, Samuel, *Oh ! Les beaux jours* [suivi de] *Pas moi*, Paris : Éditions de Minuit, 1975, p.45.

¹⁷⁶⁷ ADAMOV, Arthur, *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1953, réédition 1981, voir p.136.

¹⁷⁶⁸ *Ibidem*, p.189.

Dee, et Jimmie Miller, et Arthur Ginz, et May Harris, pour ne citer que quelques noms parmi des dizaines, des centaines de noms, ont-ils été condamnés à une peine quelconque, pour s'être, les armes à la main, défendus contre des nègres, et pour avoir, usant de leurs armes, tué quelques-uns de ces nègres... ?»¹⁷⁶⁹). Au lieu d'être linéaire et orienté, le temps devient cyclique : demain ne sera que la répétition d'aujourd'hui qui doublait déjà hier. Les structures cycliques se fondent sur la répétition d'une absurdité qui consiste à revenir sans jamais être parti, à commencer par recommencer, le seul avenir qu'on puisse accepter, étant un nouveau déroulement identique ou légèrement différent. La vie absurde continue désespérément, ne pouvant conclure et se trouvant condamnée à une temporalité sans limite et sans échappatoire, les protagonistes continuent leur vie absurde, poursuivant leur vaine action quotidienne, assurant leur rôle, évoluant sans jamais marquer aucune progression.

L'univers temporel envisagé par Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov se place sous le signe d'une répétition perpétuelle. On attend sans cesse un bouleversement de la situation qui n'arrive jamais, car il n'y a nul changement possible pour ces protagonistes qui ne peuvent que répéter inlassablement les mêmes gestes, rejouer éternellement les mêmes situations, s'épuisant à lutter jusqu'à l'anéantissement final, qui mettra un terme à leur malheur répétitif (Eugène Ionesco, Arthur Adamov) ou pire, continuant à rouler dans le vide de ce présent perpétuel, agonisant indéfiniment dans la prison de cette mauvaise éternité, qui ôte même la mort à l'être (Samuel Beckett). Du fini, qui est pourtant fermé, on peut toujours espérer sortir, alors que l'infini est sans issue¹⁷⁷⁰. Engluée dans le caractère de l'être, la répétition s'avère particulièrement aliénante, lui faisant perdre la notion de temps et empêchant toute prise de conscience de soi-même et de son être dans le temps.

.

¹⁷⁶⁹ ADAMOV, Arthur, *Théâtre III*, Paris : Gallimard, 1966, p.183.

¹⁷⁷⁰ La peur métaphysique d'un emprisonnement dans la fatalité fluide du temps préoccupe Samuel Beckett : « On n'échappe pas aux heures et aux jours, ni à demain, ni à hier », écrit le dramaturge dans son essai sur Marcel Proust (BECKETT, Samuel, *Proust*, Paris : Éditions de Minuit, 1990, p.2).

§§§

À la recherche éperdue d'eux-mêmes, en quête d'une liberté génératrice d'un sens qui puisse éclairer leur existence, les protagonistes d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov errent dans la dimension temporelle, mais s'y retrouvent irrémédiablement aliénés par un temps absurde qui résulte de la superposition de deux temporalités contradictoires : celle de la dégradation continue et celle de l'éternel recommencement. Tandis que la dégradation temporelle est mise en œuvre à travers une profonde perturbation du temps spatialisé et de la durée intérieure, le mythe de la mauvaise éternité est souligné par des structures répétitives et cycliques. L'absence des indices temporels, la présence des horloges déréglées qui vont jusqu'à s'arrêter, l'emploi de fréquents retours en arrière, d'anticipations et d'éléments oniriques, qui mêlent sans cesse le passé et l'avenir au présent, le présent à l'imaginaire, sont autant de métaphores de la désorientation temporelle qui détruisent la structure linéaire du temps objectif, spatialisé, rendant les protagonistes incapables à décompter les jours et les années, à distinguer entre le passé, le présent et l'avenir, à reconstituer le trajet d'une existence en termes de biographie. Dans une temporalité détraquée, privée d'orientation, la mémoire ne peut fonctionner que défectueusement : frappée de confusion et d'oubli, elle n'arrive jamais à ressusciter un passé énorme, uniforme, où rien n'est datable, familier, reconnaissable et se fausse, se mettant à imaginer de pures fictions, dans une volonté dérisoire d'arracher le vécu à l'oubli. Durée objective et durée subjective ne se superposent jamais, non coïncidence qui enfante l'aliénation des protagonistes qui ressentent une durée déformée tantôt accélérée tantôt étirée indéfiniment. Miné par un passé dérisoire, le présent s'ouvre sur un futur sans avenir et l'action présente une structure répétitive ou cyclique, figeant à tout jamais le temps dans un présent immobile et vide, aux limites indéfinies, qui voue les protagonistes ionesciens et adamoviens à la mort et les êtres beckettiens à un long martyre agonisant, bien pire. Sans ailleurs, sans passé, sans autre avenir que la mort ou le néant, la durée ainsi définie est privée de sens, dans la double acception du terme, excluant aussi bien une signification que toute idée de progrès, enfantant auprès de l'être un puissant sentiment d'aliénation.

L'univers temporel du « nouveau théâtre » brise le système d'attente du public: l'évolution vers une fin prévisible du théâtre antérieur est remplacée par le morcellement, la discontinuité et le piétinement, attributs d'une nouvelle temporalité qui, même débarrassée de toutes les déterminations qui lui sont ordinairement attachées, trouve de multiples façons de s'incarner, contribuant, à travers une esthétique de l'éclatement et de la répétition, à la création d'un théâtre de la durée sans durée, propre à la sensibilité moderne.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Meurtris par le traumatisme de la guerre qu'ils viennent de traverser, témoins d'un monde qui s'efforce de se reconstruire sur des cendres, trois écrivains de cultures et d'horizons très divers, psychologiquement déracinés, porteurs d'angoisses profondes, s'interrogeant avec anxiété sur l'étrangeté et l'absence de signification de la condition humaine, Eugène Ionesco le Roumain, Samuel Beckett l'Irlandais et Arthur Adamov l'Arménien, ont trouvé à Paris, centre plus international qu'uniquement français, l'atmosphère qui leur a permis de créer un « nouveau théâtre » en liberté, à la fois métaphysique, symbolique et allégorique, basé sur une réutilisation des procédés esthétiques et dramatiques très anciens, au service d'une réflexion philosophique neuve, moderne, très proche de la philosophie existentialiste, révélant l'aliénation et l'absurde comme dimensions existentielles de l'être humain et les faisant à la fois sentir, en usant de tous les moyens dont dispose la scène, expérimentant un langage dramatique insolite et provocant, qui a durablement renouvelé la conception de la représentation théâtrale.

La recherche s'est articulée autour de l'intérêt que suscitait la conjonction des thèmes de l'aliénation et de l'absurde dans les écritures dramatiques d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov. Ayant établi par extension que les deux notions impliquaient celles de la liberté et du sens, l'hypothèse d'interprétation s'est proposé d'interpeller l'existence comme un possible acte de liberté, capable de réveiller la conscience à la question du sens de la vie, en poussant l'homme à s'approprier son existence absurde et aliénée et à y chercher sa raison personnelle de vivre afin de maîtriser le sens de son être et du monde. Une démonstration stratifiée, allant, dans l'esprit du « nouveau théâtre », du concret (ce qui est vu et entendu au cours de la représentation) vers l'abstrait (ce qui s'insinue derrière le visible) a mis en évidence les différentes occasions offertes à la liberté de l'être : l'exploration de l'espace théâtral, la recherche de soi-même, l'approfondissement de ses capacités langagières et communicatives, l'examen de la durée. Un effroyable constat s'impose au terme de ce parcours : la liberté humaine ne s'exerce pas ou s'exerce mal, laissant toute la place aux pulsions agressives, par conséquent, le sens ne peut pas se former, l'existence se laissant submerger à tout jamais par le vertige séduisant de l'aliénation et de l'absurde.

La conclusion insistera sur l'intérêt de l'étude de l'aliénation et de l'absurde au « nouveau théâtre » et s'efforcera de résumer l'argumentation, tout en cernant l'originalité de la démarche commune à Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov et en appréciant la modernité de cette nouvelle dramaturgie par rapport à l'idée de discussion approfondie.

1. La confrontation entre l'aliénation et l'absurde

Confrontés à l'expérience d'un monde voué au règne de la folie et de l'incohérence, Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov dénoncent une existence dénuée de sens et d'espoir qui enfante une sensation de vertige existentiel, immobilisant l'être dans une aliénation totale, traduisant dans le langage propre du théâtre une philosophie exposée dans la réflexion théorique par la pensée existentialiste en vogue à l'époque, qu'ils renouvellent pourtant profondément, autant dans son fond que dans sa forme.

Montrant des individus solitaires expiant le péché d'être nés, s'identifiant avec une existence qui leur est imposée, cernés de toutes parts par la contingence du monde, angoissés par la mort, aliénés par un monde aux lois tyranniques qui ne peut plus répondre à leurs questions ou satisfaire leurs désirs, le « nouveau théâtre » se place apparemment sur les positions de l'existentialisme. Mais c'est ici que les similarités s'arrêtent.

Un premier écart se dessine en plan thématique : tandis que les philosophes existentialistes évoquent la vision d'un monde aliénant et absurde où des issues sont pourtant toujours possibles, Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov n'y fournissent aucune solution nette. Pour les existentialistes, dans ce monde du non-sens, l'homme peut faire apparaître un sens, à travers l'exercice lucide de sa liberté, qui le pousse à choisir des expériences privilégiées, comme la foi, la révolte, l'engagement, la transcendance, etc., capables d'éclairer l'existence, en rendant possible l'affrontement conscient de l'aliénation et de l'absurde. Se donnant un projet, la conscience humaine trouve les moyens de dépasser ce qui la rend malheureuse, l'existence acquérant ainsi un sens. Par contre, au « nouveau théâtre », l'existence ne fait pas confiance à ce qui fonde sa liberté, ne répond pas à son appel, se laissant dépouiller de tout projet et de toute orientation, ne découvrant aucune vérité, aucune transcendance, se résignant à l'absurdité du monde et s'enfonçant toujours davantage dans l'aliénation qu'elle engendre, incapable de passer du sentiment de l'absurde à la conscience lucide de celui-ci. Vivant dans l'aliénation et l'absurde, on peut vivre contre eux, on peut choisir de ne pas s'y abandonner, disent les existentialistes. Ce choix existentiel, qui découle des capacités de chacun d'engager sa liberté, est celui d'un combat complexe et sans issue dans le « nouveau théâtre », la quête existentielle n'y connaissant nul accomplissement. Pourtant, Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov se demandent aussi comment échapper à l'absurde, la dérision étant leur seule réponse. L'humour fait prendre lucidement conscience de la condition désespérante de l'homme, seul en mesure de donner la force de supporter la tragédie de l'existence, instinct de

conservation ultime. La condition humaine porte en elle-même sa dérision et, refusant de se laisser prendre au sérieux, fait obstacle à la liberté, empêchant le sens de se manifester. Si l'ambition de l'existentialisme est d'éclairer l'existence, elle se réduit, chez Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov, à une interpellation du sens de la vie et de l'être, qui aboutit à un constat désespérément dérisoire. Néanmoins, si les trois dramaturges refusent à leurs êtres l'exercice de la liberté, ils incitent leur public à s'en saisir. Trouvant très difficile de voir le monde du point de vue des mystérieuses entités dramatiques qui peuplent le « nouveau théâtre », les spectateurs sont amenés à voir leur propre situation dans toute sa désolation et tout son désespoir et, dépouillés de leurs illusions, ils peuvent l'affronter en pleine conscience : voir formuler leurs anxiétés obscurément ressenties les en libère. C'est alors à chacun de trouver la vérité qui le fait vivre, d'user de sa liberté afin de choisir ce qui l'éclaire pour avancer dans sa vie et de donner ainsi un sens à son existence.

Une autre déviation du « nouveau théâtre » par rapport à la pensée existentialiste concerne la modalité d'écriture. Tandis que les existentialistes affirment l'aliénation et l'absurdité de la condition humaine tout en conservant une facture conventionnelle, ayant paradoxalement recours au discours compréhensible, parfaitement maîtrisé, lucide, logiquement construit, afin d'exprimer le non-sens de la vie, se dévoilant ainsi en décalage avec la thématique qu'il met en jeu, Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov abandonnent délibérément les démarches rationnelles et la pensée discursive, optant pour un nouveau langage dramatique lui-même absurde, mettant ainsi en adéquation le fond et la forme. Si l'existentialisme croit au pouvoir des mots, s'en servant pour construire sa philosophie, pour les dramaturges nouveaux, un théâtre logocentriste qui fait confiance au discours et finalement au sens, ne saurait exprimer l'incohérence du monde et le non-sens et l'existence.

Le « nouveau théâtre » sur l'aliénation et l'absurde d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov est d'une ardente actualité. Aujourd'hui, les progrès technologiques et l'évolution des lois et des mœurs nous libèrent chaque jour davantage des contraintes qui pesaient autrefois sur nous, mais en même temps, ils ne cessent de produire de nouvelles servitudes, qui nous coupent de la question du sens de notre existence, nous faisant parfois éprouver la sensation que notre vie n'a aucune signification, que ce que nous faisons est vain, que nous sommes de trop dans un monde indifférent, nous renvoyant brutalement à la fragilité de notre existence, dans une société pourtant tellement libérale et permissive. Une question affleure alors nos consciences : sommes-nous véritablement libres ? Et si nous étions en train de confondre le libre accès à toutes choses avec la capacité de donner sens à notre existence ?

2. L'argumentation suivie

Après avoir replacé les écritures dramatiques d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov dans le contexte du « nouveau théâtre », par rapport à la tradition philosophique et dramatique dans laquelle elles s'insèrent, la recherche a tenté de tracer pièce par pièce, l'itinéraire de l'aliénation et de l'absurde, tel que chacun des trois dramaturges l'a conçu, tout en dégagant leur spécificité par rapport à la problématique proposée. La démonstration de l'absurdité de la condition humaine et du sentiment d'aliénation engendré par le constat d'un tel désastre, menée conjointement dans les dramaturgies des trois nouveaux auteurs, s'est articulée autour de quatre chapitres correspondant aux niveaux de construction du « nouveau théâtre », portant sur la perception de l'espace théâtral, des entités dramatiques, de leurs discours et de la durée, qui se sont présentés comme autant d'occasions de vivre libre, avec la conscience lucide de l'aliénation et de l'absurde, capables de faire jaillir une vérité en soi et autour de soi.

Un espace carcéral

La première découverte à laquelle se trouve confronté l'être, dès son apparition au monde, est celle de l'espace environnant. Pour les protagonistes d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov, cette découverte équivaut à une rencontre avec l'aliénation et l'absurde. Les multiples traitements de la scène, espace pluriel, lieu de croisement de plusieurs écritures/lectures dans les œuvres dramatiques des trois auteurs, révèlent la condition tragique de l'être, absurdement éjecté dans un monde hostile qui l'emprisonne et le voue à la mort, situation qui le dévoile au comble de l'aliénation.

Les protagonistes du « nouveau théâtre » d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov débouchent, dans un premier temps, sur des lieux anonymes, imprécis et abstraits, où ils ont du mal à se situer, se perdant, s'égarant au hasard, sans le moindre repère, dans un espace non identifié. Même lorsque les dramaturges choisissent de placer l'action dans un décor inaugural assez concret et familier aux protagonistes, ce lieu devient vite étrange, voire fantastique, soulignant l'échec des efforts de l'être à s'appréhender dans l'espace.

Paradoxalement, plus le paysage est dépouillé, plus les protagonistes s'acharnent à l'explorer, ce qui les conduit à la découverte de lieux qui s'avèrent ceux de la claustration. Clos ou ouverts, uniques ou multiples, tous les lieux deviennent, dans les écritures dramatiques d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov, des substituts symboliques de la prison, illustration qui repose sur une vision désespérément

absurde de la condition humaine. Tandis que le lieu clos représente un espace confiné et étouffant où se joue un drame qui pousse à la mort ou force à l'attendre, immobilisé dans un tragique total, la fonction symbolique de l'ouvert, lié au signifié de connotation « évasion », se trouve inversée, le dehors étant conçu, à l'instar du dedans, comme un espace également emprisonnant, se resserrant de plus en plus sur les êtres. La claustration des lieux est une sensation tellement aliénante pour les protagonistes du « nouveau théâtre » qu'ils la recherchent parfois eux-mêmes, la rendant ainsi fort ambiguë. La prison spatiale se déguise souvent sous la forme des lieux interchangeables, tantôt uniques tantôt multiples, figurant, à travers maints détours, le même piège de l'enfermement et profilant le même dénouement fatal. Enfermés dans des lieux étouffants et contraignants, les protagonistes d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov essaient, à plusieurs reprises et par tous les moyens possibles, d'affirmer leur autonomie, en cherchant toutes les échappatoires de l'espace scénique, mais ne cessent de se heurter à des obstacles infranchissables, signes d'une claustration irrémédiable qui les piège, les condamnant à l'isolement et finalement à la mort, phénomène absurde et scandaleux que rien et personne ne peut dominer. L'absurde de la condition humaine réside ainsi dans cette condamnation à rester cloué sur place à attendre la mort, dans cette incapacité extrêmement aliénante de s'en aller vers un ailleurs, les sorties par le bas (la porte ou la fenêtre) ou par le haut étant sans cesse refusées, l'espace s'entêtant à anéantir constamment et catégoriquement tout espoir d'évasion. L'évasion réelle n'est jamais donnée aux entités dramatiques d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov, enfermées à jamais dans des lieux qui sont tous des espaces clos, sans ouverture sur un ailleurs. L'homme est condamné à mourir, enfermé dans des huis clos, espérant, réclamant et tentant l'impossible : s'évader.

La persécution des lieux ne s'arrête pourtant pas à la claustration qu'ils exercent sur les êtres, ces huis clos qui les tiennent prisonniers entretenant avec eux d'autres rapports d'agressivité, s'acharnant à les détruire, à les atrophier et à les conduire à l'absence de eux-mêmes : les lieux de la claustration se doublent ainsi des lieux de la persécution, illustration de la violence infligée absurdement à l'être. Les entités dramatiques portées à la scène par Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov subissent les terribles assauts des lieux pleins d'embûches qui se font persécuteurs, tantôt les encerclant, en les encombrant et en les étouffant par des objets scéniques soumis à une multiplication sans fin, qui envahissent, peu à peu, leur espace vital, tantôt en se rétrécissant et en se dissipant progressivement autour d'elles, menaçant de les aspirer dans un vide infini. L'agression spatiale ne se limite pas au lieu fini de la représentation, elle est prolongée par le bruitage et l'éclairage, qui se chargent de

significations profondes, renforçant la persécution qui se passe sur la scène, tout en superposant au lieu de l'action un autre espace, sonore ou visuel, fait de sources émettrices de sons qui tantôt s'amplifient tantôt (se) noient dans le silence et de lumières percutantes, efficaces, qui empoisonnent les protagonistes, leur infligeant maintes blessures.

Tour à tour envisagés comme des espaces de l'imprécision et de l'incertitude, de la clausuration et de la persécution, les lieux scéniques du « nouveau théâtre » s'avèrent finalement ceux de l'aliénation. L'apport original d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov dans la conception de l'espace est sa possibilité remarquable de visualiser l'angoisse de l'être d'avoir à vivre dans ce monde absurde, dénué de sens, qui n'offre aucune issue et qui agresse sans cesse ses occupants, les vouant à la mort. À travers sa disposition et les déplacements des protagonistes sur le plateau, va-et-vient fiévreux qui aboutissent tantôt à un vagabondage vain tantôt à l'immobilité, les lieux scéniques du « nouveau théâtre » figurent magnifiquement l'enfoncement et la fixation irrémédiable de l'être dans le labyrinthe de l'aliénation, qui le piège à jamais, l'en rendant esclave.

Étranger à l'espace et à lui-même, l'homme perd toute lucidité, se trouvant dans l'incapacité de s'emparer de sa liberté afin de l'orienter vers un sens de son existence. L'espace scénique devient ainsi, avec Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov, métaphore de l'échec de l'homme à se libérer de son emprise absurde aliénante et à se trouver une signification au monde.

Des entités dépersonnalisées

Ayant échoué à trouver un sens à l'espace du monde qui s'acharne à leur supprimer toute liberté en les enfermant, en les agressant et en les aliénant, les protagonistes d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov se tournent vers la compréhension d'eux-mêmes en tant qu'occupants de ce monde, à la recherche d'une signification qui leur permette de cohabiter avec l'aliénation et l'absurdité nouvellement découvertes, mais la réflexion sur leur être les enfonce dans l'impersonnel, leur faisant éprouver une totale contingence d'eux-mêmes, constat qui les remplit d'angoisse.

Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov créent des entités dramatiques inquiétantes, sans équivalent dans la réalité, qui mettent l'être en question, le dépouillant progressivement de toutes les caractéristiques qui pourraient lui conférer une véritable individualité. L'identité commence à vaciller avec la mise en question du nom, qui perd tout son pouvoir et tout son sens. Les dramaturges oscillent entre deux modes de nomination : garder le nom propre ou opter pour un nom commun. Si leurs

protagonistes sont affublés d'un nom propre, celui-ci apparaît comme une référence conventionnelle, impersonnelle et insignifiante, traversant l'être sans l'éclairer, sans vraiment lui garantir une identité. Banal, fantaisiste, interchangeable, multiple, constamment mis en question, contredisant la vérité des protagonistes, tronqué, réduit à une syllabe, à une lettre dénuée de sens ou à un numéro, symbole de castration, le nom propre ne semble plus appartenir à celui qui le porte, prêtant à confusion, jetant constamment le doute sur l'identité, cessant d'être signe de reconnaissance. Les dramaturges choisissent le plus souvent de désigner leurs entités dramatiques par un nom commun très vague, qui définit en partie leur rôle, mettant l'accent sur leur fonction sociale, leur âge ou leur sexe, seuls connaissables, les vidant ainsi de leur personnalité et les tirant vers le stéréotype, l'anonymat, l'abstrait.

Première attaque à l'identité de l'être, la mutilation du nom annonce le dépouillement physique. Le portrait physique que dressent Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov de leurs protagonistes, tantôt rapide, tantôt vainement redondant, tantôt délibérément irréaliste, ne renseigne pratiquement pas sur eux. Seules s'en détachent les particularités du costume et du corps, chargées de véhiculer des symboles, tandis que les autres aspects restent dans l'ombre. De longs et amples vêtements vieux et crasseux cachent les horreurs d'un corps difforme, hideux et dégoûtant chez Eugène Ionesco, souffrant, abîmé par la vieillesse et les infirmités chez Samuel Beckett, mutilé et persécuté jusqu'à l'usure chez Arthur Adamov, qui ne cesse de se morceler et de se démanteler, brisant l'intégrité corporelle de l'être et aliénant son âme à travers une impossibilité tantôt de jonction tantôt de disjonction.

Ayant perdu son nom, ses déterminations physiques et l'unité de son corps, le moi s'efface davantage : sans âge, sans sexe, sans ancrage social et professionnel, sans psychologie pertinente (le peu de traits de caractère sont fournis indirectement par le costume, utilisé encore de façon symbolique), il devient interchangeable et impersonnel, éprouvant la contingence de son existence. Quel que soit le bout par lequel il prenne la question de son être au monde, l'homme constate qu'il n'y a aucune raison, en effet, pour qu'il soit ici plutôt qu'ailleurs.

Impuissantes à cerner le sens de leur propre être, les entités dramatiques d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov succombent à l'attaque des pulsions sadiques qui leur ouvrent la voie à une liberté qu'elles ne peuvent que malmener. Cernées de toutes parts, elles subissent des persécutions qui viennent tantôt d'une société répressive tantôt de leurs proches (la famille et l'être aimé), mais en infligent, impitoyablement, à leur tour, échangeant à tout moment, les rôles de l'opprimé et de l'opresseur. En souffrant et en faisant souffrir à la fois, l'être aboutit absurdement à l'anéantissement de soi et d'autrui. Destructrice, sa liberté est un non-sens. Si à la suite

de sa découverte du monde, l'homme débouchait sur l'enfermement, démenti de la liberté et par conséquent du sens, l'interrogation sur son être l'amène à se saisir effectivement de sa liberté, mais celle-ci, malmenée, ne saurait aboutir à aucune signification.

La découverte de leur contingence au monde et d'une méchante liberté pulsionnelle à l'intérieur d'eux-mêmes, qui fait obstacle à la véritable liberté qui pourrait donner un sens à leur existence, enfonce à nouveau les protagonistes d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov dans l'aliénation. Victime d'un processus de dépersonnalisation qui le voue à l'insignifiance la plus totale et à la mort, qu'il découvre à la fois dans le monde et en lui-même, l'être s'éprouve un étranger, énigmatique, atomisé, émietté par une personnalité multiple ou tronquée, fluctuant et s'enlise dans l'automatisme et le réflexe conditionné, se réduisant à une pulsion animée tournant à vide sur le plateau, glissant visiblement dans l'inhumain.

Le retour de l'être sur lui-même ne lui a fourni aucun savoir, sauf la conscience de ne pouvoir coïncider avec lui-même, qui l'empêche à nouveau de vivre libre et d'accéder à sa vérité.

Un discours disloqué

Impuissantes à percer le mystère d'un espace qui les emprisonne, incapables de se figer dans une identité, les entités dramatiques d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov essaient de se trouver un sens en s'auto-identifiant par la parole, seule action possible désormais, mais cette tentative est également vouée à l'échec. Dans un monde qui a perdu sa signification, le langage lui-même devient un bourdonnement dépourvu de sens, inapte à tisser des liens entre les êtres et à faciliter leur communication. Tout en démasquant l'absurdité du langage, Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov mettent en évidence l'aliénation de l'homme auquel on refuse une fonction essentielle : la communication.

Les trois nouveaux écrivains de théâtre sont unanimes pour mettre en question le discours dans sa possibilité de représentation et dans ses rapports avec l'être. Ils créent des entités dramatiques qui ont perdu les clefs du langage et parlent pour ne rien dire, se manifestant par la platitude, la répétition, le désordre sémantique, l'incertitude, la fausseté, la contradiction, l'aberration et l'insignifiance, autant de déviations pathologiques d'un langage malade, difficile à pénétrer, qui ne cesse de se vider de sa signification. En décalage avec le réel, les mots deviennent vite démodés, usés, chaotiques, douteux, trompeurs, désarticulés, insensés, vides, ruinant les concepts qu'ils servent à véhiculer. La signification du discours s'exténue, dérive et succombe finalement à l'absurde qui tue: explosion des mots, qui deviennent les instruments d'un

pouvoir abusif anéantissant l'être, d'une part et silence et réduction à l'organique et au pulsionnel d'autre part, tel est le lot tragique qui résulte de la crise du discours.

Incapable d'exprimer les vérités essentielles de la condition humaine, le langage devient un dérisoire exercice d'impossibilité, donnant à entendre une incommunicabilité essentielle. On s'imagine communiquer au « nouveau théâtre », on ne peut, au fait, établir qu'un semblant de communication avec l'autre, car personne n'entend personne et tout échange, miné par l'incompréhension, l'indifférence et le néant, équivaut à un dialogue de sourds. Les protagonistes mènent des pseudo-dialogues parallèles, sans échanges, constamment à côté de la situation : les paroles qu'ils profèrent n'appellent plus ni écoute ni réponse, leur sens échappant à la fois à celui qui les dit et à celui qui les reçoit. Sous l'apparence d'un dialogue, chacun poursuit son monologue. Plaçant les êtres en dehors de toute communication, l'échange avorte et se disloque : le découpage en répliques s'atrophie en une alternance de longs monologues auxquels un répondant distrait réplique de plus en plus brièvement, puis pas du tout, laissant le monologue de l'autre, devenu soliloque, tout envahir. Il n'y a plus alors ni dialogue ni échange, mais seulement une logorrhée désignant la dérision de la pensée et enfermant l'être dans une profonde et douloureuse angoisse, symbole de l'échec de la communication et du néant de l'échange interpersonnel.

Dépossédé de son langage, privé de son aptitude à établir une relation quelconque avec autrui, l'homme est victime d'une aliénation certaine, étant amené à vivre un sentiment d'étrangeté, si bien qu'il est à lui-même sa propre énigme : ce n'est plus lui qui utilise les ressources du langage pour s'exprimer, il est écarté par son discours, qui fonctionne de façon autonome, parlant pour lui et contre lui, souveraineté qu'il faut entendre comme le signe de son aliénation¹⁷⁷¹.

Cherchant à résoudre l'absurdité du monde et de l'être, les entités dramatiques d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov recourent au langage, espérant qu'il leur porte secours, mais se heurtent à l'expérience pénible d'un discours vain, défaillant dans ses fonctions (référentielle et de communication), servant seulement à combler le vide existentiel, impuissant à révéler la réalité essentielle et le sens de l'être, séparant au lieu de relier, rendant esclave au lieu de libérer.

¹⁷⁷¹ Ce type d'aliénation placé au cœur du langage, jamais porté au théâtre auparavant, est le plus profond, car il constitue la structure même de la psyché.

Une durée atemporelle

L'exploration de l'espace, d'eux-mêmes et de leurs discours leur ayant tour à tour dérobé le sens de leur existence au monde, les protagonistes d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov cherchent désespérément à s'appréhender et à se constituer dans et par la durée, mais découvrent une temporalité absurde qui les aliène inexorablement, les condamnant à y flotter à la dérive, jusqu'à ce que la mort ou le néant les engloutisse.

Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov perturbent systématiquement la temporalité, faisant effondrer les catégories du temps objectif et subjectif dans l'absence de sens.

Le temps spatialisé se présente comme une nébuleuse sans repères : les références temporelles sont tantôt volontairement supprimées tantôt présentes dans le seul but de dérouter, telles les montres, les pendules et les horloges qui, imprécises, déréglées ou arrêtées, plongent dans la confusion et la dérision ; l'action dramatique est fragmentée par l'insertion de maints retours en arrière, anticipations, rêves, rêveries et hallucinations, qui superposent et confondent les différents niveaux temporels, faisant éclater le temps en mille morceaux et vidant les notions de passé, présent et avenir de toute signification. Soumis à un dérèglement volontaire, le temps objectif ne constitue plus un élément causal, mais un assemblage brut d'instantanés décousus, dont l'accumulation s'avère impuissante à déterminer une histoire et une chronologie. Mise à mal, brouillée, déstructurée, la durée spatiale figure l'impossibilité de l'être à se situer dans le temps, l'aliénation dont il est victime l'amenant à percevoir une durée étrangère, pouvant à tout moment se contracter ou se dilater, s'accélérer vers la mort ou ralentir jusqu'à se confondre avec le néant.

Ayant échoué à se reconnaître dans la durée du monde, les entités dramatiques d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov cherchent un rachat aux horizons de la vie intérieure, mais la durée subjective perd également toute adhérence avec l'histoire du sujet, s'avérant sans mémoire d'elle-même, sans souvenir de son vécu. Le temps objectif ayant été détruit, il ne peut plus engendrer des souvenirs. L'ambiguïté et l'incertitude marquent le discours sur la mémoire : les souvenirs avortés des protagonistes qui tentent, sur la scène vide de leur théâtre intérieur, de trouver le fil narratif d'instantanés désaccordés, n'arrivent jamais à reconstruire une durée cohérente et significative, une évolution du moi. Faite de réminiscences morcelées, la rétrospection ne parvient plus à établir aucune continuité dans l'évolution de l'individu et sombre dans l'oubli : on oublie ou on veut oublier, on ne veut pas se rappeler, dans un souci de se protéger contre les intrusions de l'inconscient (une part de soi-même résiste toujours à l'émergence d'un vécu inconscient trop cruel pour être assimilé). Souvent, afin de

dissimuler l'oubli, les protagonistes font appel à une fausse mémoire qui procède par l'invention d'histoires dépourvues de tout but informatif, débris absurdes qui expriment leur rituel depuis des temps immémoriaux, chargés de remplacer un passé qui leur fait défaut, tentative également dérisoire et finalement vaine, car même ces souvenirs fictifs finiront par s'effondrer dans des borborygmes.

L'amnésie du réel évoque et convoque le hors-temps : dans cette durée creuse et insignifiante, tous les instants s'équivalent, tous les destins se valent dans une espèce de mauvaise éternité, figurée à travers une morbide compulsion à la répétition, qui est négation de la vie et marche vers la mort. Structures répétitives et cycliques montrent des entités dramatiques rivées aux mêmes obsessions, qu'elles ne peuvent que réitérer, en proie à un destin implacable et funeste qui les achemine vers la mort (Eugène Ionesco, Arthur Adamov) ou vers le néant (Samuel Beckett), lorsque même la mort leur est refusée, prisonnières d'une existence qui se manifeste comme un éternel retour sans solution. L'existence semble avoir atteint le point extrême où les protagonistes ont pu l'amener : elle est, selon toute vraisemblance, terminée et pourtant elle se poursuit, sans fin. Tout en continuant, la vie ne continue pas: elle devient une vie privée de temps, absurde, engendrant un sentiment d'aliénation infranchissable.

L'être ne se reconnaît plus ni dans la durée objective, qui, dépourvue de continuité, n'établit plus une succession nécessaire des événements dans le temps, ne fournit plus des événements datables ou du moins repérables, ni dans celle subjective, frappée de désordre et d'oubli, donc irrémédiablement perdue. En soumettant cette double temporalité à un processus destructeur de répétition, Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov lui ôtent toute possibilité de changement, configurant le devenir comme une accumulation d'instant nuls : une véritable durée ne se crée plus, désormais. Se saisissant dans son absurdité fondamentale, l'être déclare qu'il appartient au néant et il y retourne aliéné, pour toujours.

La volonté de s'identifier par la durée a entraîné les protagonistes du « nouveau théâtre » vers une dimension atemporelle dont ils vont rester à jamais prisonniers, forcés à abdiquer leur liberté, leurs efforts pour approfondir le sens d'eux-mêmes et de leur existence ayant à nouveau abouti à l'échec.

§§§

Toutes les structures de la représentation - l'espace scénique, les entités dramatiques, le langage, la temporalité - convergent, dans le « nouveau théâtre », pour montrer une existence à la dérive, vidée de signification, au sein de laquelle l'être éprouve une sensation accrue de dépossession de tout ce qui pourrait donner un sens à sa vie : perte des repères spatio-temporels, mutilation de l'identité, appauvrissement des capacités langagières et des compétences de communication. Coupé de ce qui constitue et nourrit son être, séparé d'avec ses représentations, déconnecté d'autrui, l'homme atrophie la faculté d'exercer sa liberté, incapable de se décider à mener une vie qui assume le caractère irrationnel de l'existence auquel il se trouve constamment confronté. La rencontre avec l'aliénation et l'absurde ne suscite aucun choix dans sa chair, sauf celui de souffrir et de faire du mal, au nom d'une violence grotesque et absurde, qui détruit toute possibilité de liberté. Impuissant à s'éveiller et à faire de toute situation-limite rencontrée sur son passage un chemin, bond qui lui permettrait de passer de son existence aliénée et absurde à la compréhension et à la conscience lucide de sa situation tragique, l'homme sombre dans le renoncement, victime consentante des sentiments de l'aliénation et de l'absurde, incapable de faire confiance à la vie qui est en lui et de conquérir un sens qui l'aide à se dépasser.

3. Une démarche allégorique

Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov ne prétendent pas démontrer les sentiments de l'aliénation et de l'absurde qu'ils éprouvent, convaincus que les explications rationalistes suppriment la question du sens, se contentant simplement de les mettre en scène en leur donnant une littéralité, invitant à leur perception affective, facilitée par le matériau scénique mis en œuvre, adoptant ainsi une démarche qui ne s'adresse plus exclusivement à l'intellect, s'orientant plutôt vers la sensibilité : il s'agit désormais moins de dire que de faire sentir.

La morphologie du « nouveau théâtre » porte sur l'exploration d'un mode d'expression allégorique et symbolique, sur la communication d'un ensemble d'images poétiques résultant de la rencontre des moyens audio-visuels et des techniques rythmiques. L'utilisation des ressources scéniques constitue une préoccupation qu'Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov acceptent de partager avec le moins de réticence. Le matériau théâtral fait intervenir toutes les ressources signifiantes de la scène, créant un spectacle total qui communique à travers des images allégoriques signifiantes les déchirements que les dramaturges ressentent eux-mêmes à l'époque où ils vivent et écrivent. Décors, objets, éléments visuels et sonores, gestes et mouvements matérialisent ce que le langage ne suffit plus à exprimer sur le plateau, devenant porteurs de significations, produisant des événements, des sentiments, des émotions, des rapports humains. La nouvelle écriture scénique du « nouveau théâtre » s'adonne à une célébration baroque de la métaphore, la restaurant dans toute sa force imageante. Suggestion indéterminée, parole non traduite d'une sensation primordiale ou d'une catégorie spirituelle, seule incarnation possible de l'indéchiffrable, de l'insaisissable, l'image devient objet de spectacle autonome, capable de donner corps aux événements de la vie spirituelle et de parler des quintessences de l'âme autrement intraduisibles, libérant ainsi un sens plus satisfaisant parce que plus difficile. Ce qui prime donc, au « nouveau théâtre », c'est la perception intériorisée de la réalité, l'introspection existentielle, qui ne consent pas à nommer directement l'objet. Ce n'est pas l'idée qui compte, somme toute banale, mais la force de suggestion, de provocation des images scéniques sur les sens des spectateurs. Mettant en scène tout un arsenal de ressources scéniques, utilisant comme principal moyen d'expression l'image, destinée à filtrer la réalité à travers les abstractions d'une allégorie scéniquement concrète, Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov parviennent magnifiquement à créer, d'une manière particulièrement originale, une vision suffisamment parlante par elle-même de la condition humaine, telle qu'elle se profile à leurs yeux, conseillant aux spectateurs de l'accepter telle qu'elle est et telle qu'elle s'offre à eux.

4. La hantise de l'aliénation et de l'absurde

Avec une terrible sincérité, Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov portent à la scène, dans les années 1950, la tragique expérience de l'aliénation et de l'absurde, décrivant une existence totalement dénuée de sens, plongée dans l'angoisse qui, sans être évidemment celle de tous, touche un grand nombre de leur temps. Malgré les nombreuses convergences, les trois écrivains de théâtre ont cependant des approches très différentes, se singularisant chacun par une vision personnelle. L'absence de sens de l'existence humaine, qui baigne dans un univers sans transcendance, se profile en effet différemment dans les esprits d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov.

Du point de vue thématique, deux types d'absurde se mêlent dans leurs écritures dramatiques: un absurde d'origine sociale et psychophysiologique, montrant l'être harcelé tantôt par la famille tantôt par une société redoutable, qui lui infligent des souffrances multiples, illustré surtout par Eugène Ionesco et Arthur Adamov¹⁷⁷², se retrouvant très peu dans l'œuvre beckettienne, et un absurde métaphysique, d'une dimension tragique supérieure, reposant sur la condition de l'homme dans un univers dont le sens, s'il existe, reste éternellement caché et inaccessible à l'intelligence humaine, aspect pour lequel Samuel Beckett¹⁷⁷³ avoue un penchant marqué, mais qui se retrouve également dans l'œuvre ionescienne et adamovienne.

Du point de vue formel, l'absurde de la condition humaine s'exprime tantôt à travers une logique de l'excès tantôt à travers l'appauvrissement. Recherchant obstinément les absurdités les plus grossières, Eugène Ionesco propose une dramaturgie marquée par un absurde insolite qui n'admet que les extrêmes, les paroxysmes et les excès, la valeur du théâtre étant, selon lui, dans le grossissement des effets, le grotesque, la caricature et le burlesque, le dramaturge entendant exagérer, pousser les protagonistes, les histoires et les décors au-delà des limites du vraisemblable afin de susciter l'effroi que renferme le non-sens de l'existence, sensible surtout dans les failles d'une logique incapable de rendre compte de la réalité et dans la perspective d'une mort inévitable. Si Eugène Ionesco est terrifié par l'idée de la mort, Samuel Beckett est horrifié par le fait même de vivre, la dérision qui le pousse à transformer le monde en cirque et les protagonistes en clowns étant l'expérience d'une angoisse tragique, que le dramaturge

¹⁷⁷² Cet aspect a conduit Eugène Ionesco à mettre en évidence la vacuité de toute idéologie et a poussé Arthur Adamov vers un théâtre d'engagement politique.

¹⁷⁷³ À la différence des entités dramatiques d'Eugène Ionesco et d'Arthur Adamov qui sont insérées dans un simulacre de contexte social, les êtres beckettien sont surtout des marginaux en rupture d'attache, voués à l'exil intérieur

préfère rendre, à l'opposé de la logique ionescienne de l'excès, à travers un théâtre en décomposition, miné par l'insignifiance, la souffrance, le silence, l'absence et le néant, peuplé par des entités dramatiques esseulées, radicalement défaites, qui ne finissent plus de mourir, n'ayant que le langage pour lutter contre le vide qui menace de les engloutir. Quant à Arthur Adamov, il utilise l'absurde pour tourner en dérision les systèmes politiques dont il a été lui-même victime, imposant un théâtre qui est celui d'innombrables persécutions lancinantes, métaphores de la mort, qui marquent les entités dramatiques de son sceau fatal, les faisant apparaître comme des êtres irrémédiablement solitaires et enfermés, en proie à un désespoir profond, très souvent artisans de leur propre souffrance, déployant de vains efforts à la recherche d'une signification et succombant finalement au monde hostile, qui les écrase impitoyablement.

La prise de conscience de la perte du sens, de sa disparition ou de son inaccessibilité fait naître le sentiment d'aliénation, véritable maladie de l'existence manifeste dans la torpeur végétative d'un être à demi-conscient, aux conduites mécaniques et au langage réifié. « La mort est la véritable aliénation »¹⁷⁷⁴ dans les univers d'Eugène Ionesco et d'Arthur Adamov, posant comme alternative l'isolement et la vulnérabilité de l'homme sur lequel s'exerce toute une série de pressions cauchemardesques, venues du dehors comme du dedans, tandis que l'aliénation des êtres beckettien vient, au contraire de ce qu'on n'y meurt plus, ses entités dramatiques étant condamnées à vivre, incapables de sauter dans ce néant libérateur qu'est la mort. Précisons aussi que tandis qu'Eugène Ionesco et Samuel Beckett situent l'aliénation à un niveau uniquement individuel, le drame se jouant seulement entre le protagoniste et ses partenaires, le monde extérieur n'existant pas ou du moins très peu pour leurs entités dramatiques, chez Arthur Adamov, deux actions, drame individuel et drame collectif se mêlent en permanence sauf dans quelques pièces comme *Les Retrouvailles* ou *Comme nous avons été*, où le conflit ne se situe qu'au niveau familial.

Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov, bien que très individualistes, partagent en définitive le même sentiment d'aliénation devant l'absurdité d'une vie dont les voies sont non seulement impénétrables mais aussi dépourvues de signification. Métamorphosées dans un théâtre de l'existence absurde, portée originalement à la scène de trois manières différentes, les nouvelles écritures dramatiques des trois auteurs deviennent l'expression d'une aliénation humaine des plus profondes et des plus durables.

¹⁷⁷⁴ Eugène Ionesco, IONESCO, Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, 1991, p.1016.

5. Modernité du « nouveau théâtre »

La modernité d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett et d'Arthur Adamov réside dans la mise en scène originale de la réflexion sur l'absurdité de la condition humaine et les nouvelles formes d'aliénation qu'elle engendre, qui, en même temps qu'elle met en cause les données qui régissent la dramaturgie classique, implique nécessairement la création de nouvelles formes, favorisant l'élaboration d'une nouvelle définition du théâtre.

Basé sur une réutilisation originale des éléments hérités de la dramaturgie antérieure, le « nouveau théâtre » s'affirme comme une nouvelle formule dramatique jouant avec les limites de ce qu'on appelle ordinairement « théâtre ». « L'avant-garde, c'est la liberté »¹⁷⁷⁵ écrit Eugène Ionesco. Portant à la scène des écritures dramatiques dont la thématique abdique l'idée de liberté, le « nouveau théâtre » se définit, en plan formel, par maintes audaces, s'affirmant par une série de rejets (contestation radicale de la fable, de l'espace, du personnage, du langage et de la temporalité dramatiques) qui créent une dramaturgie affranchie de ses limites et de ses contraintes, discontinue, sans articulation de ses éléments, proposant un espace étranger où évoluent des non êtres impersonnels et abstraits aux actes incompréhensibles et au langage désarticulé voguant dans une temporalité sans durée, qui parvient pourtant toujours à communiquer.

Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov renouvellent profondément la communication théâtrale, accordant aux composantes visuelle et gestuelle du théâtre un rôle de premier plan, la visualisation du drame primant sur la verbalisation. Renversant la hiérarchie établie par le théâtre conventionnel, « le nouveau théâtre » ne compte plus sur les mots, effondrés dans le non-sens, incapables désormais d'exprimer le réel et la réalité essentielle de l'être, pour assurer la communication, attachant plus d'importance aux images scéniques qui s'efforcent à la fois de transmettre et de faire éprouver des états d'âme et des situations fondamentales qui vont toucher profondément les fibres les plus intimes. La parole s'efface au profit du langage scénique, qui se charge de suppléer à ses carences.

Néanmoins, le matériel scénique n'est plus, comme dans le théâtre antérieur, révélateur du caractère des entités dramatiques, il devient signifiant par lui-même. La métonymie, projection sur l'espace scénique de tout ce qui était traditionnellement exprimé par le dialogue, fait fortune au « nouveau théâtre ». Si l'espace théâtral n'était auparavant que le contenant de l'action dramatique, pour Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov, il devient à la fois support du jeu et lieu à

¹⁷⁷⁵ IONESCO, Eugène, *Notes et Contre-Notes*, Paris : Gallimard, 1962, p.91.

individualité propre, chargé de créer un univers allégorique, producteur d'un sens à décoder. Au même titre que l'entité dramatique, l'espace scénique peut se modifier, s'individualiser, prendre une personnalité, jouer un rôle, prolongeant l'action dramatique et l'exprimant par ses propres moyens.

Investie par ses ressources et par le jeu théâtral, la scène devient une construction symbolique concrétisant et visualisant l'absurdité du monde et la sensation d'aliénation qui en découle. Grâce à cette approche originale, la psychologie trouve d'autres voies de s'exprimer que la tirade et le théâtre se voit ramener à lui-même, se nourrissant dorénavant de ses propres propres instruments (gestes, paroles, mouvements, objets, sons, lumières, etc.), ne réfractant plus aucune réalité extérieure¹⁷⁷⁶ à lui, étant à lui-même sa propre réalité.

Profondément ancrés dans la contestation, utilisant l'allégorie et le symbole afin de transmettre des images, des situations et des états de conscience qui se resserrent jusqu'à l'insoutenable, Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov s'appliquent à détourner le théâtre de son rôle et de son fonctionnement traditionnels, créant une dramaturgie radicalement renouvelée dans toutes ses données traditionnellement reçues, qui provoque la théâtralité à se manifester en même temps qu'elle porte à la scène, d'une manière symbolique et allégorique extrêmement originale, les sentiments d'aliénation et d'absurde grandement éprouvés par l'humanité au sortir de la Deuxième Guerre Mondiale, accomplissant sur la scène européenne des années 1950 une véritable révolution dont l'importance sera déterminante sur les productions dramatiques à venir.

¹⁷⁷⁶ Abolissant le temps et l'espace, Eugène Ionesco, Samuel Beckett et Arthur Adamov réduisent le monde représenté aux dimensions temporelles et spatiales du spectacle.

BIBLIOGRAPHIE

I. SOURCES IMPRIMÉES

I.1. OUVRAGES CONSULTÉS

I.1.1. TEXTES ÉTUDIÉS

ADAMOV Arthur

1. ADAMOV, Arthur, *Théâtre I (La Parodie, L'Invasion, La Grande et Petite Manœuvre, Le Professeur Taranne, Tous contre tous)*, Paris : Gallimard (1953), réédition 1981, 240 p.
2. ADAMOV, Arthur, *Théâtre II (Le sens de la marche, Les Retrouvailles, Le Ping-pong)*, Paris : Gallimard (1955), réédition 1983, 188 p.
3. ADAMOV, Arthur, *Théâtre III (Paolo-Paoli, La politique des restes, Sainte-Europe)*, Paris : Gallimard, 1966, 296 p.
4. ADAMOV, Arthur, *Théâtre IV (M. le Modéré, Le Printemps 71)*, Paris : Gallimard, 1968, 280 p.
5. ADAMOV, Arthur, *Comme nous avons été*, Paris, Gallimard, 1955, 38 p.
6. ADAMOV, Arthur, *Off Limits*, Paris: Gallimard, 1969, 179 p.
7. ADAMOV, Arthur, *En Fiacre. Un acte inédit...*, Paris : Avant-scène-théâtre, 1963, 8p.
8. ADAMOV, Arthur, *Si l'été revenait*, Paris : Gallimard, 1970, 88 p.
9. ADAMOV, Arthur, *Théâtre de société (Intimité, Je ne suis pas français, La Complainte du Ridicule)*, Paris : Éditeurs Français Réunis, 1958, 42 p.
10. ADAMOV, Arthur, « Les apolitiques » in *La Nouvelle Critique*, 1958, 101, 5 p.

BECKETT Samuel

1. BECKETT, Samuel, *Éleuthéria*, Paris : Éditions de Minuit, 1995, 168 p.
2. BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Paris : Éditions de Minuit, 1952, 136 p.
3. BECKETT, Samuel, *Fin de partie*, Paris : Éditions de Minuit, 1957, 128 p.
4. BECKETT, Samuel, *Tous ceux qui tombent*, Paris : Éditions de Minuit, 1957, 80 p.
5. BECKETT, Samuel, *La Dernière Bande* suivi de *Cendres*, Paris : Éditions de Minuit, 1959, 76 p.
6. BECKETT, Samuel, *Oh les beaux jours* suivi de *Pas moi*, Paris : Éditions de Minuit, 1975, 96 p.

7. BECKETT, Samuel, *Comédie et actes divers* (*Comédie, Va et vient, Cascando, Paroles et musique, Dis Joe, Acte sans paroles I et II, Film, Souffle*), Paris : Éditions de Minuit, 1972, 144 p.
8. BECKETT, Samuel, *Pas* suivi de *Quatre esquisses* (*Pas, Fragment de théâtre I et II, Pochade radiophonique, Esquisse radiophonique*), Paris : Éditions de Minuit, 1978, 104 p.
9. BECKETT, Samuel, *Catastrophes et autres dramaticules* (*Catastrophe, Cette fois, Solo, Berceuse, Impromptu d'Ohio, Quoi où*), Paris : Éditions de Minuit, 1982, 104p.
10. BECKETT, Samuel, *Quad et autres pièces pour la télévision* (*Trio du fantôme, ...que nuages..., Nacht und Träume*) suivi de *L'épuisé* par Gilles Deleuze, Paris : Éditions de Minuit, 112 p.

IONESCO Eugène

1. IONESCO, Eugène, *Théâtre complet* (*La Cantatrice chauve, La Leçon, Les Salutations, Jacques ou la soumission, L'Avenir est dans les œufs, Les Chaises, Le Maître, Le Salon de l'automobile, Victimes du devoir, La Jeune fille à marier, Amédée ou Comment s'en débarrasser, Le Nouveau Locataire, Scène à quatre, Le Tableau, L'Impromptu de l'Alma, Tueur sans gages, Rhinocéros, Délire à deux, Le Piéton de l'Air, Le Roi se meurt, La Soif et la Faim, La Lacune, Exercices de conversation et de diction françaises pour étudiants américains, Jeux de massacre, Macbett, Ce formidable bordel !, L'Homme aux valises, Voyage chez les morts, La Nièce-Épouse, Le Vicomte*), édition présentée, établie et annotée par Emmanuel Jacquart, Paris : Gallimard, 1991, 1956 p.

I.1.2. AUTRES ŒUVRES CONSULTÉES

ADAMOV Arthur

1. ADAMOV, Arthur, *L'Aveu*, Paris : Éditions du Sagittaire, 1946, 163 p.
2. ADAMOV, Arthur, *Strindberg*, Paris: L'Arche, 1955, 128 p.
3. ADAMOV, Arthur, *L'Homme et l'Enfant*, Paris : Gallimard, 1958, 256 p.
4. ADAMOV, Arthur, *Ici et Maintenant*, Paris : Gallimard, 1964, 325 p.
5. ADAMOV, Arthur, *Je...Ils*, Paris: Gallimard, 1969, 238 p.

BECKETT Samuel

1. BECKETT, Samuel, *Bande et Sarabande*, Paris : Éditions de Minuit, 1995, 296p.
2. BECKETT, Samuel, *Murphy*, Paris : Éditions de Minuit, 1954, 208 p.
3. BECKETT, Samuel, *Watt*, Paris : Éditions de Minuit, 1968, 272 p.

4. BECKETT, Samuel, *Premier amour*, Paris : Éditions de Minuit, 1970, 60 p.
5. BECKETT, Samuel, *Mercier et Camier*, Paris : Éditions de Minuit, 1970, 216 p.
6. BECKETT, Samuel, *Molloy*, Paris : Éditions de Minuit, 1982, 276 p.
7. BECKETT, Samuel, *Malone meurt*, Paris : Éditions de Minuit, 1951, 192 p.
8. BECKETT, Samuel, *L'innommable*, Paris : Éditions de Minuit, 1953, 216 p.
9. BECKETT, Samuel, *Nouvelles et Textes pour rien (L'expulsé, Le calmant, La fin)*, Paris : Éditions de Minuit, 1955, 210 p.
10. BECKETT, Samuel, *L'image*, Paris : Éditions de Minuit, 1988, 24 p.
11. BECKETT, Samuel, *Comment c'est*, Paris : Éditions de Minuit, 1961, 180 p.
12. BECKETT, Samuel, *Têtes mortes (D'un ouvrage abandonné, Assez, Imagination morte imaginez, Bing, Sans)*, Paris : Éditions de Minuit, 1972, 80 p.
13. BECKETT, Samuel, *Le dépeupleur*, Paris : Éditions de Minuit, 1970, 58 p.
14. BECKETT, Samuel, *Pour finir encore et autres foirades (Au loin un oiseau, Se voir, Immobile, La falaise, Plafond)*, Paris : Éditions de Minuit, 2004, 82 p.
15. BECKETT, Samuel, *Compagnie*, Paris : Éditions de Minuit, 1980, 96 p.
16. BECKETT, Samuel, *Mal vu mal dit*, Paris : Éditions de Minuit, 1981, 76 p.
17. BECKETT, Samuel, *Cap au pire*, Paris : Éditions de Minuit, 1991, 64 p.
18. BECKETT, Samuel, *Soubresauts*, Paris : Éditions de Minuit, 1989, 32 p.
19. BECKETT, Samuel, *Poèmes*, suivi de *Mirlitonades*, Paris : Éditions de Minuit, 1999, 48 p.
20. BECKETT, Samuel, *Proust*, Paris : Éditions de Minuit, 1990, 128 p.
21. BECKETT, Samuel, *Le monde et le pantalon*, suivi de *Peintres de l'empêchement*, Paris : Éditions de Minuit, 1991, 64 p.
22. BECKETT, Samuel, *Trois dialogues*, Paris : Éditions de Minuit, 1998, 32 p.
23. BECKETT, Samuel, *Dante...Bruno, Vico...Joyce in Samuel Beckett : The Grove Centenary Edition*, Grove Press, 2006, 510 p.

IONESCO Eugène

1. IONESCO, Eugène, *Notes et Contre-Notes*, Paris : Gallimard, 1962, 382 p.
2. IONESCO, Eugène, *Journal en miettes*, Paris : Gallimard, 1967, 234 p.
3. IONESCO, Eugène, *Présent passé Passé présent*, Paris : Mercure de France, 1968, 286p.
4. IONESCO, Eugène, *Antidotes*, Paris : Gallimard, 1977, 367 p.
5. IONESCO, Eugène, *Entre la vie et le rêve. Entretiens avec Claude Bonnefoy*, Paris : Pierre Belfond, 1977, 227 p.
6. IONESCO, Eugène, *Un Homme en question*, Paris, Gallimard, 1979, 218 p.
7. IONESCO, Eugène, *La Quête intermittente*, Paris : Gallimard, 1987, 168 p.

I.1.3. ÉTUDES CRITIQUES

Sur Arthur ADAMOV

1. CHAHINE, Samia Assad, *Regards sur le théâtre d'Arthur Adamov*, Paris : Nizet, 1981, 246 p.
2. GAUDY, René, *Arthur Adamov*, Paris: Stock, 1971, 192 p.
3. MÉLÈSE, Pierre, *Adamov*, Paris : Seghers, 1973, 188 p.
4. REILLY, John H., *Arthur Adamov*, New York: Twayne Publishers, 1974, 177 p.

Sur Samuel BECKETT

1. ACHESON James, ARTHUR Katheryna, *Beckett's Later Drama and Fiction. Texts for Company*, Londres: MacMillan Press, 1987, 206 p.
2. ALEXANDRE, Didier, *Lire Beckett. En attendant Godot et Fin de partie*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1998, 124 p.
3. ANZIEU, Didier, *Beckett et le psychanalyste*, Paris : Éditions L'Aire/ Archimbaud, 1994, 270 p.
4. ASTRO, Alan, *Understanding S. Beckett*, Columbia: University of South Carolina Press, 1990, 240 p.
5. BADIOU, Alain, *Beckett. L'incroyable désir*, Paris : Hachette Littératures, 2006, 93p.
6. BAIR, Deirdre, *Samuel Beckett : une biographie*, Paris : Fayard, 1990, 625 p.
7. BAKER, Phil, *Beckett and the Mythology of Psychoanalysis*, Londres: MacMillan, 1997, 248 p.
8. BALDWIN, Hélène L., *Samuel Beckett's Real Silence*, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1981, 184 p.
9. BEGAM, Richard, *Samuel Beckett and the End of Modernity*, Stanford: Stanford University Press, 1996, 237 p.
10. BEN-ZVI, Linda, *Samuel Beckett*, Boston: Twayne Publishers, 1986, 246 p.
11. BEN-ZVI, Linda, *Women in Beckett: Performance and Critical Perspectives*, Illinois: University of Illinois Press, 1990, 280 p.
12. BERNARD, Michel, *Samuel Beckett et son sujet : Une apparition évanouissante*, Paris : L'Harmattan, 2000, 303 p.
13. BLOOM, Harold, *Samuel Beckett: Modern Critical Views*, Londres: Chelsea House, 1985, 275 p.
14. BONHOMME, Béatrice, *Samuel Beckett*, Nice: Association des publications de la Faculté des Lettres de Nice, 1999, 98 p.
15. BRATER, Enoch, *Why Beckett*, Londres: Thames and Hudson, 1989, 144 p.

16. BRATER, Enoch, *Beyond Minimalism: Beckett's Late Style in Theater*, Oxford: Oxford University Press, 1987, 224 p.
17. BRUNEL Pierre, BUCHER Bernadette, *La Mort de Godot : attente et évanescence au théâtre*, Paris : Lettres Modernes, 1970, 194 p.
18. BRUZZO, François, *Samuel Beckett*, Paris : Éditions Henri Veyrier, 1991, 207 p.
19. BRYDEN, Mary, *Samuel Beckett and the Idea of God*, Londres: MacMillan, 1998, 216 p.
20. BURKMAN, Katherine, *Myth and Ritual in the Plays of Samuel Beckett*, Londres: Associated University Presses, 1987, 169 p.
21. CASANOVA, Pascale, *Beckett, l'abstracteur*, Paris : Seuil, 1997, 170 p.
22. CLÉMENT, Bruno, *L'œuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett*, Paris : Seuil, 1994, 442 p.
23. COHN, Ruby, *Just Play: Beckett's Theater*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1980, 313 p.
24. COHN, Ruby, *Back to Beckett*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1974, 274p.
25. CONNOR, Steven, *S. Beckett: Repetition, Theory and Text*, Londres: Basil Blackwell Publishers, 1988, 222 p.
26. CRITIQUE no.519-520 (numéro spécial Samuel Beckett), Paris, août-septembre 1990, 184 p.
27. CROUSSY, Guy, *Beckett*, Paris: Hachette, 1971, 240 p.
28. DELYE, Huguette, *Samuel Beckett ou la philosophie de l'absurde*, Aix-en-Provence : Éditions La Pensée Universitaire, 1960, 135 p.
29. DE PHALÈSE, Hubert, *Beckett à la lettre*, Paris : Nizet, 1998, 156 p.
30. DEPUSSÉ, Marie, *Beckett corps à corps*, Paris : Hermann Éditeurs, 2007, 144 p.
31. DIDIER, Alexandre & DEBREUILLE, Jean-Yves, *Lire Beckett. « En attendant Godot » et « Fin de partie »*, Lyon : Éditions Presses Universitaires de Lyon, 1998, 128p.
32. DURUZOI, Gérard, *Beckett*, Paris: Bordas, 1972, 242 p.
33. EDWARDS, Michael, *Beckett ou le don des langues. Essai*, Montpellier : Éditions Espaces 34, 1998, 46 p.
34. EDWARDS, Michael, *Éloge de l'attente*, Paris : Belin, 2000, 128 p.
35. EHRHARD, Peter, *Anatomie de Samuel Beckett*, Bâle-Stuttgart : Éditions Birkhäuser, 1976, 272 p.
36. EUROPE no.770-771 (numéros spéciaux Samuel Beckett), Paris, juin-juillet 1993, 256p.

37. FLETCHER John, SPURLING John, *Beckett. A Study of His Plays*, Londres: Éditions Methuen, 1972, 152 p.
38. FOUCRÉ, Michèle, *Le geste et la parole dans le théâtre de Samuel Beckett*, Paris : Nizet, 1970, 156 p.
39. FRIEDMAN, Melvin, J., *Samuel Beckett*, Configuration critique no.8, Paris : Lettres Modernes Minard, 1964, 188 p.
40. FRIEDMAN, Alan W., *Beckett Translating: Translating Beckett*, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1987, 280 p.
41. GAVARD-PERET, Jean-Paul, *L'imaginaire paradoxal ou la création absolue dans les œuvres dernières de Samuel Beckett*, collection dirigée par Jean Burgos, Paris-Caen : Lettres Modernes Minard, 2001, 256 p.
42. GIDAL, Peter, *Understanding Beckett*, Londres: MacMillan, 1986, 246 p.
43. GODIN Georges, LA CHANCE Michaël, *Beckett : entre le refus de l'art et le parcours mystique*, Bègles, Montréal : Castor Astral, 1995, 152 p.
44. GORDON, Lois, *The world of Samuel Beckett*, New Haven: Yale University Press, 1996, 250 p.
45. GROSSMANN, Evelyne, *L'Esthétique de Samuel Beckett*, Paris : SEDES, 1998, 219p.
46. GROSSMANN, Evelyne, *Samuel Beckett, l'écriture et la scène*, Paris : SEDES, 1998, 156 p.
47. HALE, Jane A., *The Broken Window: Beckett's Dramatic Perspective*, Purdue: Purdue University Press, 1987, 192 p.
48. HAMILTON, Kenneth, HAMILTON, Alice, *Condemned to life. The world of Samuel Beckett*, Michigan: W.B. Eerdmans Grand Rapids, 1976, 226 p.
49. HOUPPERMANS, Sjef, *Beckett et la psychanalyse*, Amsterdam: Rodopi, 1996, 175p.
50. HUNKELER, Thomas, *Échos de l'ego dans l'œuvre de Samuel Beckett*, Paris : L'Harmattan, 1998, 302 p.
51. HUSTON, Nancy, *Limbes/Limbo. Un hommage à Samuel Beckett*, édition bilingue, Paris : Actes Sud, 1998, 64 p.
52. INTERFACES, IMAGE, TEXTE, LANGUE no. spécial Beckett dirigé par Jean-Michel Rabaté, Paris, 1992, 142 p.
53. JANVIER, Ludovic, *Pour Samuel Beckett*, Paris : Éditions de Minuit, 1966, 291p.
54. JULIET, Charles, *Rencontres avec Samuel Beckett*, Paris : POL, 1999, 72 p.
55. KAMYABI MASK, Ahmad, *Dernière rencontre avec Samuel Beckett*, Paris : Éditions Caractères, 1990, 30 p.

56. KENNEDY, Andrew, *Samuel Beckett*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989, 190 p.
57. KNOWLSON, James, *Beckett*, Paris : Éditions Solin-Actes Sud, 1999, 1120 p.
58. LOMBEZ Christine, BISMUTH Hervé, ROSS Ciaran, *Lectures d'une œuvre : « En attendant Godot » et « Fin de partie » de Samuel Beckett*, Paris : Éditions du Temps, 1998, 190 p.
59. LOUETTE, Jean-François, *En attendant Godot ou l'amitié cruelle*, Paris : Belin, 2002, 153 p.
60. McCARTHY, Patrick, A., *Critical Essays on Samuel Beckett*, Boston: G.K.Hall, 1986, 239 p.
61. MÉLÈSE, Pierre, *Samuel Beckett*, Paris : Seghers Vichy, 1966, 192 p.
62. MILLER, Lawrence, *Samuel Beckett: The Expressive Dilemma*, Saint Martin: Saint Martin's Press, 1992, 192 p.
63. NORES, Dominique, *Beckett et les critiques de notre temps*, Paris : Garnier, 1971, 189 p.
64. NOUDELMANN, François, *Beckett ou la scène du pire*, Paris : Champion, 1998, 121 p.
65. O'HARA, J. D., *Samuel Beckett's Hidden Drives: Structural Uses of Depth Psychology*, Gainesville: University Press of Florida, 1997, 432 p.
66. ONIMUS, Jean, *Beckett*, Paris : Éditions Desclée de Brouwer, 1968, 191 p.
67. PERCHE, Louis, *Beckett. L'enfer à notre portée*, Paris : Centurion, 1969, 194 p.
68. PIACENTINI, Gérard, *Samuel Beckett mis à nu par ses auteurs même. Essai sur le théâtre de Samuel Beckett*, Paris : Nizet, 2006, 158 p.
69. PILLING, John, *Beckett before Godot*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998, 283 p.
70. POUNTNEY, Rosemary, *Theater of shadows. Samuel Beckett's Drama 1956-1976*, Gerrards Cross, 1988, 310 p.
71. REVUE D'ESTHÉTIQUE no. spécial Samuel Beckett, sous la direction de Pierre CHABERT, Paris : Jean Michel Place, 1990, 487 p.
72. ROBINSON, Michael, *The long sonata of the dead. A study of Samuel Beckett*, Londres: Hart-Davis, 1969, 318 p.
73. ROSS, Ciaran, *Aux frontières du vide. Beckett : une écriture sans mémoire ni désir*, Amsterdam : Rodopi, 2004, 310 p.
74. ROTJMAN, Betty, *Forme et signification dans le théâtre de Samuel Beckett*, Paris : Nizet, 1987, 245 p.
75. RYNGAERT, Jean-Pierre, *Lire « En attendant Godot » de Beckett*, Paris : Dunod, 1993, 164 p.

76. SATGÉ, Alain, *Samuel Beckett. « En attendant Godot »*, Paris : PUF, 1999, 128 p.
77. SIMON, Alfred, *Beckett*, Paris : Pierre Belfond, 1983, 290 p.
78. TAGLIAFERRI, Aldo, *Beckett et la surdétermination littéraire*, Lausanne : Payot, 1977, 181 p.
79. TOPSFIELD, Valerie, *The Humor of Samuel Beckett*, Saint Martin: Saint Martin's Press, 1988, 160 p.
80. TOURET, Michèle, *Lectures de Beckett*, Rennes : Éditions Presses Universitaires de Rennes, 1998, 164 p.
81. VAN DER HOEDEN, Philip, *Samuel Beckett et la question de Dieu*, Paris : Cerf, 1997, 146 p.
82. WEBB, Eugene, *The Plays of Samuel Beckett*, Seattle: University of Washington Press, 1972, 160 p.
83. ZARD, Philippe, *En attendant Godot*, Paris : Bordas, 1991, 93 p.

Sur Eugène IONESCO

1. ABASTADO, Claude, *Ionesco*, Paris : Bordas, 1971, 286 p.
2. ARNAUD, Brigitte, *Le génie d'Ionesco*, Paris : Éditions Allias, 2002, 80 p.
3. BENMUSSA, Simone, *Ionesco*, Paris: Seghers, 1966, 192 p.
4. BLOOM, Harold, *Eugène Ionesco*, Philadelphia: Éditions Chelsea House Publishers, 2002, 150 p.
5. BRADESCO, Faust, *Le monde étrange d'Ionesco*, Paris : Promotion et Édition, 1967, 219 p.
6. CĂLINESCU, Matei, *Ionesco. Recherches identitaires*, Éditions Oxus, 2005, 306 p.
7. COE, Richard N., *Ionesco*, Londres: Éditions Olivier and Boyd, 1961, 120 p.
8. COUPRY, François, *Eugène Ionesco*, Paris: Julliard, 1994, 172 p.
9. DONNARD, Jean-Hervé, *Ionesco dramaturge ou l'artisan et le démon*, Paris : Lettres Modernes Minard, 1966, 199 p.
10. FAVRE, Yves-Alain, *Le Théâtre d'Ionesco, ou le rire dans le labyrinthe*, Paris : Éditions Jose Feijoo, 1991, 93 p.
11. FÉAL, Gisèle, *La mythologie matriarcale chez Claudel, Montherlant, Crommelynck, Ionesco et Genet*, New York: Peter Lang, 1993, 173 p.
12. FROIS, Étienne, *Rhinocéros*, Paris: Hatier, collection « Profil d'une œuvre » no. 145, 1992, 79 p.
13. GROS, Bernard, *Le roi se meurt: Ionesco: analyse critique*, Paris: Hatier, collection « Profil d'une œuvre » no.32, 1972, 79 p.
14. HAMDAN, Alexandra, *Ionesco avant Ionesco: portrait de l'artiste en jeune homme*, Berne: Peter Lang, Publications Universitaires Européennes, 1993, XXIV, 285p.

15. HAYMAN, Ronald, *Eugène Ionesco*, New York: Éditions Frederick Ungar, 1976, 214 p.
16. HORVILLE, Robert, *La cantatrice chauve: La Leçon: Ionesco*, Paris: Hatier, collection « Profil d'une œuvre » no.145, 1992, 79 p.
17. HUBERT, Marie-Claude, *Eugène Ionesco*, Paris : Seuil, 1990, 284 p.
18. HUGHES Griffith R., BURY Ruth, *Eugène Ionesco: a bibliography*, Cardiff: University of Wales Press, 1974, 127 p.
19. JACOBSEN Joséphine, MUELLER William Randolph, *Ionesco and Genet: playwrights of silence*, New York: Hill and an, 1968, 242 p.
20. KAMYABI MASK, Ahmad, *Ionesco et son théâtre, (Rhinocéros au théâtre: études de mise en scène)*, Paris: A. Kamyabi Mask, 1992, 171 p.
21. KAMYABI MASK Ahmad, SAMANDARIAN Hamid, *Qu'a-t-on fait de Rhinocéros d'Eugène Ionesco à travers le monde?*, Paris: A. Kamyabi Mask, 1995, 256p.
22. LAMONT, Rosette C., *Ionesco's Imperatives. The Politics of Culture*, Ann Arbor : University of Michigan Press, 1993, 344 p.
23. LAMONT, Rosette C., *Ionesco: A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1973, 192 p.
24. LAMONT Rosette C., FRIEDMAN Melvin J., *The two faces of Ionesco*, New York: Éditions Whitson Publishing Company, 1978, 316 p.
25. LANE, Nancy, *Understanding Eugène Ionesco*, Columbia: University of South Carolina Press, 1994, 200 p.
26. LAUBREAUX, Raymond, *Les critiques de notre temps et Ionesco*, Paris : Garnier, 1973, 186 p.
27. LAZAR, Moshe, *The Dream and the Play: Ionesco's Theatrical Quest*, Malibu: Éditions Undena, 1982, 119 p.
28. LEINER, Wolfgang, *Bibliographie et index thématique des études sur Eugène Ionesco*, Fribourg: Éditions Universitaires, collection Seges, 1980, 192 p.
29. LETENDRE, Sylvain, *Lumière sur La Cantatrice chauve*, Montréal: Université du Québec à Montréal, 1996, 101 p.
30. LEWIS, Allan, *Ionesco*, New York: Twayne Publishers, 1972, 119 p.
31. LIOURE, Michel, *Lectures d'Ionesco*, textes réunis par Norbert Dodille, Marie-France Ionesco et Gabriel Liiceanu, Paris : L'Harmattan, 2000, 111 p.
32. LISTA, Giovanni, *Ionesco*, Paris : Éditions Henri Veyrier, 1989, 219 p.
33. PLAZY, Gilles, *Eugène Ionesco, le rire et l'espérance: une biographie*, Paris: Julliard, 1994, 299 p.

34. PRONKO, Léonard, *Eugène Ionesco*, New York: Columbia University Press, 1965, 48 p.
35. SAINT-TOBI, *Eugène Ionesco ou à la recherche du paradis perdu*, Paris : Gallimard, 1973, 216 p.
36. SÉNART, Philippe, *Eugène Ionesco*, Paris : Éditions Universitaires, 1964, 128 p.
37. TARRAB, Gilbert, *Ionesco à cœur ouvert*, Montréal : Cercle du Livre de France, 1971, 120 p.
38. TUCAN, Dumitru, *Eugène Ionesco. Teatru, metateatru, autenticitate (Eugène Ionesco. Théâtre, méta-théâtre, authenticité)* Timișoara : Éditions de l'Université d'Ouest de Timișoara, 2006, 268 p.
39. VERNOIS, Paul, *La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, Paris : Klincksieck, 1972, 308 p.
40. VERNOIS Paul, IONESCO Marie-France, *Colloque de Cerisy/Ionesco./ Situation et perspectives*, Paris : Pierre Belfond, 1980, 284p.

Autres études critiques

1. ABIRACHED, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris : Gallimard, 1994, 518 p.
2. ARRIÈS, Philippe, *L'Homme devant la mort*, Paris : Seuil, 1977, 641 p.
3. ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris : Flammarion, 1985, 251 p.
4. BABLET Denis, JACQUOT Jean, *Le lieu théâtral dans la société moderne*, Paris : C.N.R.S., 2003, 250 p.
5. BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris : P.U.F., 2004, 214 p.
6. BALOTĂ, Nicolae, *Lupta cu absurdul (La lutte avec l'absurde)*, Bucarest : Éditions Univers, 1971, 554 p.
7. BATTAGLIA, Salvatore, *Mitografia personajului (La mythographie du personnage)*, traduction d'Alexandru George, Bucarest : Éditions Univers, 1976, 448p.
8. BEIGBEDER, Marc, *Le théâtre en France depuis la libération*, Paris : Bordas, 1960, 389 p.
9. BENNANI, Jalil, *Du bilinguisme*, Paris : Denoël, 1985, 242 p.
10. BLOCKER, H. Gene, *The Metaphysics of Absurdity*, Washington DC: University Press of America, 1979, 302 p.
11. BOISDEFFRE, Pierre, *Une histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui*, Paris : Librairie académique Perrin : 1962, 803 p.
12. BORIE, Monique, *Mythe et théâtre d'aujourd'hui : une quête impossible ?*, Paris : Nizet, 1981, 250 p.

13. BORNECQUE, *Les procédés comiques au théâtre*, Paris : Éditions du Panthéon, 1995, 325 p.
14. BRADBY, David, *Le théâtre français contemporain*, Lille : Presses Universitaires de Lille, 1990, 415 p.
15. BRATER Enoch, COHN Ruby, *Around the Absurd: essays on Modern and Postmodern Drama*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1990, 316 p.
16. CAMUS, Albert, *Le mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde* Paris : Gallimard, 1985, 192 p.
17. CHABONNIER, Marie-Anne, *Esthétique du théâtre moderne*, Paris : Armand Colin, 1998, 95 p.
18. CHARLES, Monique, *Kierkegaard, atmosphère d'angoisse et de passion*, Paris : L'Harmattan, 2007, 116 p.
19. CHEMAMA, Roland, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris : Larousse, 2003, 480p.
20. CIORAN, Emil, *La tentation d'exister*, Paris : Gallimard, 1986, 247 p.
21. CLAIR, André, *Sens de l'existence : recherche en philosophie contemporaine*, Paris : Armand Colin, 2002, 251 p.
22. CLURMAN, Harold, *The naked image: observations on the modern theater*, New York: The MacMillan Company, 1966, 312 p.
23. COHN, Ruby, *From Desire to Godot: Pocket Theatre of Postwar Paris*, Berkeley: University of California Press, 1987, 204 p.
24. CORVIN, Michel, *Le théâtre nouveau en France*, Paris : PUF, 1963, coll. «Que Sais-je?», n° 1072, 126 p.
25. COUPRIE, Alain, *Le théâtre. Texte, dramaturge, histoire*, Paris : Nathan, 1995, 127p.
26. CRISTEA, Mircea, *Condiția umană în teatrul absurdului (La condition humaine dans le théâtre de l'absurde)*, Bucarest : Editura Didactică și Pedagogică, 1997, 197p.
27. DASTUR, Françoise, *Heidegger et la question du temps*, Paris : PUF, 1999, 128p.
28. DE BAECQUE, André, *Le théâtre d'aujourd'hui*, Paris : Seghers, 1966, 190 p.
29. DEJEAN, Jean-Louis, *Le théâtre français depuis 1945*, Paris : Nathan, 1987, 223 p.
30. DELEANU, Horia, *Teatru-Antiteatru-Teatru (Théâtre-Anti-théâtre-Théâtre)*, Bucarest : Éditions Cartea Românească, 1972, 158 p.
31. DOMENACH, Jean-Marie, *Le retour du tragique*, Paris : Points, coll. « Points Essais » n° 39, 2001, 296 p.
32. DUCKWORTH, Colin, *Angels of darkness: Dramatic Effect in Samuel Beckett with Special Reference to Eugene Ionesco*, Londres: Éditions Allen and Unwin, 1972, 125p.

33. DUCROT Oswald, TODOROV Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris : Seuil, 1972, 342 p.
34. DUVIGNAUD, Jean, *Les ombres collectives. Sociologie du théâtre*, Paris : PUF, 1965, 572 p.
35. ESSLIN, Martin, *Le Théâtre de l'absurde*, Paris : Buchet-Chastel, 1963, 456 p.
36. FREUD, Sigmund, *Essais de psychanalyse*, Paris : Payot, 1995, 275 p.
37. GAENSBAUER, Deborah B., *The French Theatre of the Absurd*, New York: Twayne Publishers, 1991, 137 p.
38. GENS, Jean-Claude, *Karl Jaspers*, Paris : Bayard, 2003, 445 p.
39. GROSSVOGEL, David I., *Four Playwrights and a Postscript: Brecht, Ionesco, Beckett, Genet*, New York: Cornell University Press, 1962, 209 p.
40. HINCHLIFFE, Arnold, P., *The Absurd*, Londres: Methuen, 1969, 105 p.
41. HUBERT, Marie-Claude, *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante : Ionesco, Beckett, Adamov*, Paris : José Corti, 1987, 296 p.
42. HUBERT, Marie-Claude, *Le Théâtre*, Paris : Armand Colin, 1988, 186 p.
43. HULIN, Michel, *La face cachée du temps, L'imaginaire de l'Au-delà*, Paris : Fayard, 1985, 197 p.
44. ISSACHAROFF, Michaël, *Le Spectacle du Discours*, Paris : José Corti, 1985, 175 p.
45. JACOB, André, *Aliénation et déchéance. Post-scriptum à une théorie du mal*, Paris : Ellipses, 2000, coll. « Philo », 130 p.
46. JACQUART, Emmanuel, *Le théâtre de dérision : Beckett, Ionesco, Adamov*, édition revue et augmentée, Paris : Gallimard, coll. « Idées », n° 311, 1998, 313 p.
47. JOMARON, Jacqueline, *Le théâtre en France*, Paris : Armand Colin, 1992, 1225 p.
48. JONES, Robert Emmet, *The Alienated Hero in Modern French Drama*, Athènes: University of Georgia Press, 1962, 137 p.
49. KAUFMANN, Pierre, *L'expérience émotionnelle de l'espace*, Paris : Librairie philosophique Vrin, 1969, 352 p.
50. KRISTEVA, Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris : Flammarion, 1991, 293 p.
51. LANGBAUM, Robert, *The mysteries of identity. A theme in modern literature*, Chicago: The University of Chicago Press, 1982, 400 p.
52. LAPLANCHE Jean, PONTALIS, Jean-Bertrand, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris : P.U.F., 1988, 523 p.
53. LARTHOMAS, Pierre, *Le Langage dramatique. Sa nature, ses procédés*, Paris : PUF, 1980, 478 p.
54. LIOURE, Michel, *Lire le théâtre moderne de Claudel à Ionesco*, Paris : Dunod, coll. « Lettres Sup », 1998, 190 p.

55. LIPOVETSKY, Gilles, *L'ère du vide. Essai sur l'individualisme contemporain*, Paris : Gallimard, coll. « Folio Essais » 2007, 327 p.
56. MARTIN, Jean, *L'Absurde*, Marseille : La Parette, 1991, 161 p.
57. MEYER, Michel, *Le comique et le tragique. Penser le théâtre et son histoire*. Paris: PUF, 2003, 350 p.
58. MICHAUX, Henri, *L'espace du dedans*, Paris : Gallimard, 1998, 375 p.
59. MIGNON, Paul-Louis, *Panorama du théâtre au XXe siècle*, Paris : Gallimard, 1978, 377 p.
60. OUSTINOFF, Michaël, *Bilinguisme d'écriture et auto-translation. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, Paris : L'Harmattan, 2001, 294 p.
61. PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris : Dunod, 1996, 477 p.
62. PRONKO, Leonard C., *Théâtre d'Avant-garde*, Paris : Denoël, 1963, 269 p.
63. PRUNER, Michel, *Les Théâtres de l'Absurde*, Paris : Nathan, coll. « Lettres Sup », 2003, 154 p.
64. PRUNER, Michel, *L'analyse du texte de théâtre*, Paris : Armand Colin, 2005, 128p.
65. RENSI, Giuseppe, *La philosophie de l'absurde*, Paris : Éditions Allia, 1996, 235 p.
66. ROUBINE, Jean-Jacques, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris : Dunod, 1998, 205 p.
67. RUSU, Anca-Maria, *Eugen Ionescu și Samuel Beckett în spațiul cultural românesc (Eugène Ionesco et Samuel Beckett dans l'espace culturel roumain)*, Iași : Éditions Timpul, 2000, 208 p.
68. RYNGAERT, Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris : Bordas, 1991, 168 p.
69. SARRAZAC, Jean-Pierre, *L'avenir du drame*, Lausanne : Éditions de l'Aire, 1981, 210p.
70. SARTRE, Jean-Paul, *Un théâtre de situations*, Paris : Gallimard, col. « Folio », 1992, 440 p.
71. SERREAU, Geneviève, *Histoire du Nouveau Théâtre*, Paris : Gallimard, coll. « Idées », n° 104, 1966, 190 p.
72. SURER, Paul, *Le théâtre français contemporain*, Paris : Société d'Édition et d'Enseignement Supérieur, 1964, 516 p.
73. TARRAB, Gilbert, *Le théâtre du nouveau langage*, tome I, Montréal : Le Cercle du livre de France, 1973, 618 p.
74. UBERSFELD, Ann, *Lire le théâtre*, Paris : Éditions Sociales, 1978, 200 p.
75. UBERSFELD, Ann, *L'École du spectateur. Lire le théâtre II*, Paris : Éditions Sociales, 1981, 352 p.

76. VERNOIS, Paul, *L'Onirisme et l'insolite dans le théâtre français contemporain*, Paris : Klincksieck, 1974, 286 p.
77. VIALA, Alain, *Histoire du théâtre*. Paris: PUF, coll. « Que sais-je? », n° 160, 2005, 128 p.
78. WELLWARTH, George E., *The Theater of Protest and Paradox: Developments in the Avant-Garde Drama*, New York: New York University Press, 1964, 315 p.

1.2. ARTICLES CONSULTÉS

Sur Arthur ADAMOV

1. ADAMOV, Arthur, « Une Fin et un Commencement » in *L'Heure Nouvelle*, 1946, 11, p.16-19
2. BARTHES, Roland, « Adamov et le langage », in *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 82-85
3. COPFERMANN, Émile, « Adamov ou le retour », in *Lettres Françaises*, 1967, 1205, p. 25-31
4. DELCAMP, A., « Entretien d'Arthur Adamov avec A. Delcamps », in *Cahiers Théâtre Louvain*, 1969, 9, p. 68-69
5. DORT, Bernard, « Adamov à la scène ou les malentendus de l'illusion », in *Nouvelle critique*, 1973, 66, p. 39-45
6. JACQUART, Emmanuel, « Un célèbre inconnu : Arthur Adamov », in *French Review. Journal of the American Association of Teachers of French*, 1977, 51-1, p.45 - 52
7. LYNES, Carlos, « Adamov ou le sens littéral dans le théâtre », in *Yale French Studies*, 1954, 14, p. 48-56
8. REGNAULT, Maurice, « Arthur Adamov et le sens du fétichisme », in *Cahiers Renaud – Barrault*, 1958, 22-23, p. 182-190
9. SHERRELL, Richard, « Arthur Adamov and Invaded Man », in *Modern Drama*, Londres, 1965, 7, p. 399-404

Sur Samuel BECKETT

1. ABIRACHED, Robert, « La voix tragique de Samuel Beckett », in *Études*, 1964, 820, p. 85-88
2. BALOTĂ, Nicolae, « Așteptarea lui Beckett (L'attente de Beckett) », in *Secolul XX*, 1968, 3, p. 68-73
3. BARRY, David A., « Beckett : l'entropie du langage et de l'homme », in *French Review. Journal of the American Association of Teachers of French*, 1978, 51, p. 853-863
4. BEAUSANG, Michel, « L'Exil de Samuel Beckett : la terre et le texte », in *Critique*, 1982, 38, p. 561-575
5. BECKETT, Samuel, « Confessions », in *Le XXe siècle*, 1968, 3, p.5-12
6. BOULAIS, Véronique, « Samuel Beckett : Une écriture en mal de je », *Poétique*, 1974, 17, p. 114-132
7. CHABERT, Pierre, « Samuel Beckett : Lieu physique, théâtre du corps », in *Cahiers Renaud-Barrault*, 1983, 106, p. 80-98
8. CHABERT, Pierre, « The body in Beckett's Theater », in *Journal of Beckett Studies*, 1982, 8, p. 29-44
9. CORNWELL Ethel, BARGE Laura, « The Beckett Hero », in *PMLA (Publications of the Modern Language Association of America)*, 1977, 92, p. 1006-1008
10. CRISTEA, Mircea, « Criza personajului în teatrul occidental contemporan (La crise du personnage dans le théâtre occidental contemporain) », in *Teatrul*, 1983, 28, p. 89-94
11. DE MAGNY, Olivier, « Samuel Beckett et la farce métaphysique », in *Cahiers Renaud-Barrault*, 1963, 44, p. 67-72
12. ERICKSON, John D., « Alienation in Samuel Beckett : The Protagonist as Eiron », in *Perspectives on Contemporary Literature*, 1975, 1, p. 62-73
13. ESSLIN Martin, CALDER John, CHABERT Pierre, « Simplitatea umanului : în dialog despre universul operei beckettiene (La simplicité de l'humain : dialogue sur l'univers de l'œuvre beckettienne) », in *Secolul XX*, 1985, 298-300, p. 61-68
14. GRAY, Katherine D., « Troubling the Body : Toward a Theory of Beckett's Use of the Human Body Onstage », in *Journal of Beckett Studies*, 1995-1996, 5, p. 1-17
15. GRESSET, Michel, « Création et cruauté chez Beckett », in *Tel Quel*, 1963, 15, p. 58-65
16. GUREWITCH, Morton, « Beckett and the Comedy of Decomposition », in *Chicago Review*, 1982, 33, p. 93-99
17. HIGDON, David Leon, « Samuel Beckett in Outer Space », in *Journal of Beckett Studies*, 1989, 11-12, p. 153-157

18. HUBERT, Marie-Claude, « Corps et voix dans le théâtre de Beckett à partir des années soixante », in *Cahiers de l'Association Internationales des Études Françaises*, 1994, 46, p. 203-212
19. HUBERT, Marie-Claude, « The Evolution of the Body in Beckett's Theater », in *Journal of Beckett Studies*, 1994, 4, p. 55-65
20. JANVIER, Ludovic, « Réduire à la parole », in *Cahiers Renaud-Barrault*, 1966, 53, p. 42-48
21. JONES, Dorothy F., « Beckett's colloque sentimental », in *French Review. Journal of the American Association of Teachers of French*, 1977, 50, p. 460-466
22. KERN, Edith, « Samuel's Beckett's Language. Danger: Explosive Materials », in *Centerpoint. A Journal of Interdisciplinary Studies*, 1980, 4, p. 135-137
23. LAMONT, Rosette C., « Samuel Beckett's Multi Lingual Existence : Temptations of the Logos », in *Centerpoint. A Journal of Interdisciplinary Studies*, 1980, 4, p. 132-147
24. MARISSSEL, André, « L'univers de Samuel Beckett : un nœud de complexes », in *Esprit*, 1963, 9, p. 240-255
25. McCARTHY, Patrick A., « Samuel Beckett: The Sense of Unending », in *The Carrell. Journal of the Friends of the University of Miami Library*, 1985, 1, p. 24-31
26. MĂRCULESCU, Ileana, « Beckett and the temptation of Solipsism », in *Journal of Beckett Studies*, 1989, 11-12, p. 53-64
27. NADEAU, Maurice, « Le chemin de la parole au silence », in *Cahiers Renaud-Barrault*, 1963, 44, p. 63-66
28. PIACENTINI, Gérard, « Le référent philosophique comme caractère du personnage dans le théâtre de Samuel Beckett », in *Revue d'Histoire du Théâtre*, 1990, 168, p. 323-370
29. POPESCU, Marian, « Cuvintele tăcerii (Les mots du silence) », in *Secolul XX*, 1985, 298-300, p. 228-229
30. RABINOVITZ, Rubin, « Beckett and Psychology », in *Journal of Beckett Studies*, 1989, 11-12, p. 65-77
31. SANDARG, Robert, « Ashes to Ashes, Dust to Dust », in *Journal of Beckett Studies*, 1992, 1, p. 55-65
32. SOBOSAN, Jeffrey G., « Time and absurdity in Samuel Beckett », in *Thought*, 1974, 49, p. 187-195
33. SORESCU, Marin, « Beckett sau bezna transparentă a universului (Beckett ou l'obscurité transparente de l'univers) », in *Secolul XX*, 1985, 298-300, p. 46-47
34. SZOGYI, Alex, « Beckett in tandem », in *Centerpoint. A Journal of Interdisciplinary Studies*, 1980, 4, p. 143-146

Sur Eugène IONESCO

1. ABIRACHED, Robert, « Ionesco et l'obsession de la mort », in *Études*, 1963, 317, p. 88-91
2. ABIRACHED, Robert, « Le duel et la mort chez Ionesco », in *Cahiers Renaud-Barrault*, 1966, 53, p. 21-25
3. BACIU, Mira, « Eugène Ionesco et la quête de l'authenticité », in *Présence Francophone*, 1973, 6, p. 44-53
4. BENMUSSA, Simone, « Les ensevelis dans le théâtre d'Eugène Ionesco », in *Cahiers Renaud-Barrault*, 1958, 22, p. 197-207
5. BOLDEA, Iulian, « Anti-lumea unui sceptic (L'antimonde d'un sceptique) », in *Vatra*, 2005, 408-409, p. 133-136
6. BRAUCOURT, Guy, « Phantasmes en chair, en os et en images », in *Les Nouvelles Littéraires*, 1973, 2407, p. 12-18
7. BRENNER, Jacques, « La vie est un songe », in *Cahier des Saisons*, 1959, 15, p. 227-229
8. DANIEL, John T., « Ionesco and the Ritual of Nihilism », in *Drama Survey*, 1961, 1, p. 54-65
9. DEPRAZ-MACNULTY, Marie-Claude, « L'objet dans le théâtre d'Eugène Ionesco », in *French Review. Journal of the American Association of Teachers of French*, 1967, 41, p. 92-98
10. DIACONU, Mircea, « Temă și variațiuni cu Eugen Ionesco (Thème et variations avec Eugène Ionesco) », in *Vatra*, 2005, 408-409, p. 117-120
11. DOUBROVSKY, Serge, « Ionesco and the comedy of absurdity », in *Yale French Studies*, 1959, 23, p. 3-10
12. DUKORE, Bernard F., « The theater of Ionesco: A Union of Form and Substance », in *Educational Theatre Annual*, 1961, 13, p. 174-181
13. ELLIS, Mary H., « The Work of Eugène Ionesco », in *Southern Quarterly*, 1964, II, p. 220-235
14. ESSLIN, Martin, « Ionesco and the creative dilemma », in *Tulane Drama Review*, 1963, 7, p. 169-179
15. GLICKSBERG, Charles I., « Ionesco and the Aesthetics of the Absurd », in *Arizona Quarterly*, 1962, 18, p. 293-303
16. GUÉRIN, Jean-Yves, « Des rhinocéros et des hommes », in *NRF*, 1979, 323-LIV, p. 106-111
17. GUÉRIN, Jean-Yves, « Crimes sans châtement », in *NRF*, 1981, 348, p. 102-106
18. HAHN, Pierre, « Je ne fais que solliciter le dialogue – entretien avec Ionesco », in *Paris-Théâtre*, 1963, 200, p. 28-33

19. IONESCU, Gelu, « L'autonomie d'un personnage, le personnage d'Ionesco », in *Cahiers roumains d'études littéraires*, 1981, III, p. 62-70
20. ISSACHAROFF, Michaël, « Métaphore et métamorphose dans *Jacques ou la soumission* », in *French Review. Journal of the American Association of Teachers of French*, 1974-1975, 48, p. 108-118
21. KNOWLES, Dorothy, « Ionesco and the mechanism of languages », in *Modern Drama* no.6, Londres, 1962, 6, p. 7-10
22. LAMONT, Rosette C., « The hero in spite of himself », in *Yale French Studies*, 1962, 29, p. 73-81
23. LECUYER, Maurice, « Ionesco ou la précédence du verbe », in *Cahiers Renaud-Barrault*, 1966, 53, p. 3-20
24. LUCA, Alexandru, « Teatrul lui Eugen Ionescu sau plânsul dincolo de râs (Le théâtre d'Eugène Ionesco ou les larmes derrière le rire) », in *Vatra*, 2005, 408-409, p. 129-130
25. MARIE, Charles P., « Avant-Garde et sincérité : Ionesco », in *Revue d'Histoire du théâtre*, 1986, XXXVIII, p. 39-66
26. MICHAUD, Guy, « Ionesco : de la dérision à l'antimonde », in *Le français moderne*, 1967, 2, p. 37-43
27. MODREANU, Simona, « Ionesco vu par Ionesco » in *Euresis*, 2004, 2, p.110-118
28. MODREANU, Simona, « Ionesco et les caprices de la réception » in *Euresis*, 2004, 2, p.131-139
29. MODREANU, Simona, « Marie-France Ionesco, Portrait de l'écrivain dans le siècle » in *Euresis*, 2004, 2, p.193-197
30. MORARU, Cornel, « Eugen Ionescu și Țara de Fier (Eugène Ionesco et Le Pays de Fer) », in *Vatra*, 2005, 408-409, p. 132-133
31. PALEOLOGU, Alexandru, « Tema morții la Eugen Ionescu (Le thème de la mort chez Eugène Ionesco) », in *Spiritul și Litera*, 1970, p. 59-64
32. PLATCU, Anca, « Starea de interogație (L'État d'interrogation) », in *Caiete critice*, 1993, 10-12, p. 176-177
33. PRONKO, Leonard, « The anti-spiritual victory in the theater of Ionesco », in *Modern Drama*, 1959, 2, p. 29-35
34. SALCUDEANU, Nicoleta, « Eșecul ca perplexiune (L'échec comme perplexité) », in *Vatra*, 2005, 408-409, p. 131-132
35. SCHAPIRA, Charlotte, « Destruction et reconstitution du langage dans le théâtre d'Ionesco », in *Lettres romanes*, 1985, XXXIX, p. 207-217
36. SCHECHNER, Richard, « The Inner and the Outer Reality », in *Tulane Drama Review*, 1963, 3, p. 187-217

37. SELTZ, Jean, « L'homme encombré d'Ionesco », in *Les Lettres Nouvelles*, 1957, 53, p. 477-482
38. STAMATOIU, Cristian, « Spațiul ionescian (L'espace ionescien) », in *Vatra*, 2005, 408-409, p. 126-127
39. ȘTEFĂNESCU, Dorin, « Infernul cotidian și lumina unui paradis interior (L'enfer quotidien et la lumière d'un paradis intérieur) », in *Vatra*, 2005, 408-409, p. 120-121
40. VANNIER, Jean, « A theater of language », in *Tulane Drama Review*, 1963, 7, p. 180-186
41. VIDA, Raluca, « Teatrul complet al lui Eugène Ionesco și retraducerea ca spectacol (Le théâtre complet d'Eugène Ionesco et sa retraduction comme spectacle) », in *Tribuna*, 2004, 40, p. 14-18

Autres articles

1. BUDA, Mircea, « Istoria ca spectacol al derizoriului » (« L'histoire comme spectacle du dérisoire »), in *Vatra*, 2005, 408-409, p. 101-102
2. CLIFFORD, Williams, « The significance of the absurd », in *The Quarterly Theater*, Londres, 1962, 64, p. 31-38
3. COE, Richard N., « Les Anarchistes de droite : Ionesco, Beckett, Genet, Arrabal », in *Cahiers Renaud-Barrault*, 1968, 67, p. 99-125
4. DE BRITO, Antonio Ferreira, « L'antitexte théâtral chez Ionesco et Tardieu », in *Travaux de linguistique et de littérature*, 1982, p. 179-185
5. DUBOIS, Jacques, « Deux représentations de la société dans le Nouveau Théâtre », in *Revue d'Histoire du Théâtre*, 1969, 21, p. 151-161
6. DUVIGNAUD, Jean, « La Dérision », in *Cahiers Renaud-Barrault*, 1960, 29, p. 14-22
7. FEYNMAN, Alberta, « The fetal quality of character in plays of the absurd », in *Modern Drama*, 1966, 1, p. 23-37
8. GORCZYCA, Mariana, « Teatrul – o istorie care se traieste » (« Le théâtre – une histoire qui se vit »), in *Vatra*, 2005, 408-409, p. 97-98
9. INGARDEN, Roman, « Les fonctions du langage au théâtre », in *Poétique*, 1971, 8, p. 531-538
10. KLAVER, Elizabeth, « Postmodernism and metatextual space in the plays of Beckett, Ionesco, Albee and Mamet », in *Dissertation Abstracts International*, 1990, 2377A, p. 49-57
11. KOWZAN, Tadeusz, « Le signe au théâtre » in *Diogène*, 1968, 61, p.72-79
12. KRISTEVA, Julia, « Le geste, pratique ou communication », in *Langages*, 1968, 10, p. 48-64

13. KRISTEVA, Julia, « Le Nouveau monde solitaire », in *Le Genre humain*, 1984-1985, 11, p. 207-14
14. KRISTEVA, Julia, « Psychoanalysis and the Imaginary », in *Continental Philosophy*, 1998, VI, p. 181-195
15. LE MARINEL Jacques, « La figure du père dans le nouveau théâtre », in *Études françaises*, 1973, 9, p. 137-145
16. LE MARINEL, Jacques, « Le jeu avec les mots dans le nouveau théâtre », in *Revue d'histoire du théâtre*, 1975, 27, p. 187-197
17. MILUTINUVIC, Zoran, « The Death of Representation and the Representation of Death: Ionesco, Beckett, and Stoppard », in *Comparative Drama*, 2006, 40, p.114-131
18. TODOROV, Tzvetan, « Les Registres de la parole » in *Journal de Psychologie*, 1967,64, 3, p. 256 – 268

II. SOURCES NUMÉRISÉES

II.1. TEXTES EN LIGNE

ADAMOV Arthur

1. ADAMOV, Arthur, *Je ne suis pas français*, site *L'Aveu de théâtre*, hébergé par Jean-Michel Weiss, [consulté le 14 août 2008]. Disponible sur : http://www.aveudetheatre.org/archive/archives_adamov/textes_materiaux/materiaux_pas_francais/pas_francais.htm

BECKETT Samuel

1. BECKETT, Samuel, *Act without words*, site *The Samuel Beckett On-Line Resources and Link Pages*, Earthlink, [consulté le 2 juillet 2008]. Disponible sur : http://samuelbeckett.net/Act_Without_Words.html
2. BECKETT, Samuel, *Act without words II*, site *The Samuel Beckett On-Line Resources and Link Pages*, Earthlink, [consulté le 2 juillet 2008]. Disponible sur : <http://www.drama21c.net/text/actIIbeckett.htm>
3. BECKETT, Samuel, *Breath*, site *The Samuel Beckett On-Line Resources and Link Pages*, Earthlink, [consulté le 2 juillet 2008]. Disponible sur : <http://www.bradcolbourne.com/breath.txt>
4. BECKETT, Samuel, *Catastrophe*, site *The Samuel Beckett On-Line Resources and Link Pages*, Earthlink, [consulté le 2 juillet 2008]. Disponible sur : <http://www.english.emory.edu/DRAMA/beckettCatas.html>
5. BECKETT, Samuel, *Come and Go*, site *The Samuel Beckett On-Line Resources and Link Pages*, Earthlink, [consulté le 2 juillet 2008]. Disponible sur : <http://www.drama21c.net/text/come&go.htm>
6. BECKETT, Samuel, *Eh, Joe*, site *The Samuel Beckett On-Line Resources and Link Pages*, Earthlink, [consulté le 2 juillet 2008]. Disponible sur : http://www.bradcolbourne.com/eh_joe.html
7. BECKETT, Samuel, *Not I*, site *The Samuel Beckett On-Line Resources and Link Pages*, Earthlink, [consulté le 2 juillet 2008]. Disponible sur : <http://www.english.emory.edu/DRAMA/beckettnoti.html>
8. BECKETT, Samuel, *A piece of monologue*, site *The Samuel Beckett On-Line Resources and Link Pages*, Earthlink, [consulté le 2 juillet 2008]. Disponible sur : http://www.bradcolbourne.com/a_piece_of_monologue.html

9. BECKETT, Samuel, *Play*, site *The Samuel Beckett On-Line Resources and Link Pages*, Earthlink, [consulté le 2 juillet 2008]. Disponible sur : <http://www.drama21c.net/text/play.htm>
10. BECKETT, Samuel, *Krapp's Last Tape*, site *The Samuel Beckett On-Line Resources and Link Pages*, Earthlink, [consulté le 2 juillet 2008]. Disponible sur : <https://www.msu.edu/user/sullivan/BeckettKrapp.html>
11. BECKETT, Samuel, *Endgame*, site *The Samuel Beckett On-Line Resources and Link Pages*, Earthlink, [consulté le 2 juillet 2008]. Disponible sur : <http://samuel-beckett.net/endgame.html>
12. BECKETT, Samuel, *Waiting for Godot, Act I*, site *The Samuel Beckett On-Line Resources and Link Pages*, Earthlink, [consulté le 2 juillet 2008]. Disponible sur : http://samuel-beckett.net/Waiting_for_Godot_Part1.html
13. BECKETT, Samuel, *Waiting for Godot, Act II*, site *The Samuel Beckett On-Line Resources and Link Pages*, Earthlink, [consulté le 2 juillet 2008]. Disponible sur : http://samuel-beckett.net/Waiting_for_Godot_Part2.html

IONESCO Eugène

1. IONESCO, Eugène, *La Leçon*, site *Schooltours.at*, Gastspiel GMBH, [consulté le 3 juillet 2008]. Disponible sur : http://www.schooltours.at/Tour2007_08/pfd-Datein/TH LaLecon_neu.pdf.

II.2. SITES D'ÉCRIVAINS

ADAMOV Arthur

1. Arthur ADAMOV, site *Evene.fr*, Club Evene, [consulté le 4 juillet 2008]. Disponible sur : <http://www.evene.fr/celebre/biographie/arthur-adamov-391.php>
2. Arthur ADAMOV, site *Spiritus Temporis.com*, Ringsworld, [consulté le 11 juillet 2008]. Disponible sur : <http://www.spiritus-temporis.com/arthur-adamov/>

BECKETT Samuel

1. Samuel BECKETT, site *Apmonia: a site for Samuel Beckett*, The Modern Word, [consulté le 19 juin 2008]. Disponible sur : <http://www.themodernword.com/beckett/>
2. Samuel BECKETT, site *Beckett Descriptive Chronology*, Bingweb, [consulté le 11 août 2008]. Disponible sur : <http://bingweb.binghamton.edu/~ccarpen/Beckett.htm>
3. Samuel BECKETT, site *Beckett Biography*, Moonstruck Drama Bookstore, [consulté le 11 août 2008]. Disponible sur : <http://www.imagi-nation.com/moonstruck/clsc7.htm>

4. Samuel BECKETT, site *Journal of Beckett Studies*, S.E. Gontarski, Florida State University, [consulté le 30 juin 2008]. Disponible sur : <http://www.english.fsu.edu/jobs/default.htm>
5. Samuel BECKETT, site *Samuel Beckett*, Association « La Maison Samuel Beckett », 2008, [consulté le 1 juillet 2008]. Disponible sur : <http://www.beckett-roussillon.com/index.html>
6. Samuel BECKETT, site *Literary History.com*, rédigé par Donna J. Pridmore, [consulté le 21 mars 2008]. Disponible sur : <http://www.literaryhistory.com/20thC/Beckett.htm>
7. Samuel BECKETT, site *Les Éditions de Minuit*, édité avec le concours du Centre National du Livre, [consulté le 1 juillet 2008]. Disponible sur : http://www.leseditionsdeminuit.com/f/index.php?sp=livAut&auteur_id=1377
8. Samuel BECKETT, site *The Evergreen Archive. Feature on Samuel Beckett*, The Evergreen Review, [consulté le 11 août 2008]. Disponible sur : http://www.themodernword.com/beckett/beckett_links.html#Anchor-Beckett-47857
9. Samuel BECKETT, site *Wham, bam! Thank you, Sam!*, site créé et rédigé par Penelope Merritt, [consulté le 11 août 2008]. Disponible sur : http://www.samuel-beckett.net/Penelope/Godot_intro.html

IONESCO Eugène

1. Eugène IONESCO, site *E-notes.com*, E-Notes Inc., [consulté le 3 février 2008]. Disponible sur : <http://www.enotes.com/drama-criticism/ionesco-eugene>
2. Eugène IONESCO, site *Imagination.com*, Moonstruck Drama Book Store, [consulté le 12 août 2008]. Disponible sur : <http://www.imagi-nation.com/moonstruck/clsc19.html>
3. Eugène IONESCO, site *Eugène Ionesco*, créé et rédigé par Martin Bendig, [consulté le 3 juillet 2008]. Disponible sur : <http://www.ionesco.de/findex.html>
4. Eugène IONESCO, site *Alalettre.com*, site créé et rédigé par Guy Jacquemelle, [consulté le 3 juillet 2008]. Disponible sur : <http://www.alalettre.com/ionesco-intro.htm>
5. Eugène IONESCO, site *Evene.fr*, Club Evene, [consulté le 3 juillet 2008]. Disponible sur : <http://www.evene.fr/celebre/biographie/eugene-ionesco-209.php>
6. Eugène IONESCO, site *Théâtre-Contemporain.net*, Association C.R.I.S., [consulté le 3 juillet 2008]. Disponible sur : <http://www.theatre-contemporain.net/biographies/Eugene-Ionesco/>
7. Eugène IONESCO, site *Søren's Ionesco Home Page*, créé et rédigé par Søren Olsen, [consulté le 12 juillet 2008]. Disponible sur : <http://www.ionesco.org/index.html>

II. 3. PORTAILS DE RÉFÉRENCE

ADAMOV Arthur

1. Arthur ADAMOV, site *Answers.com*, Answers Corporation, [consulté le 11 juillet 2008]. Disponible sur : <http://www.answers.com/topic/arthur-adamov>

BECKETT Samuel

1. Samuel BECKETT, site *Fathoms from anywhere*, Harry Ransom Center, [consulté le 2 juillet 2008]. Disponible sur : <http://www.hrc.utexas.edu/exhibitions/web/beckett//career/beginnings/publications7.html>

2. Samuel BECKETT, site *Présence de Samuel Beckett*, Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, [consulté le 12 août 2008]. Disponible sur : <http://www.ccic-cerisy.asso.fr/beckett05.html>

3. Samuel BECKETT, site *Answers.com*, Answers Corporation, [consulté le 3 juillet 2008]. Disponible sur : <http://www.answers.com/Beckett%2C%20Samuel>

4. Samuel BECKETT, site *BNET Business Network*, CNET Networks Inc., [consulté le 2 juillet 2008]. Disponible sur : <http://findarticles.com/p/search?qt=samuel+beckett&qf=all&qta=1&tb=art&x=0&y=0>

5. Samuel BECKETT, site *Bibliothèques de l'Université Paris III*, Université Paris III, [consulté le 2 juillet 2008]. Disponible sur : http://bucensier.univ-paris3.fr/Bibliogr/V_becket.htm

6. Samuel BECKETT, site *The Internet Public Library*, University of Michigan School of Information, [consulté le 27 juin 2008]. Disponible sur : <http://www.ipl.org/div/litcrit/bin/litcrit.out.pl?au=bec-219>

7. Samuel BECKETT, site *The Samuel Beckett on-line resources and links pages*, Earthlink, [consulté le 2 juillet 2008]. Disponible sur : <http://samuel-beckett.net/>

IONESCO Eugène

1. Eugène IONESCO, site *Answers.com*, Answers Corporation, [consulté le 3 juillet 2008]. Disponible sur : <http://www.answers.com/topic/eug-neionesco?cat=entertainment>

2. Eugène IONESCO, site *Un siècle d'écrivains : Eugène Ionesco*, France 3, [consulté le 12 août 2008]. Disponible sur : <http://web.archive.org/web/20010627082638/http://www.france3.fr/emissions/ecrivain/auteurs/ionesco.html>

3. Eugène IONESCO, site *Études Littéraires*, OVH (Roubaix, France), [consulté le 3 juillet 2008]. Disponible sur : <http://www.etudes-litteraires.com/ionesco.php>

4. Eugène IONESCO, site *Fluctuat.net*, Doctissimo Network, [consulté le 3 février 2008]. Disponible sur : <http://theatre-danse.fluctuat.net/eugene-ionesco.html>
5. Eugène IONESCO, site *Littérales.com*, anonyme, [consulté le 3 juillet 2008]. Disponible sur : http://www.litterales.com/document_francais_ecrivainIonesco.html

II.4. PUBLICATIONS EN LIGNE

Sur Arthur ADAMOV

1. ABIRACHED, Robert, RUHE, Ernstpeter, SCWADERER, Richard, *Lectures d'Adamov, Actes du colloque international Würzburg 1981*, Paris/Tübingen, Verlag Place/Narr, 1983 [consulté le 5 janvier 2009], aperçu limité, 181 p. Disponible sur : http://books.google.fr/books?id=0CCIV3_2W70C&pg=PA7&lpg=PA7&dq=colloque+arthur+adamov&source=bl&ots=qJB0jZep7d&sig=5KqVIwocDuuMzTG8O9163Qt6e8g&hl=fr&ei=fczTSvzzKori8Aaxl6j0CQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=7&ved=0CBkQ6AEwBg#v=onepage&q=colloque%20arthur%20adamov&f=false

Sur Samuel BECKETT

1. ONIMUS, Jean, *Beckett, un écrivain devant Dieu*, Paris : Desclée de Brouwer, 1967, [consulté le 2 juillet 2008], 191 p. Disponible sur : <http://www.unice.fr/AGREGATION/becket.html>

Sur Eugène IONESCO

1. *Lingua Romana. A Journal of French, Italian and Romanian Culture*, 2004, 3-1,2, Brigham Young University, Provo, Utah, US, [consulté le 3 avril 2008]. Disponible sur : <http://linguaromana.byu.edu/contents3.html>

II. 5. ARTICLES EN LIGNE

Sur Arthur ADAMOV

1. « Arthur Adamov », in *Encyclopédie Wikipedia*, Wikimedia Foundation Inc., [consulté le 31 mai 2008]. Disponible sur : http://en.wikipedia.org/wiki/Arthur_Adamov
1. « Arthur Adamov », in *Contemporary Literary Criticism*, E-Notes. Inc., [consulté le 13 mai 2008]. Disponible sur : <http://www.enotes.com/contemporary-literary-criticism/adamov-arthur-vol-25>
2. « Arthur Adamov au répertoire des auteurs de théâtre de La Chartreuse », in *Le répertoire des auteurs de théâtre*, Centre National des écritures de spectacle La

Chartreuse, [consulté le 21 avril 2008]. Disponible sur : http://www.chartreuse.org/Site/Cnes/RepertoireAuteurs/ auteurs.php?ID_auteur=542

3. CALDARA, Alexandre, « Tumulte recherche le rire dans l'univers décalé d'Adamov », in *L'Express* du 20/06/2007, [consulté le 20 juin 2006]. Disponible sur : http://www.lexpress.ch/dossiers/scene/art_219882.php

4. FOWLIE, Wallace, « Experimental Theater: Adamov. An analysis of the early absurdist plays of Arthur Adamov », in *Theatre History.com*, Theatre History, [consulté le 1 juillet 2008]. Disponible sur : <http://www.theatrehistory.com/french/adamov002.html>

5. KUNT, Arzu, « Arthur Adamov ou la chanson du mal aimé », in *Ressources*, Université d'Istanbul, [consulté le 26 juin 2008]. Disponible sur : ressources-cla.univ-fcomte.fr/gerflint/Turquie1/kunt.pdf

6. LÉONARDINI, Jean-Pierre, « C'est le retour d'Arthur Adamov à pas minutieusement comptés », in *L'Humanité* du 24/02/1997, [consulté le 24 février 1997]. Disponible sur : http://www.humanite.fr/1997-02-24_Articles_-C-est-le-retour-d-Arthur-Adamov-a-pas-minutieusement-comptes

7. LÉONARDINI, Jean-Pierre, « Arthur Adamov ou la malédiction de l'oubli », in *Marianne 2* du 19/02/1998, [consulté le 19 janvier 1998]. Disponible sur : http://www.marianne2.fr/Arthur-Adamov-ou-la-malediction-de-l-oubli_a6356.html

8. LONGRE, Blandine, « Si l'été revenait. Création Théâtre Les Ateliers », in *Sitartmag*, du 1-17/04/2003, [consulté le novembre 2001]. Disponible sur : <http://www.sitartmag.com/adamov.htm>

9. PIACENTINI, Gérard, « Le Professeur Taranne d'Arthur Adamov contre Albert Camus », in *Pages perso*, Gérard Piacentini, [consulté le 8 juin 2008]. Disponible sur : <http://pagesperso-orange.fr/gerard.piacentini/adamov.html>

10. SLIMANE, Taos Aït Si, « Arthur Adamov, signataire du « Manifeste des 121 », in *Fabrique de sens*, SPIP, [consulté le 4 septembre 2005]. Disponible sur : <http://www.fabriquedesens.net/Arthur-Adamov-signataire-du>

Sur Samuel BECKETT

1. ASTRUC, Rémy, « Entre fable et farce: l'amour grotesque dans Comédie de Samuel Beckett », in *Analyses. Revue de critique et d'études littéraires* du 10/01/2007, [consulté le 10 janvier 2007]. Disponible sur : <http://www.revue-analyses.org/document.php?id=238>

2. CALDER, John, « A review of three Beckett plays performed in NYC in 1983 under the direction of Alan Schneider: Ohio Impromptu, Catastrophe, and What Where », in *Journal of Beckett Studies* (PDF), 1989, révisé par Donna Jan Pridmore, [consulté le 21 mars 2008]. Disponible sur : <http://www.literaryhistory.com/20thC/Beckett.htm>

3. « Dossier Samuel Beckett », in *L'Encyclopédie de l'Agora*, Encyclopédie Agora, [consulté le 25 mai 2008]. Disponible sur: http://agora.qc.ca/mot.nsf/Dossiers/Samuel_Beckett
4. GUEST, Michael, « Beckett and Foucault: Some Affinities », in *Central Japan English Studies (PDF)* », révisé par Donna Jan Pridmore, [consulté le 21 mars 2008]. Disponible sur: <http://www.literaryhistory.com/20thC/Beckett.htm>
5. DAVIES, Paul, « Beckett Samuel », in *Samuel-Beckett.net*, Earthlink, [consulté le 1 juillet 2008]. Disponible sur : <http://www.samuel-beckett.net/speople.html>
6. FOWLIE, Wallace, « Waiting for Godot. A synopsis and analysis of the play of Samuel Beckett », in *TheatreHistory.com*, Theatre History, [consulté le 2 juillet 2008]. Disponible sur : <http://www.theatrehistory.com/french/beckett002.html>
7. LEROUX, Normand, « Pour Samuel Beckett », in *Études Françaises*, 1967, 3-2, [consulté le 2 juillet 2008], p.240-243. Disponible sur: <http://www.erudit.org/revue/etudfr/1967/v3/n2/036269ar.pdf>.
8. LUKEHART, Robert, « The subjective imperative of voice: Reflections on Samuel Beckett », in *Fortunecity.com*, anonyme, [consulté le 23 juin 2008]. Disponible sur: <http://www.fortunecity.com/victorian/brambles/143/beckett.html>
9. MARCULESCU, Ileana, « Beckett and the Temptation of Solipsism », in *Journal of Beckett Studies (PDF)*, 1989, révisé par Donna Jan Pridmore, [consulté le 21 mars 2008]. Disponible sur: <http://www.literaryhistory.com/20thC/Beckett.htm>
10. MARTIN-PEREZ, Valérie, « En attendant Godot de Samuel Beckett », in *Séries littéraires*, Les Corsaires, [consulté le 2 avril 2003]. Disponible sur: <http://serieslitteraires.org/site/En-attendant-Godot-de-Samuel>
11. RABINOVITZ, Rubin, « Beckett and Psychology », in *Journal of Beckett Studies (PDF)*, 1989, révisé par Donna Jan Pridmore, [consulté le 21 mars 2008]. Disponible sur: <http://www.literaryhistory.com/20thC/Beckett.htm>
12. RUSSELL, Barry, « Le décor dans l'œuvre de Samuel Beckett », in *Electronic Publishing Project*, Oxford Brookes University, [consulté le 2 juillet 2008]. Disponible sur : <http://solinux.brookes.ac.uk/beckett/>
13. « Samuel Beckett », in *Microsoft Encarta Online Encyclopedia*, Microsoft Corporation, [consulté le 3 juin 2008]. Disponible sur : http://encarta.msn.com/encyclopedia/761570941/samuel_beckett.html
14. « Samuel Beckett », in *Encyclopédie Wikipedia*, Wikimedia Foundation Inc., [consulté le 27 juin 2008]. Disponible sur : http://en.wikipedia.org/wiki/Samuel_Beckett
15. « Samuel Beckett's Waiting for Godot as Criticism of Christianity », in *123HelpMe.com*, Company, [réf. du 2 juillet 2008]. Disponible sur : <http://www.123helpme.com/view.asp?id=2707>

16. SHIRAZI, Said, « Godot at 50 », in *Printculture. Magazine électronique* du 23/01/2006, [consulté le 23 janvier 2008]. Disponible sur : <http://printculture.com/index.php?itemid=579>

17. « The Absurdity of Samuel Beckett », in *Mural.uv*, créé et rédigé par Eva Navratilova, [consulté le 2 juillet 2008]. Disponible sur : http://mural.uv.es/anlisvii/0_index2.htm

Sur Eugène IONESCO

1. CRABB, Jerome P., « Eugène Ionesco », in *Theatre History.com*, Theatre History, [consulté le 14 octobre 2006]. Disponible sur : http://www.theatrehistory.com/misc/eugene_ionesco_001.html

2. DEBÔVE, Claire, « Voilà du café ! c'est du thé ! », in *Parutions.com*, Parutions, [consulté le 23 mars 2001]. Disponible sur : <http://www.parutions.com/pages/1-15-162-387.html>

3. DIACONU, Mircea A., « Temă și variațiuni cu Eugène Ionesco sau aventurile unui anticartezian la Paris (Thème et variations avec Eugène Ionesco ou les aventures d'un anticartésien à Paris) », in *Contrafort*, 2003, 5-6 (103-104), [consulté le 12 juin 2008]. Disponible sur : <http://www.contrafort.md/2003/103-104/530.html>

4. « Eugène Ionesco », in *Microsoft Encarta Online Encyclopedia*, Microsoft Corporation, [consulté le 3 juillet 2008]. Disponible sur : http://encarta.msn.com/encyclopedia_761560847/Ionesco.html

5. « Eugène Ionesco », in *Encyclopédie Wikipédia*, Wikimedia Foundation Inc., [consulté le 1 juillet 2008]. Disponible sur : http://fr.wikipedia.org/wiki/Eug%C3%A8ne_Ionesco

6. KOCAMAN, Şengül, « Le comique dans Rhinocéros d'Ionesco. Une maladie insolite. », in *E-sosder.com. Revue électronique des sciences sociales*, [consulté le 3 juillet 2008]. Disponible sur : <http://www.e-sosder.com/dergi/8KOCAMANS.doc>.

7. MARTIN, Céline, « Les Chaises d'Eugène Ionesco », in *Calliope. Journal de Littérature et Linguistique*, Sainte-Foy, Québec, [consulté le 3 juillet 2008]. Disponible sur : <http://www.extrudex.ca/cgi-bin/extrudex/articles.cgi/holst3>

8. MICHEL, Pierre, « Mirbeau, Ionesco et le théâtre de l'absurde », in *Cahiers Octave Mirbeau*, 2006, 13, p.159-170, Scribd, [consulté le 3 juillet 2008]. Disponible sur : <http://www.scribd.com/doc/3065923/Pierre-Michel-Mirbeau-Ionesco-et-le-theatre-delabsurde>

9. PETCU, Ioana, « Dumnezeul inexistent – personaj în teatrul lui Eugène Ionesco (Le Dieu inexistant – personnage dans le théâtre d'Eugène Ionesco) », in *Poezie.ro*,

Agonia.Net, [consulté le 22 octobre 2006]. Disponible sur : <http://www.poezie.ro/index.php/article/209973/index.html>

Autres articles

CRABB, Jerome P., « Theater of the Absurd », in *TheatreDatabase.com*, Anonyme, [consulté le 3 septembre 2006]. Disponible sur: [http://www.theatredatabase.com/20th century/theatre of the absurd.html](http://www.theatredatabase.com/20th%20century/theatre%20of%20the%20absurd.html)

1. [com/20th century/theatre of the absurd.html](http://www.theatredatabase.com/20th%20century/theatre%20of%20the%20absurd.html)

2. CRABB, Jerome P., « A diatribe in favor of the theatre of the absurd », in *TheatreDatabase.com*, Anonyme, [consulté le 3 septembre 2006]. Disponible sur: [http://www.theatredatabase.com/20th century/theatre of the absurd 003.html](http://www.theatredatabase.com/20th%20century/theatre%20of%20the%20absurd%20003.html)

3. CRYSTAL, Garry, « Who is Jean-Paul Sartre? », in *Wisegeek.com*, Conjecture Corporation, [consulté le 11 juillet 2008]. Disponible sur : <http://www.wisegeek.com/who-is-jean-paul-sartre.htm>

4. ELLIS, Jessica, « Who were the absurdist playwrights? », in *Wisegeek.com*, Conjecture Corporation, [consulté le juillet 2008]. Disponible sur : <http://www.wisegeek.com/who-were-the-absurdist-playwrights.htm>

5. ELLIS, Jessica, « What is the Theater of the Absurd? », in *Wisegeek.com*, Conjecture Corporation, [consulté le juillet 2008]. Disponible sur : <http://www.wisegeek.com/what-is-theater-of-the-absurd.htm>

6. ELLIS, Jessica, « What is Theater of Alienation? », in *Wisegeek.com*, Conjecture Corporation, [consulté le 11 juillet 2008]. Disponible sur : <http://www.wisegeek.com/what-is-theater-of-alienation.htm>

7. ESSLIN, Martin, « Absurd Drama », in *Samuel-Beckett.net*, Earthlink, [consulté le 7 mai 2003]. Disponible sur : <http://www.samuel-beckett.net/AbsurdEsslin.html>

8. FRANKS, Sara, « Absurdist Theater. A resource guide », in *Libraries.iub.edu*, The Trustees of Indiana University, [consulté le 25 juillet 2006]. Disponible sur : <http://www.libraries.iub.edu/index.php?pageId=4334>

9. « Quotes on absurdism », in *Notable Quotes*, Anonyme, [consulté le 1 juillet 2008]. Disponible sur : http://www.notable-quotes.com/a/absurdism_quotes.html

10. « Théâtre de l'absurde », in *Encyclopédie Wikipédia*, Wikimedia Foundation Inc., [consulté le 28 juin 2008]. Disponible sur : [http://fr.wikipedia.org/wiki/Th%C3%A9%C3%A2tre de l'absurde](http://fr.wikipedia.org/wiki/Th%C3%A9%C3%A2tre_de_l'absurde)

11. « Théâtre de l'absurde », in *I.France.com*, IFrance Pro, [consulté le 3 juillet 2008]. Disponible sur : <http://egb.ifrance.com/absurde.htm>

12. THIBAUDAUT, Jean-Pierre, « Le théâtre dans tous ses états », in *Diplomatie.gouv.fr*, site du Ministère des Affaires Étrangères et Européennes, [consulté

le 1 juillet 2008]. Disponible sur : http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/article-imprim.php3?id_article=32927

13. VASSILOPOULU, Katerina, « Possible worlds in the theater of the absurd », in *Ling.lancs.ac.uk*, Lancaster University, [consulté le 1 juillet 2008]. Disponible sur : <http://www.ling.lancs.ac.uk/pgconference/v01/Vassilopoulou.pdf>.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	4
INTRODUCTION GÉNÉRALE	6
1. Aliénation et absurde – définitions opératoires.....	7
2. Des théâtres de l’aliénation et de l’absurde.....	13
3. Des individualités affirmées.....	24
4. Des critiques déconcertés.....	31
5. La démarche adoptée.....	35
I. FONDEMENTS DU « NOUVEAU THÉÂTRE »	37
I.1. Circonstances du « nouveau théâtre ».....	38
I.2. Une dramaturgie de rupture.....	42
I.3. Traditions et précurseurs	46
I.3.1. Sources philosophiques.....	46
I.3.2. La lignée littéraire et scénique du « nouveau théâtre ».....	55
II. UN ESPACE PRISON.....	65
II.1. Des espaces « sans lieu ».....	66
II.2. Des lieux de la claustration	72
II.2.1. Une prison plurielle.....	72
II.2.2. Une prison protéiforme	82
II.2.3. L’impossible évasion.....	85
II.3. Des lieux de la persécution.....	91
II.4. Des lieux de l’aliénation	102
III. DES ENTITÉS IMPERSONNELLES.....	113
III.1. ...sans nom.....	114
III.2. ...sans physique.....	119
III.3. ...aux corps humiliés.....	130
III.4. ...sans sexe.....	143
III.5. ...sans âge	144
III.6. ...sans fonction sociale.....	145
III.7. ...sans caractère.....	147
III.8. ... interchangeables.....	150
III.9. ...occupées à se persécuter.....	152

III.10. ...étrangères à elles-mêmes.....	170
IV. UN DISCOURS DESARTICULÉ.....	178
IV.1. L'exténuation du discours.....	179
IV.2. Explosion/vs/Implosion du discours.....	202
IV.3. La pseudo-communication	211
IV.4. Étrangers au langage.....	219
V. UNE DURÉE INTEMPORELLE.....	223
V.1. Une durée perturbée.....	224
V.1.1. Destruction du temps objectif.....	224
V.1.2. Destruction du temps subjectif.....	233
V.1.3. Étrangers au temps.....	244
V.2. Un sentiment d'une aliénation d'une absurdité infinie.....	251
CONCLUSION GÉNÉRALE	259
1. La confrontation entre l'aliénation et l'absurde	260
2. L'argumentation suivie	262
3. Une démarche allégorique	271
4. La hantise de l'aliénation et de l'absurde.....	272
5. Modernité du « nouveau théâtre ».....	274
BIBLIOGRAPHIE.....	276
I. Sources imprimées.....	276
I.1. Ouvrages consultés.....	276
I.1.1. Textes étudiés.....	276
I.1.2. Autres œuvres consultées.....	277
I.1.3. Études critiques.....	279
I.2. Articles consultés.....	289
II. Sources numérisées.....	296
II.1. Textes en ligne.....	296
II.2. Sites d'écrivains.....	297
II.3. Portails de référence.....	299
II.4. Publications en ligne.....	300
II.5. Articles en ligne.....	300