

IONESCO ET BECKETT : TRANSGRESSION DE LA REPRÉSENTATION SCÉNIQUE ET TRAGÉDIE DU LANGAGE

Béchir CHKIRBENE

ESA Mograne-Université de Carthage, Tunisie

UR Approches Transversales en Langue et Littérature-ISLT, Tunisie

bechir.chkirbene@yahoo.fr

&

Mokhtar SAHNOUN

Université de la Manouba, Tunisie

UR Approches Transversales en Langue et Littérature-ISLT, Tunisie

Résumé : En raison de son architecture scénique mouvante et en perpétuelle métamorphose et à défaut d'une unité spatiale et temporelle bien déterminée, le lecteur-spectateur trouve du mal à qualifier les représentations théâtrales d'Eugène Ionesco et de Samuel Beckett de « spectacle » du moment où le fil d'Ariane que l'on peut suivre pour pénétrer dans le monde de leurs pièces est quasi-absent. Ionesco et Beckett nous proposent alors une autre lecture d'ordre purement esthétique afin de trouver à leurs pièces des éléments d'équilibre et de cohésion. En effet, malgré l'opacité du langage, Ionesco et Beckett opposent la cohésion théâtrale dont ils rêvent à la cohérence traditionnelle calculée et logique. Leur penchant pour le théâtre se justifie par le fait qu'ils donnent libre cours aux contradictions et aux incohérences typiques de la pensée humaine. Ionesco à l'instar de Beckett estime qu'avec une suite de scènes, de situations et d'énoncés véhiculant des idées incohérentes, on pourrait parvenir à un spectacle qui réponde peu ou prou à une certaine unité esthétique. En cultivant le paradoxe, en détruisant l'unité, la continuité et la stabilité des personnages, tissus de contradictions, les deux dramaturges du théâtre de l'avant-garde entendent créer un antipersonnage. Ils abolissent le temps théâtral et ne conservent que quelques séquences à peine reliées spatialement. De ce fait, la nouvelle théâtralité naît en dehors même des cadres ordinaires et normaux du théâtre. Les discours théâtraux de nos deux dramaturges est fondé sur le principe de contradiction. Les ruptures informationnelles sont dues à l'incohérence des échanges verbaux entre les personnages. Les règles de la sémiotique traditionnelle sont donc inopérantes dans la détermination du sens et l'élaboration des stratégies interprétatives conversationnelles. En effet, tout processus inférentiel est enrayé à cause de la non-satisfaction des contraintes d'enchaînement inter et intra-intervention et des échanges interactionnels aberrants extra et intra-scéniques.

Mots-clés : Transgression ; scène ; représentation ; langage-théâtre

IONESCO AND BECKETT: TRANSGRESSION OF SCENIC REPRESENTATION AND TRAGEDY OF LANGUAGE

Abstract: Because of its shifting stage architecture and in perpetual metamorphosis and in the absence of a well-defined spatial and temporal unity, the reader-spectator finds it difficult to qualify the theatrical performances of Eugene Ionesco and Samuel

Beckett as "spectacle" of the moment Where the Ariadne's thread that one can follow to enter the world of their pieces is almost absent. Ionesco and Beckett then offer us another reading of a purely aesthetic order in order to find elements of balance and cohesion in their pieces. Indeed, despite the opacity of the language, Ionesco and Beckett contrast the theatrical cohesion they dream of with the traditional calculated and logical coherence. Their penchant for the theater is justified by the fact that they give free rein to the contradictions and inconsistencies typical of human thought. Ionesco, like Beckett, believes that with a series of scenes, situations and statements conveying incoherent ideas, we could achieve a show that responds more or less to a certain aesthetic unity. By cultivating the paradox, by destroying the unity, the continuity and the stability of the characters, fabrics of contradictions, the two playwrights of avant-garde theater intend to create an anti-character. They abolish theatrical time and retain only a few barely spatially related sequences. As a result, the new theatricality is born even outside the ordinary and normal frameworks of the theater. The theatrical discourse of our two playwrights is based on the principle of contradiction. The informational breaks are due to the inconsistency of the verbal exchanges between the characters. The rules of traditional semiotics are therefore inoperative in the determination of meaning and the development of conversational interpretative strategies. Indeed, any inferential process is halted because of the non-satisfaction of the constraints of inter and intra-intervention sequence and aberrant extra and intra-scene interactional exchanges.

Keywords: Transgression; stage; representation; language-theater

Introduction

Le théâtre de l'avant-garde appelé aussi théâtre de la dérision, théâtre de l'absurde ou encore théâtre des limites s'écarte nettement du conformisme et ne vise nullement à plaire aux autres. Il ne se plie pas aux schémas déjà conçus et critique violemment la majorité conformiste qui prétend détenir les lois de vérité. Selon Ionesco et Beckett, le conformisme a généré une attitude passive et la société qui juge immuables et authentiques ses principes est condamnée à être enfermée dans la singularité de sa réflexion. De ce fait, la société enlisée dans la convention désapprouve toute originalité et bannit la volonté individuelle et la spontanéité. Ce constat a conduit nos deux dramaturges à transgresser ces lois et à les grossir au point de les faire éclater. Le déjà-vu et le su sont dérisoires et inutiles puisqu'ils sont stériles et ne font que ressasser la même vision sans aboutir à une vraie communication. Par conséquent, l'un des impératifs esthétiques de la nouvelle écriture théâtrale est la remise en cause de la convention jugée réductrice. Nous tenterons de passer en revue les différents aspects scéniques et langagiers qui ont fait de l'écriture du nouveau théâtre un outil de transgression et de dépassement. Comment cette dramaturgie de l'insolite avec son langage tétatologique et son écriture insurrectionnelle s'est-elle démarquée du théâtre classique ? En cultivant l'étrangeté et les bizarreries, le théâtre de l'avant-garde s'assigne pour objectif de repenser et les préceptes de la création artistiques et la condition humaine sous l'emprise du chaos, du néant et de l'insignifiance.

1. Les anti-scènes d'exposition

1.1. *La Cantatrice Chauve*

Pour que le spectateur puisse comprendre la suite d'une pièce théâtrale et se faire des représentations conceptuelles sur les thèmes et les idées encodés dans les propos des personnages, il est nécessaire que l'exposition ou plus précisément la scène d'exposition lui délivre des informations sur l'intrigue, les personnages, les principaux thèmes évoqués dans la pièce, le ton adopté par le dramaturge et les motifs principaux de la pièce. C'est à partir de ces informations que les inférences et le processus interprétatif sont déclenchés. Toutefois, la première scène dans *La Cantatrice Chauve* ne fournit pas de telles informations et bouleverse les structures coutumières de l'écriture dramaturgiques. Il s'agit d'une scène d'exposition parodique qui annonce le caractère tout à fait singulier de la pièce. La dramaturgie ionescienne conteste les frontières des catégories esthétiques. D'ailleurs, Ionesco a lui-même défini ses pièces dans *Notes et Contre-notes* (Ionesco, 1962) : « J'ai intitulé mes comédies comiques et mes drames « farces tragiques », car le comique est la tragédie de l'homme dérisoire. » Dans *La Cantatrice Chauve*, l'intrigue est inexistante. Sur ce point, Ionesco contredit la notion brechtienne du théâtre épique. Selon lui, la nature du théâtre n'est pas de raconter une histoire ancrée dans l'espace et le temps et de mettre en scène une intrigue obéissant à une progression logique et chronologique des événements. La forme dramatique est tributaire de la conjonction de plusieurs structures dynamiques qui ne sont qu'un tremplin pour transmettre les idées du dramaturge. Le cycle dans la pièce est renversé, le final reprend la position initiale. Les mêmes scènes se répètent et les protagonistes réitèrent leurs mêmes propos ou ceux d'autrui à maintes reprises dans la pièce. Dans ce qui suit, nous analyserons le dialogue absurde entre Monsieur et Madame Smith portant sur Bobby Watson, « le plus joli cadavre de Grande Bretagne » afin de montrer les écarts de l'anti-scène d'exposition par rapport aux scènes d'exposition dans le théâtre classique :

<p>« M. Smith - C'était le plus joli cadavre de Grande Bretagne ! Il ne paraissait pas son âge. Pauvre Bobby, il y avait quatre ans qu'il était mort et il était encore chaud. Un véritable cadavre vivant. Et comme il est gai ! Mme Smith - La pauvre Bobby. M. Smith - Tu veux dire « le » pauvre Bobby. Mme Smith - Non, c'est à sa femme que je pense. Elle s'appelait comme lui, Bobby Watson. [..] - Je ne l'ai jamais vue. Est-ce qu'elle est belle ?</p>	<p>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 belle. Elle est un peu trop petite et trop maigre. [..] <i>La pendule sonne cinq fois. Un long temps.</i> Mme Smith - Et qu'en pensent-ils se remarier tous les deux ? M. Smith - Le printemps prochain, au plus tard. [..]</p>
---	--

Il est aisé de constater que ce dialogue absurde confère à cette scène d'exposition son aspect parodique et sa qualification d'anti-scène d'exposition. Différentes pistes sont à suivre pour le prouver.

-L'identité déroutante des personnages

On assiste à un dérèglement des identités des personnages. Ils s'appellent tous de la même façon (Bobby Watson), font tous le même métier « Tous les Bobby Watson sont commis-voyageurs ». On ne peut plus les distinguer les uns des autres. Ionesco subvertit et élimine les modes de caractérisation traditionnelle du personnage. Il ruine le rapport d'identification onomastique, en témoigne la nomination (Bobby Watson) dans la pièce. En effet, nommer identiquement tous les membres de la même famille aboutit à une généralisation de l'identité qui aboutit à son tour à l'indistinct et à la l'ambiguïté. De plus, les noms des personnages sont stéréotypés : M. Smith et M. Martin ont un caractère collectif. Dans l'univers dramatique d'Eugène Ionesco, la personne s'efface et son discours ne semble acquérir aucune importance. C'est la visualisation qui prend le pas sur la verbalisation. Les accessoires et le décor comptent beaucoup plus que le discours. En choisissant d'enfreindre la structure habituelle de la scène d'exposition et les règles d'identification onomastique, Ionesco a voulu montrer la fossilisation de l'humanité, son incapacité et son traumatisme causés par la cruauté de la guerre mondiale. L'indistinct et la généralisation dans l'attribution des noms témoignent aussi du développement de l'indifférence, de l'anonymat dans une société qui a perdu ses valeurs, qui s'est rendu compte de la fragilité des principes de solidarité et du civisme. Les dramaturges de l'absurdisme effacent volontairement tous les contours des personnages et font disparaître tous leurs traits et leurs capacités physiques (la majorité des personnages souffrent d'un handicap ou d'une infirmité), sociales (les noms des personnages ne réfèrent plus réellement à leurs fonctions sociales) et psychologiques (les personnages sont dépourvus de caractères). Les déterminations fournies sont trop insuffisantes pour caractériser et individualiser chacun des protagonistes. Déroutantes, tissées d'ambiguïtés, d'ambivalences, d'équivoques et de contradictions, les déterminations onomastiques tendent vers le dérisoire et l'étrange. La dépersonnalisation des instances énonciatives dans le théâtre d'Eugène Ionesco et de Samuel Beckett aboutit à la création des personnages dont l'identité est inquiétante et qui n'ont pas d'équivalent dans la réalité. La crise d'identité se manifeste par la remise en cause du nom, de son pouvoir et de son sens. En effet, les modes de nomination dans la dramaturgie du nouveau théâtre affublent les personnages tantôt des noms propres, tantôt de noms communs et même si le personnage est identifié par un nom propre, ce dernier s'avère réduit à une référence conventionnelle, impersonnelle et insignifiante. La nomination ambiguë ne garantit aucune identité. Le nom devient arbitraire, banal, interchangeable, relevant de la pure fantaisie et fondé sur un jeu de mot (Didi et Gogo, dans *En attendant Godot*.) La nomination peut aussi reposer sur un symbolisme ludique comme c'est le cas des personnages beckettien. D'ailleurs, dans sa pièce *Éleuthéria*, la famille bourgeoise s'appelle *Krap* qui signifie "ordure", "merde", la fiancée de Victior dans *La Dernière bande* s'appelle Mlle Skunk qui signifie "animal puant". La sœur de Mme Krap et son mari ont pour nom "Piouk" renvoyant ainsi au mot

anglais "to puke" qui signifie "vomir". Lucky signifie "chanceux" en anglais dans *En attendant Godot*. Dans *Fin de partie*, Hamm est abréviation de "hammer" et Clov apparaît comme déformation du mot "clou" en français ou du mot "clouv" qui signifie "clou de girofle" en anglais. Le nom est devenu source de quiproquo puisque plusieurs personnages ionesciens portent le même nom. C'est le cas des Watson, personnages dans la pièce d'Ionesco *la cantatrice chauve* ou encore celui d'Amédée Buccinioni, personnage dans la pièce *Amédée ou comment s'en débarrasser* qui partage son nom avec un tiers des Parisiens : "Je ne suis pas le seul Amédée Buccinioni de Paris, monsieur. Un tiers des Parisiens portent ce nom.", dans *Jacques ou la Soumission* et *L'Avenir est dans les œufs*, tous les membres de la famille de Jacques s'appellent Jacques (Jacques fils, Jacques père, Jacques mère, Jacques grand-père, Jacques Grand-mère). Tous les membres de la famille Roberte s'appellent Roberte (Roberte I, Roberte II, Roberte père et Roberte mère), tous les enfants du Gros Monsieur-Mère du *Vicomte* portent le nom Jacqueline. "Le Gros Monsieur: - Pour simplifier les choses, toutes les filles s'appellent Jacqueline [...] et les garçons aussi." Le même personnage peut être désigné par plusieurs noms. Dans *L'Homme aux valises*, Premier Homme possède différents noms qui figurent sur ses documents :

<p>" 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." " Deuxième Policier : - Je ne connais pas son nom, je vous dis, c'est un collègue, un ami d'enfance. Il s'appelle Koriakides."</p>	<p>" Première Femme : - Tiens, Jacques. Comment allez-vous ? Premier Homme : - Vous vous trompez. Je ne m'appelle pas Jacques."</p>
---	---

Dans *En attendant Godot*, Estragon donne à Vladimir le nom "Didi". Le messager vient à la fin de l'acte et l'appelle "Monsieur Albert". Estragon porte le nom de "Gogo" et "Catulle". Lucky "Abel" et "Caïn". Le nom de Pozzo et Godot subissent des déformations "Bozzo", "Gozzo", "Godin", "Godet". Il arrive aussi que le nom contredise la vérité des personnages, jette le doute sur l'identité, n'assume plus sa fonction d'être un signe de reconnaissance et accentue davantage la confusion nominale. Le nom Lucky qui signifie "chanceux" contredit la situation du protagoniste qui paraît sur scène tenu en laisse et torturé par son maître tyrannique Pozzo, les attitudes de Willie et Winnie signifiant respectivement "volonté" et "victoire" dans *Oh! Les beaux jours* manifestent le contraire de ces significations mélioratives. C'est le cas aussi du personnage du Professeur dans la même pièce qui, à l'encontre de son nom, se trouve dépossédé de notoriété, de moralité et de valeur scientifique. Parfois, le nom est tellement tronqué qu'il se voit réduit à une syllabe voire à une seule lettre ou un chiffre prêtant ainsi à confusion et participant de ce processus

généralisé d'ambiguïté discursive. Les dramaturges se contentent seulement de quelques repères d'énonciation. Les enfants du Gros Monsieur de *Vicomte* "n'ont pas de noms [...] ils ont tous un numéro", les trois femmes de *Va-et-vient* sont désignées par des syllabes interchangeable et asémantiques "Vi-Ru-Flo" "H-F1-F2" de *Comédie*, "A-B-C" de *Fragment de Théâtre II*, etc. Dans la pièce *Quad* de Beckett, les quatre interprètes sont désignés par des chiffres "1-2-3-4". Dans *Pas, Quoi, où, Trio du fantôme et ... Que nuages*, "V" représente la voix. Dans *Catastrophe*, la lettre "M" désigne le metteur en scène, "A" l'assistante, "P" le protagoniste et "L" l'éclairagiste. Dans le but de renforcer l'altération de l'identité et l'imbricatio nominale, Beckett a ôté à ses personnages dans les dernières pièces qu'il a composées toute possibilité de nomination "Silhouette masculine" dans *Trio du fantôme*, "Un homme" dans *Que nuages*, "Rêveur" dans *Nuit et rêves*. Ionesco et Beckett ont choisi de désigner leurs personnages par des noms propres très vagues et de sens commun et générique. Il définit en partie leur rôle ou mettant l'accent sur leur fonction sociale (Le Professeur, Le Pompier, Le philosophe, Le Policier, Le Concierge, L'Architecte, Le Journaliste, Le Juge, Le Consul, Le Bourreau, Le Directeur, L'Inspecteur en chef etc.) ou sur leur âge (Le Vieux, La Vieille, L'Élève, Le Jeune Amant et La Jeune Amante, Le Jeune Homme et La Jeune Femme, etc.) ou sur leur sexe (La Dame, Le Monsieur, Lui, Elle, etc.). Ce sont les seuls traits définitoires et nominatifs des protagonistes. Toutefois, ces traits, au lieu de rendre ces personnages connaissables, ils les vident de leur personnalité et les tirent vers l'anonymat, le stéréotype et l'abstrait. En définitive, Ionesco et Beckett remettent en question délibérément la nomination de leurs personnages afin de rehausser l'indétermination sémantique caractéristique de leurs œuvres. Par ailleurs, perdre son identité et se trouver sans nom ne serait-il pas une première étape dans le processus d'aliénation des personnages ionesciens et beckettien ?

-Le dérèglement de la temporalité

La discussion portant sur la mort de Bobby Watson et l'imprécision des dates révèlent un dérèglement de la temporalité. La date du décès de Bobby Watson change plusieurs fois : « il est mort il y a deux ans », « on a été à son enterrement il y a un an et demi », « il y a déjà trois ans qu'on a parlé de son décès », « il y avait quatre ans qu'il était mort ». De même pour les jours de la semaine qui dérogent à la norme communément partagée. Dans la semaine, il y a deux 'mardis' : « Et quand n'y a-t-il pas de concurrence ?/ Le mardi, le jeudi et le mardi ». L'irrespect de la chronologie ordinaire est illustré par le caprice de la pendule qui sonne n'importe comment : « Un autre moment de silence. La pendule sonne sept fois. Silence. La pendule sonne trois fois. Silence. La pendule ne sonne aucune fois. ». En fait, la temporalité brouillée n'affecte pas seulement *La Cantatrice Chauve* mais elle semble généralisée dans toute l'œuvre d'Eugène Ionesco et de Samuel Beckett. Les deux dramaturges nous proposent une durée singulière s'oppose clairement à ce que les classiques appellent l'unité du temps. Les repères habituels sont brisés au profit d'un rehaussement de la confusion référentielle. Le drame se déroule en dehors du temps et l'action est atemporelle. Les points de repérage traditionnels sont inexistantes et les personnages sont donc incapables de se constituer ou de s'appréhender dans la durée. D'ailleurs, leurs tentatives de se situer dans le temps aboutit le plus souvent à des

contradictions. Le temps mesurable, objectif et spatialisé est inconnus des personnages. Nous citerons quelques exemples puisés dans l'œuvre théâtrale de Ionesco et Beckett et qui traduisent ce dérèglement de la temporalité :

<p>« Agnes - On ne sait jamais s'il fait jour ou s'il fait nuit, s'il y a du soleil ou c'est les étoiles. » (<i>Ce formidable bordel.</i>) « Le Premier Homme - Cela fait vingt ans, cela fait trente ans, cela fait quarante ans, cela fait je sais plus combien de temps »/ « Il m'est impossible de savoir qu'elle 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. » (<i>L'Homme aux valises.</i>)</p>	<p>« Estragon - Sommes-nous samedi ? Ne serait-on pas plutôt dimanche ? Ou lundi ? Ou vendredi. » (<i>En attendant Godot.</i>)</p>
---	--

-Le bouleversement de la logique

La contradiction est une caractéristique inhérente à l'œuvre théâtrale d'Eugène Ionesco et en particulier *La Cantatrice Chauve*. Le texte regorge de contradictions et d'oppositions et la logique habituelle est loin d'être respectée. Le corps du défunt Bobby Watson est « encore chaud », il est « gai », son cadavre est le plus joli dans la Grande Bretagne, c'est « un véritable cadavre vivant ». La pauvre veuve Bobby Watson a des traits réguliers mais elle n'est pas belle. Ses traits ne sont pas réguliers mais elle est très belle. Elle est trop grande et trop forte. Elle est aussi trop petite et trop maigre. Finalement, les Watson n'ont pas d'enfants mais Mme Smith se demande un peu loin « Mais qui prendra soin des enfants ? Tu sais bien qu'ils ont un garçon et une fille. »

1.2. En attendant Godot

La pièce est constituée de deux actes presque symétriques. Les deux personnages principaux sont deux vagabonds, Vladimir et Estragon qui attendent l'arrivée de Godot, un homme qu'ils ne connaissent pas et dont ils ne savent rien. L'action se déroule dans un cadre spatial et temporel aussi insignifiant que le personnage de Godot : *sur une route à la campagne avec arbre/un soir*. Le même cadre spatio-temporel est préservé dans le deuxième acte : *le lendemain. Même heure. Même endroit*. Dans leur attente interminable et désespérée, Vladimir et Estragon parlent de tout et de rien sans traiter d'un sujet consistant ou intéressant. Un autre couple de personnages apparaît au milieu du premier acte : Pozzo et Lucky. Les inquiétudes et les malentendus s'intensifient. Vladimir et Estragon restent dans le même endroit pour attendre sans rien savoir ce que Godot pourrait leur apporter. Le premier acte se termine avec l'arrivée d'un garçon leur annonçant que Godot ne viendra pas ce soir, mais sûrement le jour suivant. Le deuxième acte est copié sur le premier : le lendemain, les deux vagabonds se retrouvent sur la même route de campagne à la même heure. Pozzo et Lucky réapparaissent à leur tour. Le premier est devenu aveugle, le deuxième muet. Vers la fin de la pièce, le garçon réapparaît pour leur déclarer que Godot

ne viendra pas ce soir non plus. A l'instar d'Eugène Ionesco, Samuel Beckett rompt avec la scène d'exposition classique. En effet, il ne met en place ni le cadre de l'action (l'époque, l'espace, le temps, les circonstances) ni la présentation des personnages et ni l'annonce de l'intrigue. Ces éléments qui constituent, pour le spectateur, les éléments nécessaires pour la compréhension et l'entrée dans l'histoire. La scène d'exposition dans *En attendant Godot* ne répond à aucun de ces critères, c'est pourquoi elle qualifiée d'anti-scène d'exposition aussi du moment où l'exposition n'existe plus. La pièce s'ouvre sur les retrouvailles de Vladimir et Estragon. L'anti-scène d'exposition commence pratiquement avec l'intervention d'Estragon qui donne son avis personnel sur l'endroit en s'adressant au public. C'est à partir de ce moment que s'annonce une soi-disant intrigue :

<p>« Estragon - Endroit délicieux. (<i>Il se retourne, avance jusqu'à la rampe, regarde vers le public.</i>) Aspects rians. (<i>Il se retourne vers Vladimir.</i>) Allons-nous-en. Vladimir - On ne peut pas. Estragon - Pourquoi ?</p>	<p>Vladimir - On attend Godot. Estragon - C'est vrai. (<i>Un temps.</i>) Tu es sûr que c'est ici ? » (Beckett, 1952)</p>
---	--

Les phrases interrogatives dans les répliques d'Estragon révèlent l'incertitude et l'indécision qui vont imprégner la pièce entière. Un peu plus tard, le lecteur/spectateur découvre que les deux vagabonds ignorent l'endroit du rendez-vous, le jour du rendez-vous et, qui pis est, ce qu'ils ont fait la veille :

<p>« Estragon - Nous sommes déjà venus hier. Vladimir - Ah non, là tu te goures. Estragon - Qu'est-ce que nous avons fait hier ? [...] - Tu es sûr que c'était ce soir ? Vladimir - Quoi ?</p>	<p>Estragon - Qu'il fallait attendre ? Vladimir - Il a dit samedi. (<i>Un temps.</i>) Il me semble. (...) Estragon - Mais quel samedi ? Et sommes-nous samedi ? Ne serait-on plutôt dimanche ? Ou lundi ? Ou vendredi ? » (Beckett, 1952)</p>
--	---

Toutes les questions posées par Estragon restent sans réponse. Dans les scènes d'exposition conventionnelles, les personnages sont caractérisés afin que le lecteur/spectateur puisse établir les rapports entre eux. Ce n'est pas le cas dans *En attendant Godot*, le lecteur sait que Vladimir est plus agité et que c'est lui qui souhaite rester et attendre, par contre Estragon est beaucoup plus passif. Les deux personnages n'ont pas de passé et leur avenir semble presque inexistant. Les seules marques identités des deux vagabonds sont les surnoms « Gogo » et « Didi » qui sont insuffisants pour pénétrer dans le monde de chacun d'eux. L'ambiguïté plane dans cette anti-scène

d'exposition et plusieurs questions se posent : Pour qu'elle raison Vladimir et Estragon attendent-ils Godot ? Qui est ce personnage mystérieux ? Qu'est-ce qu'il leur apportera ? Ces interrogations montrent que l'intrigue est basée sur l'incertitude complète. La seule chose que le lecteur peut savoir c'est que « Godot » est une sorte d'autorité suprême qui mérite cette attente longue et monotone que les personnages tentent de gérer par la parole, les mouvements et les silences. La dramaturgie beckettienne est centrée exclusivement sur l'indétermination, l'imprécision et le flou. Les personnages ne sont sûrs de rien, le divorce entre le personnage et sa vie, la rupture entre le personnage et son origine confère à la pièce son aspect absurde qui s'impose dès l'anti-scène d'exposition.

-Les dialogues absurdes

Sans passé et sans futur, les deux vagabonds sont dans une situation indéfinissable et pour les lecteurs et pour eux-mêmes. Comme nous l'avons déjà mentionné, ils savent peu sur l'endroit où ils se trouvent et ils ignorent leur mission et le but de l'attente de Godot. L'incertitude sur le passé et l'avenir des personnages est renforcée par une incertitude équivalente sur le présent des personnages qui conduit à un divorce entre eux et leurs vies. De cette ambiguïté généralisée et de cette incertitude totale naît l'absurdité. Les deux personnages souffrent d'une perte de mémoire rendant impossible le fait de trouver de cohérence et de sens. Les trous de mémoire se manifestent dès l'anti-scène d'exposition lorsqu'Estragon oublie ce qu'il a fait la veille et se poursuivent au début du deuxième acte :

« Estragon - (L'arbre) n'était pas là hier ? Vladimir - Mais si. [...] Tu ne te rappelles pas ? Estragon - Tu l'as rêvé. Vladimir - Est-ce possible que tu aies oublié déjà ? Estragon - Je suis comme ça. [...]	Vladimir - Et Pozzo et Lucky, tu as oublié aussi ? Estragon - Pozzo et Lucky ? Vladimir - Il a tout oublié ! Estragon - Je me rappelle un énergumène qui m' foutu des coups de pieds. [...]» (Beckett, 1952)
---	---

Deux autres personnages n'arrivent pas à se situer dans le temps et dans l'espace : Pozzo et le messager de Godot. En effet, Pozzo revient sur scène dans le deuxième acte aveugle et impuissant, il ne se « rappelle avoir rencontré personne hier » et demain il ne se « rappellerai (t) avoir rencontré personne aujourd'hui. » Quant au messager, revenu à la fin de la pièce, il ne se rappelle pas avoir rencontré Vladimir et Estragon la veille. Mieux encore, Vladimir est sûr que le garçon ne se souviendra pas de cette deuxième rencontre non plus. A la fin de la pièce et après avoir attendu vainement pendant deux jours Godot, Estragon demande à Vladimir « Godot n'est pas venu ? ». Estragon semble complètement inconscient et distant de son présent. L'amnésie dont souffrent les personnages dans la pièce a fait que plusieurs répliques tendent à être pareilles au début de la pièce et à sa fin. La demande lancinante d'Estragon de s'en aller est répétée six fois dans la pièce. Ce

dernier la réitère parce qu'il ne se rappelle pas la raison pour laquelle ils restent là à attendre l'arrivée incertaine de Godot. En fait, la répétition des répliques ne fait que renforcer l'incohérence et le manque de sens, c'est le sentiment d'irréalité qui prime puisque tout ce que font et disent les personnages est dépourvu de valeur. Le jour suivant sera marqué d'un oubli total qui rend les actions et les paroles des personnages sans finalité. L'absurde se manifeste quand une parole ou action est en contradiction avec la raison et le sens commun, déraisonnable, extravagante, stupide et ridicule. Plusieurs exemples dans *En attendant Godot* illustrent ce type de paroles ou d'actions. Dans le bavardage déraisonnable des personnages, toutes les questions restent suspendues et sans réponse. On change soudainement de sujet et les coq-à-l'âne multipliés rendent les conversations ridicules et stupides :

« Estragon - J'ai toujours voulu me balader dans l'Ariège. Vladimir - Tu t'y baladeras.	Estragon - Qui a pété ? Vladimir - C'est Pozzo. Pozzo - C'est moi ! C'est moi ! Pitié ! » (Beckett, 1952)
--	--

Les propos absurdes et qui relèvent de la divagation sont exprimés dans le fameux discours incohérent de Lucky. Ce couple de personnages sort de nulle part. Un maître tyrannique et puissant, Pozzo, maltraite un esclave, Lucky. Vladimir et Estragon ne connaissent rien sur ces nouveaux venus et ces derniers n'apprennent rien sur les vagabonds. Pozzo ordonne à Lucky de penser et ce dernier se perd dans un discours incohérent et ambigu qui s'étend sur trois pages. L'extravagance et l'excentricité des échanges verbaux sont traduites dans cette scène bizarre des adieux :

« Estragon - Alors, adieu. Pozzo - Adieu. Estragon - Adieu.[...]	Pozzo - Et merci. Vladimir - Merci à vous. Pozzo - Mais non. [...] » (Beckett, 1952)
---	---

Enfin, les actions ridicules des deux vagabonds se résument dans l'échange de chapeaux qui s'étend sur une page entière :

Estragon prend le chapeau de Vladimir. Vladimir ajuste des deux mains le chapeau de Lucky. Estragon met le chapeau de Vladimir à la place du sien qu'il tend à Vladimir. Vladimir prend le chapeau d'Estragon. Estragon ajuste des deux mains le chapeau de Vladimir. Vladimir met le chapeau d'Estragon à la place de celui de Lucky qu'il tend à Estragon.

Beckett (1952)

Toute l'histoire de *En attendant Godot* est ponctuée par le manque de sens et de cohérence qui mène à l'incertitude et qui témoigne du divorce entre les personnages, leurs origines et leur présent. Les éléments déraisonnables et ridicules suscitent chez le lecteur/spectateur un fort sentiment d'irréalité et font de cette pièce une œuvre indéniablement absurde.

2. La banalité du discours

La conviction d'Eugène Ionesco et de Samuel Beckett que la parole est vide et vaine les a amenés à porter à la scène un langage épuisé qui s'autodétruit progressivement et qui se vide de toute signification. En effet, à mesure que les protagonistes prennent la parole, le discours s'effrite et les mots tombent dans une confusion où le vide sémantique devient évident et même lorsque ces mots deviennent paroles, ils ne transmettent rien témoignant ainsi de l'inefficacité du langage qui s'avère incapable d'être un moyen rassurant de communication. Cette déchéance du langage trouve son expression concrète dans le discours des personnages. Les banalités s'accumulent, les platitudes, les clichés, les évidences, les automatismes et les formules toutes faites émaillent le dialogue des protagonistes. La conversation dans *La Cantatrice Chauve* est truffée d'évidences, de clichés et de phrases dépourvues de sens « le papier c'est pour écrire », « à chacun son destin », « le plafond est en haut, le plancher est en bas », « le maître d'école apprend à lire aux enfants, la chatte allaite ses petits quand ils sont petits », « Mme Martin : Quels sont les sept jours de la semaine ?/M. Smith : Monday, Tuesday, Wednesday, Thursday, Friday, Saturday, Sunday. » etc. Il en est de même pour les personnages beckettien condamnés à parler vainement et à débiter des propos qui allient platitudes et banalités :

« Estragon - Du moment qu'on est prévenus.	Vladimir - Plus d'inquiétude à avoir.
Vladimir - On peut patienter.	Estragon - Il n'y a qu'à attendre.
Estragon - On sait à quoi s'en tenir.	Vladimir - Nous en avons l'habitude. » (Beckett, 1957)

3. La logique répétitive

Le caractère plat et vide du discours oblige les personnages au ressassement en répétant les mêmes mots. Dans *La Cantatrice Chauve*, le mot « Kakatoes » est répété dix fois, l'expression « quelle cacade » est rabâchée par Mme Smith neuf fois, « quelle cascade » est réitérée par M. Martin huit fois. Enfin, le couple Martin reprend textuellement le dialogue des Smith. Les personnages dans *En attendant Godot* multiplient eux aussi les rabâchages : Vladimir répète six fois la phrase « vous voulez vous en débarrasser ? ». Quant à la pièce *Fin de partie*, elle semble articulée autour de la répétition du refrain de Clov « je vais te quitter » dix fois et de l'interrogation lancinante de Hamm « ce n'est pas l'heure de mon calmant ? » répétée six fois. Les écholalies abondent et les répliques répétitives s'enchaînent et se marquent tantôt par la duplication de phrases ou de segments de phrase. Les mots ne disent rien et se reproduisent à partir de leur seule profération par le personnage :

« Vladimir - Je suis content. Estragon - Je suis content.	Vladimir - Moi aussi. Estragon - Moi aussi. [...]»(Beckett, 1952)
--	--

Le discours est réitéré, ralenti voire interrompu par cette logique répétitive ôtant aux propos des personnages toute consistance sémantique. Le discours se découvre incapable de signifier et de renvoyer à des choses ou à des expériences. Dans ce fragment de « Oh ! Les beaux jours, les réponses de *Willie* sont réduites à la répétition des dernières syllabes, des phrases ou des bribes de phrases prononcées par *Winnie*

« Winnie - Est-ce que tu m'entends de là ? Willie (<i>maussade</i>) - Oui. Winnie (<i>revenant de face, la même voix</i>) - Et maintenant ?	Willie (<i>agacé</i>) - Oui. Winnie (<i>moins fort</i>) - Et maintenant ? Willie (<i>encore plus agacé</i>) - Oui. [...]»
--	--

Tous ces procédés confondus font de l'incohérence une caractéristique fondamentale de l'œuvre d'Ionesco et Beckett. Toute pensée est exclue et les mots s'enchaînent pour créer un langage incontinent qui prolifère et qui échappent au contrôle des protagonistes. Chez Ionesco, les répliques se succèdent mécaniquement donnant lieu à une véritable cacophonie de non-sens. Pour ce qui de Beckett, les mots sont compréhensibles et renvoient dans la plupart des cas à des réalités connues. Le problème, c'est que ces mots refusent la continuité sémantique et sont traînés dans ce flux insignifiant de paroles. Les personnages se livrent à des logorrhées intarissables et s'avèrent obligés de parler au risque même de ne pas savoir de quoi ils parlent. Leur seul souci est de vaincre le silence. Dans *En attendant Godot*, les personnages sont « incapables de se taire », ils se perdent dans la succession effrénée des répliques sans porter une attention à la cohérence sémantique des échanges verbaux. Chez Ionesco et Beckett, le discours est un discours de rien. Il dit simplement la communication et maintient l'existence des personnages sur scène. Le langage est réduit à sa fonction phatique.

Conclusion

En somme, les discontinuités et les contradictions nous révèlent un discours agonisant et libéré de l'impératif de transmettre des informations. La parole impuissante s'enlise et se perd dans les formes vidées de sens et d'expression. Le discours sclérosé et décollé du réel aliène sa fonction de communication. Les mots écartés, éparpillés et déformés sont pulvérisés à force d'être emportés dans les fantasmagories des personnages ionesciens. Pour Beckett, le flot rapide et ininterrompu des paroles se trouve de plus en plus sapé par des silences insupportables. Le dépouillement extrême aboutit au silence. Le discours dans le théâtre ionescien se désintègre à travers la prolifération anarchique. Chez Beckett, le discours est appauvri et morcelé jusqu'à ce qu'il se confine dans le silence

définitif. Mieux encore, Ionesco, et dans sa lignée Samuel Beckett, a renouvelé fondamentalement la communication théâtrale. La verbalisation passe en second dans le nouveau théâtre puisque d'autres composantes gestuelles et visuelles occupent désormais le premier plan. Les hiérarchies du théâtre conventionnel sont renversées, les mots dénués de sens et incapables de signifier et d'assurer une communication cèdent le pas au matériel scénique fait d'images et de langage gestuel qui devient le support fondamental pour orienter l'interprétation et produire le sens à décoder par le spectateur. La dramaturgie n'est pas exprimée par le dialogue comme c'est le cas traditionnellement, elle repose plutôt sur les indications scéniques, les didascalies, et l'espace théâtral (gestes, mouvements, objets, lumières, mimiques, etc.). Le désir de faire du théâtre une expression de la contestation du déjà vu et du déjà connu a fait de l'interprétation allégorique et symbolique une des clés pour se familiariser avec les nouveaux drames qui repensent la condition humaine et tournent en dérision la vision idéaliste de l'existence. L'esprit contestataire sur lequel s'échafaude le théâtre ionescien et beckettien a détourné le théâtre de son rôle et de son fonctionnement conformes aux règles communément adoptées.

Références bibliographiques

- Beckett, S. (1952). *En attendant Godot*. Paris. Minuit.
- Beckett, S. (1957). *Fin de partie*. Paris. Minuit.
- Beckett, S. (1959). *La dernière bande*. Paris. Minuit.
- Beckett, S. (1959). *La Dernière Bande*. Paris. Minuit.
- Beckett, S. (1959). *Cendres*. Paris. Minuit.
- Beckett, S. (1963). *Oh les beaux jours*. Paris. Minuit.
- Beckett, S. (1963). *Pas moi*. Paris. Minuit.
- Beckett, S. (1972). *Comédie et actes divers (Comédie, Va-et-vient, Cascando, Paroles et musique, Dis Joe, Actes sans paroles I et II, Film, Souffle)*. Paris. Minuit.
- Beckett, S. (1982). *Pas suivi de Quatre esquisses, (Pas, Fragment de théâtre I et II, Pochades radiophoniques, Esquisse radiophonique)*. Paris. Minuit.
- Beckett, S. (1982). *Catastrophes et autres dramacules (Catastrophe, Cette fois, Solo, Berceuse, Impromptu d'Ohio, Quoi où)*. Paris. Minuit.
- Beckett, S. (1992). *Quad et autres pièces pour la télévision (Trio du fantôme, ...que nuages..., NachtundTräume) suivi de L'épuisé par Gilles Deleuze*. Paris. Minuit.
- Beckett, S. (1995). *Éleuthéria*. Paris. Minuit.
- Esslin M. (1977). *Le théâtre de l'absurde*. Buchet Chastel. Paris.
- Ionesco, E. (1962). *Notes et contre-notes*. Paris. Gallimard.
- Théâtre I: Ionesco, E. (1954). *La Cantatrice chauve, La Leçon, Jacques ou la soumission, L'Avenir est dans les œufs, Victimes du devoir, Amédée ou comment s'en débarrasser*. Paris. Gallimard.
- Théâtre II : Ionesco, E. (1958). *Les Chaises, L'Impromptu de l'Alma, Tueur sans gages, Le Nouveau locataire, Le Maître, La Jeune fille à marier*. Paris. Gallimard.
- Théâtre III : Ionesco, E. (1963). *Rhinocéros, Le Piéton de l'air, Délire à deux, Le Tableau, Scène à quatre, Les salutations, La colère*. Paris. Gallimard.

- Théâtre VI : Ionesco, E. (1966). *Le Roi se meurt, La Soif et la faim, Le Salon de l'automobile, L'œuf dur, Pour préparer un œuf dur, Le Jeune homme à marier, Apprendre à marcher*. Paris. Gallimard.
- Théâtre V : Ionesco, E. (1974). *Jeux de massacre, Macbett, La Vase, Exercices de conversation et de diction française pour étudiants américains*. Paris. Gallimard.
- Théâtre VI : Ionesco, E. (1975). *L'Homme aux valises, Ce formidable bordel !* Paris. Gallimard.
- Théâtre VII : Ionesco, E. (1981). *Voyages chez les morts, thèmes et variations*. Paris. Gallimard.
- Théâtre VIII : Ionesco, E. (2002). *Le Rhume onirique ou La demoiselle de pharmacie, La Nièce-épouse, Les connaissez-vous ? Les Grandes chaleurs*. Paris. Gallimard.
- Ubersfeld, A. (1977). *Lire le théâtre I*. Paris. Sociales.
- Vernois, P. (1972). *La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*. Paris. Klincksieck.