

Le Théâtre de l'absurde et la crise de la philosophie bourgeoise : une mise au point /

O teatro do absurdo e a crise da filosofia burguesa em foco

*Leticia Campos de Resende**

Leticia Campos de Resende est Docteure en Études Littéraires par l'Université Fédérale du Minas Gerais (UFMG). Elle a un Master en Études Littéraires par l'Université Fédérale de Juiz de Fora (UFJF) où elle a obtenu son diplôme en Lettres: Portugais, Français, Anglais. Elle est traductrice et enseigne le Français. Chercheuse indépendante, elle se penche sur l'études des littératures d'expression française ; sur la littérature contemporaine brésilienne ; sur le rapport de la littérature avec l'image (notamment, la photolittérature), ainsi que sur ses relations avec l'archive ; sur la méthode de la critique dialectique.

 <https://orcid.org/0000-0002-3278-6373>

Received in: 22 feb. 2025 **Approved** in: 05 jun. 2025

How to cit this article:

RESENDE, Leticia Campos de. O teatro do absurdo e a crise da filosofia burguesa em foco Le Théâtre de l'absurde et la crise de la philosophie bourgeoise : une mise au point. *Revista Letras Raras*. Campina Grande, v. 14, n. 1, e6348, ago. 2025. DOI : 10.5281/zenodo.16734577

RÉSUMÉ

Le théâtre de l'absurde se configure comme l'une des tendances artistiques avant-gardistes conditionnées par le scénario politique de l'après Seconde guerre mondiale en Europe. Selon la *doxa* des études littéraires, l'absurde est largement marqué par son caractère transgressif, qui met en cause un rationalisme dit européen, dans lequel on prétend retrouver les sources de l'irrationalisme nazi-fasciste, ce que certaines des œuvres classées comme « absurdes », surtout celles d'Eugène Ionesco, paraissent attester elles-mêmes. Nous proposons de mettre en cause certains aspects de cette *doxa*, en soulevant deux hypothèses complémentaires : (i) la transgression des pièces de l'absurde, si restreinte est-elle à des composants formels, risque de révéler une stérilité qui, à certains moments, devient presque réactionnaire ; (ii) telle stérilité se conditionne par une crise de la pensée philosophique bourgeoise, qui tout en n'étant pas née du rationalisme de l'âge des Lumières, a remplacé au cours du XIX^e siècle, des idéaux révolutionnaires par des courants irrationalistes. Nous avons choisi d'analyser deux pièces emblématiques de l'absurde, *En attendant Godot*, de Samuel Beckett (1952), et *Rhinocéros*, d'Eugène Ionesco (1959), afin de montrer dansquellesmesure ces deux textes sont symptomatiques d'une crise de la pensée bourgeoise, qui n'atteint pas pour autant tous les arts produits à cette époque de la même manière. À la fin de cet article, nous mettrons en contraste les productions de Beckett et d'Ionesco avec la production d'un autre auteur, leur étant contemporain : Aimé Césaire, dont le cycle dramaturgique sur le colonialisme (1963-1969) est transgressif aussi bien en sa forme qu'en son contenu.

Mots-clés: Teacher training Théâtre de l'absurde ; Samuel Beckett ; Eugène Ionesco ; Irrationalisme ; Aimé Césaire

RESUMO

O teatro do absurdo se configura como uma das tendências artísticas de vanguarda, condicionadas pelo cenário político do pós-Segunda Guerra Mundial na Europa. Segundo o senso-comum dos estudos literários, o absurdo é

*



letcamres@hotmail.com

amplamente marcado por um caráter transgressor, que questiona o racionalismo dito europeu, a partir do qual poderíamos retrazar as origens do irracionalismo nazifascista, algo que certas obras pertencentes ao absurdo, sobretudo as de Eugène Ionesco, parecem elas próprias atestar. O que propomos aqui, contudo, é pôr em dúvida partes desse senso comum, levantando duas hipóteses complementares: (i) a transgressão das peças teatrais do absurdo, porserão restrita à forma, corre o risco de revelar uma esterilidade que, às vezes, se torna quase reacionária; (ii) tal esterilidade se condiciona por uma crise do pensamento filosófico burguês, que embora não tenha nascido do racionalismo iluminista, substituiu, ao longo do século XIX, ideais revolucionários por correntes de pensamento irracionalistas. Escolhemos como objeto de análise duas obras emblemáticas do absurdo, *Esperando Godot* (*En attendant Godot*), de Samuel Beckett (1952), e *Rinoceronte* (*Rhinocéros*), de Eugène Ionesco (1959), a fim de mostrar em que medida elas são sintomáticas da crise do pensamento burguês, que não atinge, contudo, da mesma maneira todas as artes produzidas naquela mesma época. Ao fim do artigo, contrastamos os textos de Beckett e de Ionesco com a produção de um outro autor, contemporâneo aos dois anteriores: Aimé Césaire, cujo ciclo dramático sobre o colonialismo (1963-1969) é transgressor tanto na forma quanto no conteúdo.

Palavras-chave: Teatro do absurdo; Samuel Beckett; Eugène Ionesco; Irracionalismo; Aimé Césaire.

1 Introduction

Dans sa *Théorie du roman*, György Lukács (2000[1965]) commence sa réflexion sur ce genre éminemment moderne en traitant de son parent le plus proche : le récit épique. Contrairement au roman, l'épopée est un genre qui exprime l'unité des sujets avec les milieux sociaux qu'ils habitent. Si d'une part le roman est la forme esthétique qui naît de la fragmentation, voire de l'absence de formes sociales dans un monde où les sujets ne trouvent plus de correspondance entre leurs vies et la réalité extérieure, l'épique d'autre part relève précisément de cette harmonie entre être humain et vie sociale.

Mais que vient faire, dans un article portant sur le drame moderne en langue française du XX^e siècle – démarcation assez vaste vis-à-vis du corpus limité de cet article –, cette brève mention à l'un des chefs-d'œuvre du marxiste hongrois ? En traitant de l'épopée comme genre typique à la sociabilité de l'Antiquité gréco-romaine, un genre qui n'aurait pas pu exister en dehors du moment historique dont il résulte, Lukács parle aussi de la tragédie, registre dramatique caractéristique de cette époque-là, quoique susceptible, grâce à sa configuration, de résister aux changements apportés par la modernité, alors que l'épopée y succombe.

Dans un monde fragmenté tel qu'est le monde moderne, affirme Lukács, où la vie s'est dissociée de l'essence, le drame tragique ne peut espérer combler ce gouffre qu'à travers le dialogue. C'est ce qu'ont fait des dramaturges comme Shakespeare et Racine – celui-ci l'auteur d'une pièce dont l'enjeu tragique se construit entièrement par le dialogue entre deux

personnages, Phèdre et Œnone, qui, au long de leur interaction, déterminent, en la conjurant et linguistiquement et discursivement, la destinée maudite de tous les personnages, les siennes comprises (RACINE, 2015[1677], Scène I, Acte I).

Comment donc comprendre un drame à fond tragique – même si à l'air formellement comique – dont on a court-circuité le potentiel interactif et émotif de tous les dialogues, les rendant incapables non seulement d'établir la communication entre les *dramatis personæ*, mais aussi d'exprimer leur subjectivité ? Voilà ce qu'on ne peut pas s'empêcher de demander en lisant les pièces du théâtre de l'absurde. Dans cet article, nous voulons traiter de deux œuvres qui en sont emblématiques : *En attendant Godot*, de Samuel Beckett, parue en 1952 ; et *Rhinocéros*, d'Eugène Ionesco, parue en 1959.

Mainte fois analysées et commentées ailleurs, ces œuvres n'ont pas souvent été prises comme un symptôme – beaucoup plus qu'elles ne sont une mise en cause –, voire une acceptation résignée (surtout dans le cas d'Ionesco), de la crise de la pensée philosophique bourgeoise, à laquelle ces œuvres n'envisagent pas d'issue. À notre analyse se suivra un contraste entre ces pièces et un autre type de production leur étant plus ou moins contemporaine : le théâtre d'Aimé Césaire, notamment son cycle de trois pièces sur le colonialisme¹, écrit entre 1963 et 1969.

C'est connu qu'*En attendant* et *Rhinocéros* thématisent, que ce soit dans une moindre ou dans une large mesure, l'idéologie nazi-fasciste : le texte d'Ionesco le fait d'un bout à l'autre, quoique de façon allégorique, tandis que le drame de Beckett a beau porter sur la crise de l'action dans un monde abandonné par Dieu, il fait forcément résonner la conception nazie de l'*Untermensch* dans le personnage de Lucky et dans sa relation avec son « maître » Pozzo.

Or, si ce qui résulte de ces deux pièces – comme nous entendons montrer ici – est la constatation de l'impossibilité d'une action collective susceptible de basculer l'ordre des choses, qu'y a-t-il de la lutte antinazie ? Si la réponse à cette question doit être « rien », il ne nous resterait donc qu'être éliminé par ce régime ou y joindre (qu'on n'entende absolument pas par là que nous suggérons que Beckett et Ionesco font l'apologie du nazisme dans leurs pièces. Tout au contraire, ce que nous affirmons c'est que la résignation dont témoignent leurs œuvres ne semblerait signaler, de prime abord, qu'à ces deux voies). Ce nihilisme est précisément ce qui

¹ Ce cycle dramaturgique est composé de trois pièces : *La tragédie du roi Christophe* (1963), *Une saison au Congo* (1966) et *Une tempête* (1969).

découle d'une dégénérescence idéologique, incapable, du reste, à résoudre un problème que le système dont elle est, au niveau symbolique, l'expression des contradictions, a lui-même créé.

Césaire, à son tour, même ne s'attaquant pas directement au nazi-fascisme dans ses œuvres, de par son approche anticoloniale, historiciste et dialectique, laquelle voit dans le nazisme la continuation du néocolonialisme européen (cette fois-ci, pratiqué en Europe contre des européens), « ne tombe jamais » – comme l'affirme Lilian Pestre de Almeida (1982) – « dans le désespoir ». Un désespoir qui, nous soutenons ici, se fait sentir, à différents degrés, dans les textes de Beckett et d'Ionesco.

2 L'Absurde abasourdi : symptôme d'une crise nihiliste et hébétante

L'année de 1848 est signalée par plusieurs théoriciens, dont Lukács (2011[1955]) lui-même, comme le tournant où la philosophie bourgeoise connaît officiellement sa période de décadence. Cela s'explique, bien évidemment, par la défaite des révolutions populaires de 1848, sur lesquelles l'emporte l'hégémonie non seulement économique, mais aussi politique de la bourgeoisie, établie désormais en sa pleine condition de classe dominante. Certes, il s'agit là d'un processus beaucoup plus graduel que cette chronologie ne pourrait faire paraître, d'autant plus que les contradictions du capitalisme se faisaient sentir dès l'avènement de ce mode de production. En fait, les effets du capitalisme sur la pensée philosophique européenne remontent au XVI^e siècle, même si à ce moment-là ils se manifestaient différemment vis-à-vis de leur constitution à la seconde moitié du XIX^e siècle.

De cette façon, comme nous montre Carlos Nelson Coutinho (2016[1973]), si d'un côté le changement des relations de travail, ayant fait du serf un travailleur libre, ont transformé l'homme² en un être à part entière, lequel, compte tenu de sa propre particularité, rassemble en soi toutes les caractéristiques de l'universalité du genre humain, d'autre côté, cette supposée liberté l'a contraint à vendre sa force de travail au seul propriétaire des moyens de production, qui a le droit de s'approprier individuellement la richesse produite de manière collective. De même, la division sociale du travail est à la fois à l'origine d'une forme de coopération inouïe, menant à un type d'intégration entre cultures jamais vu auparavant, et d'une fragmentation du processus de

² Et là prend forme une première contradiction : c'est bien des *hommes* dont il s'agissait, malgré le rôle de la femme comme (re)productrice de la force de travail.

production qui, outre la dissociation entre travailleur, travail et production, établit une division internationale du travail qui aboutira, plus tard, dans une division impérialiste du monde.

Au fur et à mesure que ces relations se déroulent et deviennent de plus en plus complexes, l'aliénation entre hommes/femmes et le produit de leurs travaux atteint un paroxysme qui affecte notre propre façon de concevoir la réalité : celle-ci se nous présente comme étant auto-constituée, atomisée et tout à fait séparée de nous-mêmes. En raison de cette séparation, nous ne nous voyons plus comme étant capables d'intervenir sur notre réalité (d'intervenir sur les modes de production qui la structurent ; sur les institutions qui organisent bureaucratiquement son « bon » fonctionnement etc.).

La prise d'une position contemplative de la part des sujets humains à l'égard de la réalité sociale dans laquelle ils vivent, est, d'après Lukács (2000[1965]), et le résultat et l'aggravation d'un processus de fétichisation découlant précisément de l'aliénation entre travailleurs, travail et production. Ce qui en résulte, au niveau de la production philosophique et scientifique, est soit le bureaucratisme d'un courant comme le positivisme, soit le défaitisme et le nihilisme dont témoigne, par exemple, l'existentialisme. Voilà donc les implications idéologiques d'un type spécifique d'organisation économique, sociale et politique de la réalité.

À partir des années 1930, on se retrouve dans une Europe qui commence à connaître la destruction néocoloniale à l'intérieur de son propre territoire (CÉSAIRE, 1955) ; une Europe désabusée (et ce depuis 1914) d'une fausse idée de progrès ; une Europe en proie aux dégradations idéologiques résultantes de la déformation des trois axes de la pensée bourgeoise révolutionnaire, telle qu'elle s'est constituée jusqu'à la première moitié du XIX^e siècle : l'humanisme, l'historicisme et l'unité dialectique (COUTINHO, 2016[1973]), mis en cause au profit de l'individualisme et du refus de la transformation dialectique de l'histoire ; une Europe, en bref, qui a fait remonter à la surface, durant et après les deux guerres mondiales, toute la corrosion qui s'y accumulait depuis le XIX^e siècle.

Au centre de l'impasse, les artistes européens de l'après-guerre partent à la recherche de formes qui non seulement leur permettent de rendre compte de la désillusion pleinement installée dès le début du XX^e siècle, mais qui sont de même la configuration esthétique à proprement parler de cette réalité sociale. Le théâtre de l'absurde correspond à l'une des productions résultant de cette quête. Qu'on se garde pourtant d'en faire une généralisation

grossière, négligeant de prendre en compte les particularités de chaque représentant d'une tendance dramaturgique aussi avant-gardiste que les tendances l'ayant inspirée (notamment, le surréalisme d'André Breton et la pataphysique d'Alfred Jarry).

En fait, Eugène Ionesco et Samuel Beckett, malgré les caractéristiques qui les réunissent, ont des approches très différentes à l'égard de l'inaction et du nihilisme qui envahit leurs œuvres : surtout le Ionesco de *La Cantatrice chauve* (peut-être dans une moindre mesure celui du *Rhinocéros*) n'hésite pas à épouser, de façon quasi euphorique, l'irrationalisme de ses textes, alors que ce sont omniprésents dans l'écriture de Beckett le malaise et la mélancholie ressentis par les personnages face au néant existentiel provoqué par leur impossibilité d'agir. On dirait, effectivement, que chez l'écrivain irlandais se produit toujours une tension entre la prise de conscience, seule à rendre possible la transformation, et l'incapacité d'agir : si la première est la condition requise au changement, l'inaction, elle, ne permet pas qu'on fasse le saut nécessaire pour changer.

2.1 L'homme dans la boîte est à la fois chat et chien : Ionesco et les joies de l'irrationalisme

Commençons donc notre analyse au sens inverse de l'ordre chronologique de publication des œuvres : nous traiterons d'abord de *Rhinocéros*, d'Eugène Ionesco, paru en 1959, et passerons ensuite à *En attendant Godot*, de 1952, écrite par Samuel Beckett.

Rhinocéros, à part *La Cantatrice chauve* de 1950, est peut-être l'œuvre la plus connue d'Ionesco, quoique des théoriciens comme Richard Coe (2023) ne la considèrent pas la plus emblématique, ni même la mieux élaborée. Différente et similaire à ce que dicte le sens commun – puisant dans un imaginaire formé par des textes comme *La Cantatrice* et *La Leçon* – sur la production du dramaturge franco-roumain, *Rhinocéros* partage avec ses prédécesseuses le même style d'humour *nonsense*, qui emprunte aux discours scientifique et philosophique, notamment à la logique, des tournures et des formules rendues à la fois ridicules et vides. Contrairement à ses œuvres-sœurs, *Rhinocéros* raconte une histoire qui peut être retracée par les lecteurs/spectateurs : dans une ville indéterminée, les habitants locaux commencent à être atteints d'une épidémie de « rhinocérisme ». De façon assez soudaine et presque immédiate

(dans l'espace de quelques minutes, comme nous montre la seule scène de métamorphose dans la pièce), ils perdent leur forme humaine et deviennent ainsi toutes et tous des rhinocéros. À la fin de la pièce, le seul à garder son humanité, ne serait-ce qu'en apparence, est le protagoniste Béranger, qui, isolé parmi des bêtes sauvages, lâche prise, abandonne toute espérance de résistance (celle-ci n'ayant en fait jamais existé, même si, à certains moments, quelques personnages ont catégoriquement refusé la métamorphose) et songe finalement à la possibilité de devenir rhinocéros lui aussi, avant qu'il ne fasse retour en arrière et prenne la décision de mourir « homme » – le « dernier homme », comme l'affirme lui-même.

On tient à surligner la concession « ne serait-ce qu'en apparence », parce qu'en fin de compte, Béranger cesse d'être pleinement humain avant le dernier acte de la pièce. La perte de l'humanité, en fait, précède même le début de l'histoire, qui, de prime abord, pourrait être conçue comme une réflexion sur les conséquences de cette perte – l'épidémie ne marquant pas la fin de l'humanité des personnages, mais ce à quoi aboutit une existence dépourvue d'humanité depuis belle lurette. En réduisant donc l'être humain à son apparence humaine, qui, une fois perdue, ne représente pas une perte si importante qu'on aurait pu penser – compte tenu du fait que les personnages étaient à peine humains avant –, Ionesco encadre l'action (elle aussi, presque inexistante) sous un vide existentiel et social où chaque individu, en proie à l'individualisme ayant remplacé l'humanisme d'autrefois, est une cellule émettant des sons qui ne signifient rien et ne peuvent être compris par personne : « *Béranger, toujours indolent, sans avoir l'air d'entendre quoi que ce soit, répond tranquillement à Jean au sujet de l'invitation ; il remue les lèvres ; on n'entend pas ce qu'il dit* » (IONESCO, 2006[1959], Acte I, didascalies mises en valeur par l'auteur).

Les personnages ont beau se mettre en dialogue les uns avec les autres, leurs paroles ne représentent pas plus que l'écorce des mots constituant leurs énoncés, si bien que l'entrecroisement de ce que disent les binômes Jean/Béranger et Logicien/Vieux Monsieur, presque interchangeables l'un l'autre, produit un écho qui ironiquement ne trouve pas de résonance dans la réalité, étant donné le manque de sens du langage employé :

JEAN, à Béranger - Les armes de la patience, de la culture, les armes de l'intelligence. (*Béranger bâille.*) Devenez un esprit vif et brillant. Mettez-vous à la page.

BÉRENGER, à Jean - Comment se mettre à la page ?

LE LOGICIEN, *au Vieux Monsieur* - J'enlève deux pattes à ces chats.
Combien leur en restera-t-il à chacun ?
LE VIEUX MONSIEUR - C'est compliqué.
BÉRENGER, à *Jean* - C'est compliqué.
LE LOGICIEN, *au Vieux Monsieur* - C'est simple au contraire.
LE VIEUX MONSIEUR, *au Logicien* - C'est facile pour vous, peut-être, pas pour moi.
BÉRENGER, à *Jean* - C'est facile pour vous, peut-être, pas pour moi.
LE LOGICIEN, *au Vieux Monsieur* - Faites un effort de pensée, voyons. Appliquez-vous.
JEAN, à Béranger - Faites un effort de pensée, voyons. Appliquez-vous.
LE VIEUX MONSIEUR, *au Logicien* - Je ne vois pas.
BÉRENGER, à *Jean* - Je ne vois vraiment pas.
LE LOGICIEN, *au Vieux Monsieur* - On doit tout vous dire.
JEAN, à Béranger - On doit tout vous dire (IONESCO, 2006[1959], Acte I).

Cet extrait fait partie de la scène unique formant l'acte premier. À ce moment de l'histoire nous sommes présentés au protagoniste Béranger (sa personnalité, ses troubles mentaux, son apathie et son indifférence, vraisemblablement mis en opposition au moralisme conservateur de Jean, alors qu'il s'agit, en fait, des deux faces d'une même pièce) et à l'élément déclencheur de l'action dramatique : la parution mystérieuse et bizarre de rhinocéros, mammifères originaires d'Afrique et d'Asie, dans ce qui peut être considérée une ville de province, apparemment, européenne. (Ce n'est pas anodin si nous tenons à signaler l'origine des bêtes ; nous y reviendrons après, mais pour l'instant il suffit qu'on se rappelle que le type de rhinocéros, asiatique ou africain, fait même objet de discussion dans la pièce.)

Pour ce qui est du langage dramatique, ce que fait Ionesco dans l'extrait transcrit *supra* pourrait être classé comme un procédé courant du théâtre, surtout en ce qui concerne le registre comique, même si l'on en trouve des exemples également dans des tragédies : il s'agirait, en somme, d'une forme possible de « discours équivoque », d'après la typologie de Nathalie Fournier (2005). Une classe de discours à double sens, souvent adressé à deux personnages différents à la fois, bien que l'un d'eux (ou parfois même les deux) n'en soit pas conscient. Molière serait, en langue française, le principal pratiquant de ce type d'artifice : de la scène entre Elmire, Tartuffe et Orgon dans *Tartuffe* (2013[1664]) à l'interaction entre Don Juan et les deux paysannes dans *Don Juan* (2013[1665]), on voit maint emploi distinct du discours équivoque dans l'œuvre de ce grand comédien et dramaturge classique. Dans les deux pièces citées, par exemple, au moins un personnage, tendanciellement l'énonciateur des paroles « équivoques » – Elmire dans *Tartuffe* et Don Juan lui-même dans la pièce homonyme – crée des malentendus à

dessein. Il ou elle manipule le langage pour (i) aboutir à des intérêts personnels et immédiats ; (ii) révéler, quoique subrepticement, une vérité cachée ; ou (iii) désabuser un personnage trompé, ce qui ferait donc du malentendu créé exprès la source de la résolution d'un malentendu précédant, plus grave que l'autre.

Dans une tragédie telle que *Britannicus*, par exemple, écrite par Racine (2015[1669]), disciple de Molière malgré lui, la parole « trompeuse » d'une Junie épiée par Néron lors de sa rencontre avec Britannicus, sert à deux objectifs distincts et pourtant complémentaires : dans un premier niveau, superficiel, le discours de la [sic] personnage s'adresse indirectement à l'empereur, dont Junie obéit les ordres, le sachant caché, en train d'écouter clandestinement ce que se disent les deux amants (le célèbre « *eavesdropping* » du drame anglophone) ; dans un deuxième niveau n'étant perçu que par Junie et le public, ce discours, par son double sens, s'adresse en fait à Britannicus, et aurait pu être perçu par le protagoniste s'il ne manquait pas à celui-ci un minimum de perception, quitte à faire de ce héros tragique, homonyme de la pièce, un personnage presque comique.

Or, dans *Rhinocéros* personne ne manipule le langage comme dans ces autres textes parce que personne n'en a le contrôle, chaque interaction étant marquée par une absence absolue de dessein. L'entrecroisement de voix devient donc complètement accidentel et aléatoire. N'empêche qu'il fonctionne presque comme un commentaire aux répliques. La juxtaposition de dialogues qui portent sur des sujets si différents, non seulement les met tous en position d'égalité, mais accorde un aspect ridicule – à juste titre – aux conseils de Jean. Ainsi, suite à la question de Béranger, « Comment se mettre à la page ? », la réponse du Logicien, « J'enlève deux pattes à ces chats. Combien leur en restera-t-il à chacun ? », ne nous paraît pas plus bête que les recommandations de Jean, centrées sur une conception d'individu et d'action individuelle symptomatique de la stupidité dont témoigne le raisonnement du Logicien. Pourtant, cette mise en relation a l'effet de banaliser la crise idéologique elle-même, une crise qui affecte la constitution subjective de l'individu – il suffit d'observer l'indifférence et l'ennui profonds dans lesquels est plongé Béranger. Pour l'illustrer, citons un autre extrait de l'acte premier, celui-ci (nous nous excusons) beaucoup plus long que le précédent :

BÉRENGER, à Jean - Moi, j'ai à peine la force de vivre. Je n'en ai plus envie peut-être.

LE VIEUX MONSIEUR, *au Logicien après avoir longuement réfléchi* - Donc, logiquement, mon chien serait un chat.

LE LOGICIEN, *au Vieux Monsieur* - Logiquement, oui. Mais le contraire est aussi vrai.

BÉRENGER, *à Jean* - La solitude me pèse. La société aussi.

JEAN, *à Bérenger* - Vous vous contredisez. Est-ce la solitude qui pèse, ou est-ce la multitude ? Vous vous prenez pour un penseur et vous n'avez aucune logique.

LE VIEUX MONSIEUR, *au Logicien* - C'est très beau, la logique.

LE LOGICIEN, *au Vieux Monsieur* - À condition de ne pas en abuser.

BÉRENGER, *à Jean* - C'est une chose anormale de vivre.

JEAN - Au contraire. Rien de plus naturel. La preuve : tout le monde vit.

BÉRENGER - Les morts sont plus nombreux que les vivants. Leur nombre augmente. Les vivants sont rares.

JEAN - Les morts, ça n'existe pas, c'est le cas de le dire !... Ah ! ah !... (*Gros rire.*) Ceux-là aussi vous pèsent ? Comment peuvent peser des choses qui n'existent pas ?

BÉRENGER - Je me demande moi-même si j'existe !

JEAN, *à Bérenger* - Vous n'existez pas, mon cher, parce que vous ne pensez pas ! Pensez, et vous serez.

LE LOGICIEN, *au Vieux Monsieur* - Autre syllogisme : tous les chats sont mortels. Socrate est mortel. Donc Socrate est un chat.

LE VIEUX MONSIEUR - Et il a quatre pattes. C'est vrai, j'ai un chat qui s'appelle Socrate.

LE LOGICIEN - Vous voyez...

JEAN, *à Bérenger* - Vous êtes un farceur, dans le fond. Un menteur. Vous dites que la vie ne vous intéresse pas. Quelqu'un, cependant, vous intéresse !

BÉRENGER - Qui ?

JEAN - Votre petite camarade de bureau, qui vient de passer. Vous en êtes amoureux ! [...] Mais comment voulez-vous que Daisy soit séduite par un ivrogne ?

LE LOGICIEN, *au Vieux Monsieur* - Revenons à nos chats.

LE VIEUX MONSIEUR, *au Logicien* - Je vous écoute.

BÉRENGER, *à Jean* - De toute façon, je crois qu'elle a déjà quelqu'un en vue.

JEAN, *à Bérenger* - Qui donc ?

BÉRENGER - Dudard. Un collègue du bureau : licencié en droit, juriste, grand avenir dans la maison, de l'avenir dans le cœur de Daisy ; je ne peux pas rivaliser avec lui.

LE LOGICIEN, *au Vieux Monsieur* - Le chat Isidore a quatre pattes.

LE VIEUX MONSIEUR - Comment le savez-vous ?

LE LOGICIEN - C'est donné par hypothèse.

BÉRENGER, *à Jean* - Il est bien vu par le chef. Moi, je n'ai pas d'avenir, pas fait d'études, je n'ai aucune chance.

LE VIEUX MONSIEUR, *au Logicien* - Ah ! par hypothèse !

JEAN, *à Bérenger* - Et vous renoncez, comme cela...

BÉRENGER, *à Jean* - Que pourrais-je faire ?

LE LOGICIEN, *au Vieux Monsieur* - Fricot aussi a quatre pattes. Combien de pattes auront Fricot et Isidore ?

LE VIEUX MONSIEUR, *au Logicien* - Ensemble ou séparément ?
JEAN, *à Béranger* - La vie est une lutte, c'est lâche de ne pas combattre !
LE LOGICIEN, *au Vieux Monsieur* - Ensemble, ou séparément, c'est selon.
BÉRENGER, *à Jean* - Que voulez-vous, je suis désarmé.
JEAN - Armez-vous, mon cher, armez-vous.
LE VIEUX MONSIEUR, *au Logicien, après avoir péniblement réfléchi* - Huit, huit pattes.
LE LOGICIEN - La logique mène au calcul mental.
LE VIEUX MONSIEUR - Elle a beaucoup de facettes !
BÉRENGER, *à Jean* - Où trouver les armes ?
LE LOGICIEN, *au Vieux Monsieur* - La logique n'a pas de limites !
JEAN - En vous-même. Par votre volonté.
BÉRENGER, *à Jean* - Quelles armes ?
LE LOGICIEN, *au Vieux Monsieur* - Vous allez voir... (IUNESCO, 2006[1959], Acte I)

C'est bien connu que la mythologie gréco-romaine comprend le phénomène de l'écho comme étant la conséquence de l'anéantissement du « je », au profit d'un autre : dans *Les Métamorphoses* d'Ovide (1992[^{I^{er}} siècle]), Écho s'annule et psychiquement et corporellement suite au refus de Narcisse, qui, ne reconnaissant qu'en soi la valeur d'une subjectivité, ne reconnaît pas en la nymphe un être semblable. Quoique dans l'extrait précédent il ne soit pas question d'un écho direct, comme vérifié dans le premier passage cité, les successives répliques, tantôt du Vieux Monsieur, tantôt du Logicien, qui s'ensuivent aux constatations (sinon désespérées, vu sa nonchalante indifférence, au moins désespérantes) de Béranger, renvoient, bien que de façon ironique, directement aux discours du protagoniste, en y faisant écho. Premièrement, quand Béranger affirme avoir perdu la « force de vivre », le commentaire qui s'y enchaîne, « Donc, logiquement, mon chien serait un chat », suscite deux enjeux importants : d'abord, la distinction de signifiants ne signale pas une distinction de référents. En fait, on risquerait d'avancer l'hypothèse que la différence entre « chat » et « chien » n'existe que sur le plan du langage, et même là elle est questionnable, étant donné l'interchangeabilité des mots. La distinction donc entre « chat » et « chien » n'étant qu'une distinction formelle, elle est complètement vidée de sens et ne peut correspondre à aucun objet dans la réalité. Il y a, tout compte fait, un court-circuit entre langage et réalité chez Ionesco. Un court-circuit qui va au-delà d'un problème de représentation, au-delà d'une mise en échec de la mimesis : il ne s'agit pas de l'impuissance du langage ou des méthodes de raisonnement de rendre compte du monde réel ; il s'agit plutôt d'une perception du monde réel comme une représentation langagière.

Cette constatation nous mène au deuxième enjeu : l'annulation de l'existence du chien et du chat, confondues l'une à l'autre, nous mène à voir l'existence humaine, égalée à l'existence animale (vu que c'est en réponse à la réplique de Béranger qui est placé le discours du Logicien), comme aussi inexistante que n'en sont les deux précédentes. Voilà pourquoi nous affirmons plus haut que la transformation en rhinocéros n'est qu'une métamorphose *apparente* (au double sens de l'adjectif) : restreinte au niveau de l'apparence et impossible d'être classée comme une vraie métamorphose, au sens strict du terme, étant donné que, longtemps avant la transformation, l'homme n'était plus humain.

Une ligne de pensée post-moderne, appauvrie et plate, allant à l'encontre de lignes plus sophistiquées, tend à attribuer au siècle des Lumières les origines de l'idéologie nazi-fasciste. Terry Eagleton (2009[1996]), en ironisant cette pensée, la décrit comme plus téléologique que ne serait – prétend-elle – une compréhension marxiste de l'histoire. En lisant *Rhinocéros*, à première vue, on pourrait établir cette même relation entre raison (notamment la raison humaniste) et la sauvagerie nazie. Ce n'est pas par hasard si la scène ouvrant la pièce trace un parallèle entre Béranger/Jean et le Logicien/Vieux Monsieur. Ce n'est pas par hasard non plus si la scène finale, représentant une société complètement envahie par la menace « rhinocériste », nous renvoie à la scène d'ouverture.

L'élément qui mieux nous permet de soutenir un argument favorable à la relation causale perçue dans *Rhinocéros* entre raison > fascisme est la mention de Jean au sujet cartésien : « Vous n'existez pas, mon cher, parce que vous ne pensez pas ! Pensez, et vous serez ». J. M. Bernstein (1984) identifie dans l'œuvre de René Descartes, dont il voit la production littéraire comme étant la devancière de la forme du genre romanesque, les signes d'une séparation entre sujet et monde extérieur, synthétisée dans la maxime « Je pense, donc je suis ». Bernstein affirme que Descartes voit le « je » comme absolu, antérieur à toute vérité, qu'il (le « je ») est le seul à pouvoir déterminer. La philosophie cartésienne se configurerait donc comme une réponse aux contradictions imposées par le capitalisme à une certaine conception de raison et de sujet ; une crise qu'elle entend surpasser. Bien évidemment, Descartes a beau affirmer l'existence *a priori* de la conscience du sujet – une existence, selon lui, ontologique et génératrice du monde extérieur –, sa philosophie et sa façon de concevoir la relation entre « je » et « monde », est forcément conditionnée par une configuration sociale donnée ; une configuration marquée par ce

dont il s'agissait plus haut : la dissociation progressive entre individu et réalité sociale, conséquence d'une organisation économique qui, en fragmentant le processus de production (en permettant l'appropriation privée des richesses que génère le travail salarié), tend d'une part à cacher les relations de travail nécessaires à la production de toute marchandise et, d'autre part, à ôter à l'individu sa notion de subjectivité et d'humanité. Descartes, tout en essayant de récupérer cette humanité, corrobore la séparation entre sujet et société.

De même, *Rhinocéros* présente des enjeux similaires à un moment historique où la philosophie non seulement témoigne des contradictions inhérentes au capitalisme, mais est mise en cause par la crise idéologique discutée au début de cet article. L'aliénation implicite dans le discours de Jean – empruntée, de façon déformée et ironique, si bien qu'autoréflexive, à Descartes – fait, encore une fois, *écho* à l'aliénation que manifeste Béranger dans tous ses propos. Résultat de cette aliénation est la réduction du langage à sa forme stérile et (excusez l'anglicisme) *nonesensical*, partageant pourtant le même statut du discours scientifique parodié par Ionesco.

Ainsi, il ne s'agit pas d'une ligne directe entre « raison humaniste », soit philosophie des Lumières (tout de même révolutionnaire, malgré ses contradictions bourgeoises), et nazi-fascisme. Celui-ci n'étant pas, comme l'affirme Walter Benjamin (1993[1940]), une exception à l'intérieur du mode d'organisation économique et politique capitaliste, mais la démarche nécessaire pour que la bourgeoisie préserve sa dominance – d'où la constatation benjaminienne selon laquelle rompre, de manière révolutionnaire, avec cet état d'exception continué où nous nous retrouvons correspondrait au vrai « état d'émergence » –, le régime nazi-fasciste ne peut trouver des adeptes parmi la classe ouvrière qu'à cause du déchirement de la subjectivité humaine provoqué par le libéralisme – et aujourd'hui par le néolibéralisme. Dans ce sens, le monologue final de Béranger, clôturant l'acte troisième, renvoie aux tirades du premier :

Personne ne peut m'aider à la retrouver, personne, car il n'y a plus personne. (*Nouveaux barrissements, courses éperdues, nuages de poussière.*) Je ne veux pas les entendre. Je vais mettre du coton dans les oreilles. (*Il se met du coton dans les oreilles et se parle à lui-même dans la glace.*) Il n'y a pas d'autre solution que de les convaincre, les convaincre, de quoi ? Et les mutations sont-elles réversibles ? Hein, sont-elles réversibles ? Ce serait un travail d'Hercule, au-dessus de mes forces. D'abord, pour les convaincre, il faut leur parler. Pour leur parler, il faut que j'apprenne leur langue. Ou qu'ils apprennent la mienne ? Mais quelle langue est-ce que je parle ? Quelle est

ma langue ? Est-ce du français, ça ? Ce doit bien être du français ? Mais qu'est-ce que du français ? On peut appeler ça du français, si on veut, personne ne peut le contester, je suis seul à le parler. Qu'est-ce que je dis ? Est-ce que je me comprends, est-ce que je me comprends ? (IUNESCO, 2006[1959], Acte III, mise en valeur de l'auteur)

C'est symptomatique que la seule possibilité trouvée par Béranger (vivant désormais comme le seul être à avoir gardé sa forme humaine, quoiqu'effectivement pas plus seul et isolé qu'il n'était au début de la pièce) pour combattre l'épidémie de « rhinocérisme » est le dialogue – une solution échouée et abandonnée aussitôt trouvée. Dans la pièce, il est question de signaler assez fréquemment, que ce soit par les didascalies, que ce soit par les commentaires des personnages eux-mêmes, les sons émis par les bêtes sauvages, pour faire en sorte qu'ils soient mis en contraste avec le langage humain. Comme on a pu constater cependant, le langage humain, sous la forme d'une langue, quelle qu'elle soit (en l'occurrence le français), n'assurait pas la communication même avant les métamorphoses. Y accorder donc le potentiel de « frein d'urgence », de résistance au fascisme, relève d'une profonde incompréhension du fonctionnement de la société qui produit ce régime.

Finalement, le dernier refus de Béranger – « Eh bien tant pis ! Je me défendrai contre tout le monde ! Ma carabine, ma carabine ! (*Il se retourne face au mur du fond où sont fixées les têtes des rhinocéros, tout en criant*) [...] Je suis le dernier homme, je le resterai jusqu'au bout ! Je ne capitule pas ! » – ne peut pas s'empêcher de sous-entendre l'échec du protagoniste, vu que, d'une part, celui-ci ne résiste pas pour vaincre les rhinocéros, mais pour éviter d'en devenir un, et que, d'autre part, même si Béranger prétendrait par son discours combattre l'épidémie, l'action individuelle, non organisée et apolitique, serait complètement impuissante face au régime « rhinocériste ». L'écho qu'émet le monologue du protagoniste tient davantage à l'abandon, voire au refus de l'action, qu'à l'opposition à l'épidémie. Celle-ci devient irrésolument inévitable à la fin. Béranger, incapable de surpasser sa condition fétichisée d'individu damné à la contemplation passive, n'y est pour rien contre une organisation qui se lui présente comme atomisée, auto-constituée et inéluctable – en somme, aussi fétichisée que le protagoniste.

Si l'on ne peut que contempler le monde extérieur (les institutions, l'État, les modes d'organisation sociale), l'usage qu'on en fait (que ce soit du langage, de la bureaucratie, de la science etc.) doit forcément se constituer au niveau de l'apparence, d'où le fait que, comme nous avons vu ici, rien dans *Rhinocéros* ne peut être appréhendé au-delà de la superficie : les mots ne

sont pas plus que leurs signifiants ; les humains ne sont pas plus que leur forme humaine. Or, si chez Descartes la conscience et l'intellect du sujet sont fondateurs de la réalité, que reste-t-il quand ni la conscience ni l'intellect n'existent plus ? Voilà la question qui nous semble poser *Rhinocéros*. La réponse ? Il n'y a plus de réalité ; il ne nous reste que mourir.

2.2 Le chapeau pense donc je ne suis pas : Beckett et la mélancolie du sujet fétichisé

Sept ans avant la parution de *Rhinocéros*, Beckett s'était attaqué à des problèmes similaires, quoique sous des formulations distinctes dans *En attendant Godot*. Pour l'irlandais, il ne s'agit pas d'une question strictement formelle concernant le langage ou le raisonnement (ou, au moins, pas uniquement). Certes, la crise idéologique est présente dans *En attendant*, mais ce qui y intéresse surtout à Beckett est le fait que cette crise empêche l'action dans un contexte d'autant plus tragique que les personnages sont conscients de la nécessité d'agir.

En effet, si pour Ionesco il est question de faire usage d'une esthétique comique – voire farcesque à certains moments –, il n'en reste pas moins que l'esthétique dont l'écrivain roumain se sert est presque complètement dépourvue des enjeux dont témoigne nombre d'exemplaires du genre : la mise en cause d'un ordre dominant, capable, entre autres choses, d'engendrer une inversion des rôles sociaux. Chez Beckett, cette subversion ne se constate pas non plus, quoique l'esthétique comique serve de forme à un fond qui, tirant profit des liaisons possibles entre les registres de la comédie et de la tragédie (parfois mêlés l'un à l'autre), pousse le ridicule à l'extrême, jusqu'à ce qu'on puisse en tirer ce qu'il y a de plus tragique : en l'occurrence, le vide d'une vie humaine dépouillée de tout ce qui la rend vraiment (essentiellement) humaine – mais un vide dont on a pleine conscience de l'existence, bien qu'on n'y trouve pas d'issue. Voilà d'où vient la « tragacité³ » beckettienne.

Le temps est l'un des thèmes les plus importants de la pièce de Beckett – beaucoup plus que le langage, par exemple. Il apparaît dès le titre, dont la formulation en langue française est intentionnellement incomplète, laissée en suspens. En français, « en attendant » est une construction souvent accompagnée de et soumise à une autre, la principale, qui indique l'action

³ Nous sommes au courant de l'inexistence de ce mot dans le lexique français. C'est pourquoi il apparaît ici toujours entre guillemets. Nous nous permettons cependant de l'employer, car, tel que le mot nous l'ayant inspiré (« *tragicidade* » en portugais), il nous permet de faire référence à la qualité du tragique, même si, dans la pièce de Beckett, il n'est pas tout à fait question du tragique à proprement parler.

de l'énonciateur durant le moment qu'il doit attendre. « En attendant Godot, j'ai grimpé à l'arbre ». C'est précisément la phrase principale qui, en marquant le temps, lui accorde également une finitude. Or, si la construction initiée par le gérondif acquiert statut de principale, faute d'une autre, comme en fait preuve le titre de la pièce, on se laisse suspendre dans un temps infini (presque au-dessus même du temps) où l'histoire, avec et sans sa « grande hache »⁴, n'existe point.

Le manque de phrase principale est, d'ailleurs, remarqué dès le début de la pièce par les deux protagonistes, Vladimir et Estragon :

VLADIMIR. - [...] Qu'est-ce qu'on fait maintenant ?

ESTRAGON. - On attend.

VLADIMIR. - Oui, mais en attendant ?

ESTRAGON. - Si on se pendait ?

VLADIMIR. - Ce serait un moyen de bander.

ESTRAGON (*aguiché*). - On bande ?

VLADIMIR. - Avec tout ce qui s'ensuit. Là où ça tombe il pousse des mandragores. C'est pour ça qu'elles crient quand on les arrache. Tu ne savais pas ça ?

ESTRAGON. - Pendons-nous tout de suite (BECKETT, 1952, p. 15).

La question posée par Vladimir au tout début du dialogue a valeur presque autoréflexive, puisque c'est l'essence du genre dramatique qui y est mise en jeu. On pourrait même avancer que c'est dans le vide⁵ laissé par la phrase principale que l'action de la pièce serait censée se situer : En attendant Godot... [*cue the drama*]. De ce qui s'insère à l'intérieur des crochets dépend soit la continuation du drame en tant que forme, soit sa fin. Le fait qu'Estragon réponde à la question de Vladimir, « Qu'est-ce qu'on fait maintenant ? », de façon tautologique, en affirmant l'affirmation (ou plutôt, le constat)sous-entendue dans la question elle-même, « On attend », ne contribue qu'à renforcer la circularité et le manque de perspective des protagonistes : ils attendent parce qu'ils attendent et, en attendant, ils attendent.

L'interruption de la circularité s'ensuit à la deuxième reprise de la question, quand Estragon, en répondant à Vladimir, suggère, quoique de manière incertaine, qu'ils mettent fin à leur vie : « - Oui, mais en attendant ? / - Si on se pendait ? ». Encore une fois, c'est la forme

⁴ Référence à Georges Perec dans *W ou le souvenir d'enfance*. Paris: Gallimard, 2007[1975].

⁵ Un vide de l'entre-temps, puisqu'il jalonne le début de l'attente, ici éternelle, donc sans début, et sa fin, ce à quoi elle aboutit, c'est-à-dire le néant.

dramatique comme impossibilité qui est mise en relief par Beckett, d'autant que, dans les tragédies, la mort, si inéluctable soit-elle, est l'accomplissement d'un destin engendré par les actes de héros et d'héroïnes tragiques. Ces actes peuvent être non-verbaux et verbaux, constituant dans ce dernier cas, des actes de parole qui conjurent l'action tragique (à la *Phèdre*, par exemple). Or, dans *En attendant* la mort n'est ni inévitable ni évitable : lui étant absolument indifférents, les protagonistes la voient moins comme la possibilité de mettre fin à leurs vies – comme on disait tout à l'heure – que comme l'artifice capable de les libérer de l'ennui auquel ils sont en proie ; les libérer du temps éternel et sans H/histoire dans lequel ils sont enfermés, en leur accordant la seule source de jouissance qui leur ferait preuve d'humanité : « Ce serait un moyen de bander. / - On bande ? / - Avec tout ce qui s'ensuit ». Cette jouissance est cependant doublement involontaire, puisque l'éjaculation (le « tout ce qui s'ensuit » à l'acte de « bander »⁶) est forcément instinctive, mécanique, et que, dans la scène, l'excitation nécessaire à la provoquer serait produite à l'insu des protagonistes – rien que l'effet collatéral de la pendoison. Un effet qu'Estragon et Vladimir ne sentiraient – et dont ils ne jouiraient – même pas.

Du vide au vide, ne serait-ce que par la croissance de mandragores, deuxième preuve de l'humanité des amis : morts, ils remonteraient aux origines de l'espèce et deviendraient, malgré eux, des cultivateurs, enfin des sujets dont les existences sont dignes d'être dramatisées, puisque connectées, en quelque sorte, à une dimension de l'essence humaine (nous autres, les humains, des êtres *cultus*, parce que nous cultivons et que nous sommes, à notre tour, cultivés, dotés de *culture*).

Mais le dialogue cité en haut n'est pas la seule évidence du temps éternel et ahistorique construit par Beckett dans la pièce. Puisant toujours dans une tradition tragique classique (souvent, pour l'ironiser), le dramaturge irlandais renvoie à Aristote et aux prescriptions du classicisme français pour produire un effet temporel (ou anti-temporel plutôt) de redondance qui empêche la continuation du drame, en sapant l'œuvre de son « unité d'action ». Celle-ci, catégorie bien expliquée par Aristote dans un chapitre très connu de sa *Poétique*, peut être définie de la façon que voici :

III. [...] En composant l'*Odyssée*, [Homère] n'a pas mis dans son poème tous les événements arrivés à Ulysse, tels, par exemple, que les blessures reçues

⁶ Un acte qui devient d'autant plus humain et, par conséquent, animal que Beckett emploie un registre vulgaire pour le nommer.

par lui sur le Parnasse, ou sa simulation de la folie au moment de la réunion de l'armée. De ces deux faits, l'accomplissement de l'un n'était pas une conséquence nécessaire, ou même probable de l'autre ; mais il constituait l'*Odyssée* en vue de ce que nous appelons l'« unité d'action ». Il fit de même pour l'*Illiade* (ARISTOTE, 1733[335 avant J.-C.], Chapitre VIII).

On voit donc que, pour le philosophe grec, l'unité d'action correspond à la représentation totale d'une action, dont tous les événements nécessaires à l'accomplir sont, eux aussi, bien et vraisemblablement représentés et ordonnés. La vie d'un même personnage ne constitue pas forcément une unité d'action, vu que mainte action différente l'intègre, d'où le fait, par exemple, que toute la vie d'Ulysse ou d'Achille ne fait objet ni de l'*Odyssée* ni de l'*Illiade*. Leurs subjectivités résonnant, cependant, pleinement dans le monde qui les entoure, leurs actions, globalement appréhendées, renferment la totalité de leur existence et, par conséquent, de leur vie, point conçue comme une vie individuelle, mais comme relevant du destin d'une communauté.

La transgression de l'unité d'action chez Beckett réside surtout dans l'organisation en actes de la pièce. Divisée en deux actes, *En attendant* a une qualité d'impasse qui va sans dire, tellement en a-t-on traité, n'empêche qu'on se la rappelle ici. De façon très ironique (et ce à dessein), chaque acte comprend une période de vingt-quatre heures, déroulées dans un même endroit : si pris individuellement, les actes paraissent obéir aux principes d'unité de temps et de lieu que contrainst le classicisme français. La totalité temporelle et spatiale formée par les deux parties ne se traduit pas cependant en unité d'action, telle que la définit Aristote, étant donné que l'histoire beckettienne, les deux actes compris, n'a ni début, ni milieu ni dénouement. Au début de la seconde partie, on se retrouve au même point où l'on s'était arrêté à la fin de la première, d'où on ne s'était néanmoins pas bougé dès le lever de rideau. Cette qualité statique et circulaire est d'autant plus aiguë que la pièce n'est pas divisée en scènes – l'action, pourtant inexistante, est continue à l'intérieur des actes – et les seuls changements qui ont lieu au cours de la représentation ne sont perçus – et ce très subtilement – qu'au niveau du décor et de l'apparence des personnages.

Ainsi, si dans *Rhinocéros* ce sont les dialogues qui heurtent la progression dramatique, puisqu'ils empêchent les personnages d'attribuer un sens à leur réalité et qu'ils sont un obstacle à la communication, aux actions individuelles/collectives, dans *En attendant* c'est la déconnexion

entre sujet et temps diégétique, dégagée d'une déconnexion entre sujet et temps historique, qui fait buter la réalisation d'événements qui ne peuvent qu'être *attendus*, sans jamais arriver. La suspension du temps suggérée par le titre est donc double : les personnages sont en état constant d'attente, mais également arrêtés, figés dans un temps plat, qui n'avance pas, tout en n'ayant aucune liaison avec ce qui l'a précédé. La construction dépourvue de phrase principale mentionnée *supra* est aussi intransitive que le temps déshistoricisé dans lequel les personnages (et, par conséquent, le public) *sont* – verbe qui, contrairement à ses équivalents dans d'autres langues latines, y compris le portugais, ne tient pas compte de la subtilité entre « *ser* » et « *estar* » : nous *sommes* (« *estamos* ») ici, sans *être* (« *sermos* ») d'ici. Si l'on n'est pas d'ici, la réalité extérieure (spatiale et temporelle) qui nous entoure ne nous concerne pas.

Dans la pièce de Beckett, cette impossibilité d'appartenir à un temps et à un lieu est produit de l'aliénation vécue par les personnages. Pour le marxisme, l'homme se constitue comme un être historique dès qu'il se met en relation avec la nature pour la modifier à travers le travail. C'est le travail, en somme, qui nous situe dans le temps, tout en se fondant sur l'occupation et la modification des espaces. Il va de soi que la façon dont on organise le travail ait des impacts sur nos relations spatio-temporelles. À partir du moment où, sous une forme capitaliste d'organisation de la production, la connexion entre les sujets et les espaces qu'ils habitent (les terres où et d'où ils cultivent) est subsumée à la logique de la propriété privée, la relation entre sujet/espace ne peut se configurer que comme une relation d'aliénation. De cette aliénation spatiale découle également une aliénation historique, vu qu'un individu subissant des successifs processus de fétichisation risque de ne point se voir comme l'une des parties intégrantes d'une totalité plus large, susceptible d'être transformée par lui, mais comme un – parmi d'autres – atome indépendant survolant une réalité qu'il ne peut appréhender que superficiellement, sans être capable de l'affecter. Se rendre compte de cette aliénation sans pouvoir la changer pour autant, voilà ce en quoi consiste la « tragédie » des protagonistes d'*En attendant Godot*.

À ce propos, ce serait important d'analyser dans quelle mesure la relation des protagonistes avec l'espace qui les entoure, aussi bien qu'avec tout objet leur étant extérieur, y compris leurs vêtements, va de pair avec la déshistoricisation mise en jeu dans la pièce, relevant

vraiment de la fétichisation subie par les personnages. Penchons-nous sur les extraits suivants, contenant les didascalies qui ouvrent et l'acte premier et le deuxième :

Acte premier

Route à la campagne, avec arbre.

Soir.

Estragon, assis par terre, essaie d'enlever sa chaussure.

Il s'y acharne des deux mains, en ahanant. Il s'arrête, à bout de forces, se repose en haletant, recommence.

Même jeu.

Entre Vladimir (BECKETT, 1952, p. 7).

Acte deuxième

Lendemain. Même heure. Même endroit.

Chaussures d'Estragon près de la rampe, talons joints, bouts écartés.

Chapeau de Lucky à la même place.

L'arbre est couvert de feuilles.

Entre Vladimir, vivement. Il s'arrête et regarde longuement l'arbre. Puis brusquement il se met à arpenter vivement la scène dans tous les sens. Il s'immobilise à nouveau devant les chaussures, se baisse, en ramasse une, l'examine, la renifle, la remet soigneusement à sa place. Il reprend son va-et-vient précipité [...] (BECKETT, 1952, p. 55).

Ce qu'on observe d'un acte à l'autre est, tout d'abord, la similarité des descriptions, au demeurant, assez évidente, vu que les deux actes sont supposés se dérouler au même endroit, malgré certaines différences de détails. Ces différences, restreintes au décor, sont assez frappantes de prime abord, surtout en ce qui concerne l'arbre. Celui-ci, mentionné au début de l'acte premier, est remarqué par les personnages précisément par son manque de feuilles : « - On dirait un saule. / Où sont les feuilles ? / - Il doit être mort. / - Finis les pleurs » (BECKETT, 1952, p. 12). La référence au saule, pressage de la mort, renvoie à des classiques du théâtre comme le *Hamlet*, de Shakespeare, et *Intérieur*, de Maeterlinck. Dépourvu ici cependant de sa grandiosité (tant symbolique que physique), le saule est interchangeable par un arbrisseau ou un arbuste – « Ce ne serait pas plutôt un arbrisseau ? / - Un arbuste » (p. 12) –, l'ironie ne résidant pas uniquement dans la différence de taille entre les plantes, puisque le saule peut atteindre une hauteur de vingt mètres, alors qu'un arbuste s'en limite à sept, mais dans le besoin de distinguer deux objets, l'arbuste et l'arbrisseau, qui, eux, sont presque égaux. Cette interchangeabilité est ce qui nous permet de mettre en cause « l'unité de lieu » de la pièce. Le fait que, le lendemain, l'arbre est « couvert de feuilles » tranche avec l'information selon laquelle l'action se déroule dans le « même endroit », si bien que les deux personnages se demandent constamment s'ils se

retrouvent au bon endroit, s'ils ne se seraient peut-être pas trompés de lieu et, par conséquent, s'ils auraient *raté* le rendez-vous.

Le passage mis en exergue nous permet aussi de mieux comprendre le processus de fétichisation subi par les protagonistes. D'après les didascalies ouvrant les deux actes, les vêtements sont un composant essentiel soit du décor, soit du jeu des acteurs sur scène : dans l'acte deuxième, il est question des chaussures et du chapeau abandonnés la veille, tandis que, dans le premier, il y a Estragon qui s'en prend à ses chaussures, qu'il n'arrive pourtant pas à ôter, tant elles lui serrent le pied. Ce qui est cependant très important n'est pas la mention aux vêtements en tant que tels, mais la relation que les personnages entretiennent avec ces objets ; la façon, en bref, dont ils les manipulent et en font une extension, quoiqu'étrangère, de leur propre corps. Les chapeaux melons, c'est bien connu, sont devenus un symbole de la pièce – où qu'elle soit mise en scène, la caractérisation des personnages est, à quelques détails près, toujours la même, chapeaux compris. Ces accessoires – dont Beckett tient à indiquer le format dans une note de bas de page –, non par hasard, jouent un rôle très important tout au long du texte, dans la mesure où les personnages, comme en témoignent les didascalies de l'acte deuxième, sont toujours en train de chercher quelque chose – on ne sait pas quoi – à l'intérieur de leurs chapeaux, chaussettes et chaussures. Lisons le dialogue où l'action reproduite au début du deuxième acte se produit pour la première fois :

VLADIMIR. - Des fois je me dis que ça vient quand même. Alors je me sens tout drôle. (*Il ôte son chapeau, regarde dedans, y promène sa main, le secoue, le remet.*) Comment dire ? Soulagé et en même temps... (*il cherche*) ... épouvanté. (*Avec emphase.*) É-POU-VAN-TÉ. (*Il ôte à nouveau son chapeau, regarde dedans.*) Ça alors ! (*Il tape dessus comme pour en faire tomber quelque chose, regarde à nouveau dedans, le remet.*) Enfin... (*Estragon, au prix d'un suprême effort, parvient à enlever sa chaussure. Il regarde dedans, y promène sa main, la retourne, la secoue, cherche par terre s'il n'en est pas tombé quelque chose, ne trouve rien, passe sa main à nouveau dans sa chaussure, les yeux vagues.*) – Alors ?

ESTRAGON. - Rien.

VLADIMIR. - Fais voir.

ESTRAGON. - Il n'y a rien à voir.

VLADIMIR. - Essaie de la remettre.

ESTRAGON (*ayant examiné son pied*). – Je vais le laisser respirer un peu.

VLADIMIR. - Voilà l'homme tout entier, s'en prenant à sa chaussure alors que c'est son pied le coupable. (*Il enlève encore une fois son chapeau, regarde dedans, y passe la main, le secoue, tape dessus, souffle dedans, le remet.*) Ça devient inquiétant. (*Silence. Estragon agite son pied, en faisant jouer les*

orteils, afin que l'air y circule mieux.) Un des larrons fut sauvé. (*Un temps.*)
C'est un pourcentage honnête. (*Un temps.*) Gogo ... (BECKETT, 1952, p. 9,
didascalies mises en valeur par l'auteur)

Qu'il existe une correspondance entre les vêtements et les parties du corps qu'ils recouvrent est assez évident au long de la pièce – d'autant plus évident, en fait, qu'à différents moments, Pozzo dit qu'il faut soit donner, soit ôter à Lucky son chapeau pour que le personnage, respectivement, commence à et/ou cesse de penser (BECKETT, 1952, p. 42, 45). Néanmoins l'acte récurrent de s'ôter les vêtements, pour se les remettre après, toujours en en cherchant quelque chose à l'intérieur, suggère à la fois une dissociation entre individu et corps, ainsi qu'un besoin de restaurer cette unité, désormais perdue, par une association entre « je » et chose.

Expliquons davantage ces deux relations d'association et de dissociation simultanées, en ayant en tête que, bien qu'elles paraissent opposées, voire dichotomiques, elles ne sont que les deux faces d'une même pièce. En effet, la nécessité de restauration ne découle que de la dissociation lui étant antérieure, quoique la tentative de (ré)association, affectée qu'elle est par la désintégration du « je », ne peut se constituer que comme une démarche dissociée elle aussi ; une démarche où la confusion entre sujet et chose mène à ce que le premier soit forcément subsumé à la deuxième. Ainsi, les personnages ont beau essayer de rétablir leur subjectivité, ils n'y arrivent pas. Dans ce sens, le commentaire final de Vladimir, « Voilà l'homme tout entier, s'en prenant à sa chaussure alors que c'est son pied le coupable », toujours relevant d'une autoréflexivité typique à la pièce, fonctionne à deux niveaux distincts : il fournit un commentaire critique à l'action d'Estragon, Vladimir jouant à ce moment-là presque le rôle du chœur de cette anti-tragédie tragique, alors qu'il ironise l'aliénation de Vladimir lui-même, damné à répéter mécaniquement et inconsciemment les gestes d'une existence dont la subjectivité est irréparablement fêlée.

Les personnages, ne s'identifiant pas à leurs corps, ne s'identifient pas non plus les uns avec les autres. Renvoyant encore une fois au mythe d'Écho mentionné dans la section précédente, ce qu'on voit dans *En attendant* est le Narcisse à l'envers : non pas celui qui ne reconnaît pas l'autre parce qu'il ne reconnaît que soi-même, mais celui qui ne reconnaît pas l'autre parce qu'il ne se reconnaît pas du tout. L'existence des personnages, y compris leurs corps, est perçue comme étant aussi fragmentée que la réalité qui les entoure. Incapables donc de se concevoir comme une totalité tout à la fois subjective et objective, les protagonistes

cherchent leurs parties « manquantes » dans des appendices réifiés, leur étant pourtant plus vivants et animés que leurs propres vies. Et effectivement ces appendices sont plus réels que les personnages à certains moments : leur présence dans le début de l'acte deuxième, hantée par le vide de la personne qui les a portés (« Chaussures d'Estragon près de la rampe, talons joints, bouts écartés. Chapeau de Lucky à la même place »), est la seule attestation non seulement de la réalité des personnages, mais de la réalité de l'endroit où se déroule l'action, mise en doute constamment et par les deux amis et par les indications scéniques, comme on a pu constater tout à l'heure.

L'Europe de la première moitié du XX^e siècle a connu le fascisme et le génocide, cette fois-ci non seulement du point de vue du bourreau (comme elle était habituée à le faire), mais du point de vue de la victime, espèce de bourreau de soi-même. La destruction apportée par la Seconde guerre contribue à rendre plus aigüe une désillusion que l'irrationalisme et le positivisme découlés de la crise de la philosophie bourgeoise ne faisaient qu'alimenter depuis, au moins, le XIX^e siècle. Les arts, pour avant-gardistes et transgressifs qu'ils soient, ont le potentiel de mettre en cause ces circonstances, mais peuvent en être également le reflet, la manifestation esthétique et éthique de la crise. Le théâtre de l'absurde, représenté ici par *Rhinocéros* et *En attendant Godot*, parce qu'il épouse le nihilisme symptomatique de la désintégration de la pensée et de la subjectivité bourgeoise, même s'il transgresse formellement les conventions des drames classique et bourgeois, ne peut pas s'empêcher de tomber dans les pièges idéologiques du système qu'il prétend haïr. Cela s'applique surtout au théâtre d'Ionesco, dont la subversion au niveau de la forme ne se traduit pas au niveau du sens, quitte à devenir presque réactionnaire. Beckett, à son tour, quoiqu'il n'abandonne pas le fatalisme nihiliste – une espèce de « réalisme capitaliste » avant la lettre (qu'on nous excuse l'anachronisme) –, est capable de le mettre en question de façon très sophistiquée, thématissant le côté tragique de l'inaction politique et n'en faisant pas table rase.

Il ne va pas de soi que les formes esthétiques soient déterminées par les formes sociales. Ce qui s'établit entre elles est, au contraire, une relation de conditionnement. C'est pourquoi, à une même époque historique, différentes configurations artistiques d'un même genre peuvent se mettre en question l'une à l'autre. Contemporain au courant avant-gardiste de l'absurde est le théâtre d'Aimé Césaire, qui ne s'attaquant pas aux mêmes thématiques qu'on

retrouve dans les textes d'Ionesco et de Beckett, relève des enjeux politiques partagés par ces deux auteurs.

3 Césaire et le chant de liberté

Pour commencer cette section, nous nous permettons de reprendre Ionesco non pas pour continuer notre étude du texte du dramaturge franco-roumain, mais plutôt pour faire la transition qui nous mènera, après coup, à traiter de ce qui nous intéresse ici : l'analyse d'une production théâtrale, contemporaine à celle de l'absurde, que nous considérons radicalement transgressive, puisque ne visant pas à la subversion formelle et générique comme une fin en soi. Il s'agit de la production dramaturgique d'Aimé Césaire, dont le cycle sur le colonialisme sera mis au point dans cette dernière partie.

Dans la section que nous avons consacrée à l'étude de *Rhinocéros*, nous avons fait mention au fait que les personnages d'Ionesco entament un débat sur l'origine des gros mammifères homonymes au titre. Sans commenter davantage cet épisode, nous nous sommes limitées à dire que nous allions y revenir ultérieurement. Voilà que c'est enfin l'occasion de le faire.

Le débat sur lequel se lancent les personnages tient à la possibilité que les rhinocéros soient africains ou asiatiques. Pour prouver l'une ou l'autre supposition, les personnages s'en prennent à la quantité de cornes présentée par les étranges apparitions. Certains affirment qu'il s'agit de rhinocéros africains parce qu'ils ont deux cornes, tandis que d'autres défendent avoir affaire à la variété asiatique, vu que les animaux n'en ont qu'une. Quoi qu'on dise, la polémique n'est plus qu'une expression de l'illogique omniprésente dans la pièce : « Le rhinocéros d'Asie a une corne, le rhinocéros d'Afrique, deux. Et vice versa » (IONESCO, 2006[1959], Acte I). Il nous semble cependant que, n'importe l'intention originale d'Ionesco, on peut profiter du débat sur l'origine des bêtes fauves – du reste, d'autant plus important qu'il paraît, comme tout dans la pièce, si anodin – pour approfondir notre propos sur la relation entre les textes de l'absurde et le théâtre de Césaire.

En fait, dans un premier moment, la polémique sur l'origine des animaux semble un indice de plus du manque de connexion entre les personnages et le monde qu'ils habitent, vu qu'en se disputant à ce sujet, ils paraissent *voir les arbres, mais pas la forêt cachée derrière* –

après tout, comme on a constaté tout à l'heure, les personnages ne cherchent pas à aller au fond des problèmes, préférant, en fait, les appréhender superficiellement. Il nous semble toutefois qu'aussi important que la question « quoi faire ? », au demeurant, jamais posée par les personnages, est l'interrogation « comment en sommes-nous arrivés là ? ».

Ainsi, outre le fait évident que les rhinocéros sont des animaux originaires de l'Afrique et de l'Asie et qu'une discussion sur leur provenance ne pourrait que se restreindre à ces régions, nous proposons deux interprétations à la mention des continents : la première tient au fait que l'Asie et l'Afrique évoquent un exotisme qui contribuerait à renforcer l'étrangeté de l'épidémie et, par conséquent, de ce dont elle est l'allégorie, l'idéologie nazi-fasciste. Cette interprétation, basée sur des principes ethnocentriques, prendrait le nazi-fascisme comme une anomalie, dont le barbarisme – tranchant avec la moralité de l'Europe – serait comparable au barbarisme des peuples colonisés et représenterait une tache dans l'histoire de la civilisation européenne.

Le fait qu'Ionesco satirise cependant les savoirs que l'Europe est supposée avoir inventés (la raison, le rationalisme, la logique etc.) et que, ce faisant, il met en question les soi-disant valeurs civilisationnelles du continent, semble contredire un peu cette interprétation. En fait, d'après ce qu'on a vu dans la section consacrée à Ionesco, la satire de *Rhinocéros* nous mène plutôt à établir un lien presque causal entre la « raison européenne » et l'idéologie nazi-fasciste, dont l'irrationalité, qu'Ionesco est, d'ailleurs, perspicace à diagnostiquer, n'est pourtant pas – comme on a essayé de montrer tout à l'heure – due à l'humanisme ou à la philosophie rationaliste des Lumières, mais plutôt à la dégradation idéologique que provoque forcément le capitalisme.

Ainsi, nous voyons le barbarisme « rhinocériste » non pas comme l'intervention des cultures colonisées dans la culture des colonisateurs, mais comme un symptôme de la domination colonialiste dans les territoires colonisés, cette fois-ci, cependant, instrumentalisée contre les Européens eux-mêmes, qui subissent les mêmes tactiques et mécanismes de violence, d'exploitation et d'oppression qui ne ciblaient auparavant que des Africains et des Asiatiques. Voici donc notre deuxième proposition d'interprétation, celle-ci, à notre sens, la plus valide : ce qui découle de la mention à l'origine des bêtes est la connexion inévitable entre le nazisme et le néocolonialisme – une connexion qui n'est certainement pas nouvelle, quoiqu'elle soit souvent négligée de nos jours, l'idéologie dominante ayant réussi à attribuer au nazisme un

caractère d'exceptionnelle monstruosité, tout à fait personnalisée (Hitler, le psychopathe cinglé etc.) et donc absolument dissociée du régime capitaliste.

La relation entre nazi-fascisme et colonialisme, entre l'eugénie nazie et le racisme scientifique du XIX^e siècle – celui-ci alimenté par le darwinisme social et le malthusianisme, également responsables, selon Lukács (2011[1955]), de la crise historiographique vécue en Europe à partir de 1848 – était largement acceptée par des théoriciens tout au long du XX^e siècle. Celui l'ayant peut-être le mieux établie est Aimé Césaire (1955), qui dans son *Discours sur le colonialisme* non seulement met en question le soi-disant rôle civilisationnel accordé par l'Europe à soi-même – ce dans le but de légitimer son projet colonisateur et économique en Amérique, en Afrique, en Asie et au Proche Orient, littéralement, *les quatre coins du monde* –, mais propose, de manière dialectique, une réflexion sur les impacts psychiques et idéologiques de la colonisation auprès du colonisateur, celui-ci étant proie à la sauvagerie qu'il pratique dans les colonies contre les colonisés :

Il faudrait d'abord étudier comment la colonisation travaille à déciviliser le colonisateur, à l'abrutir au sens propre du mot, à le dégrader, à le réveiller aux instincts enfouis, à la convoitise, à la violence, à la haine raciale, au relativisme moral, et montrer que, chaque fois qu'il y a au Viêt-Nam une tête coupée et un œil crevé et qu'en France on accepte, une fille violée et qu'en France on accepte, un Malgache supplicié et qu'en France on accepte, il y a un acquis de la civilisation qui pèse de son poids mort, une régression universelle qui s'opère, une gangrène qui s'installe, un foyer d'infection qui s'étend et qu'au bout de tous ces traités violés, de tous ces mensonges propagés, de toutes ces expéditions punitives tolérées, de tous ces prisonniers ficelés et « interrogés », de tous ces patriotes torturés, au bout de cet orgueil racial encouragé, de cette jactance étalée, il y a le poison instillé dans les veines de l'Europe, et le progrès lent, mais sûr, de l'ensauvagement du continent.

Et alors, un beau jour, la bourgeoisie est réveillée par un formidable choc en retour : les gestapos s'affairent, les prisons s'emplissent, les tortionnaires inventent, raffinent, discutent autour des chevalets (CÉSAIRE, 1955, p. 77).

Cet extrait, peut-être l'un des plus connus et cités du *Discours* césairien, illustre ce qu'on vient d'affirmer sur le lien entre violence coloniale et violence fasciste. Il le fait de manière littéraire et poétique, en employant différents rythmes dans chaque paragraphe – des rythmes établis par les différentes structures syntaxiques, déterminées selon le thème des deux parties. Dans le deuxième paragraphe, par exemple, lorsque la bourgeoisie est introduite au début de la phrase, non seulement le ton, mais le registre de l'écriture change : en ayant recours à une

construction narrative, « Et alors, un beau jour, la bourgeoisie est réveillée », Césaire nous évoque un petit conte qui traduirait, en apparence, la saine familiarité du milieu bourgeois. Il s'agit toutefois d'une fausse familiarité, construite par Césaire de manière très ironique, si bien que la violence langagière du premier paragraphe, relevant d'une irrationalité et d'une frénésie considérable (d'où le foisonnement descriptif et les phrases « encombrées », difficiles à lire), se répète juste après la phrase ouvrant le deuxième paragraphe, une phrase séparée de ce qui la succède par deux points – comme si « les gestapos [s'affairant], les prisons [s'emplissant], les tortionnaires [s'inventant, raffinant, discutant] autour des chevalets », dans la mesure où ils définissent le « formidable choc » qui éveille la bourgeoisie de son sommeil tranquille, constituaient, en fait, la vraie nature de cette classe.

Mais quoi qu'on puisse formuler sur le style de Césaire dans son *Discours sur le colonialisme* – un style qui mérite une étude à part entière, tant complexes sont les idées qu'il transmet, et ce de façon si poétique –, ce qui nous intéresse ici est la relation entre colonisateur et colonisé que le poète martiniquais construit dès le passage précédent, en attribuant au premier la sauvagerie qu'on associe souvent au deuxième. Cette relation sera reprise dans le cycle de trois pièces que l'intellectuel et artiste antillais a consacré au thème du colonialisme.

Formé par *Une tempête*, de 1969 (inspirée de la pièce – presque – homonyme de Shakespeare), ainsi que par *La tragédie du roi Christophe*, de 1963, et par *Une saison au Congo*, de 1966 (toutes les deux des drames historiques, un peu à la Shakespeare eux aussi), le cycle césairien, initié à peine quatre ans après la première mise en scène de *Rhinocéros*, nous a poussés à une comparaison avec les drames de l'absurde par la relation qu'il entretient avec l'Histoire – une relation qui se heurte considérablement avec ce qu'on a pu voir ici vis-à-vis des pièces d'Ionesco et de Beckett, mais qui permet à l'écrivain antillais de jouer, comme le font ses contemporains, avec les registres comique et tragique.

Dans les deux pièces historiques, par exemple, les destinées du révolutionnaire haïtien devenu roi, Henri Christophe, et du révolutionnaire congolais devenu président, Patrice Lumumba, protagonistes respectifs de *La tragédie du roi Christophe* et d'*Une saison au Congo*, sont déterminées non par la volonté capricieuse de divinités, mais par l'inexorabilité matérielle du processus historique. Une fois établie la « tragédie » dès le début, Césaire, à l'instar de Beckett et d'Ionesco, se sert d'éléments comiques, surtout dans *La Tragédie*, pour y faire saillir

davantage leur potentiel tragique. Dans le texte de 1963, par exemple, le comique est produit par l'imitation que Christophe et ses courtisans, intégrant tous le récemment créé royaume d'Haïti, font des habitudes et des systèmes courtois/monarchiques européens. Cette imitation, même si sincère de la part des personnages, devient parodique au niveau de la réception du texte. De ce décalage entre l'effet entendu par les personnages et l'effet réel, produit par la totalité du texte et par sa mise en scène, ressort une ironie dramatique tout à fait tragique, qui damne Christophe dès le départ – une damnation due peut-être au fait que le protagoniste, héros tragique *jusqu'au bout des ongles*, ne se voit pas dans une farce (celle à quoi on s'attend quand l'Histoire se répète pour la seconde fois).

Patrice Lumumba, de même, apparaît pour la première fois dans *Une saison au Congo* comme un personnage comique et sans nom, un marchand de bière « bonimenteur ». La première tirade du protagoniste, malgré la condition de lumpen⁷ de celui-ci, est prédictive du révolutionnaire qu'il deviendra ultérieurement :

LE BONIMENTEUR - Mes enfants, les blancs ont inventé beaucoup de choses et ils vous ont apporté ici, et du bon, et du mauvais [...] parmi le bon, il y a de la bière ! Buvez ! Buvez donc ! D'ailleurs, n'est-ce pas la seule liberté qu'ils nous laissent ? On ne peut pas se réunir, sans que ça se termine en prison [...] Je vends de la bière et je place de la bière ! Si bien que l'on peut affirmer que le bock de bière est désormais le symbole de notre droit congolais et de nos libertés congolaises ! Mais attention ! Eh oui ! Comme il y a dans un même pays, des races différentes, comme en Belgique même, ils ont leurs Flamands et leurs Wallons, et chacun sait qu'il n'y a pas pire que les Flamands, il y a bière et bière ! des races de bière ! des familles de bière ! [...]

⁷ La catégorie de lumpen, venant de Karl Marx, mérite d'être mieux évaluée, surtout, si appliquée aux travailleurs du Sud global. Dans *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*, par exemple, Marx (2012[1850]) parle du lumpenprolétariat comme étant, *grosso modo*, une classe à tendances réactionnaires, souvent, manipulée contre les intérêts du prolétariat. Dans les pays du Sud global, dû à notre insertion spécifique dans la division internationale du travail, comment penser le lumpen ? Au Brésil actuel, par exemple, qu'en dire des travailleurs précarisés et ubérisés, fragmentés et inorganisés, qui composent cependant la majorité de notre classe ouvrière ? Selon une compréhension qui ne considère pas les conditions d'un pays d'économie dépendante comme le nôtre, on affirmerait que, là, on a affaire à des lumpens qui nuisent à la lutte prolétaire. Et pourtant un changement des conditions de vie et de travail pour la classe ouvrière au Brésil ne peut pas se faire sans l'adhésion de ce supposé lumpen. Peut-être que nous nous éloignons beaucoup du thème de cet article en traitant de ces questions. C'est vrai que nous ne sommes pas capables d'entreprendre des discussions plus complexes à ce sujet, si bien que nous nous limitons à cette note. N'empêche qu'il faut que ceux en condition de développer ces questions de manière approfondie, se penchent dessus, quitte à négliger un nombre considérable de travailleurs, sous prétexte qu'eux, ne sont que des « pauvres de droite ». Pour ce qui est de la relation entre les pièces sur lesquelles nous nous penchons et la classe des lumpens, on peut affirmer que les protagonistes de Beckett et d'Ionesco peuvent être rassemblés dans la même classe du « bonimenteur » césairien, compte tenu de leurs différences ethniques et géopolitiques : les quatre sont, en bref, des travailleurs et, spécifiquement dans le cas de Vladimir et d'Estragon, des vagabonds, des clochards. Toujours est-il que Beckett et Ionesco, en abolissant de leurs textes l'Histoire, déclenchent la pulvérisation de la subjectivité de leurs personnages, alors que, dans la tirade du bonimenteur, Césaire n'essaye pas de restaurer la subjectivité d'un seul individu, Lumumba, mais de toute une classe (en l'occurrence, les colonisés).

— Polar, la fraîcheur des pôles sous les tropiques ! Polar, la bière de la liberté congolaise ! Polar la bière de l'amitié et de la fraternité congolaises ! (CÉSAIRE, 1966, p. 7-8)

Avant de nous pencher sur ce passage, faisons, d'abord, un petit détour pour commenter, de manière très simple, l'un des aspects stylistiques et sémantiques les plus évidents dans le discours du bonimenteur : son ironie.

Comme figure de langage, l'ironie s'opère par une prise de recul à l'égard de l'objet ironisé, dont le sujet ironisant se détache pour y attribuer des caractéristiques qui, tout en n'y étant pas présentes, servent à mettre en relief ce qui constitue l'objet *de facto* – ce dont l'énoncé ironique fait pourtant la négation. Ce qui relie le sujet qui ironise et l'objet ironisé est un tiers : le récepteur de l'ironie, parfois confondu avec l'objet ciblé, parfois séparé de celui-ci. Si l'on veut que l'ironie soit réussie, il lui faut être comprise par le récepteur de l'énonciation, qui établit un pacte avec l'énonciateur : tous les deux sont conscients de l'insincérité de l'énoncé, parce qu'ils sont tous les deux très conscients de la réalité de cet objet et des usages langagiers qui la nient. L'ironie établit ainsi deux niveaux distincts de compréhension de l'interaction : l'un construit par le langage et l'autre, sur lequel s'appuie l'antérieur, construit par la réalité de la chose. Ce niveau langagier, virtuel et illusoire, pour qu'il puisse se souder à son « pendant », relève forcément d'un enjeu autoréflexif et métalinguistique.

Comme procédé stylistique qui permet au bonimenteur, dans le passage précédent, de représenter le phénomène de fétichisation pour le mettre en cause, aussi bien que pour le subvertir, l'ironie reproduit, en quelque sorte, l'objectification engendrée par l'aliénation et la réification qui donnent origine au fétichisme. Mais contrairement aux pièces de Beckett et d'Ionesco traitées ici, où l'objectification ironique, symptomatique de l'esprit du temps, est faite au détriment des personnages, dépourvus de subjectivité, c'est le bonimenteur celui qui opère et contrôle l'ironie, afin de produire l'objectification à laquelle lui, assujéti à la colonisation, est en proie. Pour ce faire, le personnage semble épouser discursivement les intérêts du capital – la raison d'être du colonialisme –, illustrés, dans la tirade, par la production et la consommation de bière. Ainsi, en s'appropriant certaines formules de la publicité, celle-ci reproduisant la fétichisation au niveau idéologique, le personnage, en cours de devenir Lumumba, fait la réification du colonisateur, réduit à la condition de marchandise.

Dans la société capitaliste, la marchandise nous apparaît comme si elle n'était pas le produit du travail et des relations sociales qui la conditionnent, mais comme s'il s'agissait d'un produit auto-constitué, qui prend la forme non pas de sa fonction et de ses usages, mais des valeurs (morales, éthiques, esthétiques) qu'on lui attribue : achetez de la bière et vous serez libre !... Or, dans son discours, le bonimenteur tire profit de ce phénomène et, tel qu'un illusionniste à l'envers, révèle les secrets de l'illusion qu'il crée. Ce faisant, le personnage peut se réclamer d'une liberté devenue, dans son discours, concrète et politique : le colonisé n'est plus la chose, mais le sujet politique en quête (en lutte) de libération.

Mais comme dans le cas de *La tragédie du roi Christophe*, l'ironie d'*Une saison au Congo* doit prendre également la forme de l'ironie dramatique qu'impose l'Histoire à l'histoire. Césaire a ainsi recours à certains éléments de la forme tragique, par exemple, le chœur, pour se les approprier ironiquement et incorporer à la structure de la pièce les forces matérielles – et non pas divines – qui condamnent à l'échec la liberté ultime du colonisé. À titre d'exemple, le chœur d'*Une saison*, comme tout chœur de tragédie, annonce la destinée du héros. Il est toutefois formé par des banquiers, dont la volonté, se substituant à celle d'un dieu vaniteux que prophétise un oracle mal compris par un homme dont les actions ne font qu'accélérer l'événement fatal, s'est, jusqu'ici dans la lutte anticoloniale congolaise, systématiquement réalisée, aux dépens de la volonté du peuple.

Ce n'est qu'en 1969, dans *Une tempête*, que la liberté aura le dernier mot, d'autant plus que la pièce finit sur la phrase suivante, prononcée par le protagoniste Caliban : « LA LIBERTÉ OHÉ, LA LIBERTÉ ! » (CÉSAIRE, p. 92). L'un des thèmes majeurs de cette pièce est la réhumanisation du protagoniste colonisé, qui, aussi révolutionnaire que Christophe et Lumumba avant lui, ne partage pas avec ces héros la même destinée tragique. En fait, en parallèle à la libération du colonisé, on assiste, dans l'œuvre césairienne, à la réification et à la destruction de l'identité du colonisateur, représenté par Prospéro, la contrepartie de Caliban dans le drame de Shakespeare. Dans ce sens, *Une tempête* est la pièce qui fait plus directement écho aux propos du *Discours sur le colonialisme*.

L'original shakespearien de 1611 a longtemps été interprété comme une œuvre métalinguistique, où le barde anglais nous offre une réflexion sur l'art théâtral, Prospéro étant une sorte d'allégorie du dramaturge qui, par sa magie, met en scène les événements qu'il désire

produire. La réécriture de Césaire représente un vrai tournant dans la réception de *La Tempête*. C'est à partir de cette relecture que la pièce shakespearienne devient l'objet d'intérêt de différents courants théoriques appartenant aux études culturelles et aux tendances post-coloniales. Mais dans la version de Césaire, la dimension métalinguistique ne se perd pas pour autant. Bien au contraire : c'est elle qui offre au dramaturge l'occasion de s'écarter de l'aspect historique, si nécessaire à la composition de *La tragédie* et d'*Une saison*, pour créer dans *Une tempête* une relation temporelle ancrée dans l'anachronisme, qui ne l'empêche pas pour autant de revenir à l'historicité. En fait, il s'agit d'une relation anachronique qui ne reproduit point le manque de connexion entre sujet et temps historique, comme c'est le cas dans *En attendant*, par exemple, mais qui fait intervenir d'autres temps (historiques et culturels) à l'intérieur du temps dramatique. Ce faisant, Césaire peut renvoyer à la longue durée du colonialisme, dès ses premières années entre le XV^e et le XVI^e siècles, ainsi qu'à celle de la résistance au colonialisme, ayant donné naissance à différents mouvements jusqu'à l'âge contemporain. C'est pourquoi les mouvements panafricanistes, le parti des Panthères noires, des personnages historiques comme Malcolm X, jouent tous un rôle, plus ou moins explicite, dans *Une tempête*, où Caliban, l'un des premiers cannibales de la littérature occidentale, avec ceux de Montaigne peut-être, prend la forme, à différents moments de la pièce, de plusieurs militants qui ont pris parti, en Amérique et en Afrique, des luttes politiques les plus importantes du XX^e siècle.

Contrairement au temps et à l'espace suspendus de la pièce de Beckett, *Une tempête* se présente comme un carrefour spatial et temporel – si bien qu'Eshu y est un personnage prééminent – vers lequel convergent les tensions et les disputes impliquées dans un système d'exploitation et d'oppression coloniale : c'est ainsi que colonisateur et colonisé sont mis en opposition, mais ce de façon dialectique, pour faire en sorte qu'une transformation puisse avoir lieu : « PROSPERO - [...] Eh bien, mon vieux Caliban, nous ne sommes plus que deux sur cette île, plus que toi et moi. Toi et moi ! Toi-Moi ! Moi-Toi ! [...] / Hurlant / Caliban ! / On entend au loin parmi le bruit du ressac et des piailllements d'oiseaux les débris du chant de Caliban / LA LIBERTÉ OHÉ, LA LIBERTÉ ! » (CÉSAIRE, 1969, p. 92, didascalies mises en valeur par l'auteur). Il y a une ambiguïté dans la construction « plus que toi et moi », surtout si on la prend isolée de son contexte, qui fait qu'on puisse l'interpréter, à la fois, comme une affirmation tenant à la multiplicité d'existences sur l'île et comme une négation des deux existences mentionnées.

Que ces deux états, l'être et le néant, puissent exister simultanément renvoie à l'enjeu dialectique construit par Césaire entre colon et colonisé : à la fin de la pièce, le « je » du premier se désintègre complètement, alors que le « je » du deuxième doit s'annihiler avant de devenir autre chose, un « je » renouvelé et reconstitué, celui d'un homme libre.

Conclusion

Dans cet article nous avons essayé de montrer ce qu'avant nous, maints théoriciens, de Lukács à Antonio Candido, appartenant tous à la tradition de la critique dialectique, ont déjà montré : la littérature (les arts en général) est conditionnée par l'esprit du temps dans lequel elle est produite. Le théâtre de l'absurde, si transgressif soit-il au niveau de la forme, vu qu'il rompt effectivement avec les traditions dramatiques classiques et avec celles issues du drame bourgeois, tombe idéologiquement dans les pièges de la crise de la pensée bourgeoise initiée à la seconde moitié du XIX^e siècle. Il y tombe précisément parce que sa forme et son contenu, comme nous croyons avoir prouvé ici, sont symptomatiques non seulement de la crise, mais de la désillusion qui s'y ensuit.

L'idéologie irrationaliste et barbare du nazi-fascisme n'est pas étrangère à l'Europe, puisqu'il s'agit du point de déchirement auquel ont mené les contradictions du système capitaliste. Pour nombre de ceux et celles qui en ont été témoins, comme c'est le cas de Beckett et d'Ionesco, le cynisme et la désillusion sont ce qui reste face à la destruction de nature coloniale qui a ravagé le continent entre 1939 et 1945. N'empêche que les œuvres de ces deux écrivains gardent leur importance et historique et artistique, vu qu'elles soulèvent des enjeux esthétiques vraiment révolutionnaires pour ce qui est de la production dramatique au XX^e siècle. Le théâtre d'Aimé Césaire, à son tour, quoiqu'il ne présente pas de relation apparente avec l'absurde, nous semble fonctionner comme un contrepoint intéressant au nihilisme observé chez Beckett et Ionesco, d'autant que les productions de ces trois dramaturges, plus ou moins contemporaines, tout en suscitant des problématiques communes à une époque historique donnée, s'y attaquent de manière radicalement différente.

Mais c'est précisément parce que tous les textes traités ici témoignent, de manières distinctes, des impasses existentielles et économiques qui continuent (hélas !) à être les nôtres

aujourd'hui que nous pouvons nous servir de ces mêmes textes pour réfléchir et théoriquement et pratiquement aux issues capables de nous libérer d'une condition, à première vue, sans issue.

CRedit
Acknowledgement:
Financing: Notapplicable.
Conflicts of interest: The authors certify that they have no commercial or associative interest that represents a conflict of interest in relation to the manuscript.
EthicalApproval: Notapplicable.
Contributor Roles:
<p>RESENDE, Leticia Campos de Conceptualization, Data curation, Formal Analysis, Funding acquisition, Investigation, Methodology, Project administration, Resources, Software, Supervision, Validation, Visualization, Writing – original draft, Writing – review & editing.</p>

Références

ALMEIDA, Lilian Pestre de. Le comique et le tragique dans le théâtre d'Aimé Césaire. In: Présence africaine, n. 121/122, p. 180-192, 1982.

ARISTOTE. La poétique d'Aristote, contenant les règles les plus exactes pour juger du poème héroïque, & des pièces de théâtre, la tragédie & la comédie. Tradução Mr. Dacier. Amsterdam: J. Covens & C. Mortier, 1733[335 avant J.-C.].

BECKETT, Samuel. En attendant Godot. Paris: Éditions Minuit, 1952.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: Magia e técnica, arte e política. Tradução Sergio Paulo Rouanet. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993[1940].

BERNSTEIN, J. M. The Philosophy of the Novel. Lukács, Marxism, and the Dialectics of Form. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

CÉSAIRE, Aimé. Discours sur le colonialisme. Paris: Présence africaine, 1955.

CÉSAIRE, Aimé. La tragédie du roi Christophe. Paris: Présence africaine, 1963.

CÉSAIRE, Aimé. Une saison au Congo. Paris: Seuil, 1966.

CÉSAIRE, Aimé. Une tempête. Paris: Points, 1969.

COE, Richard. Ionesco: A Study of his Plays. Abingdon: Routledge, 2023.

COUTINHO, Carlos Nelson. O estruturalismo e a miséria da razão. São Paulo: Expressão popular, 2016[1973].

EAGLETON, Terry. The Illusions of Postmodernism. Oxford: Blackwell Publishing, 2009[1996].

FOURNIER, Nathalie. Discours secrets, discours surpris, discours équivoques, discours artificieux: Racine et Molière. In: Cahiers du GADGES n. 2, p. 251-272, 2005.

IONESCO, Eugène. Rhinocéros. Paris: Gallimard, 2006[1959]. [Epub].

LUKÁCS, György. A teoria do romance. São Paulo: Editora 34, 2000[1965].

LUKÁCS, György. O romance histórico. São Paulo: Boitempo, 2011[1955].

MARX, Karl. O 18 de brumário de Luís Bonaparte. São Paulo: Boitempo, 2012[1850].

MOLIÈRE. Don Juan. Paris: Gallimard, 2013[1665].

MOLIÈRE. Le Tartuffe. Paris: Gallimard, 2013[1664].

OVIDE. Les Métamorphoses. Paris: Gallimard, 1992[1er siècle].

RACINE, Jean. Britannicus. Paris: Gallimard, 2015[1669].

RACINE, Jean. Phèdre. Paris: Gallimard, 2015[1677].

SHAKESPEARE, William. La tempête. Tradução Pierre Leyris. Paris: Flammarion, 2014[1611].