

**Les éléments de l'existentialisme dans les pièces d'Eugène Ionesco,  
dramaturge du Théâtre de l'Absurde**

Soumis par :  
Jessica Schuessler

Mémoire présenté en vue de l'obtention de la :  
Maîtrise d'études françaises  
**University of Waterloo**

Sous la direction de :  
Tara Collington

avril 2012

## REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer ma très vive reconnaissance envers ma directrice de mémoire, Professeure Tara Collington. Votre sagesse et vos connaissances pendant ce processus étaient indispensables, surtout lors de mes moments d'inquiétudes. Je vous remercie de votre encouragement et soutien inestimable ce trimestre. Merci aussi à ma deuxième lectrice, Professeure Valérie Dusailant-Fernandes.

Je dois aussi un grand merci au Professeur François Paré. C'est grâce au cours de lectures dirigées suivi avec vous pendant ma licence que j'ai découvert ma passion pour la philosophie existentialiste. De plus, je n'aurais jamais fait une maîtrise si vous ne m'aviez pas encouragée et ne m'aviez pas convaincue que j'étais capable de le faire.

J'adresse mes sincères remerciements aux professeurs du Département d'Études Françaises qui m'ont aidée au fil de mes années à l'Université de Waterloo. La passion et le dévouement de tous mes professeurs m'ont toujours inspirée au cours de ma maîtrise : Tara Collington, Valérie Dusailant-Fernandes, Svetlana Kaminskaïa, Jane Newland et Guy Poirier.

Je dois un dernier remerciement à mes très chères collègues/amies dans le programme de maîtrise et de doctorat. Sans nos longues « soirées d'études », ce travail ne serait pas encore fini. Je tiens à remercier en particulier Coleen Even pour avoir répondu à mes mille questions de grammaire et de structure pendant ma maîtrise et la rédaction de ce mémoire.

Je tiens également à remercier ma chère amie, Mary Jane pour son soutien et son inspiration.

## Table des matières

<u>REMERCIEMENTS</u> .....	i
<u>INTRODUCTION</u> .....	1
<u>PARTIE I : PRESENTATION D'EUGENE IONESCO ET SES PIECES A L'ETUDE</u> .....	7
<u>PARTIE II : DISCUSSION THEORIQUE</u> .....	11
DÉFINITION DE LA LIBERTÉ.....	17
DÉFINITION DE L'ABSURDE.....	19
DÉFINITION DE LA MAUVAISE FOI.....	21
DÉFINITION D'AUTRUI.....	22
<u>PARTIE III : ANALYSE TEXTUELLE</u> .....	25
LA LIBERTÉ.....	25
L'ABSURDITÉ.....	28
LA MAUVAISE FOI .....	34
AUTRUI.....	43
<u>CONCLUSION</u> .....	48
<u>BIBLIOGRAPHIE</u> .....	52

## INTRODUCTION

« Est absurde ce qui n'a pas de but... Coupé de ses racines religieuses ou métaphysiques, l'homme est perdu, toute sa démarche devient insensée, inutile, étouffante » (Ionesco, *Notes* 37). Voilà la conception de l'absurde selon Eugène Ionesco (1909-1994), auteur d'un genre théâtral devenu populaire en France et dans les autres pays occidentaux pendant les années cinquante. Ionesco appartenait à un groupe qui se faisait connaître sous le titre de dramaturges du *Théâtre de l'Absurde*.

Ruby Cohn a identifié l'année 1950 comme le commencement du Théâtre de l'Absurde. À ce moment, une pièce de Ionesco se jouait à Paris, *La cantatrice chauve*, ainsi que deux pièces d'un autre dramaturge absurdiste, Arthur Adamov (Cohn 1). Leur genre est caractérisé par un manque apparent de sens et de logique. En surface, ces pièces semblent ne traiter d'aucun thème. De plus, elles n'ont souvent pas d'exposition, ni de nœud, ni de point culminant, ni même de résolution rendant l'intrigue particulièrement floue et la pièce en elle-même imprévisible. Ce qui caractérise aussi ce genre c'est une étude peu approfondie des personnages et des dialogues dépourvus de sens. Les pièces absurdistes sont donc fondamentalement différentes des pièces traditionnelles. C'est pour cette raison qu'il est difficile de juger avec les mêmes critères leur structure, intrigue et personnages. En 1963, Martin Esslin a publié une œuvre qui tentait de définir ce genre en voie de devenir et d'expliquer la difficulté pour évaluer ces pièces :

Si une pièce pour être bonne doit avoir un scénario habilement construit, celles-ci n'ont pour ainsi dire ni canevas ni intrigue ; si une pièce est jugée bonne pour la subtilité des mobiles et la psychologie de ses personnages, celles-ci sont souvent sans personnages identifiables et présentent au public des espèces de marionnettes ; si une pièce pour être bonne doit

avoir un thème parfaitement clair, habilement exposé et finalement résolu, celles-ci n'ont souvent ni queue ni tête [...]. (18)

Ces pièces brisaient donc les conventions typiques du théâtre qui existaient depuis des siècles. Pourtant, ce n'était certainement pas pour rien ; il y avait un but profond caché derrière toute cette absurdité. Cependant, les critiques et le public en général n'ont malheureusement pas tout de suite compris ou apprécié ce but.

À sa naissance, le Théâtre de l'Absurde a été souvent dédaigneusement critiqué pour son manque apparent de sens et a été écarté avec mépris comme de la mystification pure. Au début, le grand public, comme les critiques, croyait que ces pièces absurdes étaient trop subjectives et franchement incompréhensibles (Smallwood 6). Cela étant dit, ce genre a capté l'attention de plusieurs académiciens qui ont offert leur opinion sur ce nouveau genre flou. Dans la revue savante *Educational Theatre Journal* de 1961, James H. Clancy a décrit les œuvres de Ionesco comme

a triumphant arrival of unintelligibility. [...] Ionesco, in his Bald Soprano [La cantatrice chauve], indicates both by the irrelevancy of his play's title and by the repetitive non-sense of his dialogue that though his play may have meaning he is dedicated to the belief that that meaning shall not be achieved by intelligible devices. (157)

Les écrivains du Théâtre de l'Absurde ont été la cible plusieurs critiques semblables à celle-ci. Pourtant, il est évident que ces critiques n'ont peut-être pas complètement compris le but derrière les œuvres de Ionesco, en particulier, et les pièces absurdes en général. Ces pièces ont souvent des messages très clairs qui peuvent être compris, mais il faut des éléments autres que la pièce de théâtre pour les comprendre. Il faut prendre compte du contexte dans lequel s'inscrivent ces ouvrages et de l'idéologie dominante de l'époque. Pendant les années cinquante, la société française était en plein changement et

la philosophie de l'existentialisme donnait à la population au moins une façon de comprendre le monde qui semblait lui échapper. Cette philosophie, qui a laissé son empreinte sur la conscience collective au début et au milieu du 20<sup>e</sup> siècle, a eu une grande influence sur la littérature de l'époque et il est possible de voir les liens entre les concepts principaux de cette philosophie et la façon très astucieuse dont Ionesco exprimait une critique sociale de la société à l'époque et présentait sa perspective sur la nature de notre existence. Dès lors, si l'on veut comprendre les subtilités du Théâtre de l'Absurde, il faut aussi examiner les différentes facettes de la pensée existentialistes cachées derrière ces pièces.

L'existentialisme a vu son apogée avec les œuvres des philosophes comme Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Simone de Beauvoir, et Maurice Merleau-Ponty. Ces auteurs et philosophes ont concrétisé et solidifié l'existentialisme qui se développait depuis le début du 19<sup>e</sup> siècle. Tout comme le Théâtre de l'Absurde, l'existentialisme est aussi souvent mal compris, non seulement à cause de la nature de cette philosophie, mais aussi parce qu'elle est très diverse. En 1962, « l'arbre existentialiste » d'Emmanuel Mounier se divise en branches principales d'existentialisme (athée et chrétien) qui se ramifient en plusieurs autres petites branches bien spécifiques. Pourtant, les philosophes mentionnés ci-dessus s'inscrivent tous à la même période et partagent plusieurs traits qui nous permettent, même au-delà de leurs divergences, de les regrouper. Cependant, il faut noter qu'Albert Camus, qui sera beaucoup cité dans ce travail, rejetait l'étiquette existentialiste. Il est néanmoins inclus avec ces philosophes parce que sa philosophie s'applique aux pièces du Théâtre de l'Absurde et contient plusieurs concepts fondamentaux similaires à ceux des philosophes existentialistes.

À la base, l'existentialisme est une philosophie de *l'existence*. Comme nous l'avons déjà noté, Jean-Paul Sartre est considéré comme le père de ce mouvement. Il a forgé l'expression très connue « *l'existence précède l'essence* », une affirmation qui est au cœur de cette philosophie. Elle s'oppose aux doctrines classiques qui attestaient bien le contraire, à savoir que l'essence précède plutôt l'existence ; ou, en d'autres termes, que notre nature est déterminée avant notre existence. Elle va ainsi à l'encontre des convictions classiques de la nature du monde et de notre raison d'être. La philosophie existentialiste rejette donc l'idée du destin et soutient plutôt « le fait que tout ce qui existe, la nature, mais également l'homme, – n'a *a priori* – aucune raison d'exister » (Guigot 8). Étant donné l'inexistence d'une vie prédéterminée ou d'une vie avec un but, le fardeau de donner du sens à la vie tombe par conséquent sur nos propres épaules. À l'époque de l'existentialisme, les philosophes critiquaient la façon dont le monde changeait fondamentalement pour le pire, produisant une société inauthentique qui jouait le rôle d'exister. Selon cette philosophie, l'être humain est complètement libre dans la vie. Sartre affirme même que l'on est *condamné* à être libre (Huisman 90), c'est-à-dire que l'on n'a pas le choix d'avoir cette liberté, elle est inhérente à notre existence. De plus, c'est un fardeau parce qu'il n'y a pas d'être divin qui gère notre vie. C'est maintenant à nous de la gérer et de lui donner un sens. Néanmoins, selon plusieurs philosophes, le grand public à l'époque ignorait cette liberté et assumait passivement les rôles prédéterminés dans la société. C'était ce que Sartre appelait *la mauvaise foi*.

Camus avait des idées comparables à celles de Sartre, mais il se focalisait plutôt sur l'*absurdité* de la vie. Selon Camus, l'absurde est un conflit, ou un paradoxe même, entre notre mortalité et le désir de donner un sens à notre vie sans but. Il a comparé notre

vie au mythe classique de Sisyphe, qui a été condamné à faire éternellement un travail inutile et sans espoir, ce qui *pourrait* être notre vie à moins que l'on ne se révolte contre cette absurdité (Camus, *Mythe* 116).

En examinant quelques pièces du Théâtre de l'Absurde, et plus spécifiquement les pièces de Ionesco, la relation entre ce genre théâtral et la philosophie existentialiste devient évidente sans pour cela aller jusqu'à affirmer que les pièces de Ionesco sont existentialistes. Il va sans dire qu'il existe bien des pièces existentialistes écrites par des philosophes comme Sartre et Camus. La différence entre les pièces existentialistes et celles du Théâtre de l'Absurde est que les pièces existentialistes

exposent leur sentiment de l'irrationnel de la condition humaine sous la forme d'un raisonnement lucide et logiquement construit, alors que le Théâtre de l'Absurde exprime son sens de cette même condition et démontre ce que la raison a d'inadéquat, en abandonnant délibérément les démarches rationnelles et la pensée discursive. (Esslin 20)

Finalement, il faut souligner également que Ionesco ne se considérait pas existentialiste. Dans un entretien avec Ronald Hayman, le dramaturge a admis qu'il n'était pas assez spécialisé en philosophie pour avoir des idées précises (Hayman 8). Mais le but de ce travail n'est pas de prouver que Ionesco ou ses pièces sont existentialistes. Ce travail tentera plutôt de faire ressortir les éléments existentialistes (y compris certaines idées de Camus) qui apparaissent dans les pièces de Ionesco.

La première partie de ce travail consistera donc d'une discussion théorique du Théâtre de l'Absurde et de l'existentialisme. Nous allons, dans un premier temps, définir et mettre en contexte le Théâtre de l'Absurde et comprendre le monde dans lequel il est né. Puis, nous étudierons le dramaturge Ionesco en plus grand détail et les traits particuliers de son style. Ensuite, en nous appuyant principalement sur la philosophie de



Jean-Paul Sartre ainsi que d'autres auteurs qui traitent de thèmes similaires, nous définirons quatre concepts existentialistes trouvés dans quelques pièces de Ionesco : la liberté, l'absurde, la mauvaise foi et autrui.

Finally, dans la partie de l'analyse textuelle, nous verrons comment et jusqu'à quel point ces éléments se trouvent dans quatre pièces de Ionesco : sa première pièce sortie en 1950, *La cantatrice chauve*, puis *La leçon* (1950), et *Les chaises* (1951), et enfin sa pièce la plus connue, *Rhinocéros* (1959). Avec une compréhension plus approfondie de cette philosophie et une analyse des éléments existentialistes dans les pièces de Ionesco, nous pourrions mieux apprécier les pièces et leurs messages sous-entendus et mal compris.

## PARTIE I : PRESENTATION D'EUGENE IONESCO ET SES PIECES A L'ETUDE

Même si Ionesco était l'un des plus grands dramaturges du XX<sup>e</sup> siècle, il n'a pas toujours voulu écrire des pièces. Sa vie l'a mené à l'écriture un peu par hasard. Né le 26 novembre à Slatina d'un avocat roumain et d'une Française, Ionesco est parti vivre en France à l'âge d'un an. Il est resté en France, jusqu'à l'âge de treize ans quand son père a dû retourner en Roumanie et la famille a encore déménagé en 1925. Cette période a été très difficile pour le jeune garçon ; il a dû recommencer ses études en roumain et ses parents se sont divorcés. Il s'est tourné vers la littérature pour faire face à cette rupture au sein de la famille. En France, il avait déjà commencé à écrire à un si jeune âge, ayant rédigé une pièce patriotique française, dont il ne reste aucune trace. Cependant, une fois retourné en Roumanie, ses enseignants ont remplacé le chauvinisme français qu'il avait acquis par un nationalisme roumain. Déchiré entre ces deux pays, il a réécrit cette pièce, changeant pour un patriotisme roumain (Bonney 64). Une fois adolescent, quand il est devenu « plus lucide » et quand il a acquis un « esprit plus critique » (Ionesco, *Notes* 54), Ionesco s'est rendu compte qu'il détestait le théâtre : « Je n'y goûtais aucun plaisir, je ne participais pas. Le jeu des comédiens me gênait : j'étais gêné pour eux. Les situations me paraissaient arbitraires. Il y avait quelque chose de faux, me semblait-il, dans tout cela » (*Notes* 47). C'était en fait plutôt par accident qu'il a découvert sa passion pour l'écriture des pièces.

Quand il a terminé ses études au lycée, il est allé à l'Université de Bucarest pour poursuivre une licence en français. Là, il est rapidement entré dans la scène littéraire et a même publié son premier article dans une revue savante à l'âge de 18 ans. À partir de 1936, après plusieurs collaborations positives, il est devenu le critique dramatique

régulier pour la revue savante *Falca*. À la fin des années trente, la réputation et la carrière de Ionesco étaient déjà bien établies.

Après sa licence, Ionesco a enseigné le français à Bucarest pendant plusieurs années et s'est marié avec Rodica Burileanu, en 1936. En 1938, on lui a offert une bourse pour écrire sa thèse de doctorat à Paris. Il y est allé, mais avec une guerre imminente et sa joie d'être de retour en France, il n'a jamais accompli cette thèse.

Quand la guerre a éclaté, Ionesco était à Marseille mais il est retourné à Paris après la libération. Sa femme a donné naissance à leur fille unique, Marie-France. Les cinq années suivantes, Ionesco a vécu avec sa femme et sa fille dans un appartement miteux à Paris où il lisait, allait aux musées, et évitait le théâtre. Pour le plaisir, et parce qu'il pensait que ce serait utile un jour, Ionesco a commencé à apprendre l'anglais. Pourtant, ses études n'ont pas mené à une compétence en anglais, mais plutôt sa première pièce de théâtre, *La cantatrice chauve*. Sa carrière s'est lancée très rapidement par la suite et Ionesco a passé le reste de sa vie à écrire des pièces, ainsi que des essais, des mémoires, des articles, des confessions et même de la littérature de jeunesse. (Coe 17-23). Il est devenu membre de l'Académie Française en 1970 et a gagné un grand nombre de prix durant sa carrière. Il est mort en 1994.

Les quatre pièces que nous analyserons dans ce travail ont été choisies en fonction de leur rapport avec la philosophie existentialiste. Dans chaque pièce, nous verrons qu'elles contiennent au moins deux des quatre concepts définis dans la partie suivante. Parfois, certains concepts sont plus difficiles à déceler que d'autres parce qu'ils sont plutôt abstraits et donc plus compliqués à mettre en scène.

*La cantatrice chauve*, jouée pour la première fois en 1950 au Théâtre des Noctambules (Lewis 33), est une pièce qui critique fortement la classe moyenne du monde occidental. Même si la pièce se passe à Londres, Ionesco affirme qu'elle n'est pas une critique de la société anglaise ; d'ailleurs il aurait également pu la situer en Italie, en Russie ou en Turquie (*Notes* 247). C'était simplement parce qu'il a échoué à apprendre l'anglais en particulier, qu'il a eu l'idée pour la pièce. Dans une maison anglaise, M. et M<sup>me</sup> Smith passent leur soirée à échanger des vérités élémentaires telles que la campagne est plus calme que la grande ville ou à parler de choses qu'ils savent déjà comme ce qu'ils ont mangé pour le dîner par exemple. Ils invitent leurs amis, les Martin, chez eux et le même type de conversation banale continue. Un pompier surgit soudainement alors qu'il n'y a aucun feu. Il repart et les conversations vides des quatre personnages continuent jusqu'à ce que les Martin se mettent à la place des Smith et recommencent la pièce. Rideau. Cette pièce fut froidement accueillie au début (Esslin 134), mais depuis 1957, elle est présentée chaque soir au Théâtre de la Huchette à Paris sans interruption, record mondial pour un spectacle (Roman 651).

Dans *La leçon*, qui est aussi présentée chaque soir au Théâtre de la Huchette, Ionesco nous présente une jeune étudiante pleine d'entrain qui va chez son professeur pour une leçon, afin de préparer son « doctorat total » (Ionesco, *La leçon* 118). Au début, le vieux professeur est doux, poli et très professionnel avec son étudiante. Pourtant, pendant que la leçon progresse, le professeur timide devient progressivement lubrique et agressif envers l'étudiante. Elle devient alors de plus en plus gênée, triste, renfermée et blâme son dérangement, causé par le professeur, sur un mal de dents. La tension monte

entre les deux personnages et le professeur tue l'étudiante de la même façon qu'il a tué ses étudiantes précédentes et qu'il tuera les suivantes.

Dans sa pièce de 1951, *Les chaises*, un vieux couple attend l'arrivée des invités avec le but de transmettre le message final du vieil époux. Incapable d'exprimer son message lui-même, ils prennent des dispositions pour qu'un orateur vienne réciter le message. Les invités arrivent, mais sont invisibles. Quand l'orateur arrive, qui est la seule autre vraie personne dans la pièce, dès lors le vieux et la vieille se suicident en sautant par la fenêtre, satisfaits de savoir que le message du vieux sera transmis. L'orateur se met face au rassemblement inexistant et ne dit que « des sons gutturaux de muet » (Ionesco, *Les chaises* 85). Il est incapable de faire passer le message.

Sa pièce la plus connue, *Rhinocéros*, a été représentée pour la première fois en Allemagne, en 1959, étant donné qu'aucun théâtre à Paris ne voulait jouer une pièce apparemment trop politique (Arts Directory par. 2). Cette pièce antinazie critique le conformisme du peuple face à la montée des régimes totalitaires pendant la deuxième Guerre Mondiale. Elle dépeint une ville dans laquelle tout le monde attrape la « rhinocérite » (une maladie), qui les transforme en rhinocéros. Le personnage principal, Bérenger, est le seul à ne pas devenir rhinocéros et reste le dernier homme dans la ville, voire dans le monde entier à survivre à la maladie.

## PARTIE II : DISCUSSION THEORIQUE

Comme nous l'avons déjà noté, l'année 1950 est donnée comme date approximative de la naissance du Théâtre de l'Absurde. Cinq années après la fin de la deuxième Guerre Mondiale, l'Europe se reconstruisait, essayant de se rétablir après la destruction massive due à la guerre : « Sans institution rétablie, sans ordre respectable et respecté, la France d'après-guerre doit faire face à elle-même, inventer son futur » (Guigot 30). Le déclin de la religion était masqué derrière le nationalisme des pays européens et les différents leurres totalitaires de l'époque (Esslin 19). Le monde sortait d'une période qui venait de subir deux guerres mondiales, une grande dépression, l'extermination massive de Juifs, et la montée et l'effondrement de plusieurs régimes totalitaires. De plus, ces années étaient marquées par le début d'une période d'avancées technologiques et du développement de la production. Le monde changeait fondamentalement et très rapidement. Le XIV<sup>e</sup> siècle avaient été caractérisés par un optimisme très puissant; le futur semblait brillant et prometteur grâce à la révolution industrielle. L'espoir né à l'époque semble maintenant un peu naïf par rapport à ce progrès, en particulier avec la notion que ces avancements allaient résoudre les problèmes du monde. Mais le 20<sup>e</sup> siècle n'a pas livré toutes ses promesses. Les atrocités des guerres ont prouvé l'inhumanité du monde; le consumérisme et la production de masse ont explosé, entraînant ainsi dans un nouveau monde des changements rapides dont on n'était pas conscients et qui nous échappait même. On remettait en question le contrat social et la société occidentale en entier. Des philosophes, ainsi que des écrivains, des peintres, et des dramaturges ont eu une sorte de prise de conscience de leur existence. Certains ont conclu que l'avenir de la société était entre leurs mains, et non pas entre celles d'un dieu

comme on l'avait toujours cru auparavant. En l'absence d'un dieu, les grandes énigmes philosophiques étaient remises en question. Une branche majeure de l'existentialisme a donc raisonné que notre existence était complètement due au hasard. Ce raisonnement a donné naissance au concept de l'absurdité de la vie.

Les changements fondamentaux d'attitude, de conscience et d'idéologie sont évidents dans les arts de l'époque, et le Théâtre de l'Absurde n'est pas une exception. Même le nom de ce genre reflète une des préoccupations de l'époque : l'absurdité. Plusieurs auteurs écrivaient déjà sur ce sujet, notamment Albert Camus. Certaines pièces de Sartre l'abordent aussi, comme *Huis Clos*, par exemple, publiée en 1944. Pourtant, les pièces de Sartre et les romans de Camus diffèrent des pièces du Théâtre de l'Absurde dans leur façon de présenter leur argument. De même, il est sûr que les dramaturges du Théâtre de l'Absurde ont chacun leur propre style, approches, et origines, qui influencent leurs œuvres. Toutefois, ils ont en commun des pièces qui reflètent nettement les attitudes et anxiétés du monde occidental de l'époque (Esslin 19). Le Théâtre de l'Absurde *montre* simplement l'absurdité dans l'existence, alors que les autres écrivains la traitent directement et explicitement :

Ils [les dramaturges qui ne font pas partie du Théâtre de l'Absurde] exposent leur sentiment de l'irrationnel de la condition humaine sous la forme d'un raisonnement lucide et logiquement construit, alors que le Théâtre de l'Absurde exprime son sens de cette même condition et démontre ce que la raison a d'inadéquat, en abandonnant délibérément les démarches rationnelles et la pensée discursive. (Esslin 21)

C'est pour cette raison que l'on serait tenté hâtivement de classer les pièces du Théâtre de l'Absurde comme des pièces existentialistes, mais elles ne le sont pas. Comme nous le

verrons, elles contiennent plutôt quelques concepts clés de l'existentialisme et ont été influencées par cette philosophie à l'époque.

Les nouvelles conventions et techniques du Théâtre de l'Absurde étaient un vrai choc pour les spectateurs sophistiqués de Paris et du monde occidental. Pendant des siècles, les conventions classiques étaient jugées sclérosées à l'époque et les spectateurs avaient une vision très étroite de ce qui était acceptable au théâtre. Les premières pièces du Théâtre de l'Absurde données dans les petits théâtres de Paris ont suscité des critiques diverses et variées : certaines faisaient l'éloge de l'allégorie créative des pièces et de l'expression astucieuse des préoccupations du peuple après les guerres, tandis que d'autres critiquaient le manque de conventions narratives et d'intrigues traditionnelles (Esslin 306). Dans l'œuvre séminale d'Esslin, l'auteur offre quatre caractéristiques chevauchantes souvent trouvées dans les pièces du Théâtre de l'Absurde.

La première est ce qu'il appelle « le théâtre pur » (306), ce qui implique un refus d'utiliser le langage seul comme moyen d'exprimer la morale sous-jacente. Ionesco, en particulier, utilise des objets dans ses pièces, comme les tasses dans *Les victimes du devoir* ou les chaises dans *Les chaises*, pour exprimer le point essentiel. Ce n'est souvent pas les mots prononcés qui transmettent les idées, c'est ce qui se passe autour des dialogues, par exemple les gestes et les actions des personnages sur scène. Comme nous le verrons dans les pièces, cette méthode exprime même plus que le langage seul ne le pourrait. La deuxième caractéristique est celle « des clowneries, des bouffonneries, et des scènes burlesques » (306). Cette caractéristique apparaît le plus dans les scènes burlesques chez Ionesco. Un grand nombre de ses pièces sont des parodies de la vie. Ionesco exagère drôlement les banalités de la vie afin de transmettre son message. Pour la



troisième, Esslin propose le terme de « nonsense » (306), venant d'Angleterre, qui caractérise un type d'humour lié à l'absurde. Cette caractéristique est presque intégrale aux pièces de Ionesco. Les conversations entre les personnages se dégradent fréquemment, produisant des dialogues complètement incohérents et apparemment sans but. De plus, les « nonsense » se manifestent aussi dans l'incongruité entre ce qui est *dit* sur la scène et ce que *font* les comédiens. C'est cette technique qui permet à Ionesco d'incorporer beaucoup d'humour dans ses pièces. Quand les spectateurs voient une divergence entre la scène et le dialogue, cette incohérence non seulement crée de l'humour, parce que les personnages ne s'adressent pas explicitement à la divergence, mais elle permet aussi à Ionesco d'exprimer l'absurde (le thème central de plusieurs de ses pièces). *La cantatrice chauve* démontre, dès sa première réplique, cette idée de « nonsense », notamment quand la pièce commence avec une horloge qui sonne dix-sept fois alors que Mme Smith annonce : « Tiens, il est neuf heures » (Ionesco 11). La dernière caractéristique qu'Esslin mentionne suggère que les pièces du Théâtre de l'Absurde ont souvent « un contenu nettement allégorique » (306). Plusieurs œuvres de Ionesco cachent une morale derrière leur absurdité et cette morale fournit un commentaire sur la société ou la politique de l'époque, ce qui était la première préoccupation de beaucoup de Français et du monde entier à cause du désarroi politique qui résultait des guerres mondiales récentes. Cette caractéristique est très visible dans sa pièce *Rhinocéros*, écrite en 1959.

Au-delà des techniques identifiées par Esslin, il faut aussi dire que Ionesco possédait un vrai style à lui. Son usage fréquent de l'humour, qui était parfois accidentel est une de ses caractéristiques majeures. Quand il a écrit *La cantatrice chauve*, ses amis

l'ont trouvée plutôt drôle, alors qu'il pensait avoir écrit une pièce très sérieuse (Esslin 132). Ionesco adorait aussi jouer avec les attentes du spectateur en brisant les conventions théâtrales. Par exemple, dans *La cantatrice chauve*, un pompier arrive chez les Smith. Quand un nouveau personnage arrive sur scène, le public s'attend normalement à ce que l'intrigue avance. Toutefois, dans cette scène, le pompier est venu pour rien car il n'y a pas d'urgence, pas de feu. C'est une sorte de confusion que Ionesco provoque chez les spectateurs qui continue souvent bien après la chute du rideau. Finalement, le dramaturge a aussi indiqué que le théâtre doit mettre en œuvre des techniques de choc : « la réalité elle-même, la conscience du spectateur, son instrument habituel de pensée, le langage, doivent être renversés, disloqués, retournés, pour qu'ainsi le spectateur rencontre face à face une nouvelle perception de la réalité » (Esslin 135).

Afin d'examiner les concepts de l'existentialisme présents dans les quatre pièces de Ionesco, il est d'abord nécessaire de faire un bref survol de l'existentialisme et ensuite de définir les quatre concepts que nous utiliserons pour analyser les pièces : la liberté, l'absurdité, la mauvaise foi, et autrui.

Commençons par dire que l'existentialisme n'a pas débuté avec les œuvres de Jean-Paul Sartre. Cette philosophie trouve ses racines dans les textes de Kierkegaard, de Heidegger, de Husserl, et de plusieurs autres philosophes au fil des siècles. Cependant, la philosophie n'a été à son apogée qu'au 20<sup>e</sup> siècle, avec en tête l'œuvre de Sartre. Ce qui différencie Sartre des philosophes qui le précèdent est qu'il a pu exposer cette philosophie au grand public, provoquant un grand intérêt et ayant une influence profonde sur la société (Maurois 292). Au lieu de transmettre l'existentialisme uniquement à travers les textes philosophiques, Sartre, au-delà des textes philosophiques, a aussi écrit

de nombreux romans, pièces, et articles qui exposaient implicitement la théorie de cette philosophie. De plus, il a volontairement accepté l'étiquette *existentialiste*, alors que beaucoup d'autres philosophes la rejetaient. Tel que mentionné dans l'introduction, l'existentialisme se divise en deux branches principales : l'existentialisme chrétien et athée. Comme nous nous concentrons principalement sur la philosophie de Sartre et quelques-uns de ses contemporains, comme lui athées, nous discuterons des concepts de cette philosophie exclusivement à l'intérieur de cette branche.

La thèse fondamentale de l'existentialisme et peut-être la plus connue est celle-ci : *l'existence précède l'essence*. Cela implique que l'on doit exister avant d'avoir une essence. Elle n'est pas prédéterminée. Cette affirmation s'oppose aux philosophies précédentes qui présumaient une existence métaphysique. Pour les existentialistes, l'homme n'a pas d'essence avant d'être né ; il crée sa propre essence tout au long de sa vie. C'est avec chaque décision de sa vie que l'homme contribue à son essence. Son essence n'est donc jamais stable parce qu'elle peut toujours changer selon la volonté de l'homme. Cette instabilité, combinée avec la nature contingente du monde, rend la conscience de l'homme en état d'« *être en-soi* », qui s'oppose à l'état « *être pour-soi* » (Cogswell 115).

Ces deux états essentiels correspondent à deux conditions d'existence dans le monde. Les êtres « en-soi » sont indépendants et immuables ; ils sont complets. Sartre donne l'exemple des objets inanimés qui sont « en-soi ». Ils existent comme tels ; ils ne changent pas. Leur essence est fixe, alors qu'être « pour-soi » représente l'existence consciente de l'être humain. Il s'efforce toujours de se satisfaire et est constamment divisé entre son soi du présent et celui de l'avenir. L'homme cherche un état stable,

« l'en-soi », mais la nature de la réalité ne permet pas la stabilité. Les deux états s'excluent mutuellement. On désire l'être « en-soi », mais on est obligé de vivre l'être pour-soi (Cogswell 115). Ceux qui résistent ou rejettent cet état tombent dans la mauvaise foi.

### Définition de la liberté

Selon les existentialistes, notre existence se caractérise par la liberté. C'est d'ailleurs la caractéristique fondamentale qui les unit. « Je suis condamné à être libre », écrit Sartre (cité dans Huisman 90). Nous sommes *condamnés* à cette existence parce que nous ne l'avons pas choisie et nous ne pouvons pas y échapper, sauf si l'on cesse d'exister complètement. Notre existence implique la liberté car nous n'avons d'autre choix que celui d'être libre. La façon dont on voit le monde et comment on y réagit sont des manifestations des projets que nous avons *choisis*. On pourrait toujours ne pas les choisir ou décider de les changer. Tout de même, on est toujours obligé de prendre une décision. Même en choisissant de ne pas choisir, on exerce quand même notre liberté, comme l'indique Sartre dans son œuvre séminale *L'être et le néant*, publiée en 1943 : « La liberté est liberté de choisir, mais non la liberté de ne pas choisir. Ne pas choisir, en effet, c'est choisir de ne pas choisir [...] D'où l'absurdité de la liberté » (561). On gère la mutabilité de notre vie; nos décisions sont sans limites, ni conditions, sauf celles de nos circonstances immuables. Nous avons le pouvoir de choisir toutes nos actions et de déterminer notre essence. Notre essence n'est pas notre nature (Webber 59) ; c'est à nous de la construire. Selon Sartre, les êtres humains n'ont pas de nature puisqu'il n'y a pas de Dieu pour la concevoir (*L'existentialisme*, 22). Par conséquent, le concept du destin est, par nature, réduit à néant. Le philosophe a brillamment exprimé le concept de la liberté

dans plusieurs de ses œuvres, notamment dans *L'existentialisme est un humanisme* (1946) : « L'homme est seulement, non seulement tel qu'il se conçoit, mais tel qu'il se veut, et comme il se conçoit après l'existence, comme il se veut après cet élan vers l'existence ; l'homme n'est rien d'autre que ce qu'il se fait » (22). L'homme a, bien entendu, des circonstances dans lesquelles il est né qu'il ne peut pas gérer, comme sa classe sociale, sa taille, et son intelligence par exemple. Or l'auteur de *L'existentialisme* (1966), Paul Foulquié, nous signale que c'est l'attitude que l'on prend devant ce donné brut qui dépend entièrement de nous (59).

Sartre ne veut pourtant pas dire que cette liberté nous permet de faire n'importe quoi dans la vie. Avec toutes les décisions que l'on prend, l'homme doit porter le fardeau de sa responsabilité. On est entièrement responsable de nos actions et de nos décisions délibérées. La liberté nous met en face de nos propres choix (Huisman 91). Dans l'œuvre *L'étranger* de Camus, publiée en 1942, le sort tragique du personnage principal, Meursault, démontre clairement cette responsabilité. Il a pris la décision de tuer un homme et a dû faire face aux conséquences d'avoir commis un meurtre – c'est-à-dire une condamnation à mort. Nous avons donc de la liberté totale dans la vie, mais avec cette liberté vient une responsabilité totale.

Pour ceux qui sont conscients de cette liberté, Sartre nous avertit que l'on peut ressentir de *l'angoisse* devant cette nouvelle responsabilité énorme. C'est une sorte d'agitation mentale qu'éprouvent les existentialistes devant la liberté. André Maurois saisit bien ce sentiment : « Si l'homme *n'est* pas, mais se *fait*, et si, en se faisant, il assume la responsabilité de l'espace entière, s'il n'y a pas de valeurs ni de morale qui soient données *a priori*, mais si en chaque cas, nous devons décider seuls, sans point

d'appui, sans guides...comment pourrions-nous ne pas nous sentir anxieux lorsqu'il nous faut agir ? » (290). Nous verrons plus tard comment ce sentiment peut se manifester sous forme de la mauvaise foi.

### Définition de l'absurde

Bien qu'il soit possible de trouver une définition du mot *absurde* dans un dictionnaire, cette définition ne correspondrait pas à celle des philosophes existentialistes. Le concept de l'absurde comprend beaucoup plus que l'idée du « contraire à la raison » (« absurde »). C'est plutôt un conflit, ou comme Camus l'a décrit, un paradoxe qui situe l'homme dans un état éternel de lutte. Sartre a certainement parlé de l'absurde dans ses textes, mais Camus est celui qui a le plus développé cette idée dans plusieurs de ses œuvres, telles que *Le mythe de Sisyphe* (1942) et *L'étranger* (1942).

La notion de l'absurde traite de la relation entre notre connaissance de l'inévitabilité de la mort et du désir de donner un sens à notre vie sans but et sans valeur. Sartre affirme ce manque de but dans plusieurs de ses œuvres, telles que dans *L'être et le néant* : « L'être est sans raison, sans cause et sans nécessité » (713) et dans son premier roman, *La nausée* (1938) : « Tout existant naît sans raison » (170). Selon Camus, nous sommes condamnés à vivre une vie relativement courte dans un monde qui n'est pas raisonnable. Alors vivre avec l'absurde, c'est vivre dans un état constant de conflit, un conflit entre notre désir de donner un sens à la vie et la réalité dure d'un monde absurde. Notre vie entière est une tension tragique à laquelle il faut faire face en se révoltant contre la certitude de la mort et contre le non-sens de la vie. Il précise qu'avec la conscience de l'absurdité de la vie, on est tenté de s'interroger sur la volonté de vivre. Si nos expériences sont en fin de compte futiles, où est la valeur dans notre vie ? Devrait-on

donc se suicider ? Camus affirme que non et estime que le suicide n'est qu'un moyen de d'échapper à l'absurde. Il s'intéresse alors à la manière de vivre avec ce paradoxe, cette lutte interne avec la volonté de donner un sens à notre vie dans un monde qui n'en a aucun.

Camus reprend l'histoire du mythe de Sisyphe pour illustrer l'absurdité dans la vie. Sisyphe était un homme condamné à pousser un rocher sans cesse jusqu'en haut d'une colline, d'où ce dernier redescendait chaque fois qu'il atteignait le sommet. Sa punition : être condamné à effectuer éternellement le même travail inutile et sans espoir. Camus a établi une comparaison entre la vie de Sisyphe et notre réalité. Pour lui, notre existence est ce même travail qui se répète jour après jour. Heureusement, Camus nous assure qu'il y a des manières pour combattre l'absurde. Comme nous menons une vie sans but précis, Camus nous donne la responsabilité d'en créer un. À la fin de cette œuvre magnifique, l'auteur termine annonçant, « Cet univers désormais sans maître ne lui paraît ni stérile ni futile. [...] Il faut imaginer Sisyphe heureux » (*Mythe*, 166).

Dans son œuvre *L'étranger*, le romancier présente le paradoxe de l'absurde à l'aide de la vie du personnage principal dont nous avons déjà parlé brièvement. Meursault est complètement indifférent à tout ce qu'il fait dans la vie; il ne fait pas attention aux conséquences de ses actions et ne suit pas les règles du jeu de la société. C'est cette indifférence qui l'amène à être condamné à mort à la fin, après avoir tué un homme. Meursault est conscient du fait qu'il va mourir, que ce jour soit ce jour-là ou dans soixante ans. Il croit que ce qu'il fait dans la vie n'a pas d'importance, alors il décide de faire tout simplement ce qu'il a envie de faire. Pourtant, à la fin, il est confronté aux conséquences de ses actions, puisqu'il est condamné à être exécuté. Ce personnage est

l'exemple parfait d'un être conscient de l'absurde, mais puisqu'il est obligé de porter le fardeau de sa responsabilité, comme l'existentialisme l'affirme, il doit faire face aux conséquences d'avoir commis un meurtre.

### Définition de la mauvaise foi

Nous abordons le concept de la mauvaise foi en troisième place parce qu'elle résulte du rejet des deux premiers concepts : la liberté et l'absurde. Ce concept est surtout lié à l'œuvre de Sartre et selon lui, ce voile de la mauvaise foi est la façon la plus courante de fuir la liberté et l'absurde (Froment-Meurice 47). Comme nous le verrons plus tard, beaucoup de personnages dans les pièces de Ionesco souffrent de cette condition.

Il est possible de caractériser ce concept par la négation de notre liberté absolue et par l'inconscience de l'absurde. L'homme est coincé dans un état larvé d'*en-soi* (Froment-Meurice 47). La conscience de notre choix et de notre volonté ou réticence d'accepter la responsabilité de notre choix détermine l'authenticité de notre existence. Bien qu'il y ait des circonstances hors de notre contrôle, comme notre lieu et date de naissance, notre race, on peut toujours prendre des décisions pour mener notre vie là où on le désire, comme nous l'avons vu dans l'explication de la liberté. Pourtant, Sartre affirme que l'on n'exerce pas cette liberté. On suit plutôt passivement les conventions prédéterminées par la société ou on essaie de projeter une image de soi qui est fautive pour plaire aux attentes de la société. Pour Sartre, le fait de jouer un rôle, de donner une fautive essence à notre existence, c'est mener une vie inauthentique ou être de mauvaise foi. Il faut au contraire vivre en acceptant d'assumer notre conscience d'être et de se



révolter contre l'absurde. En refusant d'être libre et responsable, on tombe dans un état de complaisance où on vit seulement selon la facticité de notre destin.

La mauvaise foi peut se manifester dans plusieurs manières de vivre. Dans *L'être et le néant*, Sartre nous fournit des portraits particulièrement éloquents des êtres qui mènent des vies inauthentiques. Dans une description frappante, Sartre décrit un jeune garçon qui joue le rôle d'un serveur :

Toute sa conduite nous semble un jeu. Il s'applique à enchaîner ses mouvements comme s'ils étaient des mécanismes se commandant les uns les autres, sa mimique et sa voix même semblent des mécanismes... mais à quoi joue-t-il ? Il ne faut pas l'observer longtemps pour s'en rendre compte : il joue à être garçon de café. (*L'être et le néant* 99)

Un autre rôle que l'on joue, selon Sartre, est lié à la politesse (Froment-Meurice 48). Elle exige de nous que nous parlions aux gens auxquels nous ne souhaitons pas adresser la parole et que nous discutons des choses banales dont nous ne voulons pas discuter. On réagit contre notre vraie essence. De nouveau, c'est l'idée de projeter une fausse image que nous verrons plus tard dans notre analyse des pièces de Ionesco.

Donc, afin de mener une vie authentique, il faut consciemment reconnaître la liberté et l'absurdité de la vie. On peut éviter la mauvaise foi, qui implique une crainte ou *angoisse* de ces affirmations, en faisant face à notre existence et en acceptant notre responsabilité. Avec chaque mouvement, décision, ou action dans la vie, nous demeurons conscient de notre lourd fardeau, à savoir notre liberté.

### Définition d'autrui

Le dernier concept à définir est « autrui », ou plus précisément, les rapports avec autrui. Sartre a développé cette idée dans sa pièce de théâtre *Huis Clos* (1944) dans

laquelle on trouve l'expression très connue « l'enfer, c'est les autres » (92). La base de cette revendication est expliquée dans son œuvre, *L'existentialisme est un humanisme* : « [L'homme] se rend compte qu'il ne peut rien être... sauf si les autres le reconnaissent comme tel. Pour obtenir une vérité quelconque sur moi, il faut que je passe par l'autre. L'autre est indispensable à mon existence, aussi bien d'ailleurs qu'à la connaissance que j'ai de moi » (Sartre 67). C'est-à-dire que ce sont les autres qui nous permettent d'affirmer notre existence. On a besoin de la médiation avec autrui pour être ce que l'on est (Sartre, *L'être et le néant* 349). Par « l'autre » ou « autrui », Sartre veut dire bien évidemment tous les êtres qui ne sont pas soi. Puisque le monde est entièrement subjectif, défini par des perceptions, selon lui, il faut regarder les autres afin de savoir qui, mais aussi ce que nous sommes. Il est impossible d'avoir une vérité absolue, on peut seulement se comparer aux autres, afin de s'affirmer soi-même. Dès le moment où on est né, notre essence commence à se définir par le monde autour de nous. On ne pourrait jamais savoir qui on est sans le regard des autres.

Dans les œuvres de Ionesco, nous verrons que le dramaturge aborde cette idée qu'il faut regarder les autres pour se définir, ainsi qu'un autre aspect spécifique lié aux rapports avec autrui : la tragédie du langage. Selon les existentialistes, parler est le moyen de communication le plus inefficace car les trois traits principaux de la langue – l'accent sur des symboles linguistiques au lieu du sens voulu, la curiosité, et l'ambiguïté – la rendent incompréhensible mutuellement (Smallwood 37). Il y aura toujours une structure sous-jacente de la langue qui déterminera non seulement la pensée, mais aussi la réalité même (Wild 131). Par conséquent, la langue rend la vraie communication transparente entre les humains impossible. Bien que Sartre ait effleuré ce sujet dans plusieurs de ses

œuvres, Karl Jaspers, quant à lui, l'a introduit définitivement dans son œuvre, *La situation spirituelle de notre époque* (1933). Selon lui, la véritable compréhension mutuelle entre les êtres-humains n'est pas possible :

La vulgarisation du savoir et de son expression conduit à une *dévalorisation* des mots et des propositions. Dans le chaos actuel de la culture, on peut tout dire, mais on exprime plus rien réellement. Le sens des mots devient imprécis, la connaissance conceptuelle – seule capable de lier entre eux les esprits – devient objet de mépris : tout cela rend impossible une véritable communication intellectuelle. (Jaspers 139-40)

Dans les pièces de Ionesco, nous verrons ainsi que le dramaturge nous présente plusieurs personnages qui font preuve de cette tragédie d'incommunicabilité. Ils n'arrivent pas à vraiment communiquer à cause de la barrière qu'est la langue.

### PARTIE III : ANALYSE TEXTUELLE

#### La liberté

Le thème de la liberté est un des concepts fondamentaux à l'existentialisme. Cependant, il est difficile de déceler ce concept dans les pièces de Ionesco parce que la plupart de ses personnages sont plutôt caractérisés par leur *manque* de maîtrise de leur liberté. De ce fait, très peu de personnages dans les pièces font preuve d'une conscience de leur propre liberté. Nous avons néanmoins commencé avec ce concept car il fait partie intégrante de la philosophie de l'existentialisme et tous les autres concepts résultent de cette revendication de base. D'autres critiques ont noté le thème de la liberté dans les pièces de Ionesco, mais très peu associent directement le dramaturge avec la liberté de l'existentialisme.

Dans *La cantatrice chauve*, les quatre personnages principaux de cette pièce renient inconsciemment leur liberté. Ils vivent comme s'ils ne choisissaient pas de développer leur essence, comme l'existentialisme l'affirme vivement. Bien que Smallwood n'emploie pas les mêmes concepts dans son analyse, il remarque les mêmes caractéristiques pour ces personnages et affirme qu'ils nient leur propre pouvoir (110). Ce refus mène ces personnages à la mauvaise foi, le troisième concept à discuter.

Dans *La leçon*, Ionesco crée un monde où il n'y a pas de créativité, pas de pensées libérées. Le professeur est un oppresseur totalitaire qui transmet des connaissances pour enchaîner l'esprit et l'individualité de l'étudiante. Il veut maîtriser la liberté de ses étudiants. Il est aussi évident que ce professeur n'est pas le seul à vouloir réduire la liberté de la pensée. Lorsque la leçon commence, le professeur pose des questions auxquelles l'étudiante donne la réponse, mais sa compréhension est incontestablement fautive et son raisonnement est complètement absurde. Ses réponses révèlent que toute sa

formation consiste à mémoriser les faits, au lieu de vraiment comprendre la matière à l'étude. Quand le professeur lui pose des questions sur les mathématiques, par exemple, l'étudiante connaît la réponse à chaque question sur les additions et les multiplications parce qu'elle les a apprises par cœur. Par contre, elle n'a pas mémorisé les réponses aux questions de soustraction ou de division. Elle sait donc immédiatement la réponse à la question : « combien font trois milliards sept cent cinquante-cinq millions neuf cent quatre-vingt-huit mille deux cent cinquante et un, multiplié par cinq milliards cent soixante-deux millions trois cent trois mille cinq cent huit » (Ionesco, *La leçon*, 142), mais elle ne sait pas la réponse à la question quatre moins trois (Ionesco, *La leçon*, 126). Cette façon très bizarre et inutile d'apprendre l'arithmétique met en évidence la pensée plate et le manque de créativité qui caractérise la société, ainsi que le désir de contrôler la liberté des autres. Faire apprendre les équations par cœur à l'étudiante est en fait une manière de nier sa liberté : cela produit une sorte de compréhension superficielle qui ne permet ni la créativité, ni une vraie connaissance approfondie du sujet.

En revanche, Smallwood voit le concept de la liberté plutôt dans le changement du comportement du professeur. Il commence en étant excessivement poli et timide mais devient de plus en plus dominant lors de la leçon. Pour Smallwood, le professeur est en train d'employer « le bondissement d'être-humain » (111), un concept expliqué par Mounier dans son œuvre *Introduction aux existentialismes*, qui est fort lié au concept plus général de la liberté. Ce bondissement est le pouvoir de se définir continuellement, malgré l'instabilité de la vie (Mounier 42). Smallwood cite la didascalie détaillée de Ionesco qui décrit le changement du professeur au cours de la pièce :

*Au cours du drame, sa timidité disparaîtra progressivement, insensiblement ; les lueurs lubriques de ses yeux finiront par devenir une*

*flamme dévorante, ininterrompue ; d'apparence plus qu'inoffensive au début de l'action, le Professeur deviendra de plus en plus sûr de lui, nerveux, agressif, dominateur, jusqu'à se jouer comme il lui plaira de son élève, devenue, entre ses mains, une pauvre chose. (Ionesco, La leçon 110-111)*

Selon Smallwood alors, ce changement de comportement du professeur démontre le thème de la liberté dans son emploi du bondissement de l'être-humain. Il choisit son essence ici, même si cet acte a comme résultat le meurtre de l'étudiante.

Ce qui différencie le concept de liberté dans cette pièce alors, est que dans ce cas, un personnage maîtrise la liberté de quelqu'un d'autre, au lieu de sa propre liberté seulement. Le professeur maîtrise sa propre liberté, ainsi que celle de l'étudiante. Il ne tient pas en compte donc la liberté des autres et n'en subit aucune conséquence. L'existentialisme affirme qu'avec la liberté totale vient la responsabilité totale, mais le professeur refuse les conséquences d'avoir commis des meurtres.

La pièce *Rhinocéros* critique « les hystéries collectives et les épidémies qui se cachent sous le couvert de la raison et des idées » (Ionesco, *Notes* 278). Ainsi, Ionesco utilise une métaphore pour établir une comparaison entre ses personnages, choisissant de se transformer en rhinocéros et le peuple français, qui lui, choisit de se conformer pendant la deuxième Guerre Mondiale. Dans un monde où tout le monde se métamorphose en rhinocéros autour de lui, le personnage principal, Bérenger, est confronté à de nombreux choix. Même avant que la maladie de la rhinocérite ne se propage dans la ville de Paris, on voit le concept de liberté chez Bérenger, son désir de changer et à travers les conseils que Jean lui donne. Il est buveur, il ne fait pas attention à son apparence, et il est en retard si souvent que Jean vient toujours en retard aussi parce

qu'il anticipe que Bérenger n'arrive pas à l'heure. Jean lui fait remarquer qu'il faut simplement de la volonté pour changer d'habitudes :

Jean : La vie est une lutte, c'est lâche de ne pas combattre ! [...]

Bérenger : Que voulez-vous, je suis désarmé »

Jean : Armez-vous, mon cher, armez-vous. [...]

Jean : Où trouver les armes ? [...]

Bérenger : En vous-même. Par votre volonté. (*Rhinocéros* 49)

Comme l'indique le premier principe de l'existentialisme, on peut toujours changer son essence si l'on a de la volonté. Bien que Bérenger ait de la difficulté à changer, Jean l'encourage à assimiler la responsabilité de son essence.

Un deuxième exemple se trouve dans la décision que Bérenger a prise après la déclaration de la rhinocérite : il affirme qu'il ne capitulera pas. À la différence de tous les autres personnages cités ici, Bérenger est conscient de sa liberté. Tout le monde autour de lui se transforme, mais Bérenger résiste jusqu'au bout. Il ne veut pas être rhinocéros et il reste fidèle à cette conviction jusqu'à la fin de la pièce. C'est un message très poignant de Ionesco abordé dans la section sur la mauvaise foi.

Finalement, même si Jean encourage Bérenger à changer pour le mieux, Jean semble être trop concerné par l'opinion des autres. D'après Heppelmann, il attribue trop d'importance au conformisme (60). Cette préoccupation implique qu'il nie sa liberté. La négation de notre liberté nous mène dans l'état de la mauvaise foi, un état dans lequel Jean tombe de plus en plus profondément au fur et à mesure que la pièce avance.

### L'absurdité

L'absurdité est un concept qui est sans aucun doute fort présent dans trois des quatre pièces de Ionesco. Cette notion semblerait assez évidente étant donné le lien clair entre le mot *absurdité* et le nom du genre théâtral à l'étude, le *Théâtre de l'Absurde*.

Toutefois, comme nous l'avons vu dans la partie théorique, le mot *absurde* implique beaucoup plus que la simple absence du sens. Il signifie une contradiction, une gêne, et un désir. Dans *Notes et contrenotes*, Ionesco commente ce sentiment et discute du moyen avec lequel il voulait l'exprimer à travers ses pièces : « Le monde m'apparaît à certains moments comme vidé de signification, la réalité : irréaliste. C'est ce sentiment d'irréalité, la recherche d'une réalité essentielle, oubliée, innommée [*sic*] – hors de laquelle je ne me sens pas être – que j'ai voulu exprimer à travers mes personnages [...] » (261). Nous verrons donc que ce sentiment d'absurdité est présent non seulement chez quelques personnages de ses pièces, surtout dans *La cantatrice chauve*, *Les chaises* et *Rhinocéros*. Comme l'indique Smallwood, le dramaturge représente la vie de l'homme comme étant dépourvue de sens et d'espoir, coincée éternellement dans l'état de l'absurdité tel que conçu par l'existentialisme (70).

C'était lors d'une expérience curieuse que Ionesco a eu l'idée pour l'intrigue de *La cantatrice chauve*. Ionesco avait décidé d'apprendre l'anglais et il a donc acheté un manuel de niveau débutant. En étudiant, il s'était trouvé confronté à un couple fictif, les Smith, qui habitait dans la banlieue de Londres avec leur bonne, Mary. Leurs amis, les Martin, qui venaient chez eux. Ionesco recopiait des phrases afin de les mémoriser, mais s'est rendu très rapidement compte que ce n'était pas de l'anglais qu'il apprenait mais des « vérités surprenantes », comme le fait qu'il y a sept jours dans une semaine, ou que le plancher est en bas et le plafond en haut (Ionesco, *Notes* 248). Pour Ionesco, ces phrases étaient plus que des phrases traduites de l'anglais au français. Elles étaient des « vérités fondamentales » et des « constatations profondes » (Ionesco, *Notes* 249). Le dramaturge a donc voulu démontrer l'absurdité du langage et le vide des clichés en créant une pièce



avec des personnages qui ne parlent qu'en clichés, enlevant toute signification aux mots. Ainsi, l'insignifiance et la banalité de ces mots deviennent très évidentes.

Dans *Notes et contre-notes*, Ionesco décrit la logique derrière les conversations plates et banales des personnages dans *La cantatrice chauve* : « [...] c'est en m'enfonçant dans le banal, en poussant à fond, jusque dans leurs dernières limites, les clichés les plus éculés du langage de tous les jours que j'ai essayé d'atteindre l'expression de l'étrange où me semble baigner toute l'existence » (Ionesco, *Notes* 62). Cette pièce met donc en relief le vide des conversations quotidiennes et de l'existence de la classe moyenne en général. Ces personnages n'éprouvent pas la gêne ressentie par Ionesco quand il a eu l'idée pour la pièce parce qu'ils ne sont pas conscients de l'absurdité de la vie. Ils mènent plutôt une existence sans but, sans même le savoir. De ce fait, ces personnages glissent dans l'état de la mauvaise foi, un concept qui sera abordé plus tard. À la fin de la dernière scène, les Martin recommencent la pièce comme les Smith l'ont commencée en reprenant le même dialogue. En terminant la pièce exactement comment elle a commencé, Ionesco montre non seulement l'interchangeabilité des personnages, mais établit aussi un parallèle entre la punition de Sisyphe, qui doit éternellement répéter la même tâche, et ses personnages qui choisissent de mener une vie sans raison, sans intérêt, jour après jour.

Le thème central de la pièce *Les chaises*, correspond au mieux au concept de l'absurdité de l'existentialisme. Smallwood maintient même que Ionesco doit être en accord avec la revendication de l'existentialisme qu'il est impossible d'utiliser le raisonnement pour traiter le mystère ontologique, puisque le monde est complètement absurde (99). D'après un autre critique, Tolpin, le monde créé par Ionesco dans *Les chaises* dramatise sans contestation l'univers décrit par Camus (120). De plus, Ionesco

signale dans *Notes et contrenotes* que cette pièce développe l'idée d'absence et de néant (268-9). Ce thème se trouve ainsi dans plusieurs aspects de la pièce qui est à la base du concept de l'absurdité. Pour les existentialistes, notre existence entière est caractérisée par le néant – il n'y a ni raison, ni but, ni sens dans la vie. Dans *Les chaises*, Ionesco révèle dramatiquement ce sentiment de néant qui résulte de la conscience de l'absurdité de la vie.

Le vieux et la vieille attendent une longue liste de personnes distinguées pour présenter le message du vieux qui révélera apparemment le vrai sens de la vie. À l'arrivée de chaque invité, le vieux couple apporte une autre chaise sur scène. Pourtant, comme les invités sont invisibles, le spectateur voit seulement les chaises qui deviennent de plus en plus nombreuses sur la scène, jusqu'à ce que le vieux couple ait de la difficulté à se déplacer sur scène. Le vide représenté par les chaises et les invités invisibles représentent la solitude de l'homme dans un monde qui est indifférent à son existence (Tolpin 124). En outre, Ionesco confirme dans *Notes et contre-notes* que les chaises illustrent le thème de la pièce : le vide ou l'absence (266). Les chaises vides qui occupent progressivement plus de place sur scène dramatisent de façon très concrète un concept abstrait.

La conscience de l'absurdité des deux personnages principaux de la pièce, le vieux et la vieille, est ambiguë. D'un côté, ils se rendent compte de leur isolement. Ils habitent une maison complètement entourée d'eau, coupée de la civilisation. La vieille exprime sa gêne envers cette solitude et dit même qu'elle n'arrive pas à s'y habituer : « Ah! Cette maison, cette île, je ne peux m'y habituer. Tout entourée d'eau... de l'eau sous les fenêtres, jusqu'à l'horizon (Ionesco, *Les chaises* 14). Cet isolement ressemble à celui du personnage principal de *L'étranger* de Camus. Quand on devient conscient de

l'absurdité de la vie, on se sent souvent isolé du reste du monde. La vieille éprouve ce sentiment, ce qui suggère sa conscience de l'absurdité. Tolpin appuie cette interprétation avec cette analyse, ajoutant même que l'eau et les ténèbres qui enveloppent la maison signifient une sorte de mort intra-utérine du vieux et de la vieille (124). Pourtant, la vieille fait aussi preuve de mauvaise foi, qui résulte de l'inconscience de l'absurdité de la vie.

À la fin de la pièce, l'orateur, qui était censé transmettre le message du vieux aux invités, est en fait incapable de le faire en raison de son mutisme et de sa surdité. Le message que tout le monde attendait, y compris les spectateurs de la pièce, est donc inexistant. L'absence du message est une démonstration explicite de la nullité et futilité de la vie. L'orateur ne peut exprimer le vrai sens de la vie selon le vieux parce qu'il n'y en a pas. Le désir du vieux couple de donner un sens à la vie et de vouloir l'exprimer, alors que la vie en est dépourvue, constitue une vraie expérience de l'absurdité.

Quant à la pièce *Rhinocéros*, la représentation de l'absurdité est encore plus explicite que dans les autres pièces. Dès la première conversation entre Bérenger et son meilleur ami, Jean, il est clair que Bérenger est un personnage à part comparé aux autres. Il se confie à Jean, lui révélant l'angoisse qu'il éprouve depuis qu'il a pris conscience de l'absurdité de la vie. Cette angoisse le mène à boire, l'alcool l'aidant à s'échapper de cet état qui le tourmente :

*Bérenger* : Je n'aime pas tellement l'alcool. [...] C'est comme si j'avais peur, alors je bois pour ne plus avoir peur.

*Jean* : Peur de quoi?

*Bérenger* : Des angoisses difficiles à définir. Je me sens mal à l'aise dans l'existence, parmi les gens, alors je prends un verre. (Ionesco, *Rhinocéros* 42)

Jean insiste que ces problèmes proviennent de son alcoolisme, mais Bérenger n'est pas satisfait de ce raisonnement. Il essaie d'expliquer le sentiment de son existence qui pèse sur lui, mais a de la difficulté à l'exprimer avec des mots : « Je sens à chaque instant mon corps, comme s'il était de plomb, ou comme si je portais un autre homme sur le dos. Je ne me suis pas habitué à moi-même. Je ne sais pas si je suis moi » (Ionesco, *Rhinocéros* 43). Les mots de Bérenger font encore penser au personnage principal de *L'étranger* de Camus. Comme Bérenger, Meursault est un homme qui se sent à part dans la société. Heppelmann examine cette même scène dans sa thèse et commente la gêne apparente de Bérenger : « Ce Bérenger est mal à l'aise. A peine, s'habitue-t-il à l'existence » (59). Selon Heppelmann, l'aliénation de Bérenger est une expression claire de l'absurdité dans la pièce.

Au-delà de sa conscience de l'absurde, Bérenger fait preuve de la même apathie que Meursault à l'égard de ce qui se passe autour de lui. Quand le premier rhinocéros court devant Bérenger et Jean, ratant de justesse les autres clients du café et soulevant de la poussière partout, tous les personnages sont choqués et ont peur, alors que Bérenger n'y réagit guère. Jean lui demande plusieurs fois ce qu'il pense d'un rhinocéros qui court librement dans la ville, mais Bérenger n'a rien à dire, sauf que le rhinocéros a fait de la poussière. Puis plus loin, il remarque inutilement que la poussière a disparu. Devant l'agacement de Jean, il est plutôt soucieux de la commande qu'il a passé au café et demande à nouveau à la serveuse ses deux pastis (Ionesco, *Rhinocéros* 30). Contrairement à la réaction de Bérenger, Jean est complètement bouleversé. Ce manque de réaction et les observations bizarres et peu pertinentes de Bérenger sont très similaires à celles de Meursault tout au long de *L'Étranger*. Ni l'un ni l'autre n'a de réflexe normal

face aux évènements signifiants parce qu'ils acceptent entièrement l'absurdité de la vie; tout est possible dans un monde qui n'est pas raisonnable. Ces deux personnages montrent ainsi la lassitude que l'on peut éprouver étant donné la conscience de l'absurde.

Finalement, Jean symbolise l'homme qui ignore toujours l'absurdité du monde. Il se contente d'aller au travail tous les jours, à la même heure. Il agit machinalement sans rien questionner. Il suit passivement les conventions de la société et insiste pour que Bérenger accepte ces conventions :

*Bérenger* : [O]n s'ennuie dans cette ville, je ne suis pas fait pour le travail que j'ai...tous les jours, au bureau, pendant huit heures, trois semaines de vacances en été! [...]

*Jean* : Mon cher, tout le monde travaille et moi aussi, moi aussi comme tout le monde, je fais tous les jours mes huit heures de bureau, moi aussi, je n'ai que vingt et un jours de congé par an, et pourtant vous me voyez.

De la volonté, que diable!... (Ionesco, *Rhinocéros* 20)

Bérenger se plaint de la répétitivité du travail qui ressemble beaucoup à la répétitivité de la punition de Sisyphe. Il reconnaît l'absurdité du cycle qui se répète jour après jour, tandis que Jean y est aveugle. Jean ne se révolte pas contre cette absurdité comme Camus nous conseille de faire dans *Le mythe de Sisyphe*. Il tombe plutôt dans un état de mauvaise foi en assumant son rôle sans trop y réfléchir et en acceptant volontairement de se transformer afin d'être comme les autres.

### **La mauvaise foi**

Le concept de la mauvaise foi est fort présent dans chacune des quatre pièces de Ionesco et c'est celui des quatre concepts discutés qui se manifeste le plus. Ceci n'est pourtant pas surprenant, car Ionesco remarquait souvent dans ses travaux sa gêne envers l'artificialité présente dans plusieurs aspects de sa vie, y compris même dans le théâtre.

Les comédiens l'agaçaient parce que, selon lui, ils prenaient de plein gré l'identité de quelqu'un d'autre. En renonçant à eux-mêmes, en s'abandonnant, et en « changeant » de peau, les comédiens exécutaient un acte inadmissible et répréhensible (Ionesco, *Notes* 47). Même quand il était enfant, Ionesco remarquait le faux jeu des comédiens et faisait même le lien entre le spectacle du théâtre et celui de la vie :

Je me souviens encore que, dans mon enfance, ma mère ne pouvait m'arracher au guignol du jardin du Luxembourg. J'étais là, je pouvais rester là, envoûté, des journées entières. Je ne riais pas pourtant. Le spectacle du guignol me tenait là, comme stupéfait, par la vision de ces poupées qui parlaient, qui bougeaient, se matraquaient. C'était le spectacle même du monde, qui, insolite, invraisemblable, mais plus vrai que le vrai, se présentait à moi sous une forme infiniment simplifiée et caricaturale, comme pour en souligner la grotesque et brutale vérité. (*Notes* 53)

Les quatre pièces dramatisent l'inauthenticité de la vie ou bien de la société. C'est encore plus évident dans *La cantatrice chauve* (1950).

Ionesco a décrit cette pièce comme « une parodie de pièce, une comédie de la comédie » (Esslin 132). Dès la première didascalie, avant qu'un mot ne soit prononcé, Ionesco commence sa critique de l'artificialité du peuple, et plus spécifiquement, du petit bourgeois. Dans *Notes et contre-notes*, il exprime son opinion sur cette classe sociale, qui ressemble fortement à la description des personnes qui ont de la mauvaise foi selon Sartre : « Le petit bourgeois n'est pour moi que l'homme des slogans, ne pensant plus par lui-même, mais répétant les vérités toutes faites, et par cela mortes, que d'autres lui ont imposées » (Ionesco 253). L'appartement dans lequel M. et Mme. Smith habitent est la première représentation des conventions de cette classe sociale critiquée par Ionesco. Dans la didascalie, il décrit la scène de la façon suivante :

*Intérieur bourgeois anglais, avec des fauteuils anglais. Soirée anglaise. M. Smith, Anglais, dans son fauteuil et ses pantoufles anglais, fume sa pipe anglaise et lit un journal anglais, près d'un feu anglais. Il a des lunettes anglaises, une petite moustache grise, anglaise. À côté de lui, dans un autre fauteuil anglais, Mme Smith, Anglaise, raccommode des chaussettes anglaises. Un long moment de silence anglaise. La pendule anglaise frappe dix-sept coups anglais.* (Ionesco, *La cantatrice* 11)

Son utilisation superflue de l'adjectif *anglais*, surtout avec des noms qui ne peuvent pas vraiment être typiquement anglais (un silence, une pendule, le coup d'une horloge par exemple), montre directement son dégoût pour le conformisme et son rejet des stéréotypes de la bourgeoisie. La répétition édulcore la signification du mot *anglais* jusqu'au point où l'adjectif n'a plus de sens. Tout pourrait être décrit comme *anglais* parce que le mot n'a plus de signification. Il souligne avec finesse qu'un tel appartement pourrait exister n'importe où en Angleterre, que les maisons bourgeoises sont toutes pareilles et essentiellement échangeables. À part les dix-sept coups d'horloge, cette didascalie est une description frappante de la conventionalité de la bourgeoisie qui est développée à travers toute la pièce (Dukore 176).

Les personnages évoquent cette même conventionalité et interchangeabilité tout au long de la pièce. Ne serait-ce qu'avec les noms des personnages, « les Smith » et « les Martin », on voit clairement l'intention de Ionesco de présenter des personnages sans intérêt, sans originalité, et « parfaitement axiomatique » (Ionesco, *Notes* 249). Dans la première scène, la discussion entre M. et M<sup>me</sup> Smith, au sujet d'une famille de cinq personnes qui ont tous le même nom, Bobby Watson, reflète leur perte d'identité et leur interchangeabilité. Selon Dukore, Ionesco nous montre qu'en dépit de leur sexe, il n'y a aucune différence entre la manière d'exister d'un bourgeois à l'autre (Dukore 176). Dans

son article, ce critique n'emploie pas les termes de l'existentialisme, mais son analyse de cette scène semble répercuter les idées de l'existentialisme, celle de la mauvaise foi, en particulier.

Comme ce travail le prouve, les personnages principaux sont l'incarnation de la mauvaise foi de Sartre. Smallwood, dans son analyse de *La cantatrice chauve*, soutient la même affirmation. Selon lui, ces personnages et l'existence qu'ils choisissent sont complètement inauthentiques : « Persons in such a society can no longer be; they can 'become' anybody or anything. Their being-in-the-world is totally unauthentic » (46). Quand les Smith invitent les Martin chez eux, ce sont seulement des conversations banales et préconstruites qui s'ensuivent. Tout comme l'exemple de Sartre du petit serveur qui joue *le rôle* d'être serveur dans *L'être et le néant*, ces deux couples jouent *le rôle* d'être quatre Anglais de race blanche, de classe moyenne, qui passent leurs journées à tenir des conversations complètement dépourvues d'une vraie signification. Quand la pièce s'ouvre, M<sup>me</sup> Smith parle à son mari qui ne lui répond qu'avec des claquements de sa langue. M<sup>me</sup> Smith énumère ce qu'ils ont mangé au dîner en faisant des remarques totalement inutiles : « Le poisson était frais. Je m'en suis léché les babines. J'en ai pris deux fois. Non, trois fois. [...] Toi aussi tu en as pris trois fois. Cependant, la troisième fois tu en as pris moins que les deux premières fois, tandis que moi j'en ai pris beaucoup plus. J'ai mieux mangé que toi, ce soir. [...] » (Ionesco, *La cantatrice* 13). Ces conversations vides continuent après l'arrivée des Martin et du pompier, mais deviennent de plus en plus illogiques. Vers la fin de la pièce, la conversation n'a plus aucun sens et le dialogue est réduit à des mots qui riment et des jeux de mots :

*Mme Martin* : Touche pas ma babouche !

*M. Martin* : Bouge pas la babouche !



*M. Smith* : Touche la mouche, mouche pas la touche.

*Mme Martin* : La mouche bouge.

*M. Martin* : Mouche la chasse-mouche, mouche le chasse-mouche.

*M. Smith* : Escarmoucheur escarmouché !

*Mme Martin* : Scaramouche !

*Mme Smith* : Sainte Nitouche! (Ionesco, *La cantatrice* 96-97)

Ionesco explique, dans *Notes et contre-notes*, pourquoi ces personnages n'arrivent pas à avoir une véritable conversation : « Les Smith, les Martin ne savent plus parler, parce qu'ils ne savent plus penser, ils ne savent plus penser parce qu'ils ne savent plus s'émouvoir, n'ont plus de passions, ils ne savent plus être, il peuvent « devenir » n'importe qui, n'importe quoi car, n'étant pas, il ne sont que les autres » (253). Au terme de ces échanges incohérents, comme nous l'avons vu dans la partie de l'absurdité, les Martin se mettent dans la même position que les Smith au début de la pièce et commencent le même dialogue qu'au début, renforçant ainsi l'interchangeabilité des personnages. Les Smith et les Martin sont comme des fantoches mécaniques, contrôlés par leur mauvaise foi inculquée par leur classe sociale et la société en général. Ils ne sont pas conscients de leur liberté dans la vie et suivent plutôt une existence prédéterminée par les conventions sociales.

Dans ce que Ionesco appelait « une farce-tragique » (Esslin 146), la pièce *Les chaises* satirise la banalité des conversations polies et le manque d'individualité, tout comme dans *La cantatrice chauve*. Comme les Smith et les Martin, les deux personnages principaux dans *Les chaises* n'ont pas de noms propres. Ionesco les appelle seulement *le vieux* et *la vieille*. La vieille appelle pourtant son mari Maréchal parce qu'elle pense qu'il aurait pu devenir maréchal, et il l'appelle Sémiramis, mais on ne nous révèle pas explicitement pourquoi. Cet anonymat est la première indication d'une identité floue chez

les personnages. De plus, il signale que leurs identités sont déterminées par des facteurs superficiels externes ou des rôles sociaux (Vladescu 208) qui sont immédiatement reconnaissables par la société. L'âge et la profession de quelqu'un ne définissent pas leur identité propre, mais en donnant seulement ces indications, Ionesco démontre la tendance de notre société à définir des personnes par des facteurs externes.

Quand les invités arrivent un par un chez le vieux couple, ils sont invisibles – on ne les entend, ni ne les voit. Le couple parle à chaque invité et les invités semblent se parler aussi. Pourtant, le spectateur n'entend bien sûr que la moitié des conversations, ce qui met en relief le vide et l'artificialité des conversations polies – ils feraient aussi bien de ne parler à personne. Comme dans *La cantatrice chauve*, les conversations des personnages sont basées sur des sujets insignifiants qui deviennent de plus en plus illogiques et bizarres. Ionesco fait davantage la satire des conversations polies en ajoutant dans la pièce des dialogues qui ne seraient pas considérés acceptables socialement. Par exemple, quand un des invités arrive, la vieille, qui ne l'a pas vu depuis longtemps, remarque que son nez s'est vraiment allongé : « vous n'avez pas changé de tout...oh si! Si, si, comme votre nez s'est allongé, comme il a gonflé...je ne n'en étais pas aperçu à première vue, mais je m'en aperçois...terriblement allongé...ah! quel dommage! Ce n'est tout de même pas exprès...comment cela est-il arrivé?...petit à petit » (Ionesco, *Les chaises* 40). En prononçant une insulte comme si c'était presque un compliment, Ionesco se moque de la formalité des rencontres entre des connaissances. Il démontre que l'on ne peut pas dire ce que l'on pense vraiment et si on le fait, c'est choquant. C'est encore une représentation de la mauvaise foi. Cela ne veut pas dire pourtant que Ionesco pense que

l'on devrait ouvertement insulter les autres. C'est plutôt pour mettre l'accent sur les conventions sociétales qui sont en fait artificielles.

Finalement, cette pièce parodie l'importance que l'on met sur les personnes dites « importantes » dans notre société. Le vieux couple est extrêmement nerveux et arpente de long en large leur petit salon, organisant toutes les chaises pour les personnes distinguées qui, en fin de compte, sont invisibles. Quand la vieille demande à son mari s'il a invité tout le monde, elle énumère les noms de ces personnes notables, mais elle joue avec leurs titres et leurs noms. De plus, elle commence avec de vraies personnes qui pourraient être invitées, puis continue en ajoutant à la liste des objets inanimés qui ne pourront jamais assister à la réunion :

*La vieille* : Alors c'est vraiment pour ce soir? Au moins les as-tu tous convoqués, tous les personnages, tous les propriétaires et tous les savants?

*Le vieux* : Oui, toutes les propriétaires et tous les savants. *Silence.*

*La vieille* : Les gardiens? les évêques? les chimistes? les chaudronniers? les violonistes? les délégués? les présidents? les policiers? les marchands? les bâtiments? les porte-plume? les chromosomes?

[...]

*La vieille* : Le Pape, les papillons et les papiers? (Ionesco, *Les chaises* 27-28)

Ces jeux de mots et petites rimes pourraient faire rire les spectateurs, mais dans ce dialogue Ionesco montre que ces titres ne sont que des mots, et que les humains sont les seuls qui leur attribuent de l'importance. La nervosité du vieux couple devant l'arrivée imminente de ces personnes est une manifestation de la mauvaise foi. Ils sont nerveux parce qu'ils veulent projeter une image positive d'eux-mêmes aux yeux de ces personnes importantes. Ils changent donc leur essence afin de plaire aux autres.

Dans *Rhinocéros*, la mauvaise foi est un des thèmes principaux de la pièce. Elle se manifeste sous forme du conformisme du peuple, qui est sans doute une allusion au régime nazi. Dans la première scène, quand Jean critique le comportement de Bérenger, la mauvaise foi de Jean est immédiatement évidente. Il dit que Bérenger est « dans un triste état » (Ionesco, *Rhinocéros* 16) et qu'il a honte d'être son ami. Sa honte montre l'importance que Jean attribue à l'opinion publique et au conformisme. Avec embarras, il dit à Bérenger de se peigner, de mettre une cravate et d'arrêter de boire (Ionesco, *Rhinocéros* 16-18). Jean a un bon emploi et maintient qu'aller au travail tous les jours fait partie de son devoir, ce que Bérenger ne comprend guère :

Jean : [...] L'homme supérieur est celui qui remplit son devoir.

Bérenger : Quel devoir?

Jean : Son devoir...son devoir d'employé par exemple...

Bérenger : Ah, oui, son devoir d'employé... (Ionesco, *Rhinocéros* 20-21)

Jean représente ainsi l'homme commun : il suit les lois et a une confiance totale envers le système gouvernemental. De ce fait, il se tourne directement vers le gouvernement quand le premier rhinocéros arrive sur scène. Bérenger n'y réagit guère alors que Jean veut immédiatement faire appel au gouvernement municipal et dit que « l'on ne devrait pas le permettre » (Ionesco, *Rhinocéros* 34). Ionesco présente ici un homme qui est fidèle aux règles de la société. Même son prénom aide à révéler sa nature. Il est le citoyen modèle typique, qui accepte n'importe quel rôle donné par la société. Ainsi, il est un des premiers à se changer en rhinocéros et démontre clairement sa volonté de suivre les masses pendant sa métamorphose devant Bérenger : « [...] pourquoi ne pas être un rhinocéros? J'aime les changements » (Ionesco, *Rhinocéros* 162). Cette scène se passe chez Jean où Bérenger s'est arrêté pour se faire pardonner de son comportement le jour avant.

Toutefois, Jean ne le pardonne pas et devient de plus en plus méchant envers Bérenger alors qu'il essaie de l'aider et de le conseiller. Les mots qui sortent de la bouche de Jean révèlent sa malléabilité et jusqu'à quel point il était déjà influencé par la rhinocérite. Il dit à Bérenger que le système de valeurs doit être démoli et qu'il faut faire de la place pour un meilleur modèle qu'il connaît depuis seulement un jour (Ionesco, *Rhinocéros* 160). Son ignorance de sa mauvaise foi est claire quand il affirme qu'il est maître de ses propres pensées (Ionesco, *Rhinocéros* 145). Ses actions démontrent le contraire et illustrent son conformisme aveugle au nouveau système (être rhinocéros), ce qui a choqué et déçoit Bérenger. Cette scène est une allégorie du conformisme au régime totalitaire qui pourrait aussi être caractérisé comme de la mauvaise foi.

Dudard est l'avant dernier qui se transforme en rhinocéros. Il est l'ami de Bérenger et, tout comme Jean, il accorde beaucoup d'importance au « devoir » de l'homme. Il se sent coupable et pense que c'est son devoir de rester solidaire même s'il n'a pas envie d'être rhinocéros : « Mon devoir m'impose de suivre mes chefs et mes camarades, pour le meilleur et le pire. [...] Mon devoir est de ne pas les abandonner, j'écoute mon devoir. [...] S'il y a à critiquer, il vaut mieux critiquer du dedans que du dehors. Je ne les abandonnerai pas, je ne les abandonnerai pas » (Ionesco, *Rhinocéros* 216-217). À ce moment-là, Dudard se conforme et se transforme en rhinocéros.

Bérenger est le seul à résister à la rhinocérite. Il n'a pas de mauvaise foi puisqu'il refuse de se conformer aux autres. À la différence de tout le monde autour de lui qui se convainc qu'« il faut suivre son temps » (Ionesco, *Rhinocéros* 206), Bérenger ne joue pas le jeu de la société et n'est pas dupé par la propagande de la rhinocérite. Dans le troisième acte, quand il parle avec Dudard, Bérenger s'exclame auprès des rhinocéros

plusieurs fois: « Je ne vous suivrai pas! » (Ionesco, *Rhinocéros* 201-202). Alors que tous ses amis renoncent facilement à leur identité comme être humain, Bérenger décèle l'inauthenticité du mouvement, ou plutôt de la maladie.

### Autrui

Le concept d'autrui se manifeste dans chaque pièce à l'étude dans ce travail. Dans la partie théorique, nous avons traité de deux aspects d'autrui : l'idée qu'il faut passer par les autres pour se connaître, une revendication mise en avant par Sartre, et le concept de Karl Jaspers que l'on appelle *la tragédie du langage*, qui est incontestablement présente dans les pièces de Ionesco. Plusieurs critiques ont noté la lutte des personnages de Ionesco pour construire leur identité et l'impossibilité de la communication. Jean-François Morissette, dans son article sur la tragédie du langage dans les pièces de Ionesco, souligne cette impossibilité dans les pièces *La cantatrice chauve* et *La leçon*, et affirme que c'est la tragédie du langage qui nie l'individualité :

En faisant l'expérience ici et maintenant de la représentation d'une parole disjointe du langage, le spectateur reconnaît l'exigence selon laquelle le locuteur et son allocutaire doivent comprendre la même chose dans l'expérience de la communication pour que naisse la signification ; faute de quoi l'être humain est plongé dans un « désordre » symbolique qui tourne sur lui-même et nie l'individualité des êtres qui parlent. (Morissette 169)

Or, nous verrons que cette tragédie est présentée dans *Les chaises* de façon encore plus dramatique et poignante que dans les deux pièces analysées par Morissette. *Rhinocéros* ne traite pas vraisemblablement de la tragédie du langage, mais illustre plutôt la théorie d'autrui de Sartre. Selon Smallwood, plusieurs pièces de Ionesco, y compris celles-ci,

démontrent que le dramaturge est très conscient du concept d'autrui et de l'inauthenticité de la communication linguistique de l'homme moderne (48).

L'une des illustrations du concept d'autrui de Sartre a lieu dans une des scènes les plus connues de *La cantatrice chauve*. Dans la scène quatre, les Martin arrivent chez les Smith. M. et M<sup>me</sup> Martin s'asseyent l'un en face de l'autre en se souriant poliment. M. Martin dit à son épouse qu'il pense l'avoir déjà rencontrée quelque part et M<sup>me</sup> Martin approuve. Ils essaient donc de déduire d'où ils se connaissent en cherchant à savoir d'où ils viennent, quel train ils ont pris chacun pour venir à Londres, où ils habitent, à quelle adresse, et dans quelle chambre. Chaque fois, ils se rendent compte que c'était le même train, la même adresse, la même chambre, etc., ils s'exclament « comme c'est curieux ! », « comme c'est bizarre ! » et « quelle coïncidence ! ». Finalement ils concluent qu'ils doivent être époux. Cette scène comique de reconnaissance démontre comment les personnes échouent vraiment à connaître leur entourage, surtout leurs propres époux. Selon l'analyse de Lewis, cette scène est une parodie de l'échec de l'amour et du vide dans le mariage, où le mari et la femme sont incapables de se connaître (35). C'est la nature de notre existence qui nous empêche de vraiment connaître les autres et Ionesco parodie cette tragédie. C'est une scène très amusante, mais qui contient un message sombre, à moitié caché par la drôlerie.

En ce qui concerne la tragédie du langage, Ionesco la met en évidence à travers les conversations des Smith et des Martin. Comme Heppelmann l'a remarqué, M<sup>me</sup> Smith commence la pièce en annonçant à M. Smith ce qu'ils ont mangé ce soir-là. Si l'on suppose que M. et M<sup>me</sup> Smith ont mangé ensemble, M. Smith devrait très bien savoir ce qu'ils ont mangé au dîner. Elle ne communique alors rien à M. Smith, parce qu'il connaît

déjà toute l'information donnée (Heppelmann 33). Ionesco démontre ici que l'on peut bien prononcer des mots, mais ils n'auront pas toujours de sens. Une abondance d'énoncés ne correspond donc pas nécessairement à une prolifération de signification.

On voit encore plus la tragédie du langage dans les conversations qui se dégradent progressivement. Tel que discuté dans la section sur la mauvaise foi, le langage des personnages se désarticule jusqu'au point où, à la fin, la conversation est complètement dénuée de sens et est réduite à des consonnes et à des voyelles. De nouveau, Ionesco démontre l'incommunicabilité entre les personnes, et dans le cas de *La cantatrice chauve*, entre les personnes issues de la bourgeoisie.

Dans *La leçon*, Ionesco traite spécifiquement de la tragédie du langage. En fait, le professeur le démontre presque explicitement durant sa leçon avec l'étudiante. Il constate l'impossibilité fondamentale de communiquer en donnant l'exemple des associations que portent les mots pour chaque individu. Par exemple, si un Français, un Portugais, et un Oriental disent chacun « ma patrie », ils parleraient de trois pays considérablement différents (Ionesco, *La leçon* 169). Les mots ne transmettent pas leur signification entière alors, car ils ne tiennent pas compte des associations personnelles (Esslin 139). Selon Esslin, la futilité de la compréhension mutuelle est une des raisons pour laquelle l'étudiante et le professeur n'arrivent pas à se comprendre : « Leurs intelligences fonctionnent dans des ordres d'idées différents et ne se rencontreront jamais » (139). Smallwood va plus loin dans son analyse, en disant que cette scène est une représentation vive du concept existentialiste d'autrui (43).

*Les chaises* met en évidence de façon très dramatique l'incommunicabilité entre les êtres humains. Le vieux et la vieille parlent tout au long de la pièce du message très



important qui sera révélé à la fin par l'orateur. Au final pourtant, après que le vieux et la vieille ont sauté par la fenêtre, l'orateur se met en face de la foule invisible et leur fait comprendre qu'il est sourd-muet. Dans la didascalie de cette réplique, Ionesco précise que l'orateur doit faire des efforts « désespérés pour se faire comprendre » (*Les chaises* 85). Ce moment est le point culminant de la pièce qui dramatise astucieusement l'impossibilité de communiquer entre les personnes. Dans son ouvrage, Smallwood cite ce même moment comme la démonstration la plus poignante de la tragédie du langage de Jaspers (45).

Dans *Rhinocéros*, le regard de l'autre a un grand effet sur les actions et les décisions des personnages. Ces derniers semblent indiquer une grande préoccupation par rapport à l'image qu'ils revoient aux autres. Cette préoccupation inauthentique encourage les personnages à changer d'essence; ils se transforment tous en rhinocéros, sauf Bérenger. Comme indiqué précédemment, Sartre affirme qu'il est impossible de se juger soi-même sans les autres parce qu'il faut toujours une sorte de point de repère pour un tel jugement. Cette affirmation se présente quand les personnages commencent à questionner leur identité lorsqu'ils se rendent compte que *les autres* sont tous des rhinocéros. Daisy et Bérenger, comme tous les autres personnages, éprouvent une crise identitaire, mais prennent des décisions différentes à la fin. Daisy se transforme en rhinocéros, alors que Bérenger y résiste, jusqu'à ce qu'il soit le dernier à ne pas s'être transformé. Daisy succombe aux autres. Elle a promis à Bérenger qu'elle ne le quittera jamais, mais on voit son relâchement progressif jusqu'à sa transformation. Elle regarde les rhinocéros et pense que ce sont eux qui sont maintenant de vraies personnes, tandis que Bérenger et elle sont anormaux : « C'est ça, les gens. Ils ont l'air gais. Ils se sentent bien dans leur peau. Ils

n'ont pas l'air d'être fous. Ils sont très naturels. Ils ont eu des raisons » (Ionesco, *Rhinocéros* 238). Daisy regarde autrui avec jalousie ; elle veut être comme les autres. En fin de compte, elle cède à la pression sociale en se conformant et en devenant rhinocéros.

D'autre part, Bérenger ne capitule pas. Cependant, son monologue, qui est la dernière réplique de la pièce, témoigne de sa lutte avec son identité en regardant autrui. De tous les personnages, c'est celui qui éprouve le plus la revendication de Sartre que « l'enfer, c'est les autres » (*Huis Clos* 92). Après que tout le monde s'est transformé en rhinocéros, il n'a plus personne avec qui s'identifier. De ce fait, il n'arrive pas à décider quelle langue il parle, ou ce à quoi il se ressemble sans le regard de l'autre. De surcroît, il réfléchit à la légitimité d'une langue si une seule personne la parle :

Mais quelle langue est-ce que je parle? Quelle est ma langue? Est-ce du français, ça? Ça 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? (Ionesco, *Rhinocéros* 244)

Étant le dernier homme, il n'arrive plus à juger qui il est, ou ce qu'est son essence. Tout comme une langue a besoin de plus d'une personne qui la parle pour appuyer son existence, Bérenger a besoin des autres pour affirmer sa propre existence. Il commence même à vouloir être comme autrui, les rhinocéros, parce qu'il se croit maintenant laid. Il n'a personne à qui se comparer : « Ah, ce corps trop blanc, et poilu. Comme je voudrais avoir une peau dure et cette magnifique couleur d'un vert sombre, une nudité décente, sans poils, comme la leur! » (Ionesco, *Rhinocéros* 245). Il regarde donc autrui avec envie et par conséquent, remet en question sa propre identité. Selon Smallwood, ce long monologue à la fin de la pièce est une illustration parfaite de la déclaration existentialiste que la conscience et l'affirmation de soi proviennent de la conscience des autres (97).

## CONCLUSION

Ce travail a tenté de révéler les éléments de la philosophie de l'existentialisme dans quelques pièces d'Eugène Ionesco, dramaturge astucieux du Théâtre de l'Absurde. Ce faisant, nous avons défini quatre concepts principaux de l'existentialisme et avons ensuite examiné quatre pièces du dramaturge selon ces derniers. Suite à l'analyse, nous voyons que les quatre pièces, *La cantatrice chauve*, *La leçon*, *Les chaises*, et *Rhinocéros* contiennent chacune des éléments différents de l'existentialisme, la philosophie qui s'est popularisée en France pendant la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

Nous avons pu trouver les quatre concepts de l'existentialisme examinés dans la première pièce de Ionesco, *La cantatrice chauve*. Les personnages principaux, les Smith et les Martin ont servi d'exemples parfaits du type d'existence que l'existentialisme critique. Ce sont des « êtres sans visages » (Ionesco *Notes* 255). En effet, cette pièce parodie la vie de la classe moyenne qui, selon Ionesco, mène à une existence passive et inconsciente. Dans cette pièce, le dramaturge a pu mettre en scène l'existence mécanique décrite par Sartre et les autres existentialistes. À part Smallwood, peu de critiques ont explicitement établi le rapport entre le comportement de ces deux couples et le concept existentialiste dominant dans cette pièce, la mauvaise foi.

La pièce *La leçon* contient seulement deux des quatre concepts, mais illustre ces derniers de façon très poignante. Le concept de liberté se manifeste surtout dans le comportement du professeur envers son étudiante. En exerçant sa propre liberté, il tue son étudiante mais n'en subit aucune conséquence. Pour ce qui est d'autrui, la communication entre l'étudiante et le professeur est futile. Ils n'arrivent pas à se comprendre, ce qui mène au meurtre de l'étudiante.

L'analyse de la vie des vieillards dans la pièce *Les chaises* a surtout illustré le deuxième concept, l'absurdité. Toutefois, nous avons aussi pu révéler des aspects de la mauvaise foi dans les conversations polies entre le vieux couple et leurs invités invisibles. Finalement, dans la scène finale, cette pièce a souligné de façon très dramatique la tragédie du langage telle que définie par Karl Jaspers.

La pièce la plus tardive de Ionesco, *Rhinocéros*, renferme tous les concepts de cette analyse. Bérenger exerce sa liberté tout au long de la pièce, en disant qu'il ne capitulera pas. Il ne se métamorphose pas en rhinocéros, à la différence de tous les autres personnages de la pièce. Leur désir de suivre les masses en se changeant en rhinocéros a mis en évidence leur mauvaise foi. Finalement, le long monologue de Bérenger à la fin de la pièce fait ressortir brillamment les concepts de Sartre à propos du regard de l'autre.

En ciblant les éléments de l'existentialisme dans ces pièces, il a fallu tenir compte des défis et des limitations de ce genre. Le théâtre est une représentation visuelle des pensées et des idées du dramaturge. Ainsi, représenter une philosophie abstraite sur scène n'est pas évident et par conséquent, certains concepts étaient plus visibles que d'autres. Comme Vladescu l'affirme, Ionesco aborde la condition humaine dans ses pièces de façon détachée, évocatrice, et implicitement critique (208). Le thème de la liberté a été le plus difficile à identifier dans les pièces. Nous l'avons néanmoins présenté en premier parce qu'il est au cœur de la philosophie existentialiste et il a fallu le déceler avant de passer aux autres concepts qui en découlent. L'obstacle principal à la découverte de ce concept était que la plupart des personnages de Ionesco *nient* leur liberté ou n'en sont pas conscients. Alors, à l'exception de Bérenger dans *Rhinocéros*, Ionesco représente plutôt le *manque* de conscience de la liberté chez ces personnages. Compte tenu du nom du

genre théâtral auquel Ionesco appartient, le Théâtre de l'Absurde, il n'est pas surprenant que le concept existentialiste de l'absurdité ait été fort présent dans les pièces. Le concept de la mauvaise foi était également le plus évident des quatre à déceler. Bien que Ionesco n'utilise pas le terme « mauvaise foi » dans ses écrits sur ses pièces, la plupart de ses personnages font preuve de cet état d'existence inauthentique et le dramaturge cite souvent la représentation de l'inauthenticité comme un de ses buts principaux dans ses pièces. Finalement, les rapports avec autrui et l'impossibilité de communiquer étaient aussi très présents dans les quatre pièces; les difficultés peuvent se résumer dans l'idée de la tragédie du langage.

Notons que, dans un travail de grande envergure, nous aurions pu poursuivre notre analyse en signalant les traces de l'existentialisme dans d'autres pièces de Ionesco. Pour les fins de ce travail, nous avons choisi d'examiner celles où ces concepts se manifestaient de façon évidente. Une des pièces favorites de Ionesco (Esslin 149), *Les victimes du devoir* (1953) incarne l'existentialisme à travers la descente du personnage principal, Choubert, dans son subconscient, où il trouve seulement le trou béant du néant (Esslin 149). En outre, Smallwood nous affirme que Jacques, de la pièce *Jacques ou la soumission* (1950) éprouve de la mauvaise foi car il se réfugie dans un mode d'existence qui est accepté, voire exigé, par la société (85). Dans *Amédée ou comment s'en débarrasser* (1953), la douleur d'Amédée provient de « sa condamnation à perpétuité à une vie non vécue » (Vladescu 210). D'après Smallwood, Amédée sert aussi comme exemple de l'inauthenticité (33). Dans un prolongement de ce travail donc, il serait fort possible d'analyser un plus grand éventail de pièces de Ionesco.

En examinant le rapport entre l'existentialisme et les pièces de Ionesco, il est devenu évident au cours de nos recherches qu'il y a peu de critiques qui établissent explicitement le lien entre les œuvres de Ionesco et la philosophie existentialiste. Plusieurs ont analysé le lien entre le Théâtre de l'Absurde en général et cette philosophie, mais peu de critiques ont démontré ce lien de façon concrète, en identifiant les aspects pertinents de diverses pièces. Ce travail a donc tenté d'explicitier le lien entre l'existentialisme et les pièces de Ionesco, en développant des analyses plus approfondies de quatre pièces. Comme nous avons pu le voir, les éléments de l'existentialisme sont abondants dans l'œuvre de Ionesco et ce lien ne semble pas être assez reconnu dans le milieu académique.

## BIBLIOGRAPHIE

### *Sources primaires*

Ionesco, Eugène. *La cantatrice chauve, suivi de La leçon*. Paris : Gallimard, 2007 (1954).

---. *Les chaises*. Paris : Gallimard, 1994 (1954).

---. *Rhinocéros*. Paris : Gallimard, 1994 (1959).

### *Sources secondaires*

« Absurde. » Déf. 1. *Le Petit Robert*. 1988 ed.

*Art Directory Littérature*. Le 2 mars 2012. « Eugène Ionesco ». < <http://www.registre-des-arts.com/litterature/eugene-ionesco-1909/index.shtml> >

Bonnefoy, Claude. *Entretiens avec Eugène Ionesco*. Paris : Pierre Belfond, 1966.

Camus, Albert. *L'étranger*. Paris : Gallimard, 1999.

---. *Le mythe de Sisyphe*. Paris : Gallimard, 1942.

Clancy, James H. « Beyond Dispair : A New Drama of Ideas » *Educational Theatre Journal* 13.3 (1961): 157.

Coe, Richard N. *Ionesco : A Study of His Plays*. London : Methuen & Co Ltd, 1971.

Cohn, Ruby. « Introduction : Around the Absurd », dans Brater, Enoch, and Ruby Cohn.

*Around the Absurd : Essays on Modern and Postmodern Drama*. Ann Arbor : The University of Michigan Press, 1993, 1-17.

Cogswell, David. *Existentialism for Beginners*. Danbury, CT : Beginners Documentary Comic Books, 2008.

Dukore, Bernard F. « The Théâtre of Ionesco : A Union of Form and Substance ».

*Educational Theatre Journal*, 13.3 (1961) : 174-181.

Esslin, Martin. *Le Théâtre de l'Absurde*. Paris : Éditions Buchet/Chastel, 1963.

- Foulquié, Paul. *L'existentialisme*. Paris : Presses Universitaires de France, 1966.
- Froment-Meurice, Marc. *Sartre et l'existentialisme*. Paris : Fernand Nathan, 1984.
- Guigot, André. *Sartre et l'existentialisme*. Toulouse : Éditions Milan, 2000.
- Hayman, Ronald. *Contemporary Playwrights : Eugène Ionesco*. London : Heinemann Educational Books Ltd., 1972.
- Hepplmann, Eva. « L'expression de l'absurde chez Ionesco : du texte écrit à la représentation » Diss. University of Maryland, 2011.
- Huisman, Denis. *Histoire de l'existentialisme*. Paris : Éditions Nathan, 1997.
- Ionesco, Eugène. *Notes et contre-notes*. Paris: Gallimard, 1966.
- Jaspers, Karl. *La situation spirituelle de notre époque*, traduit Jean Ladrière et Walter Biemal. Paris : Desclée de Brouwer, 1966.
- Lewis, Allan. *Ionesco*. New York : Twayne Publishers, Inc., 1972.
- Maurois, André. *De Gide à Sartre*. Paris : Librairie Académique Perrin, 1965.
- Morissette, Jean-François. « Ionesco et la tragédie du langage ». *Revue de théâtre*, 107.2 (2003) : 156-161.
- Mounier, Emmanuel. *Introduction aux existentialismes*. Paris : Éditions Denoël, 1947.
- Roman, Aurelia. « Le centenaire d'Eugène Ionesco : de la controverse à la gloire planétaire ». *The European Legacy*, 15.5 (2010) : 651-654.
- Sartre, Jean-Paul. *Huis Clos*. Paris : Gallimard, 1982 (1947).
- . *La nausée*. Paris : Gallimard, 2011 (1942).
- . *L'être et le néant*. Paris : Gallimard, 1992 (1943).
- . *L'existentialisme est un humanisme*. Paris : Les éditions Nagel, 1964 (1946).



Smallwood, Clyde. G. *Elements of the Existentialist Philosophy in the Theatre of the Absurd*. Dubuque, Iowa: WM. C. Brown Book Company, 1966.

Tolpin, Marian. « Eugene Ionesco's 'The Chairs' and the Theatre of the Absurd ». *American Imago*, 25.2 (1968) : 119-139.

Vladescu, Andrea. « La douleur de l'égarement dans le théâtre d'E. Ionesco ». *L'Ull critic*, 6 (2000) : 207-215

Webber, Jonathan. *The Existentialism of Jean-Paul Sartre*. New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2009.

Wild, John. *The Challenge of Existentialism*. Bloomington: The Indiana University Press, 1966.