

Le Théâtre de l'Absurde ou « Le Nouveau Théâtre »

Mohammad Al Zou'bi

Département Des Langues Modernes, Université De Al ALBAYT

Received on Nov. 10, 2009

Accepted on June 09, 2010

Résumé

L'absurde, étant ce qui est contraire à la raison, semble donc ne pas avoir de sens. Un "Nouveau Théâtre", appellation courante et peut-être plus largement signifiante, s'est, peu à peu, fondé sur ce sentiment: l'essence ne pouvant plus guère, à l'époque contemporaine, être considérée comme fondamentale et première, que signifie exactement exister si les repères traditionnels ne peuvent plus être vus que comme nuls et non avenus ? Philosophiquement parlant, J. P. Sartre joue un rôle essentiel et une pièce comme *Huis Clos* (1944) fut un révélateur. Néanmoins, d'autres dramaturges sont des référents plus significatifs encore. C'est donc autour d'eux, de leur œuvre, que nous avons pensé construire cet article : pour Ionesco, la vie est "étonnante" (Notes et Contrenotes), sa représentation par le théâtre doit donc l'être aussi. Notre article souhaite en apporter la vérification.

Nous étudierons avec *Le Ping Pong*, l'approche d'Adamov, à nos yeux un précurseur, puis, successivement, nous montrons qu'Ionesco vise, par le burlesque, avec *Rhinocéros*, à démontrer que la vie, même à ses heures dramatiques, rejoint l'absurde, qu'il en va de même chez Beckett où le comique est, pour parler comme Anouilh, plus "grinçant", plus "noir" dans *En Attendant Godot*. Jean Genet enfin, avec *Les Bonnes* nous pose cette question : qui trompe qui ? Ne nous leurrions-nous pas nous-mêmes sur les motifs de nos actions ? Et, en prenant conscience, ne sommes-nous pas conduits vers l'incapacité à continuer à vivre ? "Continuons" disaient Estragon et Vladimir, "reprenons là (...) repartir de", sont les derniers mots de *Pas moi*, ce monologue, apparemment dépourvu de tout sens, qui continue alors même que le rideau est tombé.(Beckett éd. de Minit) ; mais Claire, elle, boit le poison préparé pour Madame: Claire joue Madame, mais boit le tilleul empoisonné sachant qu'elle est Claire.

Généralités:

Absurde : latin (absurdus) : discordant, surdus : sourd. Ce qui n'a pas de sens puisque cela est contraire à la raison¹.

L'existentialisme est une philosophie qui rend le fait d'exister le centre conceptuel de la spéculation, l'essence qui constitue la nature d'une chose ou/et d'un être n'étant plus considérée comme fondamentale et première.

Les existentialistes français sont les "disciples" de Kierkegaard, Husserl et Heidegger. Ils peuvent être croyants, Gabriel Marcel, ou athées comme J.P. Sartre mais, pour eux, de toute façon, l'homme est libre, son existence prime sur son essence, elle n'est soumise ni à une "nécessité" ni à des normes. L'expérience vécue est primordiale et l'homme est donc responsable de ses actes : c'est même cela qui conditionne sa liberté : je suis libre donc responsable, je suis responsable donc libre.

Les œuvres importantes qui traitent ce sujet sont : *L'Être et le Néant* de Sartre en 1943, *Phénoménologie de la perception* de Maurice Merleau-Ponty en 1945.

Le monde étant à la fois privé de Dieu et de valeurs-repères apparaît comme absurde. Néanmoins, pris dans l'Histoire Collective, l'homme responsable ne peut qu'assumer sa liberté en s'engageant....mais cela génère en lui l'angoisse : où, comment, pour quoi s'engager, jusqu'à quel point etc. ²

Après la seconde guerre mondiale et les terribles événements qui s'y sont déroulés, le monde, la civilisation qui pouvaient servir d'ancrage au sens où l'homme "civilisé" par sa culture (quelque soit) semblait triompher de la nature. Cela pouvait rassurer mais est remis en cause. C'est à un "*Retour au tragique*", titre du livre de J.M. Domenach, auquel on assiste et c'est ce que veulent montrer les dramaturges de l'absurde : tout ce à quoi l'homme avait cru ou cru croire est dérisoire et vain. Il n'y plus de héros. Flaubert le montrait déjà dans *L'Education Sentimentale* avec Frédéric Moreau ou avec les héros éponymes de *Bouvard et Pécuchet*, Maupassant avec George Duroy -*Bel Ami*- ; il faudrait aussi analyser *L'homme sans qualités* (1930) de l'allemand Robert Musil, *La Métamorphose* et les autres œuvres de Kafka. La ligne dramatique n'a plus rien de rationnel : comment le pourrait-elle puisque le monde ne l'est pas? Le jeu avec les mots est, dans le vide, la néantisation, la seule chose tangible qui demeure peut-être.

Aperçu du Théâtre Contemporain

On peut considérer que le théâtre français contemporain remonte, dans un premier temps, à la période qui précède immédiatement la Première Guerre Mondiale: C'est en effet en octobre 1913 que Jacques Copeau fonde, à Paris, le vieux colombier. Or, Copeau avait participé à la création de la N.R.F (Nouvelle Revue Française) avec Gide et tenait, dans cette revue, la chronique théâtrale. Son but était double : ne pas reproduire, contrairement au naturalisme zolien d'Antoine (Théâtre-Libre), la réalité telle quelle (on se souvient des fameuses poules picorant, sur scène, un vrai tas de fumier) ; ne pas imaginer, contrairement à Lugné-Poe (1869-1940), que le théâtre pouvait se contenter "d'imager" des états d'âme. Le travail de Copeau, s'appuyant sur les théories de G. Craig (*l'Art du théâtre*), va aboutir, vers 1920, aux mises en scène de Louis Jouvet (1887-1951) et de Charles Dullin (1885-1949) à l'Atelier qui, avec Georges Pitoëff (1884-1939) et Gaston Baty (1885-1952), vont marquer durablement le théâtre français.

Le 3 mai 1928, Louis Jouvet joue *Siegfried* de Jean Giraudoux, se soumettant à ce texte littéraire, (Comédie des Champs-Élysées). Un public, jeune, intellectuel, rend grâce à cette approche qui change totalement du théâtre "de boulevard".

Les surréalistes, quant à eux, avaient déclaré que le théâtre était "un art décadent", et Antonin Artaud avait réalisé un projet presque impossible avec le théâtre "de la cruauté" (1938, *Le Théâtre et son Double*).

A la veille de la Seconde Guerre Mondiale, cependant, le théâtre giralducien laisse la place à celui d'Anouilh et Jouvet à J. Louis Barrault pendant que se jouent aussi *Huis-Clos* et *Les Mouches* de Sartre, *Les Justes* de Camus et *Montserrat* (1948) d'E. Roblès, un théâtre très engagé politiquement.

Les mises en scène de Jean Vilar vont trouver leur aboutissement avec le festival d'Avignon (1947) et la création du T.N.P. (Théâtre National Populaire), les premiers centres étant à Strasbourg, Toulouse, Saint-Etienne (Jean Dasté) puis Lyon (Roger Planchon). Toute cette équipe, autour de J. Vilar, considère le théâtre comme un vrai service public de première nécessité et obtient des triomphes avec *Le Cid*, *Dom Juan*, le théâtre shakespearien ou *Lorenzaccio* de Musset où s'illustre Gérard Philipe.

Tel est donc rapidement brossé, il est vrai, le premier pas du théâtre contemporain.

Au cours des années 50, le théâtre se renouvelle grâce à des dramaturges, désormais "classiques", mais à l'époque considérés comme "scandaleux", cela pour diverses raisons : Beckett, Ionesco, Adamov, Genet et quelques autres. Ces auteurs, d'origine étrangère pour les trois premiers d'entre eux, sont encore les référents du théâtre actuel du fait de leur créativité exceptionnelle. Comme, généralement, on aime "fabriquer des étiquettes" et les "coller" à la hâte sur tel ou tel "mouvement" récemment apparu, on a "labellisé" ces auteurs, pourtant sans réelle ressemblance, d'où "le nouveau théâtre" ; on en a fait, du moins pour les trois premiers, des sortes de dramaturges-philosophes, d'où "le théâtre de l'absurde". En fait, dans *Notes et contrenotes*³ Ionesco emploie le terme d' "étonnant" qu'il applique à l'existence, et donc aussi à sa représentation par le théâtre. Pour Ionesco "Notre vérité est (...) dans l'imagination"⁴. Les auteurs que nous allons, plus ou moins longuement, évoquer et auxquels il faudrait ajouter encore Dubillard et d'autres, "imaginent" un réel qui n'est pas celui que nous connaissons ou croyons connaître mais qui, cependant, nous dit, nous fait réfléchir, nous pousse, peut-être, à changer. "Le théâtre, c'est la vie et ce n'est pas la vie" ; disait le critique Michel Cournot dans un célèbre article du "Monde".

Dans les pages qui suivent et pour s'approfondir dans notre sujet, nous proposons le plan d'approche suivant :

I _ Analyse de quelques traits fondamentaux des auteurs suivants :

A - Adamov, un précurseur,

B - Ionesco ou le burlesque,

C - Beckett ou le tragique universel,

D - Genet, ou " qui se moque de qui ? ".

II _ Conclusions, ou leçon d'existence pour un XXI ème Siècle commençant ?

I- Analyse de quelques traits fondamentaux.

A- Adamov, un précurseur :

Arthur Adamov est né à Kislovodsk (Caucase) en 1908 d'une grande famille bourgeoise, émigrée en 1914 en Allemagne puis à Genève où il fait la connaissance des Pitoëff.

Au début des années vingt, Adamov fréquente les milieux surréalistes. Encouragé par André Gide et J. Vilar, il adapte en 1948 pour le Festival d'Avignon *La Mort de Danton* de Buchner. Ensuite, trois de ses pièces sont jouées simultanément aux "Noctambules" : *La Grande et la Petite manœuvre*, metteur en scène J. Marie Serreau, au "Studio des Champs-Élysées", *L'invasion*, J. Vilar, au "Théâtre Lancry", *La Parodie*, Roger Blin. En (1953), il fait une rencontre importante avec Roger Planchon qui monte dans son petit Théâtre de Lyon *Le Sens de la marche* et *Le Professeur Taranne*. Son œuvre principale reste *Le Ping Pong* (1955), mise en scène par Jacques Mauclair aux "Nectambules", qui fait penser, avec ses deux "pauvres types" au *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert. Il écrit sa dernière pièce achevée *Si l'Été revenait* (1969). Dans ses derniers jours, il commence une longue période de dépression où il essaie cependant d'écrire jusqu'à son suicide, le 15 mars 1970.

"Angoisse métaphysique, sentiment terrifiant de l'irréalité de soi et du monde, et de la dégradation du langage, goût du désespoir et de l'auto-humiliation...."⁵, dit Geneviève Serreau. Le "personnage" du *Ping Pong* est un objet (comme ceux qu'évoque, en poésie, Francis Ponge), c'est un billard électrique qui représente, avec sa coque de verre, ses lumières, son mécanisme mystérieux, la société moderne, d'apparence brillante et d'une technicité avancée, mais froide, inhumaine. Le jeune Arthur cherche sans cesse à améliorer les règles du jeu. Annette voudrait absolument entrer dans la Société des Billards Mécaniques, le consortium du tout-puissant vieux, aidé par son secrétaire, Roger. Victor est, comme Arthur, fasciné par le pouvoir distillé par le billard.

Arthur et Victor essaient de proposer leur idée "géniale" au vieux, qui, lui, bien que malade, ne pense qu'à "consommer". Annette, devenue sa manucure. Leur idée tient en un mot "tilt" : payer pour devenir, appuyer sur les poussoirs, espérer gagner.

"Le vieux : (...) "Oh! Il n'y a pas de miracles, l'idée était dans l'air, tout le monde tournait autour (...).

L'anglais parle à l'imagination...

(...) pensez un peu à la messe. Est-ce qu'elle est dite en français, la messe ? Et l'Eglise sait ce qu'elle fait. L'Eglise, voilà l'homme d'affaires, des grandes affaires durables!(...) je m'échauffe inutilement.

(Didascalie : Arthur veut prendre la parole, mais Victor, sans quitter sa chaise, le tire par la manche. Arthur obéit.)

Le vieux à Victor : Laissez-le donc parler. S'il a d'objections à faire, qu'il les fasse ! Vous êtes venu ici pour discuter, pour donner votre avis, je suppose.

(Arthur et Victor se regardent affolés)".⁶

Et ainsi de suite : le vieux, d'une façon démoniaque, vient de leur voler leur "invention" et donc leur espoir de s'élever dans la société. C'est ainsi que va le monde: l'homme ne peut rien

maîtriser, ni le temps, ni les choses. Avec les mots, on peut persécuter et qui le fait ici : Le vieux, qui n'a aucune autre valeur que celle du système qu'il dirige, mais les autres personnages ne valent guère mieux : Annette passe de l'un à l'autre, Victor et Arthur ne sont que deux petits joueurs sans envergure, rongés lentement par l'âge sans qu'ils n'aient rien fait de positif, etc.

I B- Ionesco, tragique de burlesque:

" J'ai essayé d'extérioriser l'angoisse de mes personnages dans les objets, de faire parler les décors, (...) de donner des images concrètes de la frayeur ou du regret, du remords, de l'aliénation, de jouer avec les mots..., ce qui est admis chez les poètes et les humoristes", dit Ionesco dans *Notes et contre notes*⁷, ouvrage fondamental, où chaque ligne compte et qu'il faudrait pouvoir citer en entier.

Ionesco n'a d'abord guère été compris. Ses premières pièces déconstruisent le système théâtral traditionnel : intrigue minimaliste et apparemment dérisoire, personnages linaires, dialogues qui se répètent sans fin mais, peu à peu, le personnage de Bérenger va cristalliser le tragique contemporain, l'homme est solitaire, aliéné dans et par une société de plus en plus massifiée, uniformisée. Son vide métaphysique résonne dans le néant. Sous la farce, se lit, s'entend l'angoisse de ce vide où rien n'a de sens mais d'où la violence surgit de toutes parts.

La Cantatrice Chauve⁸ : Première pièce d'Eugène Ionesco et probablement la plus emblématique du théâtre de l'absurde. Résumer la pièce est une chose presque impossible tellement l'absurde est omniprésent. Toutefois, on peut dégager un semblant d'histoire : Dans une ville (petite ?), proche de Londres, les Smith reçoivent les Martin. Conversation banale, creuse, sans intérêt, qui se répète, tourne en rond. On sonne, personne! Une fois, deux fois, trois fois. Finalement, c'est le capitaine des pompiers. Se passe-t-il quelque chose ? Non. Et la "conversation" continue sans fin .

La Cantatrice chauve s'est imposée comme le modèle du renouveau dramatique hérité de l'après-guerre. Dans un monde meurtri, la foi dans l'homme a faibli : l'art se doit d'en témoigner. L'esprit de dérision prend, dans cette pièce, le contre-pied de la tradition. Il s'agit bien là d'un Nouveau Théâtre, celui qui donne naissance à des pièces sans héros, sans sacro-sainte division en actes, sans action et sans intrigue. Une série de sketches désopilants jusqu'au dénouement tonitruant et digne des surréalistes.

Rhinocéros: Dans une petite ville de province, sur une place, un dimanche matin, alors que Jean, une fois de plus, est en train de critiquer vivement, méchamment même, son ami Bérenger, "C'est lamentable, lamentable ! J'ai honte d'être votre ami"⁹. Voici qu'arrive ...un rhinocéros.

Jean "Oh ! Un rhinocéros ! (...) Oh ! Un rhinocéros !

La serveuse : oh ! Un rhinocéros !

L'épicière : oh ! Un rhinocéros ! ..." etc....¹⁰

Et tous de disserter, sauf Bérenger ...qui n'ouvre la bouche que pour commander "Deux pastis !" puis, plus tard "(...) eh ! bien, oui, c'était un rhinocéros ! ...Il est loin ...il est loin..."¹¹ Pour lui "la vie est un rêve"¹² et ce qui se passe semble le laisser indifférent. En revanche, Daisy (jeune, blonde : c'est ainsi que Ionesco nous la présente)¹³, elle, ne le laisse pas indifférent "C'est Daisy

(...) Je ne veux pas qu'elle me voie ... dans l'état où je suis"¹⁴. Le rhinocéros revient ; est-ce le même ou un autre? Nouvelle discussion générale et vaine. Jean et Bérenger se querellent et se séparent. Bérenger en est attristé...et noie sa peine dans "un verre de cognac"¹⁵. Fin de l'Acte I.

Acte II, premier tableau : "Bureau d'une administration, d'une entreprise privée, une grande maison de publications juridiques par exemple"¹⁶. (Didascalie) Bérenger, comme d'habitude, arrive en retard. Tout en travaillant (travail dérisoire : correction orthographique de textes juridiques), on commente l'événement-rhinocéros et, selon leurs caractères, les personnages prennent telle ou telle position. Mais voici qu'arrive un rhinocéros, qui en essayant de monter, démolit l'escalier. Madame Bœuf... reconnaît son mari et Daisy annonce qu'il y a, maintenant, 17 rhinocéros. Les employés sortent par la fenêtre grâce à la grande échelle des pompiers, après un échange, quelque peu incongru, de politesses. Deuxième tableau : sous les yeux de Bérenger, qui a rendu visite à Jean, celui-ci se transforme en rhinocéros et devient agressif. Bérenger est affolé, cherche du secours, n'en trouve pas...et voit qu'il y a, maintenant "une armée de rhinocéros"¹⁷.

Acte III, Bérenger, seul, chez lui, la tête bandée, a peur de se transformer à son tour, d'autant que tous ses collègues l'ont fait, sauf Daisy. Avec celle-ci, il tente de construire quelque chose qui leur permettrait de résister ensemble contre cette terrible épidémie, mais, bien sûr, Daisy, à son tour, l'abandonne : "La vie en commun n'est plus possible". Que va-t-il faire ? Et c'est le long monologue final ; au terme d'un douloureux dilemme, Bérenger crie "Contre tout le monde, je me défendrai ! Je suis le dernier homme, je le resterai jusqu'au bout ! Je ne capitule pas !"¹⁸.

Bien qu'elle soit une farce, cette pièce est surtout une tragédie. . Sensibilisé par ses expériences personnelles et la géopolitique européenne, l'auteur se livre à une critique avisée du totalitarisme par une métaphore de l'animal. Ce texte apparaît bien représentatif du théâtre de l'absurde. Au-delà de l'aspect purement formel de la pièce et de son angle d'approche, l'auteur se pose la question essentielle du sens - ou plutôt du non-sens! - de la vie.

Certes, Ionesco se souvient qu'il a vu, en 1937-38, à Bucarest, nombre de ses amis étudiants céder à la tentation fasciste, mais l'épidémie de "rhinocérité" n'évoque pas seulement l'aliénation par la nazification : face à la massification, qui résiste ? Celui qui semblait le plus en marge, le moins "normalisé". Tous les autres parlaient beaucoup, semblant être impliqués : cela non seulement ne leur a servi à rien mais, au contraire, les a conduits à céder plus facilement.

Le Roi se meurt¹⁹ parle du vieillissement et de l'angoisse de la mort, signe par excellence du fait que toute vie, étant éphémère, est dérisoire, étant vouée à la néantisation.

Bérenger le roi : étant roi, pense qu'il ne doit ni ne peut mourir, mais qui va le faire à sa place? Sa première femme, Marguerite, se charge seulement de veiller à ce que le rituel s'accomplisse correctement, et la cour observe, commente, sans jamais s'intéresser à l'angoisse du roi. La cour, ce sont le garde, le médecin et Juliette, la femme de ménage. En revanche, Marie, la seconde épouse, qui semblait faible, inconsistante même, tente de lutter contre le destin fatal et témoigne en mots, en gestes de sa tendresse et de sa compassion pour le vieux roi, qui, pourtant, n'est finalement qu'un triste bouffon, geignard, peu sympathique. Mais, grâce à Marie, peu à peu, le roi va entrer, apaisé, dans la mort, assis sur son trône jusqu'à la fin : c'est par les mots de Marie,

et par eux seulement, que la solution du "passage" a été possible. Marie a parlé, parlé, parlé au roi. On ne saura jamais vraiment si, en fait, elle l'aimait.

La mort est donc scandaleuse parce qu'on n'a pas pris le temps d'y penser et la lente rencontre avec lui semble inéluctable. Une pièce absurde, suivant une logique différente, parallèle. C'est noir, c'est drôle et le rire comme rempart ultime à l'angoisse métaphysique.

C- Beckett ou Le Tragique Universel

En Attendant Godot, pièce écrite en français (1948) par cet "irlandais de Paris", jouée pour la première fois au Théâtre de Babylone. Elle est entrée au répertoire de la Comédie-Française en 1977, puis a été représentée sans interruption dans le monde.

Contrairement au *Rhinocéros* de Ionesco, la pièce ne comporte pratiquement aucune indication de didascalie, sauf "route à la campagne", "soir" et quelques indications aussi vagues, même sur "l'arbre". Il faut lire la pièce pour connaître les prénoms. Seul, Vladimir indique, en soliloquant, le sien. Les deux comparses n'ont rien à faire, ne font d'ailleurs rien ou presque. Leurs gestes et leurs "soucis" sont dérisoires : par exemple, soigner ses pieds mais c'est bien ce qui nous les rend proches. La structure cyclique de la pièce montre davantage encore la vanité des choses de la vie. Le temps est comme mort dans cette continue répétition des gestes et des mots.

Et même quand à l'apparition de Pozzo et Lucky on pourrait croire qu'il va se passer quelque chose avec ce "couple" (maître/serviteur) opposé à Vladimir/Estragon, en fait, on "tourne en rond" à peu près de la même façon : beaucoup de mots, rien que des mots. Tout est temps mort ; le sable de la vie est sans consistance. Personne ne s'intéresse à personne et, au contraire, chacun ne pense qu'à être délivré d'autrui. Vladimir : "C'est encore ce salaud de Pozzo" (NB Pozzo est tombé et geint).

Estragon : "Dis-lui de la boucler ! Casse- lui la gueule !)

Alors V. et E. pensent à se pendre... mais la corde casse.

E : "Si on se quittait. Ça irait peut-être mieux"

V: "Ou je pendra demain. (Un temps) A moins que Godot ne revienne."

E: "Et s'il vient."

V : "Nous seront sauvés"²⁰

Mais le lecteur ou/et le spectateur ont bien compris, eux, que God(ot) ne viendra pas car il n'existe pas.

Et d'ailleurs, rien n'existe, que la mort et donc le Néant : c'est le sens du sable qui, peu à peu, emplit la bouche de Winnie dans "Oh ! les beaux jours" et, à la fin, Willie, qui lisait le journal, semble ne pas entendre Winnie qui lui parlait encore : Winnie : "Chante ta chanson, Winnie (Un temps) Non ? (Un temps) Alors prie. (Un temps) Prie ta prière, Winnie (...) prie ta vieille prière, Winnie. (Un temps long)". .

D- Jean Genet ou Qui se moque de qui ?

Jean Genet né de père inconnu, à Paris en 1910 est abandonné par sa mère. Il est donc placé à l'Assistance Publique et il est confié à des parents plus tard ; accusé à tort de vol, il entre en maison de redressement, s'évade en 1935 et s'engage dans la Légion Etrangère, mais, très

vite, déserte. Il vit alors d'expédients et fait de fréquents séjours en prison où il lit beaucoup. Encouragé par Cocteau, il écrit. En 1948, J.P. Sartre le soutient et lui évite la condamnation à l'interdiction de séjour, donc à l'exil. En 1952, Sartre publie *Saint-Genet, comédien et martyr*. En 1961, Malraux soutient *les Paravents*²¹, pièce de théâtre qui défend l'Indépendance algérienne. Genet soutient encore les palestiniens puis, malade, meurt à Paris en 1986, dans sa chambre d'hôtel.

Son œuvre : les œuvres principales

Romans : *Notre-Dame des fleurs* 1944, *Marche de la Rose* 1946, *Un Captif amoureux*, 1983 (problème palestinien).

Théâtre : *Les Bonnes* 1947, *Le Balcon* 1956, *Les Nègres* 1958, *Les Paravents* 1961.

Il dit refuser, pour le théâtre, "la description de gestes quotidiens vus de l'extérieur : je vais au théâtre afin de me voir (...) tel que je ne saurais - ou n'oserais - me voir ou me rêver, et tel pourtant que je me sais être."²² Son théâtre, qui semble célébrer la violence, dit, en fait, par cette inversion, la possibilité d'une rédemption : la force des mots permet l'alchimie d'un mal en bien.

Les Bonnes est montée par Juvet en 1947. C'est, dit-il, "une forme de récit allégorique"²³ et non pas "un plaidoyer sur le sort des domestiques".²⁴ L'action est inspirée par une affaire criminelle: l'assassinat de leurs deux patronnes (mère et fille), en 1933, au Mans, par les sœurs Papin qui, depuis 7 ans donnaient entière satisfaction. Cette "affaire" avait passionné les surréalistes : en 1960, *La Force de l'âge* dit de Christine et Léa Papin (28 et 21 ans), "Il fallait en rendre responsable l'orphelinat de leur enfance..., tout cet affreux système à fabriquer des fous, des assassins, des monstres, qu'ont agencé les gens de bien." Dans la pièce, une seule patronne, "Madame" qui a un amant, "Monsieur". Claire et Solange, les bonnes, ont accusé, par lettre anonyme à la police, celui-ci, de vol. (Il est sur le point de sortir de prison.). Première partie : elles jouent à mimer le meurtre qu'elles ont projeté. Seconde partie: échec : Madame refuse de boire l'infusion empoisonnée...et c'est Claire qui la boit. Tout se passe donc en une soirée, dans un seul lieu : la chambre de Madame. La pièce, de ce point de vue, semble donc classique : un seul lieu, unité de temps et d'action mais on est bien dans le Nouveau Théâtre : les bonnes jouent à jouer ce qu'elles ont décidé de faire et à force de mots, on en arrive au tragique : la mort de Claire. De plus, les objets, les robes en particulier jouent un vrai rôle : robe rouge du désir, robe blanche de l'assomption, mais le rouge est aussi celui de la robe des juges et le blanc celui du deuil des reines (anciennes). Les fleurs sont aussi ambivalentes : beauté, et même luxe ici, mais aussi évoquant les fleurs des rituels de la mort. On est dans le Huis-Clos qui dit bien l'absurdité des choses : qu'est-ce que cette vie où tout est superficiel, masque, apparence?

Conclusion

La "relève" opérée par ce "Nouveau Théâtre" était, sans aucun doute, nécessaire. Le temps du tragique racinien vaut certes encore par son caractère universel qui nous dit ce que nous sommes : exigeants envers les autres plus sans doute qu'avec nous-mêmes, entraînés par nos désirs, nos angoisses aussi, vers la cruauté, la destruction, sauvés parfois, pour combien de temps ? par la lucidité nous ne sommes pas toujours capables de celle de Phèdre ou de Bérénice-. Mais

le tragique contemporain est peut-être plus profond encore, tragique du monde, d'un monde sans dieu(x), où les repères sont devenues flous, pour ne pas dire inexistantes, où l'homme, contrairement à ce qu'on eût pu en espérer, n'a guère fait d'autres progrès que techniques.

Genet, Beckett, Ionesco, comme aussi Schéhadé, Vaultier, et Adamov que nous avons évoqué, ont apporté ce sang neuf avec chacun sa lecture personnelle.

Et c'est bien cela la deuxième caractéristique : il y a, non pas un, mais des nouveaux théâtres et même chez chaque auteur, une approche différente, selon les pièces qu'ils ont pu, et su écrire : *Les Chaises* ne dit pas la même chose que *Macbeth*, *Les Bonnes* ne sont pas *Le Balcon*.

Enfin, et ce sera le dernier point de cette étude, dont nous avons bien conscience qu'elle ne pouvait être qu'incomplète, qu'en est-il de leurs épigones ? Il faudrait pour cela entendre Boris Vian, René de Obaldia, Jean Tardieu, d'autre encore, comme Yasmina Reza, dont la pièce *Art* est irremplaçable pour nous dire, avec notre engouement étonnant, ou notre aversion d'ailleurs aussi, pour tout ce qui est "nouveau", "moderne", voire "postmoderne", cet emballement qui fait que d'aucuns poursuivent, inlassablement, la quête du "dernier cri", du "à la mode", du "dans le coup". N'est-ce pas là avouer que, par peur du néant qui nous menace, du temps "mangeard", de la mort donc, ils/on tente(nt) de s'accrocher désespérément à quelque chose ...fût-ce, comme dans *Art*²⁵, à une toile blanche ?

"Le XXI^e siècle sera religieux, ou ne sera pas"²⁶ : on connaît la formule inspirée d'André Malraux, qui n'entend encore sa voix rocailleuse de fumeur invétéré? Que nous donnent, en ce sens, à penser ces dramaturges dits du "Nouveau Théâtre" ? Peut-être, ou sans doute, que plus les moyens de communication de toutes sortes (de l'avion à l'Internet, du téléphone aux multiples chaînes de télévision, des trains rapides ou tout-image) sont nombreux et techniquement performants, plus nous avons besoin du théâtre, à condition qu'il ne soit pas basement commercial, et divertissement sans âme, pour réfléchir. Et ce dans les deux sens du terme : pour que notre reflet nous conduise à prendre le temps de penser, donc d'être! Au fait que sans repères, qu'ils soient culturels ou plus strictement spirituels, nous risquons de n'être que matière, chair organique, vouées au pourrissement. Or, heureusement, après les précurseurs dont nous avons parlé, de jeunes auteurs continuent de faire ce qu'a toujours fait le théâtre : châtier les mœurs par le rire, même si, parfois, celui-ci est crispé, proche des larmes.

Endnotes

¹ A. REY et J. REY-DEBOVE, *Dictionnaire Le Petit Robert 1 : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* (Paris : LE ROBERT, 1990), p.9.

² Cf. le tragique dans la pièce de Camus *Les Justes*, 1949.

³ Eugène Ionesco, *Notes et contre notes* (Paris : Gallimard, Folio, 1991), 102.

⁴ Ibid., P.48.

⁵ Geneviève Serreau, *Histoire du nouveau théâtre* (Paris : Gallimard Idée, 1966), P.66.

- 6 Arthur Adamov, *Théâtre II : Le Sens de la Marche _ Les Retrouvailles _Le Ping pong* (Paris : Gallimard, 1955) p.145.
- 7 (Martin. 2003)
- 8 Eugène Ionesco, *La Cantatrice Chauve* (Paris : folio, 1972).
- 9 Eugène Ionesco, *Rhinocéros* (Paris : Gallimard, 1959).
- 10 Ibid., pp.45-46.
- 11 Ibid., p.58.
- 12 Ibid., p.59.
- 13 Ibid., p.66.
- 14 Ibid.
- 15 Ibid., p.116.
- 16 Ibid., p.117.
- 17 Ibid., p.279.
- 18 Ibid., p.279.
- 19 Eugène Ionesco, *Le Roi se meurt* (Paris : Folio, 1973).
- 20 Samuel Beckett, *En Attendant Godot* (Paris : édition Minit, 2007) p.99.
- 21 En Allemagne d'abord, en France ensuite, par Roger Blin (Odéon/Théâtre de France) malgré des manifestations de l'Extrême droite.
- 22 Jean Genet, *Les Bonnes* (Paris : Gallimard, 2002).
- 23 Ibid., p.11.
- 24 Des films en ont été tirés : "Les Abysses" en 1962, "Les blessures assassines" en 2000.
- 25 Yasmina Reza, *Théâtre* (Paris : Albin Michel, 1998), p.195.
- 26 (Dubois. 2006)

المسرح العبثي أو " المسرح الجديد "

محمد الزعبي

ملخص

لكون العبثي نقيض العقل فإنه يبدو بلا معنى، لذلك تأسست تسمية المسرح الجديد الشائعة وذات الدلالة الأوسع شيئاً فشيئاً على الشعور التالي : بما أن الجوهر لم يعد يمكن اعتباره، في الزمن المعاصر أساسياً و مبدئياً، فما الذي يعنيه الوجود إذا لم يعد ممكناً النظر إلى المعالم (الحدود) التقليدية إلا باعتبارها باطلة ومرفوضة ؟ على الصعيد الفلسفي يلعب جون بول سارتر دوراً أساسياً ومسرحيته "الجلسة المغلقة" (١٩٤٤) لها دلالة كاشفة غير أن هنالك كتاب مسرح آخرين يُعدّون مرجعيات أكثر أهمية. لقد اخترنا أن نبني مقالتنا هذه حول هؤلاء الكتاب وأعمالهم : بالنسبة ليونسكو فإن الحياة (مُثيرة للدهشة) " ملاحظات وملاحظات مضادة" وتمثيلها عبر المسرح يجب أن يكون كذلك أيضاً. وتسعى مقالتنا إلى التحقق من ذلك.

من خلال مسرحية *Le Ping-Pong* سندرس مقارنة أمادوف، الذي نجد فيه رائداً، ثم على التوالي سنبين أن يونسكو يسعى من خلال "الهزل" في "الخراتيت" إلى إثبات أن الحياة، حتى في أوقاتها الدراماتيكية، تغدو عبثية وأن الأمر نفسه ينطبق على بيكيت حيث الكوميديا، كما يقول أنوي، أكثر سوداوية وأكثر حدة كما هو الحال في مسرحيته "في انتظار غودو". أما جان جينيه ففي "الخدمات" فإنه يطرح علينا السؤال التالي : من يخدع من ؟ ألسنا نخدع أنفسنا، حتى بخصوص دوافع أفعالنا ؟ وحين نكتشف ذلك، ألا يقودنا الأمر إلى العجز عن مواصلة الحياة ؟ "فلنواصل" يقول استراجان وفلاديمير، " ابدأ ثانية هنا...انطلق مجدداً من... تلك هي الكلمات الأخيرة في مسرحية "ليس أنا"، هذا المونولوج الذي يفتقد في ظاهره لأي معنى والذي يستمر حتى بعد إسدال الستارة . لكن كليير، في مسرحية جينيه، تشرب السم الذي أعدته للسيدة: كليير تلعب دور السيدة، لكنها تشرب السم وهي تعرف أنها كليير.

Références

- Abastado, Claude. 1971. *Ionesco*, Paris : Bordas.
- Arthur Adamov, Arthur. 1955. *Théâtre II : Le Sens de la Marche _ Les Retrouvailles _Le Ping pong*. Paris : Gallimard.
- Beamarchais, JP.de, D. Couty, A.Rey. 1987. *Dictionnaire des littératures de langue française*. Paris : édition Bordas.
- Beckett, Samuel. 2007. *En Attendant Godot*. Paris : Minuit.
- Béhar, Henri. 1979. *Le théâtre dada et surréaliste*. Paris : Gallimard.
- Dubois, Jean, 2006. Le 21^{ème} siècle sera-t-il religieux ? Blog TANSTAAFL-FR (le 31 mai 2006) <http://www.tanstaaf-fr.net/?p=94> (page consultée le 14 septembre, 2009).
- Genet, Jean. 2002. *Les Bonnes*. Paris : Gallimard : édition présentée, établie et annotée par Michel Corvin.
- Ionesco, Eugène. 1991. *Notes et contre notes*. Paris : Gallimard, Folio.
- Ionesco, Eugène. 1972. *La Cantatrice Chauve*. Paris : folio.
- Ionesco, Eugène. 1959. *Rhinocéros*. Paris : Gallimard.
- Ionesco, Eugène. 1973. *Le Roi se meurt*. Paris : Folio.
- Jaquart, Emmanuel.1998. *Le théâtre de dérision*. Beckett, Ionesco, Adamov. Paris: Gallimard.
- Lagarde, André, et Laurent Michard. 1973. *XX^{ème} siècle, Les Grands Auteurs Français du programme Anthologie et histoire littéraire* : Paris, Bordas,
- Ludovic, Janvier. 1966. *Pour Samuel Beckett*. Paris : Minuit.
- Martin, Céline. 2003. *Les Chaises d'Eugène Ionesco*. Calliope : Journal de littérature et linguistique volume 6, 06_01 (septembre 16). <http://www.extrudex.ca/cgi-bin/extrudex/articles.cgi/holst3> (consulté le 15 octobre 2009).
- Mélèse, Pierre. 1973. *Arthur Adamov*. Paris : Seghers : Théâtre de tous les temps.
- Reza, Yasmina .1998. *Théâtre*. Paris : Albin Michel.
- Rey, A. et J. Rey-Debove. 1990. *Dictionnaire Le Petit Robert 1*. Paris : LE ROBERT.
- Serreau, Geneviève. 1966. *Histoire du nouveau théâtre*. Paris : Gallimard Idée.