

Exploitation de l'espace dans le théâtre de l'absurde

Salwa BEJI / BEN HMID

M.A. Faculté des lettres et sciences humaines Sousse

Département de Français

La notion d'espace est très controversée tant ce terme peut être appliqué à des domaines aussi variés que les sciences humaines ou la littérature. Nous comptons l'utiliser dans le contexte du théâtre dans la mesure où l'espace est le lieu du théâtre par excellence. D'ail-leurs, pour A. Ubersfeld, « *c'est au niveau de l'espace[...] que se fait l'articulation texte – représentation* »¹. Le texte de théâtre est donc avant tout, lieu de spectacle. Mais même dans ce contexte, l'espace se manifeste sous des aspects multiples. Ainsi, M. Issacharoff parle de la complexité de l'espace théâtral car « *il peut exister plusieurs lieux distincts : architectural, scénographique, dramaturgique* »² et distingue l'espace scénique et l'espace extra scénique c'est-à dire « *le visible et l'invisible* »³, l'espace perçu par le spectateur et celui suggéré par le texte dialogué. A son tour, P.Pavis dans son dictionnaire répartit l'espace en « *espace dramatique, scénique, scénographique, ludique, textuel et intérieur* »⁴ et reprend cette répartition la même année, dans un ouvrage dans le chapitre intitulé *espace, temps, action*⁵ et où il ajoute une autre dimension à l'étude de l'espace: la dimension temporelle. Notre intention n'étant pas de faire un relevé qui restera toujours non exhaustif, nous dirons que bien d'autres encore⁶, depuis que le théâtre existe, ont soulevé cette problématique jamais épuisée. Il en ressort que l'espace a suscité plusieurs réflexions. Quoi qu'il en soit, et selon les époques, un traitement particulier a été réservé à l'espace qui, de lieu unique

depuis l'Antiquité grecque et jusqu'au théâtre classique, a connu des mutations au fil des siècles suivants où le cadre spatial s'est multiplié (avec le drame romantique par exemple) jusqu'à occuper une place privilégiée devenant l'une des composantes dramatiques de la pièce. Ceci est particulièrement le cas après la seconde guerre mondiale dans ce qui a été appelé par les critiques : théâtre de l'absurde, d'avant-garde ou nouveau théâtre.

En effet, les perturbations qu'a connues la première moitié du 20^e siècle, ont également affecté tous les genres littéraires et au théâtre ceci s'est traduit par un bouleversement au niveau dramaturgique tant sur le plan de l'écriture que de la conception du personnage, du temps et de l'espace. Celui-ci, désormais élément fondateur du théâtre, subit une « déconstruction », un éclatement : il n'est plus l'espace traditionnel simple support à une action, mais un lieu sans connotation particulière, commun. Qu'il soit intérieur ou extérieur, il reste mal défini car dorénavant, on ne joue pas **dans** un espace mais « *avec l'espace* » qui projette le désarroi des êtres. En fait peu importe où se déroule le drame, ce qui compte c'est que ces pièces parlent à l'Homme sous tous les cieux. La tâche de ces dramaturges est de communiquer aux spectateurs par le biais des personnages, tant au niveau du texte didascalique que du texte dialogué, les préoccupations de l'homme moderne.

Ainsi dans certaines pièces de Beckett et Ionesco, pour ne citer que les noms les plus représentatifs du théâtre de l'absurde, les personnages construisent l'espace dans lequel ils vont évoluer et qui, désormais matérialise leurs angoisses, leur rapport au monde. D'ailleurs dès les premières lignes, le texte didascalique nous décrit minutieusement l'espace où va se dérouler la pièce. Mais, bien que détaillée, cette description reste imprécise car c'est le lieu du « partout et nulle part ». Où sommes-nous ? Dans un désert ? sur une route de passage comme dans *En attendant Godot* ? Y vit-on ? Comment y vit-on ? Les personnages eux-

mêmes ne savent pas où ils se trouvent : « *Route à la campagne, avec arbre* »⁷, dit le texte didascalique qui ouvre la pièce et qui se distingue par un manque de caractérisation particulière de l'espace d'où Vladimir et Estragon ne peuvent s'échapper alors que rien ne les retient. A l'acte II, le lieu du rendez-vous avec Godot reste inchangé : « *lendemain. Même heure. Même endroit* »⁸, que ne reconnaissent pas les personnages « *Je te dis que nous n'étions pas là hier soir* » ; tout au long de la pièce, ils ne seront jamais sûrs du lieu du rendez-vous avec Godot « *Tu es sûr que c'est ici ?[...] Qu'il faut attendre ?* »⁹, demande Estragon à Vladimir. Et même le « *ici* » ou « *là* », « *ailleurs* », qui parcourent le texte ne signifient rien du tout car ils sont interchangeables et ne renvoient donc pas au même référent. La question du lieu n'est plus une contrainte, mais une fatalité à laquelle les personnages sont soumis comme ils sont soumis à leur condition qui les détermine. Dans *Rhinocéros* de Ionesco, un cadre banal : « *une place dans une petite ville de province...le clocher d'une église* »¹⁰ ; aucun nom pour situer cette ville qui n'a rien de particulier qui permette de la distinguer : des hommes sont assis à la terrasse d'un café un dimanche, à l'heure de l'apéritif. C'est une ville calme où rien ne se passe et que rien ne prédisposait à l'invasion par des rhinocéros. Justement, c'est l'espace choisi par le dramaturge pour signifier l'insolite, l'inattendu : le danger peut surgir au moment où on l'attend le moins ; il faut se méfier des idées reçues, de la routine dans laquelle nous nous complaisons et qui peut se retourner contre nous ; certes le quotidien est rassurant car il nous est familier mais il représente une menace dans la mesure où il nous voile la réalité de notre condition. Ailleurs dans *Les chaises*, deux vieux sont seuls, isolés sur une île. La vieille égrène vainement ses souvenirs dans l'espoir de retrouver le nom du village de sa jeunesse : « *il y avait un sentier qui conduisait à une petite place, au milieu, une église de village...où était ce village* »¹¹ ; ce qui nous ramène au point de départ : nous ne saurons pas plus

qu'elle où se situe ce village, le lieu n'étant pas caractérisé. Mais là n'est pas le plus important : c'est la défaillance de la mémoire qui guette tous les êtres humains . Le couple de la pièce attend la venue de visiteurs très importants semble t-il qui viennent entendre un orateur très célèbre qui se révélera sourd-muet et lorsqu'il écrit quelque chose sur le tableau, ça n'a aucun sens (ANGEPAIN) ; même la tentative de prononcer quelques mots se solde par un échec et ne sert qu'à dénoncer la non communication : « *personne n'entend personne* », dit Ionesco dans *Notes et contre-notes* signifiant par là le manque d'entente véritable entre les hommes.

A l'intérieur de cet espace, des objets de décor revêtent une fonction similaire dans la mesure où ils contribuent eux aussi à refléter le malaise des personnages ; Anne Ubersfeld confirme à ce propos : « *ces espaces, sont des collections de signes où figurent, où peuvent figurer, tous les signes textuels et scéniques : personnages, objets, éléments du décor, éléments divers de l'espace scénique* ». ¹² En effet, la façon dont l'objet est utilisé par le personnage et le moment où il est utilisé, sont révélateurs d'une situation, d'un état d'esprit qui est toujours en relation avec la condition de l'homme sur terre, ses craintes et ses préoccupations métaphysiques. Dans « *Le théâtre et son double* », Artaud écrit : « *Je dis que la scène est un lieu physique et concret et qui demande qu'on le remplisse et qu'on lui fasse parler son langage concret* ». ¹³ Donc les objets, occupation de l'espace, doivent obligatoirement avoir une place et un rôle à jouer et participer au sens car il s'agit, dans ce théâtre, de **faire sentir** et pour cela au lieu de traiter les thèmes d'une manière traditionnelle, il vaut mieux les matérialiser sur scène, dans un espace où ils feront sens. Clov dans *Fin de partie* de Beckett, apporte au fur et à mesure, les objets dont il va se servir, tout au long de la pièce : un escabeau, une burette, une longue vue. Le dramaturge est alors investi d'une fonction et devient sémiologue, qui joue sur les signes et les manipule de façon à ce

qu'ils deviennent signifiants. Les objets sont «vivants» et «communiquent» au spectateur le désarroi des êtres piégés par une routine qui les ronge et les détourne de leur situation tragique.

Dans le théâtre de Ionesco, par exemple, il est souvent question de l'envahissement de la scène par des personnages ou des choses. Interrogé à ce propos par une journaliste, le dramaturge précise : *«Je vois parfois des objets, les éléments du décor que je souhaite mobile. Les objets deviennent alors des espèces de mots, constituent un langage »*¹⁴. C'est la prolifération de la matière, étouffement de l'esprit, qui désormais tient lieu de compagnie: les chaises, les œufs, les cadavres, les meubles, sont *«la concrétisation de la solitude, la victoire des forces anti-spirituelles*¹⁵ ». Dans *Amédée ou comment s'en débarrasser*, Ionesco a recours à l'onirisme, autre façon de décliner l'absurde par l'insolite : le cadavre d'Amédée ne cesse de grandir jusqu'à occuper toute la scène, symbolisant le déchirement et l'agonie d'un couple qui se sépare. Quant à Abastado, il écrit : *«le cadavre est en somme toutes les formes de l'échec du couple, les refus, l'amour impossible, la solitude à deux» «drame de l'homme et de la femme qui ne savent plus s'aimer et n'en peuvent plus de ne pas s'aimer .Drame de l'humanité dont les deux moitiés séparées cherchent en vain à se retrouver, à n'être qu'un. Amédée et Madeleine, pour Ionesco, c'est Adam et Eve ; et le cadavre est le péché originel »*.¹⁶ En cela, il transpose la hantise de l'Homme du péché commis et qui le condamne à vivre dans un monde qui a désormais perdu tout son sens, un monde qui lui est étranger car il ne répond pas à ses attentes, un monde qu'il ne comprend et qui ne le comprend pas. Partout chez Ionesco, la matière prolifère, les êtres s'y enlisent jusqu'à se confondre avec elle et le monde de l'humain s'efface. Dans *Les chaises*, les personnages (un très vieux couple), amènent un nombre effrayant de chaises qui resteront vides pour le spectateur mais supposées être occupées par des personnalités

éminentes Ionesco dira à propos de cette pièce : « *le thème de la pièce c'est le rien* »¹⁷. En fait les chaises vides signifient l'absence de personnes, de matière, c'est le vide métaphysique. Les accessoires dans cet espace, cessent d'être un simple décor pour revêtir des fonctions surprenantes et concrétiser les angoisses et les désirs des personnages afin de représenter le monde intérieur. Bref, l'espace installe avec le personnage une relation interactive et dialectique à la fois devenant en même temps le signifiant et le signifié en détruisant le rapport initial entre ces deux notions. Dans *Le roi se meurt*, nous assistons à la lente agonie d'un roi (Bérenger), illustrée par des métaphores spatiales ; le palais délabré, fissuré au début de la pièce, suivra une certaine progression qui va de paire avec la santé de plus en plus chancelante du Roi puisque l'état du palais s'aggravera parallèlement à l'état du monarque et enfin l'espace virtuel s'effondrera puis disparaîtra totalement avec la mort de Bérenger : « *La fissure s'élargit au mur, d'autres apparaissent. Un pan peut s'écrouler ou s'effacer* »¹⁸. Ce qui installe une relation étroite entre le théâtre et la mort.

Pour Ionesco, tout doit participer à l'élaboration du sens de la pièce : « *Il est donc non seulement permis mais recommandé, de faire jouer les accessoires, faire vivre les objets, animer les décors* »¹⁹, les mots n'étant qu'un moyen de transmission imparfait. Toujours dans *Le roi se meurt*, le fauteuil, le bonnet, la bouillotte, la couverture, soulignent la dégradation du Roi qui est gagné petit à petit par le froid de la mort « *Le théâtre est la projection sur scène de l'espace du dedans* » écrit Ionesco dans *Notes et Contre notes*. Le sceptre ou la couronne qui chutent à plusieurs reprises sont bien des indices que le pouvoir et le Roi touchent à leur fin. Dans la pièce tout est mis en scène de façon à traduire le sentiment de piège qu'éprouve Bérenger, cette impression de huis clos étouffant d'où la seule issue est la mort. Autour du Roi agonisant tout se vide comme pour signifier l'absence de tout recours, toute chance de salut, la solitude de la

mort imminente. Confronté à l'angoisse du sommeil éternel, sa voix se fait de plus en plus inaudible et même lorsqu'il ouvre la fenêtre (normalement ouverture sur l'extérieur) pour appeler son peuple au secours, personne ne l'entend et il ne peut apercevoir que l'effritement de son royaume, ce qui le renvoie à sa propre mort. Avec Beckett, l'espace est porteur de significations identiques autrement exploitées. Dans *Fin de partie*, l'espace, minutieusement détaillé, met en valeur l'enfermement des personnages aussi bien dans le texte didascalique que dans le dialogue : *[...]aux murs de droite et de gauche, vers le fond, deux petites fenêtres haut perchées, rideaux fermés* »²⁰. A l'intérieur de cet espace, Clov, n'arrêtera pas de faire les cent pas, allant d'une fenêtre à l'autre, tournant et rejetant la tête tantôt à droite et tantôt à gauche, sortant de la scène pour y revenir aussitôt chargé d'un escabeau qu'il placera tour à tour sous la fenêtre de gauche puis sous celle de droite tirera les rideaux puis montera à nouveau sur l'escabeau regardant cette fois par la fenêtre de gauche puis celle de droite. Ce déplacement du personnage n'est pas signe d'une quelconque fébrilité ou exaltation, mais dans cet espace restreint, il signifie l'enfermement dans un lieu unique, clos, étouffant jusqu'à l'asphyxie, presque carcéral. Le personnage est lui-même prisonnier de la vacuité de ses gestes. Les fenêtres haut perchées, avec leurs volets clos et les rideaux tirés est une façon de nier le monde extérieur: « *Hors d'ici c'est la mort* »²¹ dit Clov et lorsqu'il monte sur l'escabeau et aperçoit avec sa lunette, un enfant, il est terrorisé et veut l'exterminer car « *c'est un procréateur en puissance* »²². Or il faut arrêter de reproduire la race humaine car la vie n'est que souffrance et tourments. De plus, la didascalie installe une circularité: Clov va de lui-même à lui-même dans un cercle vicieux préfigurant le retour cyclique de l'existence humaine vouée à l'inanité et la mort; dès lors, même les murs qui encerclent le personnage offrent une connotation ambiguë : tout en étant un refuge contre les agressions qui viennent toujours de l'extérieur ils demeurent

paradoxalement une protection illusoire car précaire: où que nous soyons, le mur ne pourra jamais nous protéger contre les fléaux véritables de l'humanité qui sont le temps, la maladie, la vieillesse et la mort

La façon dont l'objet en lui-même est utilisé peut renvoyer à des significations différentes: «*Jouer avec un objet, peut être producteur de sens*»²³. Dans *En attendant Godot* ou *Fin de partie* ou toute autre pièce de Beckett, l'espace est caractérisé par sa nudité certes mais les accessoires y abondent et signifient par leur insignifiance. Lorsque ces objets deviennent un jeu par leur utilisation répétée de façon mécanique qui interpelle quelque part le spectateur et suscite son rire- un rire grinçant- ils dénoncent la vanité de l'homme en lutte contre son destin ; pour cela, l'objet n'est pas choisi au hasard. Le jeu des chapeaux ou du vaporisateur ou cet acharnement d'Estragon sur ses chaussures qui reviennent comme un leitmotiv tout au long de la pièce²⁴ conjointement aux indications gestuelles constituent un complément indispensable et plus parlant que le texte lui-même. Ces gestes accomplis, aussi futiles soient-ils, sont une dérision du quotidien de chaque individu qui accorde une importance accrue aux choses matérielles et réduisent à néant toute tentative d'oublier le côté tragique de l'existence. «*Il [le jeu] est le matériau et l'instrument nécessaires et constitutifs*»²⁵ dans la mesure où il permet une prise de conscience. En fait ces gestes répétés ne sont qu'une caricature grotesque de la vie de chacun d'entre nous qui n'est en fin de compte qu'un leurre, qu'une farce gigantesque puisqu'elle conduit irrémédiablement à la mort. Dans *Oh les beaux jours*, Winnie sort des accessoires de son sac, accessoires à la fois communs et insolites car déplacés dans une telle situation : brosse à dents, étui à lunettes, miroir, bâton de rouge à lèvres, peigne²⁶... ,pour elle ils sont d'une importance capitale car ils «*deviennent des interlocuteurs muets, des compagnons de sa solitude, sans lesquels elle n'a plus d'existence*»²⁷, à propos desquels elle dira : «*que ferais-je sans*

eux, quand les mots me lâchent »²⁸ ? Ils deviennent les substituts de la parole et mettent à nu la situation tragique de l'homme irrémédiablement seul dans l'univers et surtout son mal-être face à une existence qu'il faut assumer sans l'avoir choisie.

Une autre catégorie d'objets, moyens de communication indiqués dans le texte didascalique comme le phare dans *Les chaises* ou le téléphone dans *Rhinocéros*, l'horloge dans *La cantatrice chauve*, l'échelle ou l'escabeau dans *Rhinocéros et Fin de partie* participent eux aussi à cet univers des signes que les dramaturges de l'absurde animent sur le plateau mais dont le sens est subverti. Ainsi, le phare dans l'île occupée par les vieux des *Chaises*, renvoie, dans un contexte ordinaire, à un sentiment de sécurité, à la lumière ; le phare éclaire et guide ; ici, il fait naître l'angoisse chez la vieille (Sémiramis) qui s'écrie : « Ah cette maison, cette île, je ne peux m'y habituer »²⁹. Dans l'administration envahie par les rhinocéros, le téléphone qui permet normalement d'appeler au secours, n'est d'aucune utilité car il ne fonctionne pas tout comme Jean qui refuse de se servir du téléphone pour appeler un médecin lorsqu'une bosse apparaît sur son front et déclenche le processus de la métamorphose du personnage en rhinocéros. Dans la même pièce, les escaliers qui auraient pu permettre aux personnages de fuir le danger, est détruit par les pachydermes, condamnant les employés à contracter le virus de la rhinocérite et les contraignant à l'isolement. De même l'escalier dans *Les chaises* permettra aux vieux d'atteindre la fenêtre non pour regarder dehors mais pour se suicider. Ainsi, ces éléments de décor, détournés de leur fonction traditionnelle, se retournent contre ceux-là même qui les ont sollicités.

Mais traiter l'espace sans évoquer la dimension temporelle, serait l'amputer d'un aspect essentiel car l'espace est aussi temps, un temps non pas chronologique certes, mais porteur aussi d'une signification. Dans cette perspective, nous empruntons la terminologie de Bakhtine qui parle de

« *chronotope* »³⁰ afin de pouvoir allier les deux notions du temps et de l'espace: «*Les indices du temps se découvrent dans l'espace, celui-ci est perçu et mesuré d'après le temps* ».³¹ Quelques fois il est difficile de séparer ces deux notions dans l'optique du théâtre de l'absurde. En effet, dans certaines pièces d'Ionesco par exemple, des éléments du décor ont pour fonction de dénoncer la dimension temporelle comme dans *La cantatrice chauve* où la pendule qui est supposée donner l'heure, sonne des coups désordonnés et elle est en complète contradiction avec le texte dialogué. Lorsqu'elle sonne dix sept coups, Mme Smith affirme qu'il est «*neuf heures*».³² Ailleurs, c'est une horloge qui n'a pas d'aiguilles ; dans l'intention d'abolir le temps, l'un des fléaux de l'humanité, le dramaturge brouille les repères temporels tant et si bien que les personnages ne savent pas quels jours ils sont ni à quel endroit ils se trouvent. Les dramaturges de l'absurde, dans une perspective onirique, optent pour le temps du « *pas de temps* », c'est-à-dire un présent éternel. Les protagonistes d'*En attendant Godot*, Vladimir et Estragon, attendent un certain Godot qui tarde à venir et ils pensent qu'ils se sont trompés de jour : «*Quel Samedi ? Et sommes-nous Samedi ? Ne serait-on pas plutôt Dimanche ? ou Lundi ? ou Vendredi ?* »³³. Le jour du rendez-vous est aussi incertain que la nature de l'arbre, près duquel ils attendent.³⁴ Mais ce temps qui sous tend un lieu est générateur d'espoir, la venue de Godot coïncide pour eux à la fin de leur supplice, leur vagabondage, à la stabilité et au bien être : «*ce soir on couchera peut être chez lui, au chaud, au sec, le ventre plein, sur la paille. Ca vaut la peine qu'on attende. Non ?*».³⁵ Ainsi la projection des personnages dans le temps ne peut se faire que par rapport à un espace différent de celui dans lequel ils se trouvent, garant d'une vie plus tolérable. Le lieu lui aussi n'est pas arbitraire: il pèse sur la destinée du personnage. Par ailleurs et par rapport aux objets du décor qui occupent la scène et sont en étroite relation avec le temps, nous relevons l'arbre dans *En attendant Godot* qui trône

deux actes durant et semble veiller sur la destinée des personnages et dont la symbolique est complètement faussée. En effet, dans une lecture traditionnelle l'arbre a de tout temps symbolisé la fécondité, l'élévation, la vie ; dans cette pièce, il symbolise le passage du temps puisque à l'acte un, l'arbre ne porte pas de feuilles et à l'acte deux il « *porte quelques feuilles* » ce qui fait dire à Vladimir: « *Mais hier il était tout noir et squelettique ! Aujourd'hui il est couvert de feuilles* »³⁶ ; ce à quoi son compagnon rétorque en dépit du bon sens : « *On doit être au printemps* »³⁷, nous faisant passer en une nuit, de l'hiver au printemps. Ce n'est pas le passage du temps ici qui est signifié mais son effet. Ainsi, un élément du décor, exploitation de l'espace, dénonce une dimension temporelle: le temps passe sans que nous nous en rendions compte et nous rapproche de notre mort ; la vie n'est qu'une suite de retours cycliques absurdes et monotones. Nous pouvons aussi signaler dans *Oh les beaux jours !* l'espace désertique dans lequel se trouvent les deux personnages deux actes durant. Winnie, l'épouse, qui a perdu l'usage de ses deux jambes, est à moitié enfouie dans le sable. A l'acte 2, elle est enlisée jusqu'au cou. La symbolique est ici très claire : entre l'acte 1 et l'acte 2, beaucoup de temps est passé. Le personnage s'est enfoncé dans le sable (on compte le temps à l'aide d'un sablier) au fil du temps. Winnie qui est vieille, se rapproche de sa mort qui va «grignoter» le corps. Le sable a atteint le cou du personnage qui est réduit à une tête. Encore un peu et c'est tout le corps de Winnie qui va disparaître c'est-à-dire, l'imminence de la mort. Le sable qui est une occupation de l'espace, (dépouillé à l'extrême), va servir ainsi à signifier la fuite du temps. Par conséquent et dans la mesure où le temps sert aussi à signifier l'espace, ces deux notions ne doivent pas être traités séparément dans la mesure car elles sont souvent complémentaires.

Conclusion :

Une scène qui enferme, des personnages qui évoluent dans des espaces réduits désormais à une fonction dramaturgique, envahissement de ce même espace par la matière, signe de disfonctionnement de l'esprit, paralysé par les stéréotypes ; telles sont les caractéristiques d'un théâtre dont les formes ont été bouleversées afin d'être conformes à la mentalité de l'époque. Certes, la notion d'espace même s'est modifiée au fil du temps. De simple décor, il joue désormais un rôle et occupe une fonction qui le placent au même rang qu'un personnage. L'usage qui en est fait, la façon dont il est exploité, en disent long sur sa signification. En effet, l'espace désertique ou dénudé à l'extrême, encombré par des objets ou vide, reflète la psychologie des personnages. Les objets ou les accessoires jouent donc le rôle de médiateur du conflit dramatique. Ils sont importants par leur fonction dramaturgique, symbolique et philosophique et sont souvent pour cela détournés de leur usage ordinaire ou conventionnel. Par leur dénotation et leur connotation, ils fondent la signification. Afin que la conception de l'espace soit plus complète, il ne faut pas oublier certains aspects du temps qui possèdent également une dimension spatiale et dénoncent cette hantise de l'homme face au passage du temps. Ainsi, tantôt transposition du malaise existentiel comme chez Beckett, tantôt parodie d'un monde où l'homme ne se sent pas à sa place, et tantôt tragédie, drame comique, tragi comédie ou farce tragique. Telles sont les facettes d'un théâtre dont les préoccupations sont de montrer l'Homme dans tous ses états, l'homme dépouillé de ses attributs sociaux, l'homme perplexe, se trouvant confronté à une condition humaine dépourvue de sens. D'ailleurs ce théâtre est appelé également un théâtre de situation.

Bibliographie :

♦ Œuvres étudiées :

Beckett (S.), *En attendant Godot*, éditions de minuit, Paris, 1952

Fin de partie, éditions de minuit, Paris, 1957

Oh les beaux jours !, éditions de minuit, Paris 1961

- Ionesco (E.), *Amédée ou comment s'en débarrasser*, Théâtre I, Gallimard, 1953
La cantatrice chauve, Folio, Gallimard, Paris, 1948
Les chaises, Folio, Gallimard, Paris, 1952
Le roi se meurt, Théâtre IV, NRF, Gallimard, Paris, 1966, *Rhinocéros*, Folio, Gallimard, Paris, 1959
- ♦ Ouvrages consultés :
- Abastado (Cl.), *Ionesco*, Bordas, Paris, 1971
Artaud (A.), *Le théâtre et son double*, Gallimard, Paris, 1964
Bakhtine (M.), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1975
Issacharoff (M), *Le spectacle du discours*, Corti, Paris, 1985
Ionesco (E.), *Notes et contre notes*, Idées, Gallimard, Paris 1966
Lamont (R.), *Entretien avec Ionesco*, in Cahiers Renaud / Barrault, n°53, Fév.1966.
Lioure (M.), *Les objets dans En attendant Godot et Fin de Partie*, Loxias 27, mis en ligne le 12/12/2009 ,URL : <http://revel.unice.fr/loxias/document.html?id=3171>
Pavis (P.), *Dictionnaire du théâtre*, Dunod, Paris, 1996.
L'analyse des spectacles, Nathan, Paris, 1996
Ubersfeld (A), *Lire le théâtre*, Messidor, Editions sociales, Paris, 1982

1 - A. Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Messidor éd. sociales, Paris, 1982, p.140.

2 - M. Issacharoff, *le spectacle du discours*, Corti, Paris, 1985, p69.

3 - Ibidem

4 P. Pavis *Dictionnaire du théâtre*, Dunod, Paris, 1996, p 118.

5 P. Pavis, *L'analyse des spectacles*, Nathan, Paris, 1996, pp 138-148.

6 - Citons par exemple l'ouvrage de J. Scherer « *la dramaturgie classique en France* », Nizet, Paris, 1986, ou M. Pruner : *L'analyse du texte de théâtre*, Nathan 2001, Colin 2005 ou encore A. Ubersfeld *Lire le théâtre*, éd ; sociales, Paris, 1982, pp 139-176....

7-Beckett, *En attendant Godot*, éditions de minuit, Paris, 1952, p.9

8 -Beckett, *op.cit*, p.79

9-Ibid.p.16

- 10 - Ionesco, *Rhinocéros*, Folio ,Gallimard, Paris, 1959, p.13
- 11 - Ionesco, *Les chaises*, Folio, Gallimard, 1952 p.18
- 12 - A. Ubersfeld, *op. cit*, p 171
- 13 - A. Antonin, *Le théâtre et son double*, Idées, Gallimard, Paris, 1964, pp 53-54.
- 14 - Rosette Lamont, *Entretien avec Ionesco*, in Cahier de la compagnie Renaud / Barrault, n°53, Fév 1966, p.27
- 15 - Ionesco ,*op.cit*,p.141
- 16 - Cl.Abastado,*Ionesco*,Bordas, Paris, 1971, pp.114-115
- 17 - Ionesco,*Notes et contre notes*,p.142
- 18 - Ionesco,*Le Roi se meurt*, Théâtre IV, NRF, Paris,Gallimard, 1966, P.63
- 19 - Ionesco, *Notes et contre notes*,p.63
- 20 - Beckett, *Fin de partie*, éd.de minuit, Paris, 1971, p.8
- 21 - *Ibid*,p.73
- 22 - *Ibid* p.76
- 23 - A.Ubersfeld, *op cit* p.184
- 24 - Beckett, *En attendant Godot*,p.9-11-12-16-41-44-50-51-52-58-62-64-73-79-81-94-98-100-101-102-124...
- 25 - M. Lioure,*Les objets dans En attendant Godot et Fin de partie*, Loxias 27,mis en ligne le 12/12/2009, URL : [http //revel.unice.fr/loxias/document.html ?id=3171](http://revel.unice.fr/loxias/document.html?id=3171)
- 26 - Beckett, *Oh les beaux jours !*,éd de minuit, p.58
- 27 - Lioure, *op.cit*
- 28 - Beckett, *op cit* p.59
- 29 - Ionesco, *Les chaises*, p37
- 30 - Notion philologique introduite par Bakhtine en 1975 à propos de l'étude du temps et de l'espace dans le roman ; d'après lui, le lieu et le moment, sont solidaires et aucun ne prévaut sur l'autre.
- 31 - M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, P.16
- 32 - Ionesco, *La cantatrice chauve*, Folio, Gallimard, 1948 p.6
- 33 - Beckett, *En attendant Godot*, éd de Minuit, Paris, p.18
- 34 - *Ibid* p. 17
- 35 - *Ibid*, P.25
- 36 - *Ibid* p.92
- 37 - *Ibid*.p.92