



Cours : Le Théâtre de l'Absurde

Dans les années 1950, une nouvelle manière d'écrire apparaît (notamment à Paris) et bouleverse durablement les codes de l'écriture théâtrale. A propos du Théâtre de l'Absurde Beckett (1906-1989) a révélé qu'« *[il n'a] jamais été d'accord avec cette notion du théâtre de l'absurde* », tout comme Ionesco qui a affirmé : « **Je n'ai pas écrit du théâtre de l'absurde** ». Il n'apparaît pas comme un mouvement théâtral organisé et concerté, mais correspond plutôt à un climat d'angoisse qui rassemble en particulier les dramaturges partageant une même sensibilité «d'après-guerre».

Etymologiquement, le mot absurde vient d'absurde, qui signifie « qui sonne mal, dissonant» et par extension pour nous : « ce qui n'a pas de sens».

I. L'histoire de ce mouvement

Dans les années quarante se développe en France la philosophie existentialiste¹, dont le représentant le plus connu est sans conteste Jean-Paul Sartre (1905-1980). Selon lui, en l'absence d'un Dieu, l'homme détermine lui-même son existence. Mais cette absence de Dieu, qui sous-entend à l'homme une totale liberté, peut également faire naître le sentiment de l'absurdité de l'existence. Albert Camus développe une réflexion sur cette notion dans *Le Mythe de Sisyphe*, toute première représentation de l'absurde en 1946 : dans un univers privé de ses illusions et de ses

lumières, explique-t-il, l'homme ressent une séparation entre son être et son existence, d'où naît le sentiment de l'absurde. Il observe trois attitudes de l'homme face à l'absurdité de la vie : l'homme croyant se réfugie dans la religion pour combattre l'absurdité, l'homme incroyant qui refuse d'accepter l'absurdité de la vie se suicide puis reste une troisième voie, celle de la révolte. Pour mener sa réflexion, Camus s'appuie sur ce héros antique condamné par les dieux à pousser un rocher en haut d'une montagne. A chaque fois que Sisyphe est sur le point d'atteindre le sommet, le rocher tombe, et tout est à recommencer. Camus y voit à la fois un bonheur, parce que Sisyphe est totalement maître de son destin, et une tragédie, parce qu'il a pleinement conscience de l'absurdité de sa tâche.

L'émergence du théâtre de la dérision

Martin Esslin (1918-2002) s'appuie sur les théories de l'absurde de Sartre et Camus, mais constate que, si les auteurs s'inspirent du sentiment d'absurdité ambiant, ce n'est pas dans l'optique d'une révolte à proprement parler, car ceux-ci conservent les normes théâtrales. Il constate des points communs entre Ionesco, Adamov et Beckett. Ces auteurs d'origine étrangère explorent une écriture théâtrale qui souligne l'aspect dérisoire de la condition humaine. Leurs pièces contestent les conventions du théâtre de boulevard et refusent les formes du théâtre engagé. Beckett qui est un dramaturge anglais, écrit ses pièces en français pour les rendre plus «absurdes», car il maîtrise trop sa langue maternelle pour pouvoir la rendre dérisoire. Ils ne font plus confiance à la langue comme outil de communication et le langage est l'outil du pouvoir, oppressant et absurde. Chez Beckett et Tardieu, c'est la communication qui ne fonctionne plus : les personnages ne parviennent plus à dialoguer (*Finissez vos phrases!*). Quant à Adamov, le langage est synonyme de manipulation et de tromperie. Leurs pièces se retrouvent également dans leur capacité à montrer l'absurdité de la vie, aussi bien dans leurs thématiques que dans leur construction. Le

but du théâtre de l'absurde n'est ni de transmettre des informations, ni de présenter les problèmes ou destins de personnages : il ne repose pas sur l'imitation de la réalité.

Consécration

Beckett reçoit un prix Nobel de littérature en 1969, et Ionesco, un peu malgré lui fait part à de nombreuses conférences et reçoit de nombreux prix d'honneurs avant d'entrer à l'Académie française en 1970. Leurs pièces sont régulièrement interprétées comme au théâtre de la Huchette à Paris où la *Cantatrice Chauve* de Ionesco y est jouée presque tous les soirs. Révolution dramaturgique et scénique, le théâtre de l'absurde a profondément marqué les auteurs de théâtre, et nombreux ont été ceux qui, dans la génération qui suit Ionesco et Beckett, se sont inspirés des avant-gardes des années cinquante pour inventer de nouvelles façons d'écrire ; c'est notamment le cas de Harold Pinter (1930-2008).

II. Les principes de cet « anti-théâtre »

Le mélange du tragique et du comique

Le théâtre de l'absurde exprime l'angoisse à travers l'humour noir : il multiplie les changements de registres qui créent une atmosphère déroutante et les procédés comiques peuvent servir à atténuer la dimension tragique d'une pièce.

Dans *En Attendant Godot* (1948) de Beckett, Vladimir et Estragon dialoguent mais la communication est entravée par les obsessions des personnages. Elle amuse bien que la situation soit profondément tragique.

Voici un extrait de la scène d'exposition : ESTRAGON : *Assez. Aide-moi à enlever cette saloperie.* VLADIMIR : (...) (*Estragon s'acharne sur sa chaussure.*) *Qu'est-ce que tu fais ?* ESTRAGON : *Je me déchausse. Ça ne t'est jamais arrivé, à toi ?*

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

Dans *Oh les beaux jours* (1961) du même auteur, les personnages ne se voient plus, ne parlent plus: Winnie d'adresse à Willy mais parle seule faisant de la pièce un monologue comique et pathétique à la fois. Le tragique provient alors non de l'attente d'un événement menaçant, mais d'une situation d'impuissance, de l'incapacité de se révolter, de modifier le cours des choses. L'absence d'espoir accentue le sentiment de la solitude dans une société déshumanisée; c'est pourquoi le théâtre de l'absurde utilise la farce, l'humour noir ou la dérision qui renouvellent la tragédie classique.

Remise en cause des conventions théâtrales

Le théâtre de l'absurde refuse la conception classique du théâtre : il n'y a plus d'intrigue, le décor est vide, le langage est fait de non-sens et de silences, les codes littéraires disparaissent. On trouve des phrases toutes faites et parfois réduite à un simple mot, des ruptures dans les dialogues, des lieux communs, des parodies grossières et voyantes font leur entrée sur scène. On parle de « **radioscopie du langage** » tant la grammaire et le vocabulaire sont malmenés et désarticulés. L'action n'est pas préconisée, le lieu où se déroule l'action n'est souvent pas cité avec précision et peut être totalement inexistante. La pièce peut très bien être privée de tout mouvement dramatique puisque le but n'est pas «de raconter une histoire mais de construire un objet temporel dans lequel le temps, par le sujet» - Sartre. L'action peut s'étendre et recommencer à l'infini (comme dans *En Attendant Godot*, de Beckett) ; et c'est justement parce que «rien ne se passe que tout se passe, et que le tableau est complet, de la dérision au tragique» - Ionesco. Il arrive même que l'action échappe à tout contrôle: elle peut parfois laisser la place à l'improvisation. Le théâtre de l'absurde n'hésite pas à emprunter aux techniques du mime, du cirque. C'est ainsi que des tons si différents cohabitent sans transition parfois: l'angoisse succède à l'humour, la mort à la situation la plus clownesque.

Mettre en scène des anti-héros

Alors que la tragédie classique repose sur la confrontation entre le héros et une puissance supérieure qu'il défie, le théâtre de l'absurde met en scène des anti-héros prisonniers de la condition humaine. Ce sont des êtres anonymes, sans profondeur psychologique, sans caractère bien défini. On a davantage à faire à des allégories d'humanité (du clochard de Beckett au Roi de Ionesco). Les anti-héros sont confrontés à des objets banals et dérisoires, qui gênent par leur présence ou envahissent la scène. A travers eux, le théâtre de l'absurde conteste la société de consommation. Dans *Oh les beaux jours*, Winnie, dans un monologue presque infini, essaie de meubler sa journée grâce à des objets dispersés autour d'elle et au niveau de son sac. Dans *Les Chaises* (1951) de Ionesco, la scène est constituée d'un grand nombre de chaise qui étouffent et inquiètent la scène. III. Les thèmes essentiels : l'écoulement infini du temps, le temps est aboli, il n'est pas linéaire : soit il n'avance pas, soit il se répète. Les personnages sont confrontés à l'expérience d'un temps qui s'écoule sans repère. Ils n'ont pas de projets ou attendent des événements qui n'arrivent jamais. . Le temps est lui-même tourné à l'absurde par certains moyens (pendule sonnante un nombre improbable de fois dans *La Cantatrice Chauve* de Ionesco).

La solitude de l'homme et le tragique d'existence Se sentant étranger dans le monde, les personnages expriment leur solitude et leur angoisse au sein d'un univers qui a perdu toute signification. Le "non-lieu" débouche sur la thématique du vide. Godot (God = Dieu en Anglais) pourrait en effet renvoyer à un monde sans Dieu, celui qu'en vain l'humanité attend sans trop au juste savoir pourquoi. L'absence d'intrigue accentue d'ailleurs plus encore la solitude de l'homme et sa solitude morale. Le drame est là : le drame ce n'est pas d'attendre, c'est de ne pas pouvoir donner un sens à l'attente. VLADIMIR - Alors on y va ? ESTRAGON - Allons-y (Ils ne bougent pas). Cette didascalie finale de la pièce *En Attendant Godot*, présente un éternel recommencement dont les personnages ne comprennent pas la signification. La

difficulté de communiquer Le langage ne remplit plus sa fonction de communication ; les personnages sont incapables de faire part de leurs sentiments et les mots semblent vides de sens.

Chez Beckett, la qualité primordiale de ses personnages « *c'est qu'ils sont là* ». Dans sa pièce de théâtre *En attendant Godot*, les personnages -des prénoms simples- Gogo et Didi mangent une carotte et n'ont rien à se dire. Ils font mine de partir, de rester mais le décor est toujours le même. On ne connaît rien concernant leur vie. Donc pendant trois heures et malgré le vide, les spectateurs restent accrochés aux personnages. L'oeuvre nous propose un « rien ne s'y passe », il n'y a pas d'intrigue. En plus, il faut ajouter à ce rien de Didi et Gogo, l'intervention de Lucky muet et Pozzo aveugle pour rendre plus lourde, plus insignifiante l'histoire.

Chez Tardieu par exemple, dans *Finissez vos phrases!*, les répliques ne sont jamais terminées. Dans *La Leçon* de Ionesco, le maître enseigne à l'élève des choses sans importances, employées de manière savante, mais il ne fait absolument pas attention à son élève qui a un curieux mal de dent. Dans *Rhinocéros*, les personnages ont de plus en plus de mal à communiquer entre eux à cause de la rhinocérite. Béranger, personnage principal qui n'a pas été atteint par la maladie, finit par revendiquer haut et fort sa condition humaine. Ionesco met en cause les régimes totalitaristes.

III. Les sources philosophiques

L'apparente absurdité de la vie est un thème existentialiste que l'on trouvait chez Sartre et Camus mais ceux-ci utilisaient les outils de la dramaturgie conventionnelle et développaient le thème dans un ordre rationnel. Il a sans doute été influencé par *Huis clos* (1944) de Sartre.

IV. Les caractéristiques du théâtre de l'absurde

- **Disparition de l'intrigue** : les situations n'évoluent pas, pas d'intrigue dans le sens « narratif » du terme.

- **Crise du personnage** (présenté comme un pantin qui perd parfois son identité).

Souvent, on ne trouve pas de personnalités marquées

- **Lieu et temps imprécis** ou incohérents

- **Absence de communication** entre les personnages : le langage mis en scène n'est plus un moyen de communication mais exprime le vide, l'incohérence :

déconstruction du langage, qui ôte toute cohérence à l'intrigue et toute logique aux propos tenus sur scène. Le langage représente la vie.

- **Mise en scène différente** : la majorité de ces pièces de théâtre ne possèdent ni acte ni scène ; importance accordée aux gestes et attitudes des personnages ; soucis du détail dû à la volonté de créer un spectacle total (utilisation de mime, de clown, d'un maximum d'éléments visuels, soucis du détail dans la mise en scène, jeux de lumières, de sons)

- Importance des **didascalies** dans le texte écrit : nombreux moments où le théâtre n'est plus parole, mais gestes et attitudes

- Aspect **tragique** : solitude, souffrance, absurdité de la condition humaine. La scène se déroule souvent dans un climat de catastrophe mais le comique s'y mêle : caractère absurde. L'absurde n'aboutit toutefois pas à un engagement (comme chez Sartre) ou à une révolte (comme chez Camus). Personnages et situations du théâtre de l'absurde semblent plutôt s'immobiliser dans un tragique total.

Les écrivains de l'absurde représentent une image tragique de l'homme, voué à la solitude et confronté à un univers dépourvu de sens. Ils expriment l'angoisse existentielle née de l'impossible de communiquer avec les autres.

OBJECTIFS

Combattre les illusions littéraires et philosophiques, qui donnent une image idéalisée de l'homme. Mettre en évidence l'absurdité de la condition humaine. Montrer les limites du langage dans la communication.

FORMES

Le roman, la nouvelle, mais surtout le théâtre, qui favorise l'expression d'une crise du langage. Le roman, ouvert à toutes les recherches.

THEMES ESSENTIELS

1. .La solitude de l'homme, qui se sent étranger dans le monde
2. .L'écoulement infini du temps dans un univers sans passé et sans avenir
3. .Le vide d'un espace sans repères.

Camus et l'absurde

A. Camus est une des figures marquantes de la littérature du XX^e siècle. Il est l'auteur d'une œuvre controversée. Bien qu'apparenté à l'existentialisme, Camus s'en est nettement séparé pour attacher son nom à une doctrine personnelle, la philosophie de l'Absurde, définie dans *Le Mythe de Sisyphe* (1942), reprise dans *L'Étranger* (1942) puis dans le théâtre *Caligula, le Malentendu* (1944), elle se retrouve à travers une évolution sensible de sa pensée juste dans la Peste (1947) : « *Un jour vient (...) et l'homme constate ou dit qu'il a 30 ans . Il affirme ainsi sa jeunesse. Mais du même coup, il se situe par rapport au temps (...) il appartient au temps et, à cette horreur qui le saisit, il y reconnaît son pire ennemi. Demain, il souhaitait demain, quand tout lui-même aurait du si refusé. Cette révolte de la chair, c'est l'absurde* ».

Le sentiment de l'Absurde à l'intitulé de la vie, de son caractère machinal et répétitif à l'étrangeté de la nature, de l'hostilité primitive du monde. « *Nous sommes étranger au monde, dit Camus, sous l'éclairage*

mortel de cette destinée, l'intitulé apparaît. Aucune morale, aucuns efforts ne sont à priori justifiables devant les sanglantes mathématiques de notre condition ».

L'écrivain face à ce sentiment de vacuité et de viduité qui corne l'homme de toute part, aucune morale ne peut y faire face et justement redistribuer de façon courageuse les rôles qui sont arbitrairement attribués : *« Le rôle de l'écrivain (...) ne se dépare pas des devoirs difficiles, par définition, il ne peut se mettre aujourd'hui au service de ceux qui font l'histoire. Il est au service de ceux qui la subissent. ».*
Discours de Suède (Prix Nobel) 10/12/1957.

Camus a une conception particulière de la création : *« créer, c'est vivre deux fois »* est-il affirmé dans *le Mythe de Sisyphe*. Pour lui, créer c'est *« donner une forme à son destin »*. La création artistique est, d'après *Le Mythe de Sisyphe*, une discipline qui met en jeu la volonté et la lucidité. La grande œuvre d'art a moins d'importance en elle-même que dans l'épreuve qu'elle exige d'un homme et l'occasion qu'elle lui fournit de surmonter ces fantômes et d'approcher d'un peu plus près sa réalité nulle (rentrer dans les abîmes de son moi) (= l'introspection).

Camus définit l'absurde comme suit : *« L'Absurde naît de la confrontation entre l'appel désespéré de l'homme et le silence déraisonnable du monde ».*

Pour Camus, il faut profiter du Bonheur qui nous offre chaque instant. Ainsi l'affirme d'ailleurs l'épigraphe* du *Mythe de Sisyphe* « éprise du champ du possible » et non aspiré à l'éternité. « *Notre royaume est de ce monde* », il emprunte pour l'homme révolté à la Mort Empédocle du romantique Hölderlin cette modeste et sublime épigraphe « et ouvertement, je vouais mon cœur cette terre grave et souffrante, et souvent dans la nuit sacrée, je lui promets de l'aimer fidèlement jusqu'à la mort, sans peur, avec son lourd fardeau de fatalité, et de ne mépriser aucune de ses énigmes. Ainsi, je ne liais à elle d'un lien mortel ».

Conception du monde qu'on trouve chez Jean-Paul Sartre et Albert Camus et qui affirme que le monde n'a pas de signification. (Elle s'exprime dans un théâtre de l'incommunicabilité [Beckett, Ionesco,], substitut moderne du tragique classique.)

Camus comme Sartre fait partie de l'école existentialiste, en cela qu'il croit que l'homme se fait lui-même, mais le nom de Camus restera coller à un autre mouvement philosophique qui dont il est l'initiateur ; la philosophie de l'absurde.

Nous pouvant résumer cette philosophie dans ce qui suit :« *Vivre une expérience, c'est l'accepter pleinement or on ne vivra pas ce destin, le*

* Epigraphe : citât d'un auteur en tête d'un livre.

sachant absurde, si on ne fait pas tout pour maintenir devant soi, cette absurde mise à jour par la conscience ». « Vivre, c'est faire vivre l'absurde ».

Définition de l'absurde :

- 1) Le non sens de la vie : la vie humaine est un non sens. En effet, l'homme s'acharne à vivre, c'est-à-dire à faire succéder des gestes et à les prendre comme éternels alors que son existence est marquée par la non-existence (la mort). Cette situation est autant plus absurde que cette philosophie est athée et quand un mot le but de la vie c'est la vie (que faire dans ce cas ?).
- 2) Le suicide pouvait être la solution (analyse faite dans *Le mythe de Sisyphe*). Mais en se suicidant « mourir volontairement » mais en se suicidant « mourir volontairement » mythe de Sisyphe Ch I. La mort au lieu de mettre fin à la lucidité en devenant volontaire, accentue l'absurdité et le non sens de notre vie.

La vie est absurde oui, mais il faut qu'elle garde sa valeur.

Camus nous dit « *je tire de l'absurde trois conséquences qui sont ma révolte, ma liberté et ma passion par le seul jeu de ma conscience. Il transforme en règle de vie ce qui est invitation à la mort ».*

De cette citation nous pouvons tirer les termes fondamentaux de la philosophie de l'absurde :

Notre vie est absurde, elle est une création sans lendemain, mais l'homme doit affronter la vie comme il affronterait un défi.

C'est en cela que Camus refuse le suicide (le suicide physique ou philosophique c'est à dire religieux. Le suicide est la négation même de la vie (ce qui n'est pas le cas de la mort)

Comment échapper à ce défi ? Il n'y pas d'échappatoire, Camus nous dit : « Dans cette conscience [la conscience de l'absurdité de notre existence] et de cette révolte. (*L'homme révolté*)

2) **La liberté** : Camus s'oppose à la liberté absolue de Sartre car elle n'a pas aucun sens surtout dans une philosophie athée.

Pour Camus, la liberté absolue est un leurre (mensonge) qui nous rend esclave de nos habitudes et qui semble donner à notre vie un but et une valeur tous les deux illusions. Pour Camus, la liberté dépend de notre prise de conscience de notre situation.

Ceci nous rend encore plus libre, car à partir de ce moment où l'homme connaît clairement sa situation sans lendemain qu'il peut se détacher (se libérer définitivement) des règles et ne vivre que pour vivre.

3) « **La vie sans appel** » : (La passion et la révolte, nous pouvons échapper à l'absurdité de notre vie que ne reste-t-il ? pour Camus, l'homme conscient doit « mordre la vie à plein dents », la vie de l'homme n'étant pas éternelles, il faut le vivre pleinement, en multipliant les expériences qui nous font prendre conscience.

« Pour échapper à l'absurdité, il faut sentir sa vie est la plus possible, c'est vivre est le plus possible où la lucidité règne, l'échelle des valeurs devient inutile ».

4) La révolte : L'homme a pour but d'être un homme, c'est le seul but et tous ces gestes doivent servir ce but.

C'est en cela que l'homme se révolté contre sa condition. En effet, les gestes de générosité par exemple qui n'ont pour but que la générosité donnent de la valeur à l'humanité. La meilleur révolte est le plus grand défit est d'être un homme.

Cette philosophie est véritablement une philosophie humaniste car elle met au centre de tout l'homme.

L'Étranger

Ce roman a été écrit par Albert Camus (1913-1960), prix Nobel de 1957, en 1942.

Résumé de l'intrigue

Le lieu de la narration se situe à Alger, à une époque non déterminée mais qui se situe probablement dans les années trente, à l'époque où l'Algérie était Française.

Le personnage principal, qui est aussi le narrateur, s'appelle Meursault, un modeste employé de bureau, ordinaire et athée, sans opinions ni convictions particulières. L'oeuvre est divisée en deux parties :

Première partie : l'existence de Meursault est présentée sous la forme d'un journal que tient le narrateur. Meursault y décrit avec application sa vie quotidienne, qui pourtant ne comporte pas d'événements significatifs.

Il apprend reçoit un télégramme lui annonçant que sa mère vient de mourir dans un asile de vieillards de Marengo. Meursault accueille sans émotion cette disparition (il refuse de voir le corps de sa mère, il fume tranquillement durant la veillée funèbre). Durant l'enterrement, il suit avec indifférence le corbillard jusqu'au cimetière sous le puissant soleil d'Afrique du Nord. Il trouvait hypocrite de simuler un chagrin qu'il n'éprouvait pas, ce qui, plus tard, lui sera reproché.

Le lendemain même de la mort de sa mère, il rencontre à la plage Marie Cardona, une ancienne collègue . Leur liaison commence immédiatement, ils se rendent le soir au cinéma pour voir un film comique puis passent la nuit ensemble. Plus tard, Marie exprime son désir de se marier avec Meursault, une idée que ce dernier accepte sans enthousiasme, comme si elle ne le concernait pas. Meursault admet qu'il n'éprouve pas de sentiment particulier envers la jeune femme, mais qu'il acceptera cette union si elle le désire.

Meursault se lie avec son voisin de palier, une sorte de souteneur, Raymond Sintès, qui s'est montré brutal avec sa compagne mauresque du moment (il l'a battue). Celui-ci lui demande de rédiger une lettre pour lui.

Invité par Raymond à passer un dimanche dans le cabanon d'un ami, au bord de la mer, Meursault s'y rend avec Marie. Raymond est inquiet car le frère de la jeune femme veut venger sa soeur. Raymond et Meursault rencontrent deux Arabes sur la plage, dont l'un est le frère de la jeune mauresque. Il y a bagarre sur la plage, et Raymond est blessé.

Un peu plus tard, Meursault accablé par la chaleur et la lumière, marche seul sur la plage et rencontre à nouveau l'un des arabes près d'une source de fraîcheur. L'Arabe sort son couteau puis Meursault serre le revolver que Raymond lui a laissé. Le reflet du soleil sur le couteau éblouit le narrateur, déjà accablé par la chaleur et la luminosité agressive de l'après-

midi. Dans une scène apocalyptique renversant terre, ciel et mer, Meursault tue l'Arabe, inconsciemment, avec cinq balles.

Deuxième partie : Meursault est jugé par un tribunal pour le meurtre qu'il a commis. Emprisonné, il avait attendu un an avant son procès. Cette fois, le mode narratif change pour adopter la forme du récit rétrospectif, par lequel les actions de Meursault sont examinées et analysées par le procureur général qui mène l'accusation.

Meursault ne choisit pas d'avocat pour le défendre, il accepte sa culpabilité sans paraître concerné. Meursault semble en fait assister à son procès comme témoin plutôt que comme accusé. Curieusement, au lieu de s'attacher à clarifier les circonstances du crime commis par Meursault, la justice se concentre sur la personnalité de Meursault, son athéisme, son indifférence envers la mort de sa mère, son caractère asocial, sa vie dissolue.

Dans le contexte colonial de l'Algérie contrôlée par la France, l'assassinat d'un Arabe par un Français ne paraît pas avoir grande importance, Meursault aurait pu être facilement acquitté s'il avait plaidé la légitime défense. Pourtant, Meursault est finalement condamné à mort, plus pour son indifférence aux normes de la société que pour son crime.

Il est condamné à mort, refuse les consolations de la religion, et meurt en s'ouvrant "pour la première fois à la tendre indifférence du monde".

Analyse

Camus est un homme de la banlieue pauvre, de la Méditerranée, de la nature et de la mer: le soleil, la lumière, la mer, mais aussi la joie de vivre, le sentiment de la plénitude corporelle forment la tonalité fondamentale de son écriture et les thèmes récurrents.

La clarté entre pour beaucoup dans sa conception de l'absurde et de l'homme absurde qui est avant tout celui qui reste lucide face à la vie.

Meursault est une sorte d'anti-héros, terne et sans couleur, confronté à l'absurdité de l'existence.

L'existentialisme de Camus sera un existentialisme désespéré. C'est un désespoir clairvoyant, instaurateur de la grandeur de l'homme et de l'humanisme.

L'homme absurde est au centre de la réflexion de Camus. Le sentiment de l'absurde est la conséquence du caractère infondé de l'existence de l'homme - être limité face à l'absolu, étranger jeté dans un monde indifférent.

Mais, comme Camus le montre, l'absurde ne réside ni dans l'homme, ni dans l'univers: il est le résultat de leur rapport antinomique et de la conscience que l'homme en a. Plusieurs attitudes sont alors possibles. Camus refuse celles qui sont des attitudes d'évasion: le suicide, qui consiste à escamoter, en le supprimant, l'un des termes de la contradiction (la suppression de la conscience). Il récuse aussi les doctrines situant hors de ce monde les raisons et les espérances qui donneraient un sens à la vie par les croyances religieuses.

L'homme absurde est celui qui accepte lucidement le défi, c'est là le fondement de sa révolte qui le mène à assumer aussi bien sa liberté, mais aussi ses propres contradictions en décidant de vivre avec passion et seulement avec ce qu'il sait.

La technique narrative de *L'Étranger* est caractéristique: les phrases brèves du récit se succèdent, sans apparentes articulations logiques entre elles.

Le style indirect, sur-utilisé, provoque un sentiment de distance qui accentue l'étrangeté du personnage principal.

L'usage du passé composé, plutôt que du passé simple, temps symbolique du récit romanesque, donne l'impression d'une accumulation de faits objectifs.

Le lecteur éprouve ainsi un certain malaise, émanant de l'atmosphère pesante de l'œuvre.

• **Pour approfondir**

Le recours au récit à la première personne n'est pas une simple commodité technique, Cette mise en exergue du *Moi* est aussi caractéristique d'un certain type de roman, qui conçoit le monde comme représentation, projetant une sur le plan du réel, On trouve des récits en « je » majeur aussi bien chez les romantiques que, chez les existentialistes. Tous sont des chantres du mal de vivre. Tous ont insisté sur l'irréparable distance du sujet à ce qui l'entoure. Dans *L'Étranger* le narrateur, Meursault, est aussi étranger au monde, à ses contemporains, qu'à lui-même. C'est que, depuis l'époque romantique, la psychanalyse a montré que les failles se situaient autant à l'intérieur du Moi qu'entre celui-ci et le monde. Le texte choisi illustre ce double rejet. Il peut constituer une initiation à une lecture philosophique de la littérature, qui sera développée.

- La vie, regardée d'un certain point de vue, n'a pas de sens. C'est de cette constatation que part Camus pour peindre, de l'intérieur, la conscience de Meursault, qui n'est nullement un révolté, ni un angoissé, mais simplement un homme qui met tout à distance, qui ne se sent jamais impliqué dans ce qu'il voit et dans ce qu'il vit. Dans ce procès qui est le sien, il a l'impression que tout se déroulait sans intervention. L'affrontement entre l'avocat et le procureur n'a plus de sens pour un homme qui ne se sent pas concerné par ce qui se dit. L'infirmité majeure de Meursault semble être une profonde indifférence aux choses et aux êtres ; l'intérêt qu'on trouve à occuper les gens ne dure pas longtemps, la plaidoirie du procureur m'a très vite lassé. Il perçoit mal la différence entre la plaidoirie et le réquisitoire. Penser la vie comme absurde, c'est penser que tout est équivalent, que tout se vaut.

- Mais le lecteur, contrairement à Meursault, ne peut manquer de trouver une dimension tragique à ce texte. Il est tout d'abord question de la teneur d'un homme. Ce procès pour meurtre va d'ailleurs déboucher sur la condamnation et sur l'exécution de Meursault. Plus essentiellement encore, le texte illustre la tragédie de la condition humaine. L'insensibilité de Meursault est finalement plus poignante que sa condamnation à mort. Dans ce sens, il symbolise l'homme en général, étranger à son destin.

Cette étrangeté de Meursault se lit dans la manière dont il décrit ce qui l'entoure. Comme il ne s'intéresse guère au sens de ce qui se dit, il assiste à une pantomime ridicule: « *L'avocat levait les bras (...) le procureur tendait ses mains ..., il ne peut pas non plus dire son avis, il ne peut communiquer avec les autres parce que, au fond, il n'a rien à dire, Incompris, perdu sans ses préoccupations, il n'est pas sûr de bien comprendre ce qui se dit* ». Il y a une telle différence de langage et de préoccupations entre l'accusé et les gens de justice que toute communication est vouée à l'échec.

- La machine judiciaire tourne, en quelque sorte, à vide, dans l'abstraction la plus totale, dans un étalage inepte d'effets de manches et de grandiloquence. Même l'accusé ne se sent pas concerné, Plus gravement encore, Camus accuse magistrats et avocats d'être tous ligés contre Meursault : Etaient-elles si différentes, d'ailleurs, ces plaidoiries ? L'avocat ne joue pas son rôle, il considère son client comme coupable, ne le laisse pas s'exprimer.

L'étranger est dépossédé par la justice de tous ses droits, y compris celui à la parole.

- Le narrateur perd également la conscience de son identité, de son Moi. Le texte le suggère en faisant référence au personnage de plusieurs points de vue, Tantôt il est le narrateur, parlant à la première personne du

singulier, tantôt il est l'objet du procès (je peux dire qu'un a beaucoup parle de moi, parfois enfin, à la troisième personne, il est l'objet d'un discours (la psychologie de cette âme criminelle, ou, à la deuxième personne, l'interlocuteur : Taisez-vous. Dans ce jeu de focalisation multiple «j'assiste a un procès ou l'on parle de moi Meursault perd de son unité, il ne peut se contenter de se penser lui-même puisque d'autres prétendent le connaitre mieux que lui el mieux parler de lui qu'il ne saurait le faire. Toutes ces voix résonnent en lui, sans que dans son indifférence au monde il songe à les accorder.

1. Meursault, peu sur du langage en général, corrige systématiquement ce qu'il avance, comme s'il cherchait une expression juste qui lui échapperait toujours, Nous suivons, en direct, le cheminement d'une pensée, dans tout ce qu'ont d'approximatifs les ajustements successifs par lesquels elle progresse. Le précède stylistique utilise est celui de la répétition :

Pendant les plaidoiries... Etaient-elles si différentes, d'ailleurs, ces plaidoiries? Mais tout de même, qui est l'accusé? C'est important d'être l'accusé, Et j'ai quelque chose à dire. Mais réflexion faite, je n'avais rien a dire, etc. Par ailleurs, Meursault exprime fréquemment son doute a l'aide de modalisateurs, destines) atténuer ses affirmations en indiquant que ce

qu'il dit lui est personnel : je peux dire qu', peut-être, En quelque sorte je dois reconnaître que si j'ai bien compris Du moins.

2. Meursault utilise un langage très sobre, quotidien, On apprécie la différence lorsqu'il nous laisse entendre un extrait du discours ampoule du procureur. Ses mots sont simples, peu spécialisés (le champ lexical judiciaire n'est représenté que par : accusé, plaidoirie, procureur, avocat, plaidait, prémédite. Ce sont des termes très courants, parfois peu exacts (excuses au lieu de circonstances atténuantes). Les mots sont assez souvent répétés, comme pour montrer la pauvreté de ce vocabulaire. De même, le langage de Meursault se tient à égale distance du ton familier et du ton soutenu. Camus, qui a voulu faire de son personnage un « homme sans qualités », lui a prêté le langage le plus courant, le plus universel possible.

THÉÂTRE

La philosophie de l'absurde procède du sentiment d'une existence injustifiée. La conscience alors du défaut d'être se substitue à celle de la plénitude, toute finalité s'absente et le langage, privé de ses fins communicatives et signifiantes, se consume en lui-même et se défait. Cette problématique n'est certes pas étrangère au théâtre de l'absurde, mais ce théâtre ne consiste pas en une mise en scène de ce qu'on appelle la philosophie de l'absurde : c'est même le contraire qui est vrai. Le théâtre des années 1950 rejette précisément les pièces – celles de Sartre et de Camus notamment – qui tenaient ce discours : suspicion jetée sur l'action, mais, tout de même, il faut agir (*les Mains sales*) ; affirmation didactique de la solitude et de l'illusoire communication (*Caligula, le Malentendu*). Le théâtre de l'absurde, ou le « nouveau théâtre », s'inscrit

en faux contre les discours idéologiques parce qu'il ne croit pas qu'ils puissent avoir un sens : tant qu'on raisonne pour dire qu'il est vain de raisonner, rien de fondamental n'est mis en cause. C'est pourquoi le « théâtre de l'absurde » doit s'entendre comme l'acte dramatique par lequel des silhouettes sans épaisseur ni identité exhibent la totale impuissance de la parole et non comme un ensemble d'œuvres qui auraient pour enjeu d'exposer les raisons que l'homme peut avoir de trouver sa vie insignifiante et sa condition tragique.

Le théâtre de l'absurde construit donc un rapport radicalement autre au langage : sur la scène se dévident des discours qui semblent tourner sur eux-mêmes, sans capacité de désigner quoi que ce soit d'extérieur ni de s'adresser à quiconque. Les mots ne sont plus gagés sur les choses : ils viennent du rien et vont se perdre dans le vide. La communication impossible ruine tout rapport entre les créatures qui sont là : « ça parle », mais elles ne parlent pas. Le théâtre de l'absurde dénie au langage tous ses pouvoirs. Mais, en même temps qu'il travaille à rendre le langage exsangue, le théâtre de l'absurde s'y confie tout entier : dans ces pièces dénuées d'intrigue, déconstruites, où des corps – qui sont souvent des loques – assistent à l'éclosion en eux de la négativité, il n'y a justement que des mots.

Les années cinquante

Albert Camus et l'Absurde

En 1950 est représentée aux Noctambules *la Cantatrice chauve*, d'Eugène Ionesco. *La Grande et la Petite Manœuvre* d'Arthur Adamov suit et surtout, en 1953, *En attendant Godot*, d'un écrivain à peu près inconnu bien que son œuvre romanesque soit alors achevée : Samuel Beckett. Le succès, relatif, est pourtant décisif : les intellectuels s'enthousiasment et la scène traditionnelle est durement secouée. C'est que, si le théâtre du xx^e siècle a déjà connu des tentatives de renouvellement et de dépoussiérage radicales, il semble qu'on se trouve alors devant autre chose : Piscator et Brecht avaient « inventé » le théâtre « épique », qui éclairait d'un jour matérialiste

les rapports sociaux ; Sartre, Camus et bien d'autres avaient « engagé » le théâtre et avaient décrit l'homme en proie à l'angoisse de sa condition. Mais ce nouveau théâtre se caractérisait par une double rupture, avec le théâtre bourgeois et le théâtre idéologique. Ni marxiste ni existentialiste, il ne prêchait pas, n'analysait rien : il balayait tout, et d'abord la certitude qu'il y a « de l'humain » quand même. Il semblait s'installer délibérément dans l'horreur, dont on pouvait alors penser que les totalitarismes avaient touché le fond. Ses « maîtres » n'étaient ni Brecht ni Sartre : c'était plutôt Artaud – qui, dans *le Théâtre et son double* (1938), avait proclamé la nécessité d'un retour à la scène comme lieu physique – et Pirandello, l'inventeur du « théâtre dans le théâtre », dont la trilogie *Six Personnages en quête d'auteur* (1921), *Comme ci (ou comme ça)* [1924], *Ce soir on improvise* (1930) était la représentation d'une représentation impossible.

Une nouvelle dramaturgie

Le théâtre de l'absurde démantèle tous les principes qui, depuis Aristote, régissent le théâtre occidental et reflète la crise profonde de l'après-guerre. Les spectateurs qui assistèrent à la première de *la Cantatrice chauve* attendirent longtemps et ne virent ni cantatrice ni chauve. Ceux qui coururent à la deuxième pièce de Ionesco représentée, *la Leçon*, purent avoir quelques inquiétudes sur les enseignants puisque le Professeur – qui n'apprend évidemment rien à sa jeune élève – la viole et la tue (elle est sa quarantième victime de la journée). Que dire de ceux qui, avec les clochards de Beckett, attendent encore un Godot qui ne viendra jamais ? Le théâtre de l'absurde se soucie peu de construire une action et de la mener à son terme : pas d'intrigue ici, des rencontres, des hasards, des répétitions sans rime ni raison. Pas de personnages non plus, pas de héros psychologiquement cohérents et qui ressembleraient à des « personnes » : des corps, souvent repoussants, sales, à peu près interchangeables, soit qu'ils ne tirent un peu d'existence que du conformisme social (souvent petit-bourgeois) qui les compose, soit que leur existence dépende strictement de leur capacité à bavarder. Les premiers peuplent les premières pièces de Ionesco, les

seconds traversent l'univers tragique de Beckett. Ils sont de surcroît le lieu de toutes les contradictions et de toutes les aberrations (en cas de besoin, ils peuvent se métamorphoser, s'envoler : le théâtre de l'absurde s'en prenant, notamment, à l'illusion réaliste). Ils se déplacent (à moins, comme chez Beckett, qu'ils ne soient frappés d'immobilité : *Fin de partie*, *Oh les beaux jours*) dans un espace scénique singulièrement bouleversé. Prenant au pied de la lettre l'injonction d'Artaud, pour qui la scène est un lieu concret et physique, les dramaturges des années 50 s'en servent pour rendre visibles les fondements mêmes de leurs pièces : dans *la Cantatrice chauve*, la porte (on sonne mais il n'y a personne), la pendule qui retentit de 28,35 coups sont autant de signes du dérèglement et de la sottise ; dans *l'Invasion*, d'Adamov, l'épouvantable désordre qui règne dans la chambre ne fait que traduire le désordre des pensées ; dans *les Chaises*, le vide, l'absence de tout le monde, et notamment de Dieu, sont rendus sensibles par les chaises qui occupent tout l'espace mais que personne n'occupe. Mais c'est dans l'univers de Beckett que la puissance de l'espace et des choses est sans doute la plus terrifiante : sur fond noir, quelques objets-réceptacles (jarres où sont coincés les personnages de *Comédie*, poubelles de *Fin de partie*) « accueillent » des corps aux positions larvaires, tas de membres difformes, paralysés, mutilés, menacés par l'absorption dans la matière (terre, boue) et le retour à l'inerte et à l'informe. Les choses font peur parce que l'homme n'est plus leur maître. Le rêve d'un théâtre qui serait pure présence sur la scène, seul et scandaleux fait « d'être là », mais là pour rien, c'est sans doute le théâtre de l'absurde qui l'a accompli. Car les corps qui se déplacent sous la lumière – quand il en reste – n'ont rien à dire, rien à faire, rien à prouver. C'est en effet le langage, et donc les fondements mêmes de l'humain (« je parle, donc je suis »), qui est ici décomposé : à côté des lieux communs éculés que serinent à l'infini les Smith et les Watson de *la Cantatrice chauve*, des propos incohérents ou des hurlements, il y a l'usage dérisoire et tragique que font de la parole les personnages beckettien : la langue, étranglée, ricoche, revient sur elle-même, haletante. Le langage est une excrétion qui suinte ; personne n'en dirige le flux puisqu'on n'ose parler du « sens ». L'être n'est ici que

l'écho de bruits insensés. Un pas encore et Beckett s'attaque à la voix (Krapp, dans *la Dernière Bande*, écoute sa voix sur un magnétophone), puis au souffle même, spasmodique, devenu un rôle (*Acte sans paroles, Paroles et musique, Dis Joe*).

Loin des bavardages prétentieux sur la condition humaine, ce théâtre de la crise des valeurs et du sens occupe le seul lieu possible après le nazisme et le goulag : celui de l'horreur.

La raison de l'absurde :

Face à une négation aussi absolue de tout, les réactions furent vives : les uns haussèrent les épaules (surtout les disciples de Brecht et les écrivains engagés), les autres se détournèrent parce qu'ils avaient trop bien compris, les plus malins récupérèrent : il était finalement commode de redonner du sens à tout cela, de voir dans *Godot* la parabole de l'homme en attente de Dieu (d'où les réductions et les étymologies rassurantes – il y a God dans Godot) ou dans le théâtre de Ionesco l'héritage de l'aigre critique flaubertienne de la bêtise bourgeoise. On chercha à inscrire l'absurde dans la tradition théâtrale : on lui trouva des ancêtres dans le comique outré d'Aristophane ou de Plaute, dans la farce médiévale, dans les parades et les intermèdes grotesques de Shakespeare ou du théâtre romantique, dans les pirouettes de la commedia dell'arte ou dans les dramaturgies bouffonnes de Jarry et d'Apollinaire. Bien des dramaturges du reste se prêtèrent à cette interprétation : Ionesco vira au prédicateur, Adamov se tourna vers un théâtre historique (*Printemps 71*), Beckett résista, mais au prix du silence. Un dramaturge capital, qu'il n'est pas habituel de rattacher à l'absurde et qui en effet ne procédait que de lui-même, éclaire les difficultés et les impasses de ce courant : il s'agit de Jean Genet. Si *le Balcon*, *les Nègres*, *les Paravents* relèvent dans leur conception première d'une autre perspective – dans la mesure pourtant où ces pièces manifestent l'impossibilité de toute représentation et où elles contestent la possibilité de tout ordre (social, politique, esthétique même) –, ils participent de la même désespérance profonde : le monde

occidental meurt et, tandis qu'il agonise, il peut se donner la fête somptueuse de sa propre mort. Ce théâtre est un ordonnateur des pompes funèbres. Comme tel, il exhibe la raison de l'absurde : exilé, aliéné dans son langage, privé dès lors de sa pensée, qui lui permettait de distinguer les temps et d'avoir une mémoire et une histoire, l'homme du théâtre de l'absurde est atteint de la maladie de la mort, d'autant plus pernicieuse que c'est invisiblement qu'elle ronge l'identité et sape les valeurs. Ce théâtre ne représente plus rien (pour cela, il faudrait qu'entre les mots et les choses le rapport ne soit pas suspect), ne raconte rien : il montre, mais le spectacle n'est pas réjouissant qui est le cauchemar d'un monde dont il ne faut pas espérer pouvoir se réveiller.

LE THÉÂTRE DE L'ABSURDE

Incarné par le genre théâtral, le théâtre de l'absurde représente le rejet des conventions théâtrales, le règne de l'anti-héros, et les thèmes de l'absurde, de la solitude, du néant, de l'absence et du vide.

- Entre tradition et renouvellement, on trouve :
 - Ionesco, La Cantatrice chauve (1950)
 - Beckett, En attendant Godot (1953), Fin de partie (1957)

Ou encore : Brecht, Pirandello, Cocteau, Anouilh, Montherlant, Giraudoux, Sartre, Camus, Genet, Kolthès

Samuel BECKETT et le théâtre de l'Absurde

Romancier, dramaturge irlandais, homme de théâtre, auteur de films, poète. Beckett (1906 – 1989) a toute sa vie écrit alternativement en anglais et en français.

Parmi ses œuvres romanesque, sa trilogie (*Molloy* (1951), *Malone meurt* (1951) et *l'Innommable* (1953)). Mais c'est au théâtre que Beckett va connaître la célébrité : avec sa première pièce écrite en français.

En attendant Godot (1953), et d'autres pièces qui suivront citons : *Fin de Parti* (1957), *Oh les beaux jours* (1961), *Pas moi* (1973)..., etc

Il a reçu le prix Nobel de littérature en 1969.

En attendant Godot, la pièce, pièce en deux actes, publié à Paris aux aditions de Minuits 1952, écrit entre le 9 octobre 1948 et le 29 janvier 1947, et créée dans une mise en scène de Roger Blin à Paris au théâtre de Babylone le 5 juin 1953.

Résumé :

La pièce met en scène deux personnages, Estragon (dit Gogo) et Vladimir (surnommé Didi) se retrouvèrent sur une route de campagne, près d'un arbre. Ces deux personnages dont le dialogue révèle très vite la raison de leur présence en ce lieu : ils attendent un troisième personnage nommé Godo. Ils ne savent même pas exactement s'il viendra, ce qu'ils souhaitent obtenir de lui, ils ne le connaissant même pas. Pour patienter jusqu'au moment de son arrivée, ils engagent une conversation sans intérêt. Ensuite un autre couple se présente : l'un (Pozzo) tient l'autre (Lucky) attaché par une longue corde et entretient avec lui des rapports de maître cruel à serviteur soumis à ses moindre caprices et supportant en silence ses insultes et ses coups.

Durant leur présence, Pozzo propose aux deux compères de faire danser et penser Lucky. Celui-ci obéit. Après une courte « danse de filet », se lance dans une longue tirade philosophique hermétique et insignifiante.

Après le départ de Pozzo et Lucky, un jeune garçon vient annoncer à Gogo et Didi que Godo viendra demain. **Acte I.**

Le lendemain, Vladimir et Estragon se retrouvèrent au même endroit après s'être séparés pour la nuit. Estragon a tout oublié ou presque de ce qui s'est passé la veille. Ils reprennent leur conversation. Après savoir recours sans conviction à divers moyens de passer le temps (imiter Lucky et Pozzo). Ils sont heureux de voir revenir Pozzo et Lucky. Le premier est devenu aveugle. Lucky est devenu muet.

Pozzo irrité par les questions de Vladimir et Estragon, quitte la scène avec son esclave Lucky. Le même jeune garçon revient ensuite porter à Vladimir et Estragon le même message que Godot ne viendra pas. Vladimir et Estragon décident de se pendre, mais ils ne bougent pas... cette pièce reste ouverte.

Le contexte de la pièce :

A travers cette pièce, Beckett met en exergue les thèmes les plus récurrents, de la période des années 1950 influencé par le mouvement de « l'existentialisme », du *vide et de néant*. En poussant jusqu'aux limites le théâtre de l'absurde en présentant des personnages égarés, en proie à un total vide intérieur, l'action est réduite à une vaine attente. Ecrite en un mois, cette pièce fait un triomphe lors de sa sortie en 1953. Les personnages de Beckett sont ici non pas pour raconter une histoire, mais simplement à passer le temps en attendant la mort ou l'arrivée du fameux Godot, personnage allégorique dont on ne sait trop s'il s'agit de Dieu, ou du sens de la vie.

Les relations historiques et littéraires avec la pièce :

La fin des années 40 et début des années 1950 présentent l'apogée de la guerre froide, les deux blocs se constituent face à face (Russie et USA) et chacun a sa zone d'influence. Littérairement : le théâtre à Paris semble avoir plus d'avenir. Trois années après la fin de la deuxième guerre mondiale, les écrivains restaient touchés par la cruauté de cette guerre qui a détruit l'espoir de la libération.

La vision d'un monde plus juste et plus libre s'effondre « *en attendant Godot* », ce n'est que la substitution du mot Godot par « espoir » ou « liberté ». C'est dans cette atmosphère déprimante qu'est né « *en attendant Godot* ».

La pièce de Beckett n'est pas étrangère au théâtre de la cruauté de (A. Artaud), elle fait partie du théâtre qui « *impliquait une insignification de l'homme dans une insignifiance universelle* ». Ce théâtre nouveau venant tout simplement faire une révolution esthétique.

Cette pièce est parmi les pièces qui s'opposent si fort aux traditions de théâtre classique.

Les outils utilisés pour présenter le théâtre de l'absurde :

1. Les personnages et la notion de l'anti-héro :

Les personnages dans cette pièce ont un rôle symbolique :

Vladimir et Estragon:

Le personnage dans cette pièce n'est pas important comme acteur (comparaison avec le théâtre classique). Vladimir et Estragon attendent Godot, ils sont confondus dans un même désespoir et dans un même malheur.

L'interprétation symbolique de ces deux personnages :

Les deux personnages ne font rien, mais ils sont là, c'est-à-dire l'Être est là (il est le propre personnage du théâtre). En scène, ils sont par excellence les acteurs de la condition humaine.

Beckett dit que « Vladimir et Estragon sont l'un pour l'autre comme l'esprit et le corps »¹.

On peut dire alors qu'ils présentent un seul personnage.

Vladimir (présenté comme le personnage vif, une apparence optimiste) serait l'esprit, et Estragon (lent, balourd) serait le corps : ex. : Vladimir pose la question à Estragon « Est-ce que je t'ai jamais quitté », page 98.

2. Le couple : Pozzo et Lucky :

A travers ces deux personnages, Beckett reflète une réalité historique et expose une situation essentiellement irlandaise : deux sociétés, celles des maîtres et de serviteurs, c'est la société irlandaise opprimée par les anglais malgré son indépendance.

Leur rôle dans la pièce est de meubler le silence : l'arrivée de Pozzo et Lucky au I acte est événement mais après leur départ, le spectateur s'aperçoit que Pozzo et Lucky ont fait un discours par contre Vladimir et Estragon ont bavardé rien de plus.

¹ Profil d'une œuvre, page 41.

Pozzo et Lucky meublent le silence au moment où les autres n'avaient plus rien à se dire. C'est bien que dans l'acte II, Vladimir et Estragon sont heureux de revoir le couple (Lucky et Pozzo).

« *Ca tombe à pic* », dit Vladimir, page 123.

Pozzo et Lucky présentent une réalité : celle du maître et de serviteur : Pozzo n'existe pas sans Lucky : plus il humilie, plus il le réduit à n'être rien, plus la différence se fait remarquée.

En présentant ce couple, Beckett nous invite à s'interroger sur la question du « normal » dans le monde : Vladimir et Estragon trouvent normal et habituel l'état de Lucky. Ce qui habituel dans l'ordre d'une société finit par ne plus susciter la surprise, malgré que cette situation est « anormale ».

Déjà, le grand mot est prononcé par Estragon « C'est normal, c'est normal qu'il a une corde et qu'il porte une charge lourde » ainsi l'absurde est exprimé à travers les deux personnages.

2. La tragédie :

- Dès le début de la pièce, on comprend qu'il s'agit du tragique or c'est dans la situation de souffrance de Vladimir et Estragon, dans laquelle ils vivent.

Vladimir « si on se rependait ?

Estragon « de quoi ? »

- Dans le théâtre classique, les spectateurs attendent ce qui va se passer tout au long de la pièce. Tandis que dans le théâtre du XX^e siècle, l'attente est transposée sur la scène (les personnages de la pièce).

Beckett ramène tout à l'attente.

- L'attente vide la scène en paralysant des personnages, (remarquant les personnages au fil de la pièce qui se fatiguent).

- Suspend la durée. « Rien ne se passe ! » dit Estragon, ils attendent donc quelque chose, personne ne vient, « Personne ne vient », dit encore.

- Le temps semble être arrêté « ne croyez pas ça cher Monsieur », dit Pozzo le temps passe mais de plus en plus lent.

3. L'attente :

Le thème qui parcourt la pièce est bien entendu de l'attente, dont l'intitulé de la pièce. Le but de l'attente dans cette pièce, même sans connaître l'objet de leur attente, le spectateur se qu'il angoisse c'est l'état de l'être humain (l'état de Vladimir est d'Estragon).

Si Beckett a présenté l'objet que les personnages attendent, le spectateur se détourne de ce que Beckett veut transmettre, « la souffrance en attendant ». Et la question pourquoi nos deux hommes attendent. Une des premières choses qui disent, c'est qu'ils souffrent.

Vladimir : « Tu as mal ? »

Estragon : « Mal ! il me demande si j'ai eu mal », p. 14.

Enfin, la condition de Vladimir et Estragon, c'est attendre en sorte que leur mal disparaît avec l'arrivée de Godot qui ne vient pas. Cependant, l'attente est un temps mort.

L'attente est transmise aux spectateurs, eux aussi attendant Godot. Sûrement quand Pozzo est entré en scène, ils l'ont cru Gaodot (*Voir la suite, page 11*).

4. Le comique :

Le comique vient accentuer l'absurdité. La veine comique suscite de Beckett ressort dans l'absurdité de la situation « les chaussures d'Estragon, renforcé par les dialogues sourds, la gestualité, banalité des gestes.

5. Le langage :

- Le langage constitue l'élément central de cette pièce, toujours menacé par la perte du sens (les questions et les réponses décalées, les dialogues inachevés...).

L'usage de la parole est l'ultime refuge qui reste pour le personnage, avant qu'il ne sombre dans le néant, silence est impossible le langage prend ainsi dans l'œuvre de Beckett la valeur de *personnage central*.

Beckett introduit l'absurdité au sein même du langage exprimant ainsi la difficulté de communiquer.

- Le théâtre est un genre où la parole est indispensable par contre dans cette pièce la parole comble de silence. Dans l'acte II, Estragon dit « En attendant essayent de converser sans sous exalter », p. 105.

Le silence provoque l'angoisse chez Vladimir V. « Dis quelque chose », p. 106. « Dis n'importe quoi », p. 106. L'angoisse provient que les personnages ne peuvent pas agir. Beckett dit « vivre pour un être humain, c'est agir ».

Acte II, Vladimir « Ne perdons pas notre temps en de vain discours. Faisons quelque chose, pendant que l'occasion se présente ! »

« tragédie »

Dans la pièce tragique, les personnages sont souvent des rois, des princes..., mais dans la tragédie du XX^e siècle, on trouve « l'autre bout de la hiérarchie sociale » existent des gens en qui l'humanité se montre toute pire. Ce sont les clochards. C'est-à-dire l'idéal pour un clochard c'est d'être alors on peut dire que le clochard incarne le personnage tragique de Beckett.

Conclusion :

En attendant Godot, œuvre théâtral qui témoigne la misère et la solitude inhérentes à la condition humaine de l'impossibilité d'*être ou d'agir*.

Beckett cherche dans son écriture à faire face et à résister au malheur, au passage du temps. Porté par un humour de situation, le langage constitue l'élément central du dramaturge Beckett.

A travers l'étude de cette pièce, en concluant que en exprimant un état d'esprit propre à la période de l'après-guerre, le théâtre de l'absurde présentait le rapport de l'homme au monde comme immuable.

