

**ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
YABANCI DİLLER EĞİTİMİ ANABİLİM DALI**

**MURAT TULAN**

**LES CARACTERISTIQUES DU LANGAGE DRAMATIQUE DANS  
LES PIECES D'ARTHUR ADAMOV**

**YÜKSEK LİSANS TEZ ÇALIŞMASI**

**TEZ YÖNETİCİSİ  
Yrd. Doç. Dr. Abdullah ER**

**ERZURUM 2007**

## SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu çalışma, Yabancı Diller Eğitimi Anabilim Dalının Fransızca Öğretmenliği Bilim Dalında jürimiz tarafından Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Yrd. Doç. Dr. Abdullah ER  
Danışman / Jüri Üyesi

Prof. Dr. Ayten ER  
Jüri Üyesi

Yrd. Doç. Dr. Deniz KÜZECİ  
Jüri Üyesi

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. 05/03/2007

Prof. Dr. Vahdettin BAŞCI  
Enstitü Müdürü

## TABLE DES MATIERES

ÖZET .....	II
ABSTRACT .....	III
ABREVIATIONS.....	IV
PREFACE.....	V
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE I.....	4
1. COMPOSITION DU TEXTE.....	4
1. 1. La Division du Texte .....	4
1. 2. Les Composantes du Texte.....	5
1. 2. 1. Les Répliques .....	6
1. 2. 1. 1. Les Accidents et Déformations du Langage .....	8
1. 3. Les Didascalies.....	18
CHAPITRE II .....	31
2. LES GESTES.....	31
2. 1. Les Gestes de Prolongement .....	32
2. 2. Les Gestes d'Accompagnement :.....	33
2. 3. Les Gestes de Remplacement :.....	34
CHAPITRE III.....	37
3. ESPACE .....	37
3. 1. Décor .....	38
3. 2. Costume .....	49
CHAPITRE IV.....	52
4. TEMPS.....	52
CHAPITRE V .....	63
5. PERSONNAGES.....	63
5. 1. Nom et Identité des Personnages .....	64
5. 2. Portraits Physiques et Psychologiques des Personnages .....	66
5. 3. Relations Entre les Personnages .....	73
CONCLUSION.....	75
BIBLIOGRAPHIE .....	77
CURRICULUM VITAE .....	78

**ÖZET**

**LES CARACTERISTIQUES DU LANGAGES DRAMATIQUE DANS LES  
PIECES D'ARTHUR ADAMOV**

**Murat TULAN**

**Danışman : Yard. Doç. Dr. Abdullah ER**

**2007- Sayfa:76**  
**Jüri: Prof. Dr. Ayten ER**  
**Yrd. Doç. Dr. Abdullah ER**  
**Yrd. Doç. Dr. Deniz KÜZECİ**

Bu araştırma, Arthur Adamov'un, *La Parodi* (Parodi, Paris, Gallimard . 1953), *Le Professeur Taranne* (*Professeur Taranne*, Paris Gallimard,1953), ve *l'Invasion* (Kuşatma, Paris, Gallimard) adlı oyunlarındaki dramatik dil özelliklerini ortaya koymak ve tiyatro alanında ortaya koyduğu yenilikleri saptamak için yapılmıştır.

Araştırma kapsamında Pierre LARTHOMAS'nın « Langage Dramatique » (Dramatik dil) adlı eseri incelenmiş yazarın yukarıda söz konusu edilen eserlerinde uygulanmıştır.

Araştırmada Arthur Adamov'un oyunları esas alınarak, oyunların, kişi zaman, uzam dekor ve dil kazaları yönünden zenginlikleri ortaya koyulmaya çalışılmıştır.

Yazarın oyunlarında görsel ve işitsel öğeleri aynı oranda kullandığı dengeli ve yüklü bir dramatik dil yaratma yoluna gittiği ve kullandığı öğelerin dramatik dil bağlamında zenginliği tespit edilmiştir.

**ABSTRACT**

**THE CHARACTERISTICS OF DRAMATIC LANGUAGE IN ARTHUR  
ADAMOV'S PIECES**

**Murat TULAN**

**Supervisor: Assist. Prof. Dr. Abdullah ER**

**2007 - Page:76**

**Jury : Prof. Dr. Ayten ER  
Assist. Prof. Dr. Abdullah ER  
Assist. Prof. Dr. Deniz KÜZECİ**

This study was conducted to determine the dramatic language features and innovations in theatre in the following plays of Arthur ADAMOV, *La Parodie*, (Parody, Paris, Gallimard, 1953), *Le Professeur Taranne*, (Professeur Taranne, Paris Galliamard, 1953.), *l'Invasion*, (The Invasion, Paris, Gallimard, 1953.)

“Langage Dramatique” (The Dramatic Language) of Pierre LARTHOMAS was investigated and applied to the works of the writer mentioned above.

Arthur Adamov's plays have been studied by means of characters, time, place, decor, and language incident. We tried to determine the riches of Adamov's language.

As a result, we concluded that the author has used audio-visual elements at the same rate, he has attempted to create a balanced dramatic language and that the element continued riches language within the context of dramatic language.

**ABREVIATIONS**

Arş. Gör.	Araştırma Görevlisi
Bx-arts	Beaux-arts
Com.	Communication
Doc.	Doçent
Dr	Doktor
Ed.	Edition
Egt.	Eğitim
Ens.	Enstitü
Fak..	Fakülte
Hist.	Histoire
Litter.	Littérature
Myth.	Mythologie
P.	Page
Pers.	Personnage
Philos.	Philosophique
Pi.	Pièce
Pre	Préparé
Prof.	Professeur
Psychol	Psychologique
s	Science
S.	Siècle
Sc.	Scène
The.	Théâtre
Yrd.Doc.	Yardımcı Doçent

## PREFACE

Dans l'histoire de la littérature, les diversités des conceptions et des pensées, les événements politiques et religieux, les développements dans tous les domaines occasionnent la naissance des genres littéraires dont les influences ont duré pendant des siècles. Le théâtre de l'absurde s'est montré en France après des années 1945. Il s'est opposé à la règle de trois unités. Nous allons étudier, dans cette recherche, l'un des auteurs du théâtre de l'absurde, Arthur Adamov, et ses pièces qui portent les caractéristiques de ce nouveau mouvement.

Arthur Adamov nous présente la situation de l'homme dans une époque où de grands massacres ont eu lieu. Il accentue l'absurdité de la vérité que l'homme trouve absolu. L'auteur s'oppose à la règle de trois unités.

Adamov a écrit d'abord des pièces absurdes, puis il a créé sous l'influence du théâtre épique. Ses pièces présentent considérablement une diversité et une abondance pour faire une étude sur les personnages, sur le décor, sur l'espace, et sur les accidents et déformations du langage. L'auteur utilise également, des éléments audio-visuels et il crée un langage dramatique équilibré et abondant.

Je voudrais remercier, avant tout, Monsieur Abdullah ER « Maître de Conférence Adjoint », à la Faculté de Pédagogie de l'Université Atatürk, d'avoir accepté d'être le directeur de ce travail et je suis heureux d'exprimer ici ma gratitude à Abdullah ER pour ses longues conversations pleines de suggestions, l'encouragement qu'il m'a montré, et le bénéfice que j'ai retiré de son brillant sens critique.

Je désire aussi remercier Monsieur Mehmet BAŞTÜRK, Mme Ayten ER de m'avoir donné le soutien et de m'avoir procuré les documents qui m'ont permis de réaliser cette thèse.

## INTRODUCTION

L'histoire d'humanité a témoigné beaucoup de guerre. Chaque guerre a influé sur les gens. C'est pour cette raison que la conception, les points de vues, et les façons de perception du monde ont toujours changé d'une époque à l'autre. Arthur ADAMOV est resté sous l'influence de deux guerres mondiales et a produit des œuvres qui interrogent la situation et les conditions de l'homme d'après-guerre.

A partir de la deuxième moitié du vingtième siècle, une nouvelle tentation s'est montrée dans la littérature, surtout dans le domaine dramatique. Par sa révolte à tout ce qui est valable dans le théâtre classique, ce nouveau genre a pour but de bouleverser et voire de détruire la conception habituelle sur le théâtre. Les éléments sine quoi non du théâtre comme « personnage », « temps », « espace », « langage » sont désormais représentés d'une manière tout à fait différente par rapport à ceux de théâtre traditionnel. Adamov, entrant dans les cercles surréalistes dans sa jeunesse et fréquentant les auteurs non-conformistes, a commencé à écrire sous l'influence de cette nouvelle conception.

Au premier temps, il s'est engagé au Nouveau Théâtre et il en a donné des exemples. Mais, puis, il a abandonné cette conception sous l'influence du Théâtre brechtien. Pour ne pas éprouver, tout seul, la souffrance de ce qu'il a vécu, il a commencé à écrire : *« Tout se passe comme si d'un grand être incompréhensible et central, je n'étais qu'une des existences particulières... Parfois, cette grande vie total me semble si dramatiquement belle qu'elle me plonge dans la ravissement. Mais plus souvent elle m'apparaît comme une bête monstrueuse qui me pénètre et me déborde, et qui est partout, en moi et hors de moi... Et la terreur m'éteint et m'enserme plus fort d'instant en instant... Mon seul recours est d'écrire, d'en faire part pour ne plus l'éprouver tout entière, m'en décharger pour une part si petite soit-elle.<sup>1</sup> »* Adamov, qui est non seulement l'auteur, mais aussi un philosophe, a rédigé des pièces qui reflètent l'absurdité de la vie d'une part, qui représentent, du point de vue du langage dramatique, des données très riches. Nous allons étudier des pièces adamoviennes du point de vue du personnage, de l'espace, du décor et des accidents et déformations du langage.

---

<sup>1</sup> ADAMOV, Arthur *l'Aveu*, Paris, Editions de Sagittaire, 1946, p. 19



Ce présent travail se compose de cinq chapitres. Dans le premier chapitre dont le nom est « composition du texte », nous allons chercher à déceler l'organisation des actes, des tableaux et des scènes dans les pièces adamoviennes et à montrer les fonctions et les structures des répliques qui disent tout sur la personnalité, sur l'identité et sur la psychologie du personnage. Dans ce chapitre, nous allons faire la classification des accidents et déformations du langage et étudier leurs rôles dans l'analyse du personnage. En outre, nous allons aborder les didascalies qui comportent les informations sur tout ce qui existe dans les pièces et faire une classification selon leurs fonctions.

Dans le deuxième chapitre, nous allons essayer d'analyser les gestes, de voir leurs utilisations fonctionnelles et leurs apports qu'ils fournissent à l'analyse du théâtre.

Dans le troisième chapitre, nous allons, d'abord, parler de l'espace qui se diversifie selon les époques, de son organisation selon la conception de l'auteur ; puis du décor dont Adamov accentue l'importance dans une pièce parce que, pour lui, le décor n'est pas un moyen d'ornement mais au contraire, son but fondamental est de renforcer le message et pour prouver qu'il l'utilise pour susciter un certain effet ; et enfin du costume (au sens figuratif du mot), le symbole du statut et de l'identité du personnage, pour montrer sa contribution à la mise en évidence de la réalité historique, sociale, psychologique et pour prouver qu'il assure une certaine communication cachée entre le texte/représentation et le lecteur/spectateur.

Dans le quatrième chapitre, nous allons voir comment le temps, s'organise-t-il dans les pièces adamoviennes. Nous allons essayer de repérer les indices qui contiennent les marqueurs temporels, de comprendre la cause de l'utilisation des modes de temps et de montrer la différence et la ressemblances de l'utilisation du temps dans les pièces adamoviennes avec dans celles des autres auteurs du Théâtre de l'Absurde.

Dans le cinquième chapitre, nous allons analyser les personnages sous les rubriques « nom et identité des personnages », « portraits physiques et psychologiques des personnages », « relations entre les personnages ». Sous le premier titre, nous allons essayer de préciser la place des personnages

d'Adamov dans la société ; dans le second, de voir l'aliénation des personnages à soi-même et à la société et dans le dernier, de montrer la non-communication entre les personnages.

Nous avons rédigé quelques pages pour expliquer le contenu de notre travail. Le but de ce travail est d'étudier les pièces adamoviennes de point de vue de la richesse du langage dramatique et de montrer le parallélisme entre les pièces adamoviennes et les pièces absurdes.

## CHAPITRE I

### 1. COMPOSITION DU TEXTE

#### 1. 1. La Division du Texte

Le corps d'un texte de roman ou de récit peut avoir la forme d'une simple suite de paragraphes; les paragraphes peuvent également être regroupés en chapitres, sections, subdivisions etc. Mais le texte de théâtre est différent des autres textes et il existe tout un code dont il faut tenir compte à la lecture d'une pièce de théâtre. Tout d'abord, il faut comprendre la division du texte en actes, en scènes et en tableaux.

L'acte est la partie d'une pièce qui correspond à une étape importante dans le déroulement de l'action. Il s'y passe donc un événement essentiel autour duquel sont regroupées les scènes. Une scène est la partie d'un acte qui correspond à l'arrivée ou au départ d'un ou de plusieurs personnages. C'est de cette façon que progresse l'action.

Quant au tableau, c'est une autre façon de division d'un texte dramatique ou scénique, fondé sur un changement d'espace ou d'espace-temps. Il constitue une alternative à l'acte ou à la scène.

Généralement, on remarque, avant d'entamer la lecture, que tous les personnages sont brièvement présentés avant le premier acte, de sorte que l'on puisse comprendre les relations qu'ils entretiennent et le rôle qu'ils jouent dans la pièce. À la suite du numéro de l'acte et du numéro de la scène, on énumère le nom des personnages qui sont sur la scène, que voit le public.

De point de vue de division du texte, nous avons remarqué que *Parodie* est composée de deux parties dont la première commence par un prologue. Chacun de deux parties comprend six tableaux. Les tableaux de la première partie sont plus longs que ceux du deuxième. Au début de chaque tableau une didascalie assez longue sur l'espace scénique et sur le décor est donnée.

*Professeur Taranne* ne contient que deux tableaux qui portent un nom. Le premier c'est « le bureau de police » et le deuxième « le bureau de l'hôtel ». Les deux tableaux commencent par un texte de didascalie sur l'espace scénique et sur le décor.

*L'Invasion* est divisée en quatre actes de tailles égales. Au début de chaque acte, le décor est indiqué par un texte didascalique.

L'analyse de la division du texte de ces trois pièces nous montre que Adamov n'utilise pas le terme de « la scène » il préfère surtout « le tableau ». Mais le terme traditionnel de « l'acte » aussi est utilisé par lui.

## 1. 2. Les Composantes du Texte

Bien que la pièce consiste en dialogue, le texte théâtral ne ressemble pas tout à fait au dialogue quotidien. Au théâtre, quand un personnage parle, la majorité de ses phrases sont complètes et correctes grammaticalement, un tour de rôle de parole est respecté. C'est un cas rare dans une conversation courante. De plus, les locuteurs théâtraux, c'est-à-dire les acteurs/personnages savent qu'il y a un destinataire caché qui est le public qui écoute la conversation sans y prendre part. Donc, le théâtre est une œuvre destinée à une communication avec un public. Alors, l'écriture théâtrale est axée sur l'oral.

Dans le texte théâtral, on distingue deux catégories du texte : D'une part, on distingue le texte qui a été écrit pour être écouté, d'autre part, le texte qui a été écrit pour être lu. Le premier, c'est le texte des **répliques** et le deuxième, c'est le texte des **didascalies**. Le texte des répliques est celui des paroles des personnages, les didascalies sont les indications de mise en scène ou de ton des répliques données par l'auteur. Ces deux types de textes sont en général diversifiés par leurs typologies aussi. Le texte des didascalies est souvent indiqué en caractères italiques, en gras ou en majuscules.

Le texte des répliques, sous la forme d'un dialogue, peut revêtir diverses formes. Parfois les répliques échangées sont courtes et égales ; parfois elles comportent une longue suite de phrases; dans ce cas, elles constituent des **tirades**. Quelquefois il arrive que le personnage se parle; dans ce cas, elles constituent le **monologue**, ou qu'il s'adresse en **aparté** au public censé l'entendre seul.

Dans cette partie de notre thèse nous essayerons d'étudier ces de types de texte.

### 1. 2. 1. Les Répliques

Dans le théâtre, la communication s'obtient généralement – si les gestes ou les mimiques ne sont pas introduits- par les répliques des personnages. Elles sont, au fond, des messages aux auditeurs (au sens linguistique du terme) ou au spectateur / au lecteur (au sens dramaturgique du terme). Il en existe court et long. Les répliques de l'Employé sont plus longues et nombreuses que celles des autres. L'Employé accentué par la densité de la longueur et du nombre des répliques s'impose comme le premier personnage dans *La Parodie*. La longueur et le nombre des répliques sont presque égaux les uns aux autres dans les deux autres pièces.

Elles peuvent contenir les informations sur les personnages, l'espace, le temps etc. La destination de réplique peut se diriger vers le locuteur lui-même, vers l'auditeur et vers le spectateur. Il est possible de faire une distinction entre les répliques : celles que le personnage se dit ou dit aux spectateurs quand il est seul sur la scène, celles qui s'adressent à l'auditeur et celles que le personnage se dit même s'il se trouve entre les autres. On les appelle les monologues, les tirades, les sentences et les apartés.

Dans le monologue, le personnage est seul sur la scène et s'adresse à lui-même, il réfléchit à voix haute. Ainsi, il nous fait part de ses intentions, de ses sentiments, il nous annonce ses décisions, ses projets, etc. Le spectateur est alors informé d'éléments importants pour la suite. Certaines pièces peuvent être constituées d'un seul monologue, le personnage peut alors nous raconter tout simplement une histoire.

Dans la tirade, le personnage parle longuement sans cesse et il n'est pas seul sur la scène. La rhétorique est complètement dominante dans la tirade tout au long de la réplique.

La sentence peut avoir la valeur morale. Elle décèle une réalité absolue qui peut devenir un principe dont on tire la leçon ou un principe à appliquer à la vie propre. Elle vise à éclairer les spectateurs.

Dans l'aparté, plusieurs personnages sont sur la scène, l'un d'entre eux se met « à part » et s'adresse directement au public sans que les autres ne l'entendent. L'aparté est utilisé dans la comédie, car il peut provoquer le rire.

Adamov, l'auteur des pièces que nous étudions, ne donne pas lieu à la tirade, ni à la sentence. Nous avons rencontré des apartés et deux monologues. Nous en prenons les exemples.

*L'EMPLOYE. – Quelle bonne idée j'ai eue de passer mon de passer mon congé ici ! Je ne rêve pas. Cette rue ne ressemble à aucune autre, elle ne me rappelle rien. Il y a là un cinéma et des arbres devant. Les arbres sont une promesse de résurrection. (Il rit) Ici, au moins, pas de maison pour vous boucher la vue. Si le temps était plus clair, s'il ne faisait pas aussi noir, on verrait certainement la campagne, on verrait très loin, aussi loin qu'on peut voir<sup>2</sup>.*

*L'Employé. - Si seulement je pouvais rencontrer une femme. Après tout, rien d'impossible à cela. (Il s'approche de la file d'attente.) Evidemment, ici, la rencontre est peu probable, mais il y a bien d'autres quartiers dans la ville. Toutes les femmes ne sont pas accompagnées. Il faut seulement un peu de patience, un peu de temps. Tout est une question de temps. (Au Commissionnaire) Pardon, Monsieur quelle heure peut-il être<sup>3</sup>?*

*En effet, je distingue... Je distingue... Heureusement que tout le monde ici est obligeant. On m'indiquera certainement mon chemin. J'ai déjà bien trouvé cette horloge... Comme les aiguilles tournent ! On les voit à peine, c'est peut-être à cause de leur rapidité. Qui pourrait les suivre<sup>4</sup>?*

*L'EMPLOYE, s'arrêtant à gauche. – Enfin ! J'ai bien fait de ne pas me décourager. Je n'aurais peut-être pas reconnu l'immeuble, mais ce soleil oblique sur la façade, je ne peux pas m'y tromper. Eclairé de tous les feux du soir, c'est un peu un visage que frappe l'amour. (Il se tourne à droite.) Pourtant, je ne suis plus sûr... Il se peut aussi que ce soit de l'autre côté. C'est bizarre, je n'ai plus, les derniers temps, ce sens aigu de l'orientation qui me permettait toujours de me trouver. (Pause.) Bien sur... ça va de soi. Le bureau a simplement changé d'adresse. Mais, dans ce cas, il devrait y avoir une pancarte sur la porte : « Nos bureaux sont transférés »... (Pause.) Mais je ne rêve pas, c'est elle<sup>5</sup>.*

En parlant à lui-même, l'Employé s'adresse, dans la première citation, en même temps, aux spectateurs. Il décrit une ville imaginaire que les spectateurs ne voient pas et les informer sur sa situation dans cette ville. La

<sup>2</sup> Arthur ADAMOV, *Théâtre, Paris, éd. Gallimard, 1953, p.12*

<sup>3</sup> Ibid, p.12

<sup>4</sup> Ibid, p.12

<sup>5</sup> Ibid, p.40

seconde citation met en évidence le désir du personnage. L'aparté subit une interruption avec l'introduction du commissionnaire dans la conversation. La troisième révèle le sentiment du personnage. Il est content des comportements des habitants et de la ville.

*L'EMPLOYE, s'arrêtant à gauche. – Enfin ! J'ai bien fait de ne pas me décourager. Je n'aurais peut-être pas reconnu l'immeuble, mais ce soleil oblique sur la façade, je ne peux pas m'y tromper. Eclairé de tous les feux du soir, c'est un peu un visage que frappe l'amour. (Il se tourne à droite.) Pourtant, je ne suis plus sûr... Il se peut aussi que ce soit de l'autre côté. C'est bizarre, je n'ai plus, les derniers temps, ce sens aigu de l'orientation qui me permettait toujours de me trouver. (Pause.) Bien sur... ça va de soi. Le bureau a simplement changé d'adresse. Mais, dans ce cas, il devrait y avoir une pancarte sur la porte : « Nos bureaux sont transférés »... (Pause.) Mais je ne rêve pas, c'est elle<sup>6</sup>.*

*LE PROFESSEUR TARANNE. – Toujours personne ! Que c'est fatigant ! La gérante est allée se promener... comme d'habitude. Dans ces conditions, elle ferait mieux de donner son congé, ce serait plus honnête... (Pause.) Je voudrais tout de même savoir si j'ai du courrier (Entrent à droite les deux Policiers, aspect quelconque.) Qui êtes-vous ? Que voulez-vous ? Il n'y a personne au bureau<sup>7</sup>.*

Nous voyons, dans le premier monologue, la réalité intérieure du personnage. C'est l'incohérence de ses pensées. Le second devient un dialogue avec l'entrée des policiers. Taranne commence tout de suite à leur parler. Dans la partie acceptée comme un monologue, nous témoignons le mécontentement du personnage devant la situation où il se trouve.

Des recherches que nous avons faites jusqu'à ici, nous avons compris que tous les éléments dramatiques comme les apartés et les monologues méritent de ne pas être négligés parce qu'ils possèdent des données susceptibles d'éclairer la signification profonde de la pièce.

### **1. 2. 1. 1. Les Accidents et Déformations du Langage**

Dans la vie réelle, il est probable que le locuteur peut faire des accidents du langage mais cela n'a aucune raison, ni objectif et dont le source

---

<sup>6</sup> Ibid, p.40

<sup>7</sup> Ibid, p. 225

peut se trouver dans les lapsus ou dans l'omission de ce que le locuteur veut dire. Au contraire de la vie réelle, les accidents et déformations du langage ont tant de raisons, de fonctions et de rôles dans le domaine dramatique.

Quand il s'agit d'une étude dramatique, selon la méthode de Pierre Larthomas, *Le Langage Dramatique*, il importe de tenir compte de ces accidents et déformations du langage, consistant aux fautes que le personnage fait en parlant. Ceux-là que le lecteur rencontre pose essentiellement un problème formel. Leurs existences dans une œuvre dramatique ne sont point gratuites. De point de vu de leur fonctions, de leur rôles dont ils se chargent et de leurs apports à l'analyse des divers éléments d'une œuvres dramatiques, ils méritent absolument de ne pas être négligés.

Les accidents et déformations du langage qu'on ne rencontre pas fréquemment dans le théâtre du XVII<sup>e</sup> ème siècle où la langue utilisée doit être parfaite ont pour but de ralentir le dialogue ou de rendre comique un discours sévère. Ils ont des diverses fonctions. Certaines sont susceptibles de créer les éléments comiques, les autres ont une fonction psychologique et ils en existent aussi autres qui sont dramaturgiques. Les accidents du langage concernent plutôt les états d'âme des personnages. Ainsi est leur utilisation générale dans le théâtre, mais, ils représentent une large diversité dans les œuvres dramatiques contemporains. Pierre Larthomas les a divisés en trois : les accidents proprement de langage qui sont le fait du locuteur, qui sont le fait de l'auditeur, qui tiennent au dialogue lui-même.

1. Qui sont le fait du locuteur : Comme on le comprend de son nom, ces types des accidents sont faits par celui qui parle. Ils se divisent en groupes entre eux-mêmes : l'impossibilité physique de parler, le bredouillement, l'omission des mots, chercher le mot à dire, les lapsus, bégaiement, bâillement, éternuement etc.

a. L'impossibilité physique de parler : Sous l'influence des sentiments comme la crainte, l'émotion et la joie etc., le personnage a physiquement du mal à parler et à communiquer. L'analyse des accidents nous permet de parvenir aux données considérables sur le personnage.



b. Le bredouillement : Concernant l'intention du locuteur, ces types des accidents de langage aux quels recourt le personnage qui a l'intention de ne pas dire ce qu'il veut cacher se présentent d'une manière incompréhensible.

c. Défauts divers d'élocution (bégaiement, bâillement, éternuement, les lapsus) : Au cours de représentation, ces accidents faits par les personnages apportent les éléments comiques d'une part, reflètent les états d'âme des personnages d'autre part.

d. L'omission des mots ou les paroles qu'on cherche : Quand le personnage parle, il peut avoir lieu une rupture de parole à cause de l'omission des mots ou de ce qu'il veut dire. Les sentiments différents peuvent le causer. Il s'agit, là encore, de la psychologie du personnage.

2. Qui sont le fait de l'auditeur : Ces types des accidents de langage viennent de celui qui parle. Ils se divisent aussi en groupes : Ceux qui viennent de celui qui n'entends pas; de celui qui n'écoute pas ou feint de ne pas écouter ; de celui qui ne comprend pas ou comprend mal ; de celui qui comprend à retardement. Ils reflètent la situation où se trouve le personnage.

a. Qui n'entend pas : Pour créer un effet comiques.

b. Qui n'écoute pas ou feint de ne pas écouter : Personnage qui ne prend pas au sérieux son locuteur ou ce qu'il veut dire et n'écoute pas le locuteur ou feint de ne pas écouter. Ces accidents de langage peuvent aussi créer le comique.

c. Qui ne comprend pas ou comprend mal : L'auditeur ne comprend pas ou comprend mal ce que le locuteur dit. Ces accidents du langage sont importants parce qu'ils reflètent la situation de l'auditeur et qu'ils sont aptes à créer le comique.

d. Qui comprend à retardement : ils nous permettent de connaître profondément le caractère du personnage.

3. Qui tiennent au dialogue lui-même : Dans une conversation entre les personnages, il est probable que certains accidents du langage ont lieu. Lorsque l'un des personnages parle, son auditeur peut prendre la parole ou une pause peut introduire; les personnages peuvent parler simultanément et le dialogue peut être enchaîné par le personnage. Parce qu'ils peuvent ralentir le

tempo de la pièce, qu'ils peuvent créer le comique et qu'ils nous fournissent les données très importantes sur la situation du personnage et surtout sur lui-même, nous sommes obligés de les étudier dans l'analyse d'une œuvre dramatique.

a. L'interruption : les dialogues sont interrompus, surtout dans les œuvres contemporaines, par les pauses. Ces accidents du langage analysables par les méthodes différentes exigent généralement des approches psychologiques. Les pauses ne prouvent également entre les personnages qu'il n'y rien à dire l'un à l'autre. Il arrive parfois que l'auditeur puisse introduire alors que le locuteur parle. Il s'agit, là encore, d'une interruption de parole. Elle y a une fonction de ralentir le dialogue et un rôle de nous montrer que l'auditeur ne prend pas le locuteur au sérieux. C'est aussi le cas de non communication

b. Les propos simultanés : le lecteur/le spectateur les rencontre à la fois dans les œuvres classiques et contemporains. Les deux personnages de la pièce parlent simultanément. La simultanéité de parole est strictement liée aux états d'âme des personnages.

c. Le dialogue non ou mal enchaîné : Comme les œuvres classiques demandent une langue parfaite, nous le rencontrons plutôt dans les œuvres contemporaines. Les paroles n'ont pas de signification, les répliques manquent de l'ordre logique. Ils parlent comme s'ils sont dans le rêve. Les paroles viennent, semble-t-il, du subconscient. Le lecteur/spectateur a du mal à comprendre ce que les personnages cherchent à dire.

Nous avons fait, jusqu'à ici, une classification des accidents du langage, mais nous pouvons rencontrer les répétitions des mots, les tics des paroles. Nous devons les étudier s'ils ont une fonction et un rôle dans les pièces pourvu qu'ils ne soient pas utilisés si fréquemment que nous les considérons comme les fautes ou des vices de langue. Il est précisément impossible que nous puissions les trouver tous dans les mêmes pièces. C'est pourquoi, nous nous bornerons de ce que nous pouvons les rencontrer dans les pièces étudiées en laissant de côté les autres.

Nous allons commencer à analyser les accidents du langage par étudier la « Pause », une sorte de l'interruption qui se répète cent trente cinq fois dans ces trois pièces. Son utilisation si fréquente nous a poussés à le faire. La plupart des pauses se trouvent dans « *La Parodie* » qui en contient quatre vingt sept. Elle s'épaissit plutôt dans les répliques de l'un des personnages de la « *Parodie* », l'Employé dont les répliques en ont quarante trois. Appartenant aux accidents du langage qui dérivent du dialogue, la pause nous fournit tant de données sur la psychologie du personnage. De ce fait, nous nous dirigeons bon gré mal gré vers l'analyse de l'état d'âme du personnage.

Nous avons déjà parlé de la personnalité de l'Employé dans le chapitre précédent. Il est un personnage qui oublie souvent le lieu et le temps de son rendez-vous. Il vit sans qu'il ne s'aperçoive pas l'écoulement du temps. Comme si celui-ci n'existe pas pour lui. C'est pour cela qu'il cherche à se souvenir du lieu et du temps de cet imaginaire rendez-vous en question quand il en parle et les pauses apparaissent dans les moments où il s'efforce de s'en souvenir. En outre, l'Employé ne peut parler aux gens qu'au cas où il doit avoir besoin de leur demander s'ils voient Lili ou savent l'heure. Il ne connaît personne, il peut seulement fonder des relations avec les gens qu'il rencontre quand il circule dans la ville pour chercher Lili. Tout prouve qu'il a de la peine à communiquer. Pour voir bien la fonction de la « pause » dans les répliques de l'Employé, nous avons emprunté deux citations à la *Parodie*.

*L'EMPLOYE. Elle viendra, je n'en doute pas une seconde. (Pause.) Après tout, il n'est pas impossible que je me sois trompé d'heur. Nous avons bien dit neuf heures et demie. Mais neuf heures et demie, ça peut être aussi le matin. Nous n'avons pas précisé, non. (Pause.) C'est bien cela, elle est venue ce matin. Elle n'a pas pu supporter de vivre une journée de plus sans moi. Mais alors, elle a dû m'attendre plusieurs heures de suite, toute la journée peut-être. Quoi d'étonnant, si, à bout de nerf, elle n'a pu attendre davantage ? Elle est partie. (Pause.) Mais est-ce bien ici que nous avons rendez-vous ? (A N.) Vous comprenez, on convient d'abord d'un endroit, puis, au cours de la conversation, on a changé d'idée, on en choisit un autre, enfin, on s'accorde sur un troisième. Il faudrait bavarder moins, on s'éviterait bien des ennuis<sup>8</sup>.*

---

<sup>8</sup> Ibid, p.20

*L'EMPLOYÉE. – Comme je vous comprends. Comme j'aime que vous aimiez ce que j'aime : le jour, la vie, le feu, l'amour. J'ai, du reste, tout de suite pressenti en vous la santé, garante de l'avenir. (Pause.) Oui, ce devait être au Chaperon vert. Vous teniez debout contre la porte. Au fond, à droite... ou plutôt à gauche... si on fait face au comptoir naturellement... (Pause.) Vous aviez l'air si perdue dans vos pensées, si entraînée par des liens lumineux que je n'ai pas osé vous déranger. Je suis timide, on ne le dirait pas, n'est-ce pas ? (Pause.) Ce nom de Chaperons Vert me plaît. Le vert, c'est le grand porteur de vie, le réservoir des énergies profondes. C'est aussi la couleur de l'espérance. Je suis sûr que vous l'aimiez<sup>9</sup>.*

Dans la première citation, L'Employé parle à N. qu'il rencontre dans la route. Il ne le connaît pas. Mais, il parle à lui sur Lili. Quant aux *Pauses* qui s'y trouvent, elles affirment ce que nous venons de dire ci-dessus. Les pauses se présentent quand l'Employé se trompe de l'heure et du lieu de son rendez-vous. Dans la deuxième, la fonction de la *pause* est de mettre en évidence les changements de sujet entre ses paroles. Les changements de sujet entre ses paroles dans une seule réplique mettent en question l'incohérence et celle-ci suscite chez nous une l'incommunication d'une part, un état d'âme ayant besoin d'être réhabilité d'autre part.

La répartition des autres *pauses* dans les répliques des personnages et dans les pièces n'offre pas les données importantes pour notre recherche sauf celles du *Professeur Taranne*. Nous en avons repéré huit. *Le Professeur Taranne* ment quand il veut cacher les informations sur lui-même. Dans ce cas, il reste obligé de choisir ce qu'il est sur le point de dire. Ceci sera très visible dans la citation ci-dessous. Les silences, les incohérences entre les paroles et les pauses vont le rendre très claire.

*LE PROFESSEUR TARANNE, agressif. – Vous tombez mal. Je n'ai justement... pas pris de cabine ni hier ni... l'autre jour, et ce sont les seules fois où je me sois baigné, ces temps-ci. (Pause.) Evidemment, j'ai l'habitude de prendre une cabine. Je déteste me déshabiller sur la plage où tout le monde peut me voir. Et toutes les précautions dont il faut s'entourer si l'on ne veut pas être en butte aux regards indiscrets, toutes ces précautions me fatiguent, et surtout me font perdre un temps que j'aime mieux employer (riant) à autre chose... de plus utile. (Esquissant un geste.) C'est... toute une histoire que de baisser son pantalon après avoir noué très vite sa chemise autour de la ceinture ; elle peut tomber, il faut faire attention. (Pause) Vous me direz qu'on*

---

<sup>9</sup> Ibid, p.14

*peut toujours se retirer derrière les cabines, mais là, le sable ne se renouvelle jamais, et il est d'une telle saleté... On hésite à aller jusque-là<sup>10</sup>.*

Il n'est pas si possible de trouver, dans les pièces que nous étudions, tous les accidents du langage que nous avons déjà cités. Dans chaque œuvre dramatique, les auteurs les chargent les fonctions très variables selon leurs intentions. Dans le théâtre classique, ils les ont employés pour créer surtout le comique ou pour refléter peut-être les statuts des personnages. Mais le théâtre contemporain les représente qui nous éclaire sur les états d'âme et sur leurs situations. De ce fait, nous nous contenterons d'analyser ce que nous pourrions en repérer.

*LE PROFESSEUR TARANNE. – Réfléchissez donc ! Peut-on se fier à des témoignages d'enfants ? Ils disent... tout ce qui leur passe par la tête. Pour se rendre intéressants, pour qu'on s'occupe d'eux, ils feraient n'importe quoi... Il faut connaître les enfants. Et moi, je les connais. Non que j'aie des enfants pour élèves (important), je suis professeur de Faculté... Mais... (Se tournant vers la Vielle Employée, toujours en train de ranger ses papiers) ma sœur a une petite fille. Une petite fille qui veut, à tout prix, être prise au sérieux Il faut qu'on l'écoute ! Qu'on l'écoute ! Je l'aime beaucoup, du reste. Je peux dire que j'aime tous les enfants. Mais de là à croire ce qu'ils disent...<sup>11</sup>*

Nous voyons beaucoup de silences entre les paroles, certaines sont utilisées pour préciser ce que le personnage veut dire ; certaines pour cacher la vérité parce que le locuteur n'est pas un professeur ; c'est pourquoi, il ne peut annoncer le nom de sa faculté, et les autres silences pour mentir car sa sœur n'a pas de petite fille. En outre, le *Professeur Taranne* reste sous l'influence de son émotion qui l'attrape quand il comprend que ses mensonges deviendront perceptibles. De cet point de vu, nous pouvons facilement les qualifier comme les accidents qui dérivent de l'impossibilité physiques de parler.

*LE PROFESSEUR TARANNE, bafouillant. – Vous m'étonnez beaucoup... D'autant plus que je connais... et estime tout particulièrement le*

---

<sup>10</sup> Ibid, p.227

<sup>11</sup> Ibid, p.218

*professeur Ménard, et que... de son côté... il a pour moi, la plus grande (enflant la voix avec désespoir) considération<sup>12</sup>.*

*Le Professeur Taranne a parlé dans le vide, personne ne l'a écouté. La femme du monde prend le bras du Troisième et du Quatrième Monsieur. Ils font lentement quelque pas<sup>13</sup>...*

Professeur Taranne parle ; mais, ses auditeurs ne l'écoutent pas. Il s'agit d'un accident du langage que l'auditeur fait. Cela met en place la situation du Professeur Taranne, cherchant à faire comprendre aux auditeurs indifférents à lui-même qu'il n'a jamais commis un tel crime. Nous pouvons augmenter les nombres de ce genre des accidents du langage dans *Le Professeur Taranne*. Mais nous y'avons tous constaté qu'il se montre comme un homme qui n'est pas pris au sérieux.

*LILI. – La marche est à peu près le seul exercice qu'on puisse prendre en ville. Mais Monsieur, ce n'est peut-être pas là une raison pour m'adresser la parole.*

*L'EMPLOYE. – Justement, justement... c'était pour vous... expliquer. Je vous ai connu, je veux dire aperçue, enfin... admirée il y a déjà très longtemps.*

*LILI, railleuse. – Avant le déluge ou après<sup>14</sup>?*

Quand une personne attrape l'émotion devant un événement, il est probable qu'elle a de la peine à parler et de ce fait, elle fait facilement des fautes. L'Employé qui est ému a dû mal à parler et il se tait trois fois pour un moment trop court pour qu'il puisse expliquer ce qu'en effet, il veut dire. C'est de chercher et de préciser, d'une part, ce qu'il veut dire ; d'autre part, l'impossibilité de parler. Dans ce cas, certains personnages ne se taisent parfois, mais bégayent. Ce la dépend de l'intention de l'auteur. En cas échéant, il peut taire ses personnages ou faire les bégayer.

*L'EMPLOYE. – Quand on n'arrive pas à temps... Par la force des choses... Mais je vous promets... Cela ne se renouvellera plus. Le matin, je suis toujours à l'heure. J'aime les rues, le matin, entre leurs rangées d'arbres, toutes fraîches, toutes neuves. Il y a des gens qui ne parviennent pas à se*

---

<sup>12</sup> Ibid, p.224

<sup>13</sup> Ibid, p.224

<sup>14</sup> Ibid, p.14

*réveiller le matin, eh bien pas moi. Les après-midi, oui, il m'arrive d'être en retard, mais comme je ne fais pas d'heure de présence, je croyais... Comprenez-moi... je profite de l'heure des repas pour la chercher et je suis quelquefois entraîné plus loin que je ne voudrais. Je ne dis pas. Je n'ai pas encore conclu d'affaires importantes. Mais cela viendra. Je suis beaucoup mieux organisé à présent. Il faut croire en l'avenir. (Pause.) De toute manière, puisque je ne fais qu'un remplacement de vacances... Donnez-moi ma chance, voulez vous bien ? (Pause.) J'aime beaucoup mon travail. Vraiment j'y prends goût. Tout le monde est charmant pour moi. Vous... pouvez vous informer. Vous ne recueillerez sur mon compte que d'excellents renseignements. J'en suis sûr, sûr, sûr<sup>15</sup>...*

L'Employé parle encore, mais de manière que comme s'il dit tout de suite ce qui revient à sa tête. Il est assez difficile à comprendre s'il veut parler de lui-même ou de ce qu'il prend au sérieux dans la vie. Les paroles manquent de l'ordre logique. Les silences sont, là, le signe de l'impossibilité de parler mais ils dérivent, cette fois, de l'occupation de son esprit avec des choses différentes. Il passe d'un sujet à l'autre. Mais les changements de sujet apparaissent surtout après les *pauses*. Tous ces accidents du langage soulignent la non communication entre les personnages. Car l'abondance des accidents du langage a aussi une fonction de mettre, sous les yeux, les relations communicatives. Les silences, les pauses, le manque de l'ordre logique et l'incohérence entre les paroles, tant d'accidents du langage dans une seule réplique doivent avoir une signification. Il est évident que l'auteur n'a pas pour but de créer le comique comme dans le théâtre classique ni de préciser le statut du personnage. Alors nous devons avoir, dans ce cas, la tentation de nous diriger vers la psychologie du personnage.

Etant, en apparence, un homme énergique -parce qu'il dit « Immobile, il me semble que je n'existe pas, je ne vit qu'en marchant. »- et optimiste – il a des espoirs sur l'avenir comme on le voit ci-dessus-, L'Employé a des problèmes psychologiques dans la profondeur de son âme. Mais nous n'avons aucune d'information sur le type de ses problèmes. Nous ne pouvons l'appeler. Pourtant nous pouvons le sentir grâce à son allure et à ses paroles. Cela veut dire que l'auteur n'a qu'une tentative de présenter le monde de deux côtés de personnage, le monde visible et invisible, sans donner les détails. Comme le

---

<sup>15</sup> Ibid, p.35

dit Arthur Adamov dans l'introduction à la première édition de sa pièce, la représentation d'un spectacle de ce genre « n'est rien d'autre que la projection dans le monde sensible des états et des images qui en constituent les ressorts cachés. Une pièce doit donc être le lieu où le monde visible et le monde invisible se touchent et se heurtent, autrement dit la mise en évidence, la manifestation du contenu caché, latent, qui recèle les germes du drame.<sup>16</sup> » D'ailleurs, Martin ESSLIN, l'affirme dans son œuvre intitulée *Le Théâtre de l'Absurde* : « *La Parodie* est une tentative d'affronter la névrose, de rendre concrets et tangibles des états psychologiques.<sup>17</sup> »

*VOIX DE L'EMPLOYÉ (ses paroles sont de plus en plus indistinctes). – je cherche... oui... Un grand immeuble tout blanc. Au soleil, il est transparent...comme le verre. Oui, beaucoup de portes... et... énormément de fenêtres aussi... (Pause.) Vous... bien vite... je ne... Quand comme vous... Toute-la-vie-de-vant-sou-a-a<sup>18</sup>...*

Plusieurs accidents du langage s'y réunissent. Il y a beaucoup de silences, l'interruption de parole. Les paroles manquent de l'ordre logique. Il s'agit donc du dialogue mal enchaîné. La femme s'en va sans l'écouter. Les paroles indistinctes deviennent un bégaiement à la fin de la réplique.

Nous ne tenons pas compte du comique parce que les pièces ne portent pas des éléments comiques. Il existe plusieurs silences puisque le personnage fait, d'un seul coup, l'explication de son intention ou de son désir. C'est l'adresse qu'il cherche pour son rendez-vous. Les paroles perdent de plus en plus l'ordre logique. Voyant la vanité de ses efforts pour se sauver de la réification – car les efforts de chercher Lili sont, nous l'avons vu, essentiellement de se sauver de la réification- l'Employé se sent davantage désespéré devant le fait que tout va à rien bien qu'il soit un homme optimiste. De ce fait, parallèlement à la vie perdant la signification, les paroles deviennent indistinctes. Ne pas écouter quelqu'un, cela veut dire que l'auditeur s'occupe plutôt de son monde intérieur ou s'intéresse à une autre chose qui lui paraît très importante. Dans les pièces d'Arthur Adamov, les occupations, les

<sup>16</sup> ADAMOV, Arthur, *La Parodie, L'invasion*, Paris, éd. Charlot, 1950, p.22

<sup>17</sup> ESSLIN, Martin, *Le Théâtre de l'Absurde*, Paris, Buchet/Castel, 1961, p.91

<sup>18</sup> ADAMOV, Arthur, *Théâtre*, Paris, éd. Gallimard, 1953, p. 41.



idées auxquelles les personnages accordent d'importance deviennent leur unique relation qu'ils ont pu fonder avec les autres. C'est le cas de l'incommunication.

En conséquence, nous avons pu parvenir aux données très importantes sur les caractères et sur les états d'âme des personnages en analysant les accidents du langage. Ceux-ci présentent une variance remarquable selon les rôles et les fonctions pour pouvoir refléter bien les personnages.

### **1. 3. Les Didascalies**

Les pièces se composent de deux textes différents. Le premier consiste en réplique et de là, en dialogue. Le second accepté comme le texte de description est le texte didascalique. Les didascalies sont des textes se placent hors du discours du personnage. Dans cette étape de notre analyse, nous les étudierons en croyant qu'elles ont des apports indéniables au repérage considérable de la signification profond du texte.

Au cours de la représentation d'une pièce, les didascalies que les spectateurs ne s'aperçoivent pas s'adressent d'abord au metteur en scène, puis aux acteurs et ensuite aux lecteurs. C'est là où se cachent leurs fonctions. C'est de permettre aux metteurs en scène et aux acteurs d'interpréter la pièce au lecteur d'apprendre toutes les informations sur la pièce. Elles s'appellent, aujourd'hui, les indications scéniques.

C'est dans ces indications scéniques où les noms des personnages, leurs rôles, et tout ce qui les concerne dans la pièce sont précisés. C'est grâce à elles que nous pouvons faire la distinction entre les répliques parce qu'elles indiquent les locuteurs. A part tout cela, l'espace dramatique et le décor sont décrits par l'auteur dans les indications scéniques. Toutes les informations sur le temps s'y trouvent.

Bien que l'analyse caractéristique et psychologique du personnage soit faite généralement dans les dialogues, les données sur les personnages peuvent être indiquées directement par l'auteur dans les didascalies même si ceci se réalise rarement.

Ces textes à lire représentent, en eux même, une large diversité selon leurs fonctions, leurs valeurs, leurs rôles qu'ils ont dans une pièce. Michel Pruner propose, dans *l'Analyse du Texte du Théâtre (1998)*, une classification des didascalies en quatre catégories générales :

a. Didascalies initiales : c'est là où se trouve la liste des personnages et les informations sur les lieux et le moment où se situe l'action.

b. Didascalies expressives : c'est là où se trouvent les indications sur la façon de dire le texte, le débit de la parole, le timbre de voix, le sentiment ou l'intention qui détermine la parole.

c. Didascalies fonctionnelles : c'est là où se trouvent les définitions avant chaque réplique de l'identité du locuteur, les indications des séparations dramaturgiques (acte, tableau), des unités de jeu (scènes, séquences) ; les précisions au début de chaque acte des éventuelles modifications du lieu de l'action ; les mentions des personnages présents au début de chaque scène ; les indications du destinataire, des déplacements, des mimiques, des sorties anticipées etc.

d. Didascalies textuelles : c'est là où se trouvent insérées les indications scéniques à l'intérieur du dialogue, qui dit implicitement le jeu des personnages.

Née du besoin d'indiquer les éléments hors textes et hors discours dans l'histoire du théâtre, « la didascalie », dérivant du mot *didaskalia* en latin qui signifie « l'enseignement », apparaît au XIX siècle. On a vu une diversité dans son utilisation tout au long de l'histoire dramatique selon les siècles. Elles sont rédigées, par exemple, en Latin et à l'encre rouge au Moyen Age. On a témoigné, à partir du XVIII siècle, une amplification dans son utilisation rarement apparue dans les pièces traditionnelles. En cas échéant, les auteurs contemporains destinent à peu près une page aux indications scéniques selon leurs intentions. Arthur Adamov, lui aussi, accorde d'une grande importance aux didascalies. Disant qu'il fait la parodie du monde des gens, il avoue, dans les indications scéniques au début de la *Parodie*, que « *ces indications n'ont d'autre but que de souligner le caractère (parodique) de la pièce [ ]*. Si nous continuons à notre analyse dans le cadre de classification faite Par Michel

Pruner, il nous faut traiter d'abord des didascalies initiales. La liste des personnages et les noms des acteurs qui partagent les rôles se trouvent au début de chaque pièce. Il existe une série de didascalies sur les personnages et sur le décor dans la *Parodie* bien que les deux autres pièces n'en aient pas.

Si nous acceptons le titre de la pièce comme la première didascalie, nous devons l'introduire dans les didascalies initiales. Ayant, à premier abord, la valeur informative, les titres en tant que les premiers éléments des œuvres dramatiques ont informé le spectateur/le lecteur sur le contenu dans les œuvres traditionnelles. Mais, il est possible de rencontrer des pièces où il n'existe aucune relation entre le titre et le contenu dans le théâtre contemporain. Arthur Adamov, accepté comme l'auteur du Théâtre de l'absurde, choisit les titres, pour ses trois pièces que nous étudions, liés strictement à leurs contenus. Nous avons vu, dans la *Parodie*, la parodie du monde ; les papiers, symbolisant les immigrants qui causent la restriction des occasions de travail et le désordre dans le pays, envahissent la maison dans *l'Invasion* ; Il y a un personnage, Taranne, qui se prend pour un professeur accusé de déshabiller devant les enfants au bord de la mer et de salir la plage.

En effet, un monde fictif a été créé dans les œuvres littéraires. De ce point de vue, ce sont les auteurs qui le créent et ils y ont un pouvoir divin, un tel pouvoir omniscient, omniprésent, omnivoyant. C'est grâce à leurs pouvoirs qu'ils peuvent savoir ce qui se passe dans la vie intérieure des personnages, ce que ceux-ci pensent et sentent et qu'ils peuvent doter les personnages des caractéristiques qui leur sont propres. C'est, dans ce cas, les didascalies expressives qui permettent aux auteurs de décrire les espaces, les personnages, de dire tout ce qui se passe dans le monde intérieur du personnage.

Adamov, qui a l'intention de tenir compte d'un détail sur les personnages et sur l'action, nous en offre beaucoup d'exemples. Nous en avons profité dans l'analyse des états d'âme, de temps, du décor, et des personnages eux-mêmes. Les personnages qui ont été émus, ont peur, ont été déçus devant un événement inattendu balbutient, bégayent, bafouillent.

*LE PROFESSEUR TARANNE, écrasé. – Je...<sup>19</sup>*

*LE PROFESSEUR TARANNE, bafouillant d'émotion.- Je suis heureux, Madame...<sup>20</sup>*

*LE PROFESSEUR TARANNE, balbutiant. – Je...suis le professeur Taranne... Vous devez... certainement connaître les travaux<sup>21</sup>.*

En outre, les indications scéniques imposent aux acteurs/aux personnages leurs débits de parler, le timbre de leurs voix, et donc, ils parlent d'une manière qui met en évidence leurs sentiments, leurs intentions et leurs pensées.

*N., s'affaissant au pied de l'arbre. – Pauvre imbécile ! Heureusement qu'il est parti. J'étais sûr que rien ne se passerait tant qu'il tournerait comme une mouche autour de moi. (D'une voix lente et éteinte.) Elle viendra... elle ne peut pas ne pas venir. Sinon, je toucherais trop vite le fond<sup>22</sup>.*

*N. – Je n'ai rien à perdre, pas même la vie ; je l'ai donnée à Lili, en échange elle me donne la mort. (A voix basse.) Elle m'a promis que je mourrai de sa main. (33)*

*LILI, admirative. – Comment faites- vous pour tout savoir<sup>23</sup> ?*

*LE JOURNALISTE, d'un ton très sec. – Eh bien, je vois qu'on n'a pas à se faire de souci pour vous. Je vous laisse. Nous nous reverrons probablement encore, mais nous ne nous parlons plus<sup>24</sup>.*

*AGNES, dans un souffle. Dites, vous m'emmènerez loin d'ici ? Nous irons aux bords de la Nive. Je n'y suis allée qu'une fois avec Pierre, Les premiers temps...*

*Elle était cachée tout au long par des clôtures. Mais je l'ai quand même vue. (Pause) Il pleuvait, on était trempé. (Elle rit nerveusement.) Je voudrais tellement la revoir, et en même temps, j'ai peur<sup>25</sup>.*

---

<sup>19</sup>Ibid, p.223

<sup>20</sup> Ibid, p.213

<sup>21</sup> Ibid, p.214

<sup>22</sup> Ibid, p.22

<sup>23</sup> Ibid, p.49

<sup>24</sup> Ibid, p.48

<sup>25</sup> Ibid, p.213

Les citations dont nous pouvons augmenter les nombres mettent, sous les yeux, l'efficacité des didascalies dans l'analyse des divers éléments dramatiques. N., qui s'énerve à cause de la conversation avec l'Employé, que N. trouve absurde, devient soudain un homme déçu quand il pense que son rêve d'être tué par Lili ne se réalisera pas. (D'une voix lente et éteinte), cette didascalie nous le fait penser, nous pouvons dire la même chose sur une autre didascalie, (A voix basse), elle signifie nettement la désespérance. Lili reflète, à la fois, son admiration pour le Journaliste dans ses paroles et dans la façon de le dire. Le journaliste, déçu par ce que son partenaire a dit, cherche à révéler ses sentiments et son mécontentement avec le ton de sa voix. Dans la dernière citation, Agnès ayant la nostalgie des premiers jours de son mariage sursaute aux paroles du Premier Venu qui lui a promis les beaux jours pleins de bonheur. C'est pourquoi, elle dit, d'un seul coup, ce qu'elle veut dire avec l'enthousiasme que son espoir d'être heureux lui impose.

Les didascalies fonctionnelles se différencient des autres par leurs valeurs informatives. Elles décèlent les informations définitives sur les personnages. Elles indiquent l'identité des locuteurs, la description des portraits physiques et parfois, moraux des personnages. De ce point de vue, nous acceptons la liste des personnages comme les didascalies fonctionnelles. Ceux –ci contiennent aussi la division des pièces en actes ou en tableaux. *Le Professeur Taranne* se compose de deux tableaux ; *la Parodie* de douze tableaux, mais *l'Invasion*, de quatre actes. Les actions des pièces étudiées se passent dans les espaces différentes dont les décors se différencient l'un de l'autre sauf celle de *l'Invasion* où l'action se passe dans la chambre d'une maison. Chaque changement des espaces ou des décors est indiqué au début de chaque tableau ou de chaque acte par les indications scéniques.

*Au plafond, une lampe munie d'un système compliqué de poulies.  
A gauche, en avant de la scène, un divan où est couchée Agnès. A la tête du divan, deux chaises en guise de dossier. Tout près, une table de nuit chargée de papiers.*

*A droite, un peu en avant et tourné aux trois quarts vers la gauche, un volumineux fauteuil tendu de velours : le fauteuil de la Mère.*

*Au fond, à gauche, une fenêtre. Près de la fenêtre, une table. Sur la table, une machine à écrire et encore des papiers. Au fond, à droite, une*

*commode couverte, elle aussi, de papiers, et un porte-manteau trop chargé. Sur presque toute la longueur des murs, des rayons de bibliothèque où sont rangés quelques livres mais où s'entassent, encore et toujours, des papiers. Çà et là, des chaises. Sur presque toutes les chaises, des papiers, du linge, des vêtements. Trois portes : à droite, à gauche et au fond de la scène<sup>26</sup>.*

*Même décor, mais la chambre est maintenant encombrée de meubles disparates : ça et là, dans le plus grand désordre, un ou deux guéridons, une table de jeu, des chaises. Quelque part, un bahut. Sur tous les meubles, des papiers.*

*Le fauteuil de la Mère est toujours à la même place, à droite, un peu en avant de la scène.*

*Agnès fait quelques pas, s'arrête, regarde autour d'elle. Elle semble chercher quelque chose.*

*Tradel en pardessus, marche de long en large. D'une manière générale, il s'arrête à chacune de ses répliques, puis se remet à marcher<sup>27</sup>.*

Les deux citations empruntées à l'*Invasion* où l'action se passe dans la chambre d'une maison montre le changement du décor entre les actes. Dans cette pièce, le décor change à chaque acte, mais l'espace ne varie pas. L'action du *Professeur Taranne* se passe dans deux espaces différents : Le bureau de Police et le bureau de l'hôtel. Au début de la *Parodie*, les indications scéniques sur le décor fournissent les informations définitives que le metteur en scène doit sûrement accomplir au cours de la représentation. Le décor ne varie pas dans la composition essentielle, mais il ne s'agit que de changement dans les petits détails. Pourtant l'action de la *Parodie* se passe dans les espaces variés. Chaque fois que l'espace a varié, l'auteur le décrit, car les indications scéniques qui contiennent la description des espaces possèdent, les indices de la restriction de l'espace grâce aux quels nous pouvons repérer l'écoulement de temps. Nous nous sommes obligés d'emprunter ces citations malgré leur longueur gigantesque pour que nous puissions expliciter la grande importance dont l'auteur accorde aux didascalies.

#### *DECOR*

*En fait, il y'en a qu'un, valable du début à la fin. Devant lui viendront se planter les différents éléments : L'horloge, la pancarte, l'arbre, et.*

---

<sup>26</sup> Ibid, p.59

<sup>27</sup> Ibid, p.71

*Au fond un circulaire photographique représentant une ville. Toute la pièce se déroule devant la circulaire. Donner l'impression du noir et blanc Pour cela, peindre peut-être les décors en gris ou en bleu sale ; en tout cas, les éclairer de sorte qu'ils viennent se confondre avec le circulaire.*

*La mise en scène doit susciter le dépaysement. Le décor ne varie pas dans sa composition essentielle, mais seulement dans la disposition de ses différents éléments. Il présente les mêmes choses sous des angles de vue différents<sup>28</sup>.*

*Un couple et un commissionnaire stationnent devant l'entrée d'une salle de spectacle entièrement visible (pas de murs). Plusieurs rangs de chaises font face à une estrade dressée au fond de la scène sur laquelle on peut lire : « l'Amour vainqueur. »*

*A droite, une horloge municipale faiblement éclairé et dont le cadran ne porte pas d'aiguilles.*

*Le couple se livre à une dispute muette. On entend une sonnerie, puis des coups de sifflet. Le couple et le commissionnaire vont s'asseoir sur les chaises. Presque aussitôt un autre couple et un autre commissionnaire absolument semblables aux précédents entrent et prennent leurs places. Même manège que le premier couple.*

*Lili continue à aller et venir sur l'estrade. Soudain, voix de la coulisse<sup>29</sup>.*

*Un dancing avec de petites tables. Pas de murs. Des lampes (lumière crue).*

*A gauche, le Journaliste – très grand, maigre, habillé de la façon la plus banale- est assis avec le Directeur du journal « l'Avenir » -petit, trapu, sanguin. A droite à des tables différentes, les deux couples jumeaux.*

*La plupart du temps, décalage entre la musique et la danse<sup>30</sup>.*

*Le dancing. (Il s'est rétréci, le décor n'occupe que le milieu de la scène.)*

*La position des personnages est la même qu'au tableau III. A gauche, à la même table, le Journaliste, le Directeur et Lili. A droite, à deux tables différentes, les deux couples jumeaux, vieillies, les cheveux blancs.*

*Pas de musique<sup>31</sup>.*

Les textes didascaliques peuvent se trouver à l'intérieur du dialogue ou elles succèdent parfois les noms des personnages au début des répliques. Elles s'adressent d'abord au metteur en scène, puis aux acteurs qui jouent dans n'importe quelle pièce. Elles informent les personnages sur ce qu'ils doivent dire ou faire sur la scène et leur imposent la façon de dire ou la manière de leurs comportements. Il y'en a beaucoup d'exemples dans nos pièces. En les

<sup>28</sup> Ibid, p.10

<sup>29</sup> Ibid, p.11

<sup>30</sup> Ibid, p.22

<sup>31</sup> Ibid, p.48

étudiant, nous avons préféré les classer : qui ont la valeur informative et descriptive.

*LE JOURNALISTE (Il tire son carnet de sa poche et semble y lire des notes). - Non, je n'ai vu personne qui répondît à ce signalement. Il est vrai que je ne suis pas sorti, et vous dites avoir rendez-vous dehors. Je ne vous demande pas si vous connaissez bien votre ami... Pourtant, on ne connaît jamais trop les gens. D'ailleurs, je ne crois pas qu'en l'occurrence, cela importe beaucoup<sup>32</sup>. (p.27)*

*Lili (elle s'appuie sur l'épaule du journaliste). – Mais il me semble que vous m'avez déjà parlé de cela. Encore l'autre jour. Je crois bien. Décidément, vous avez de la suite dans les idées. (Elle rit) Quel enfant vous faites ! (Au journaliste.) Il lui faudrait un hochet. (Elle agite ses gants en l'air puis les tend à N. que ne les prend pas. Les gants tombent par terre. A N.) On ne dit pas merci ? (A l'oreille du journaliste.) Il n'est pas encore très éveillé<sup>33</sup>.*

*TRADEL (à Pierre, il éclate). – Justement, vous en êtes responsable. Et votre responsabilité sera terrible si vous laissez passer la chance d'atteindre cet homme dont vous parlez, et qui peut-être existe... Q'en savez-vous ? En tout cas, je ne vous suivrai pas dans cette impasse. (Il va à grands pas jusqu'à la porte de droite, puis se retournant :) Au fond, vous êtes d'accord avec la famille, vous aussi avez peur<sup>34</sup>.*

Nous qualifions les trois exemples comme informatifs parce qu'ils informent les acteurs/personnages sur ce qu'ils doivent faire ou dire. Ils sont également des éléments complétifs susceptibles de rendre efficace la parole.

En apparence, ils semblent aux motifs ordinaires, mais au fond, ils sont très fonctionnels si bien qu'ils peuvent refléter les sentiments du personnage dans la situation où il se trouve comme on le voit dans le dernier exemple. La façon de marcher et du retour inattendu de Tradel qui s'est énervé devant les paroles de son ami, Pierre, révèlent clairement ses sentiments.

*PIERRE, d'une voix lasse. – Vous aurez de la peine à comprendre. Mais revenir sur chaque étape de mon travail, vous exposer chaque obstacle, tous les problèmes que j'ai eu à résoudre et que j'ai résolus maintenant, je n'ai pas la force. Je peux simplement vous dire ceci : tout ce que j'ai tiré de l'ombre, ordonné, retrouvé, reste désespérément sans relief. (Il répète plusieurs fois «plat», sur le ton d'un homme qui ne comprend plus le sens des mots mais qui est hypnotisé par leur son, comme s'il ne les avait jamais entendus.) Savez-*

---

<sup>32</sup> Ibid, p.27

<sup>33</sup> Ibid, p.34

<sup>34</sup> Ibid, p.79



*vous, au juste, ce que c'est qu'une chose plate ? Aplatie ? Rejetée soudain hors de l'espace<sup>35</sup> ?*

*PREMIER MONSIEUR, lentement, comme quelqu'un qui cherche à se souvenir. – Taranne<sup>36</sup> ?*

*LE PROFESSEUR TARANNE. - [ ] Si seulement ils avaient eu le courage de se lever et de me dire en face les choses qu'il chuchotaient lâchement, alors je me serais levé et j'aurais dit (avec un geste d'orateur, enflant la voix) : Messieurs...<sup>37</sup>*

Ces didascalies textuelles répandues entre les dialogues sont descriptives car elles décrivent les gestes, la façon de dire ou la situation du personnage quand il parle. Elles ont des mêmes fonctions avec les indications scéniques précédentes. Elles sont des motifs révélateurs des sentiments.

En outre, Il existe les didascalies textuelles qui indiquent les mouvements et les arrêts, les entrées et les sorties, la destination des paroles du locuteur, les gestes et les mimiques. Si les personnages parlaient sans mouvementer, sans bouger, sans faire des mimiques ou des gestes, cela serait irrationnel ou paradoxal et contraire à la nature du théâtre qui a maintes ressemblances avec la vie réelle. Les mouvements sont donc des éléments inséparables de notre vie réelle et du théâtre aussi. Il est alors tout naturel de trouver les indications scéniques qui comportent les mouvements des personnages.

*L'EMPLOYE, saisissant la main de Lili. – Je voudrais... avant que vous partiez. Voulez-vous ?... Après- demain, c'est un peu loin, demain plutôt. Enfin, comme cela vous arrange le mieux. Je suis très pris, mais pour vous, je me rendrai libre. Je vous promets... à neuf heures précises devant le Royal<sup>38</sup>.*

*L'EMPLOYE, il se met à marcher. – Bien sûr, en fin de journée, c'est normal. (Pause) Je... ne suis pas exigeant. Je voudrais simplement une chambre... qui regarde le sud. Mais si elle n'est pas exactement orientée vers le soleil, peu importe. Pourvu que les tentures soient lumineuses...<sup>39</sup>*

---

<sup>35</sup> Ibid, p.86

<sup>36</sup> Ibid, p.221

<sup>37</sup> Ibid, p.236

<sup>38</sup> Ibid, p.16

<sup>39</sup> Ibid, p.26

*PIERRE. Je vous demanderai surtout de ne jamais me parler. (Il va vers la commode et, désignant les papiers.) Je vous les confie. Je sais que vous en prendrez soin*<sup>40</sup>.

Les trois pièces étudiées ont un point commun. Malgré les espaces fermés où se passent les actions des pièces, les personnages mouvementent sans cesse. Lorsque j'ai compté les nombres des didascalies qui indiquent les mouvements des personnages et les arrêts, j'ai constaté que celles-là sont plus nombreuses que ceux-ci. Cela a suscité, chez nous, que cette mobilité dans les pièces est, par essence, une sorte de révolte de la monotonie d'une part, un effort de se sauver de la réification d'autre part. Plus Professeur Taranne commet le crime, plus il existe. L'Employé ne vit qu'en marchant. Pierre meurt quand il renonce à corriger le manuscrit. Nous pouvons introduire les gestes et les mimiques dans cette catégorie.

*LE PROFESSEUR TARANNE. - [ ] Si seulement ils avaient eu le courage de se lever et de me dire en face les choses qu'il chuchotaient lâchement, alors je me serais levé et j'aurais dit (avec un geste d'orateur, enflant la voix) : Messieurs...*<sup>41</sup>

*L'EMPLOYE. – Auriez-vous l'heure ? (N. fait non de la tête.)*<sup>42</sup>

Il est très intéressant qu'au cours de notre recherche, nous avons rencontré rarement les indications scéniques concernant les mouvements que l'auditeur fait pendant que le locuteur parle. Nous pouvons citer, entre eux, la réponse de N. à l'Employé que nous venons de le donner comme exemple pour les didascalies qui indiquent les gestes ci-dessus et quelques exemples sur les départs des auditeurs- dont nous avons déjà parlé dans le chapitre des accidents du langage - qui n'écoutent pas le locuteur.

Nous allons maintenant parler, un peu, des indications scéniques qui montrent la destination de la parole. Elles servent à déterminer la personne à qui s'adresse le locuteur entre plusieurs personnes. Bien que nous en trouvions beaucoup, nous nous bornons à donner seulement deux exemples.

---

<sup>40</sup> Ibid, p.88

<sup>41</sup> Ibid, p.236

<sup>42</sup> Ibid, p.19

*L'Employé, regardant l'horloge sans aiguilles. – La nuit est un peu obscure. Je ne vois pas bien. (A l'homme du couple.) Auriez-vous l'heure, Monsieur<sup>43</sup> ?*

*LA MERE. Oui (pause.) Je suppose qu'il veut tenter un nouvel essai avec vous. Tachez de vous en tirer mieux cette fois-ci. Si vous laissez passer l'occasion, je crains bien que ce ne soit la dernière. (Agnès en balayant fait rouler une balle de caoutchouc.) Tiens, une balle. C'est votre petit, Tradel, qui a dû l'oublier là (A Agnès.) Vous ne balayez pas souvent Agnès<sup>44</sup>.*

Les voix qui viennent de l'extérieur créent un espace virtuel dans le théâtre. Elles sont des passages de l'intérieur à l'extérieur ou à l'inverse. De ce point de vue, elles constituent des relations entre le monde des personnages avec le monde au dehors. En étudiant les pièces, nous avons rencontré des didascalies concernant les voix qui viennent du dehors de la scène. Certains d'entre eux, décèlent le désordre dominant dans le pays à cause des immigrants. Les autres fondent des relations avec la vie du dehors.

*On entend non loin les bruit de la rafle<sup>45</sup>.*

*L'EMPLOYE. – Auriez-vous l'heure ? (N.fait non de la tête) C'est étonnant, personne ici ne se soucie de l'heure. (Pause.) J'ai rendez-vous. Oui, avec mon amie. Vous sauriez, mais celle que j'aime n'est pas une femme comme les autres, elle est plutôt comme un feu silencieux qui brûlent en plein jour, ou encore un de ces grands nuages blancs si vite évanouis (On entend non loin les bruit de la rafle.) [ ] 19.*

*Agnès, agacée, pose le balai et va à la fenêtre qu'elle ouvre.*

*Bruit d'ascenseur. Entre le Premier Venu en costume de sport, une serviette à la main. Il a quelque chose du trafiquant aisé, du professeur de culture physique et du danseur mondain<sup>46</sup>.*

L'auteur de la *Parodie*, ayant l'intention de parodier le monde, a composé si soigneusement son œuvre qu'il ne permet pas au metteur en scène ni voire aux acteurs, de l'interpréter pour susciter, chez les spectateurs, l'effet parodique préconçu. C'est pour cette raison qu'au début de la pièce, il offre, à la disposition du metteur en scène, un large chapitre destiné aux indications scéniques qui indiquent ce que le metteur en scène doit faire pas à pas.

---

<sup>43</sup> Ibid, p.12

<sup>44</sup> Ibid, p.72

<sup>45</sup> Ibid, p.19

<sup>46</sup> Ibid, p.73

*D'un bout à l'autre de la pièce, chaque personnage principal doit conserver un maintien, une façon de parler et de marcher qui lui sont propres, garant de sa continuité.*

*Les costumes des personnages, fixés à leur entrée en scène, ne varient pas plus que les gestes, sauf en ce qui concerne Lili dont les changements de costumes symbolisent le caractère.*

*L'Employé, en proie à une agitation constante, a un débit désordonné et marche dans tous les sens (même en arrière).*

*N. semble se déplacer avec répugnance. Il a une voix grave. En général, attitude raide et pas saccadé.*

*Lili parle sur un ton enjoué. Sa démarche rappelle celle d'un mannequin présentant une collection.*

*Le Journaliste est froid, toujours égal à lui-même, il ne regarde presque jamais ses interlocuteurs.*

*Se souvenir que, durant tout la pièce, la rafle sévit dans la ville. Donc, sifflets, bruits de cars, avertisseurs de police, phares.*

*Ces indications scéniques n'ont d'autre but que de souligner le caractère « parodique » de la pièce. S'abstenir néanmoins de tout « stylisation ». Le comportement absurde des personnages, leurs gestes manqués, etc., doivent apparaître absolument naturels et s'inscrire dans la vie la plus quotidienne<sup>47</sup>.*

Cette citation contient, comme on le voit, beaucoup de données très importantes qui nous informent sur les débits de parole, sur les costumes, sur les comportements des personnages. Le lecteur connaît, même au début de la pièce, les personnages qu'il va rencontrer et sait qu'il va entrer dans une atmosphère où l'on éprouve nettement le désordre qui règne dans le pays.

Considérées aussi comme les textes descriptifs par les autorités littéraires, les didascalies trouvent, dans nos pièces aussi, une place large quand l'auteur décrit les espaces et leurs décors où l'action se passe. Chaque fois que les espaces changent, et que les actes ou les tableaux, subissent un changement, Adamov, demandant aux metteurs en scène de s'attacher strictement à ce qu'il a indiqué dans le texte tout entier de sa pièce, recourt obligatoirement aux didascalies.

Le temps est, comme on le sait, un élément sine qua non des œuvres littéraires et pour le théâtre aussi. L'écoulement du temps varie dans les pièces

---

<sup>47</sup> Ibid, p.10

selon le style ou le but de l'auteur. Les auteurs font sentir l'écoulement du temps tantôt par les dialogues, tantôt par les indications scéniques. *Le Professeur Taranne* est une pièce dont l'action se déroule dans vingt quatre heures. L'auteur fait le sentir parallèlement au déroulement de l'action. Dans *l'Invasion*, il utilise les dialogues pour indiquer l'écoulement du temps. C'est pourquoi, nous n'avons pas trouvé dans ces deux pièces les indications scéniques concernant le temps. Mais, *La Parodie*, où le temps s'impose comme un personnage symbolique, offre de maint exemple sur le temps. Mais l'auteur ne préfère pas y refléter directement l'écoulement du temps et n'utilise pas les marqueurs temporels. Les feuilles qui jaunissent et les portraits physiques des personnages nous font sentir l'écoulement du temps par l'intermédiaire des didascalies.

*Même décor qu'au Table II. Seul, l'arbre a changé d'aspect son feuillage a jauni. Au pied de l'arbre, N. étendu. Il dort. Entre l'Employé<sup>48</sup>. A gauche, la terrasse d'un café qui vient de fermer pour la nuit, chaises empilées les unes sur les autres, tables retournées. Assis devant le café, tournant le dos à la scène, l'Employé, les cheveux blancs, méconnaissables. Même vêtement que de coutume, mais usés et défraîchis. Au fond de la scène déserte. L'estrade<sup>49</sup>.*

*Rumeurs confuses au loin. Passe très vite la femme du premier couple, vieillie, les cheveux blancs, mais toujours vêtue de la même manière. A plusieurs reprises, elle s'arrête pour rajuster un paquet qui lui glisse des mains<sup>50</sup>.*

*se précipitant derrière elle<sup>51</sup>.*

*Passe très vite la femme du second couple, également vieillie. Elle porte un enfant dans les bras<sup>52</sup>.*

En bref, Adamov, qui veut que ses œuvres soient interprétées telle qu'elles sont, compose ses pièces sans passer au bleu un détail en utilisant les didascalies.

---

<sup>48</sup> Ibid, p.29

<sup>49</sup> Ibid, p.37

<sup>50</sup> Ibid, p.40

<sup>51</sup> Ibid, p.40

<sup>52</sup> Ibid, p.41

## CHAPITRE II

### 2. LES GESTES

Dans la vie courante, les gens font des mouvements de corps en parlant. Il est très souvent possible de voir ces mouvements de corps presque dans toutes les transmissions de message parce que « le langage parlé perceptible à l'oreille s'accompagne normalement de mouvements visibles »<sup>53</sup>. Ces mouvements, désignés sous le nom général de gestes, apparaissent aussi dans le théâtre et ils y trouvent une large utilisation. D'après leurs techniques d'utilisation, leurs fonctions et la période d'utilisation dans le théâtre, ils représentent une grande variété. De là, on peut dire que, dans chaque période du théâtre, l'utilisation des gestes si fréquente et si vaste nous montre qu'ils ont de sens riche et de grande contribution à une œuvre dramatique. C'est pour leurs sens riches et leurs grandes contributions à l'analyse d'une pièce qu'ils méritent d'être étudiés.

Avant de les étudier, il sera mieux de trouver une réponse à la question suivant : Pourquoi les gestes, se considèrent-ils comme l'un des éléments constitutifs du langage dramatique ? Le langage, au sens large du terme, se décrit, dans la linguistique, comme un système constitué des signes. « Dans ce sens, tout système comme visuel, sonore, gestuel est accepté comme langage<sup>54</sup>. » Nous nous bornons à aborder seulement le système gestuel en laissant les autres éléments du langage dramatique de côtés. En cas de communication, les gens ont, à leur disposition, un certain nombre de gestes qui constituent autant de signes et ceux-ci font partie de leur langage. En outre, on constate que l'on a, dans la vie quotidienne, à notre disposition, de multiples comportements permettant de transmettre des messages plus ou moins élaborés grâce à la production de gestes, mimiques, attitudes ou silences dont la signification est clairement déchiffrée dans une culture. Au cours d'une représentation, l'acteur/l'actrice reflète, à l'aide des gestes, son état d'âme à son auditeur. Il est possible de lire, dans les regards, l'expression de la colère, de la peur, de l'impatience ou de l'enthousiasme. On pose, par exemple, la

---

<sup>53</sup> Marcel COHEN, *Pour une sociologie du langage*, Paris, éd. Albin Michel, p. 68.

<sup>54</sup> Abdullah Er, *Forme du Texte Dramatique dans « Fin de Partie » de Samuel Beckett*, Thèse de Doctorat, Ankara, 1998, p.17.

main sur l'épaule d'un ami pour lui témoigner l'amitié, dans ces cas, les gestes sont des signes qui ont tant de significations. C'est grâce à la signification qu'ils possèdent, qu'ils peuvent trouver un référent dans l'esprit des hommes, ils sont susceptibles de transmettre un message et c'est pour leurs caractéristiques convenables à transmettre un message qu'ils se considèrent comme un langage.

En outre, dans un dialogue, les gestes et la parole se lient intimement et se complètent. Dans certains cas, ils se succèdent, se précèdent ou s'accompagnent l'un de l'autre. Il arrive que la parole reste peu suffisante pour refléter ou pour exprimer à l'auditeur ce qu'on pense, qu'on sent ou qu'on veut dire. Mais nos moindres gestes révèlent ce que nous voulons cacher, rendent visibles les sentiments et augmentent l'efficacité de message à donner. C'est pour cela que les gestes gagnent, à l'analyse d'un texte dramatique, une grande importance selon leurs fonctions et leurs rôles.

Nous avons déjà souligné que les gestes sont utilisés dès la première époque de l'histoire dramatique et représentent une grande variété selon l'époque et l'intention d'utilisation de l'auteur dramatique. Depuis XVII<sup>ème</sup> siècle, ils avaient tendance à indiquer les gestes. Ceux-ci sont plus importants chez les auteurs modernes que chez les classiques. A partir de la théorie de Pierre Larthomas, selon le rapport entre la parole et le geste on peut citer les gestes :

### **2. 1. Les Gestes de Prolongement**

Ces gestes qui ont une fonction propre à eux-mêmes sont avant tout facteur d'économie et permettent à l'auteur d'aboutir à une concentration des effets qui est une des caractéristiques du langage dramatique. Ils se trouvent généralement à la fin de la phrase. Dans certaines pièces, en créant les moments de pause et de doute, ce type de geste permet de préciser les caractères des personnages. Au cours de l'étude des pièces d'Arthur Adamov, ils ne sont pas constatés. Du reste, les auteurs dramatiques recourent rarement à ces gestes.

## 2. 2. Les Gestes d'Accompagnement :

Ils sont évidemment les plus fréquents au théâtre comme dans la vie, puisque tout le monde a inévitablement, à sa disposition, une attitude, une mimique plus ou moins significatives. Quand on étudie une œuvre du théâtre, il faut tenir compte de l'intensité exigeant, entre le geste et la parole, un rapport où ils sont, l'un sans l'autre, incompréhensibles et inefficaces, du rapport temporel que le geste et la parole se produisent simultanément et de l'accord plus ou moins grand qui permet aux éléments verbaux et gestuels de se renforcer pour la clarté de message parce que les gestes d'accompagnement peuvent se trouver dans l'une de ces trois relations avec la parole dans une œuvre dramatique.

**LE PROFESSEUR TARANNE**, - *Regardez- moi, Monsieur : ai-je l'air d'un homme qui s'est rhabillé en hâte ? Et quand aurai-je eu le temps de me rhabiller..?*<sup>55</sup>

Dans cette réplique, le personnage parle en même temps qu'il montre naturellement lui-même avec ses mains à son auditeur. Il est évident qu'il y a un geste bien que le texte ne dise. Quand on utilise une telle phrase, on fait quelque chose avec les organes du corps. Le geste et la parole sont, ici, simultanés. **LE PROFESSEUR TARANNE**, *d'une petite voix aiguë et pointant l'index en avant.*- « Tu vas voir ! Tu vas voir ! » *Mais voir quoi ? Je n'ai rien fait de mal, et je peux le prouver*<sup>56</sup>.

Dans cette indication scénique et à sa suite, dans la réplique des enfants, « Tu vas voir ! Tu vas voir ! », nous voyons un autre geste d'accompagnement où se trouvent à la fois une intensité et une simultanéité entre la parole et le geste. Dans l'absence de l'un de ces deux derniers, on ne peut créer la même efficacité quand il s'agit d'un défi.

---

<sup>55</sup> Arthur ADAMOV, *Théâtre, Paris, éd. Gallimard, 1953, p. 218.*

<sup>56</sup> *Ibid*, p. 218.



Il y a un autre rapport entre les gestes et les paroles. C'est l'accord entre les gestes et la parole. Cet accord, plus ou moins grand entre les éléments verbaux et gestuels, est ordinairement total et grâce à lui, les éléments ne peuvent que se renforcer les uns les autres pour la clarté du message. Mais parfois on se sert de l'opposition entre les gestes et les paroles si l'on veut créer un effet puissant. Dans les pièces que nous étudions, nous avons constaté des fois le rapport qui concerne l'accord. Dans l'une des scènes de « *Professeur Taranne* », après être entrée dans le bureau de police, la journaliste y rencontre ses amis.

*SECOND MONSIEUR.- Par exemple !*<sup>57</sup>

*Serments de mains.*<sup>58</sup>

Nous rencontrons aussi de certains gestes bien que le texte ne le dise. Mais ils sont cachés dans la réplique du personnage. Ce « Par exemple ! » dans la réplique de Seconde Monsieur est la preuve de son contentement de voir l'un de ses amis et quand une joie apparaît dans un visage devant un événement, il est fortement probable que les mimiques s'accompagnent de cette joie. De plus, la réplique est succédée par une didascalie comme « serment de mains ». Il n'y pas d'une autre indication scénique qui précise les gestes de Seconde Monsieur. L'auteur laisse à l'acteur le choix de comportement et des mimiques. Il existe, ici, un grand accord entre la parole « Par exemple » et les mimiques apparues comme dans chaque contentement de voir un ami.

### **2. 3. Les Gestes de Remplacement :**

Dans les pièces, il y a certains gestes qu'ils remplacent la parole. On utilise ce type des gestes comme réplique. La personne répond aux paroles s'adressant à elle-même. C'est de répondre brièvement. Ces sortes de gestes sont moins fréquentes dans le théâtre. Ils portent un risque de visibilité. Car ils peuvent passer inaperçus d'un public un peu distrait.

---

<sup>57</sup> Ibid, p. 223.

<sup>58</sup> Ibid, p. 223.

*Le second Monsieur fait un geste de la main signifiant moi non plus<sup>59</sup>.*

Ce geste fait par le main signifiant « moi non plus » remplace la parole. A son utilisateur, il permet à la fois d'empêcher l'auditeur de prolonger la parole et de répondre brièvement.

*La Mère fait signe au Premier Venu de s'éloigner...<sup>60</sup>*

Il s'agit, dans cette didascalie, d'un signe qui donne un ordre à son auditeur. Ce signe remplaçant la parole se produit dans une situation où se trouvent ensemble trois personnes. Mais la troisième personne n'est pas au courant de ce signe. Ce geste de remplacement fournit à son utilisateur une possibilité de dire quelques choses dans un moment très court et de transmettre secrètement le message.

Il est fréquent, dans les jeux de scène, de voir que le sujet a des gestes significatifs mais non considérables. Ils n'ont pas de grand rôle dans l'analyse d'une pièce mais représentent la joie, les sentiments, l'amitié, les craintes etc. Ces types de geste sont gratuits et ils apparaissent par notre attitude habituelle ou conventionnelle dans la société.

***L'INSPECTEUR EN CHEF** (Il se lève et pose sa main sur l'épaule du professeur Taranne). – Je ne doute pas de vos succès. Mais, pour l'instant, ce n'est pas ce qui importe. (Il retire sa main. Pause.) Nous devenons éclaircir votre affaire pour compléter le rapport<sup>61</sup>.*

Il y a, là, un geste et une parole. La parole succède le geste. Mais Il n'existe aucun rapport entre les éléments verbaux et gestuels. Dans la vie réelle, nous faisons un tel mouvement pour montrer notre sincérité à notre auditeur ou pour le calmer. C'est une attitude conventionnelle et nous le

---

<sup>59</sup> Ibid, p. 221.

<sup>60</sup> Ibid, p. 77

<sup>61</sup> Ibid, p.218

faisons habituellement. Ces types des gestes ne sont pas tenus compte dans l'analyse d'une œuvre dramatique parce qu'ils ne portent aucune message, ni ne nous amener à aucune donnée susceptible de révéler les pierres constitutives d'une pièce à étudier.

## CHAPITRE III

### 3. ESPACE

Dans la vie réelle, les événements quotidiens doivent se passer dans un espace. L'action dramatique a aussi besoin d'un espace pour se réaliser. Mais l'espace dramatique se différencie de celui de la vie réelle. L'analyse des œuvres dramatiques exige une étude en détail parce que l'espace de l'action dramatique peut comporter beaucoup de données aptes à éclairer l'intrigue, à informer sur les personnages, surtout sur leurs états d'âme. Il est possible de le diviser en deux : l'espace dramatique et l'espace imaginaire. C'est l'espace dramatique où l'action se passe. L'auteur peut le présenter directement tantôt dans les didascalies et tantôt dans les répliques des personnages. L'espace imaginaire est au dehors de la scène. Les discours des personnages le créent virtuellement dans notre imagination.

Dans la *Parodie*, l'espace inchangeable est reflété par un circulaire photographique représentant une ville. Toute la pièce se déroule devant le circulaire. Mais l'espace change tant que le tableau change. Un square, un dancing, le bureau du Directeur de l' « Avenir », une rue, une cellule de prison ; ce sont les espaces où l'action de la *Parodie* se passe. La rue, c'est où N. est toujours étendu sous un arbre. Le square, c'est où N. et l'employé rencontre. La plupart des espaces de cette pièce sont, comme on le voit, des lieux fermés. Ces lieux rendent visible les états d'âme des personnages qui ont, du reste, des problèmes psychologiques parce que selon la tentation conventionnelle, les espaces fermés reflètent plutôt les problèmes intérieurs. Ces espaces ne donnent aucune information sur un lieu précis ou connu. Ils peuvent se trouver dans n'importe quel coin du monde ; mais, quand même, cela veut dire qu'ils sont des lieux réels. Cette particularité de l'espace rend les personnages universels et anonymes.

Dans le *Professeur Taranne*, il y a deux espaces : le bureau de police et le bureau de l'hôtel. Tout ce que nous venons de dire, ci-dessus, sur la *Parodie est*, de même, valable pour cette pièce parce que les espaces représentent les caractéristiques de même nature.

L'action de *l'Invasion* aussi se passe dans un espace fermé. C'est la chambre désordonnée d'une maison. Cette maison reflète le désordre dans le pays d'un part, le désordre des relations entre les personnages de la famille d'autre part. Tant que la pièce se déroule, on s'aperçoit bien que personne n'y est vraiment pas heureux, surtout Agnès. Celle-ci a la nostalgie des beaux jours passés de son mariage. Elle parle, d'abord, d'un hôtel où elle est heureuse aux premiers jours du mariage ; puis, de la Nive où elle était allée pour une fois avec Pierre. En outre, nous y avons rencontré des espaces imaginaires qui établissent les relations avec le monde extérieur. C'est la voix d'ascenseur qui crée virtuellement cet espace imaginaire.

Au cours de notre étude, nous avons constaté que les personnages sont malheureux dans les espaces représentés.

### **3. 1. Décor**

Comme dans la vie réelle, dans le théâtre aussi, l'action doit se passer dans un espace. Celui-ci varie selon le contenu des pièces et des messages que l'écrivain veut y donner spécialement et il est certainement doté des éléments ayant des contributions à reconstruire l'univers d'une oeuvre dramatique et des fonctions cachées ou claires dans le message qu'on doit repérer.

L'analyse d'une oeuvre dramatique consiste non seulement à tenir compte des gestes, mais aussi des éléments qui nous permettent de nous prolonger dans l'analyse détaillée. Le décor, l'un des éléments sine quo non de la méthode du « *Langage Dramatique* » au moyen que nous abordons les pièces d'Arthur Adamov. Grâce au décor, il est possible de parvenir aussi à des repères différents qui sont susceptibles de nous garantir absolument les conséquences analytiques.

. « Le mot décor évoque avant tout pour nous un ensemble d'éléments matériels plus ou moins adroitement agencés pour produire un certain effet. »<sup>62</sup> Comme nous le dit la phrase précédente, au cours d'une lecture ou d'une présentation d'une oeuvre dramatique, les objets qui se trouvent dans la scène ou une expression décrivant l'espace nous accordent, à première vue, beaucoup

---

<sup>62</sup> Pierre Larthomas, *Langage Dramatique*, éd Armand Colin, 1972, p.107.

d'informations sur le lieu et le temps où l'action se passe et sur les valeurs culturelles du pays. *En fait, il n'y a qu'un décor, valable du début à la fin. Devant lui viendront se planter les différents éléments : l'horloge, la pancarte, l'arbre, etc.*<sup>63</sup> La pancarte, l'un de ces derniers objets appartient peut-être à deux derniers siècles. Au cours de la présentation d'une pièce de Molière ou d'une pièce appartenant à n'importe quel écrivain - par exemple *Les Fourberies de Scapin*- dès que les rideaux se lèvent, ou dès que le personnage s'apparaît dans la scène, les spectateurs vont comprendre que le temps de pièce est à quelle époque, et que l'action va être pleine des intrigues qui reflètent la mentalité et la conception des gens, et la structure sociale, culturelle et économique de l'époque.

Le décor n'est pas un moyen pour l'ornement mais au contraire, le but fondamental qui renforce le message que l'auteur veut donner. L'Arthur Adamov utilise, à la fois, le décor pour donner le message et pour susciter un certain effet.

*Sur le parquet, à deux endroits différents, des feuilles de papier disposées à la manière d'un jeu de cartes.*<sup>64</sup>

*A gauche, en avant de la scène, un divan où est couchée Agnès. A la tête du divan, deux chaises en guise de dossier. Tout près, une table de nuit chargée de papiers.*<sup>65</sup>

*Au fond, à gauche, une fenêtre. Près de la fenêtre, une table. Sur la table, une machine à écrire et encore des papiers. Au fond, à droite, une commode couverte, elle aussi, de papiers, et un portemanteau trop chargé*<sup>66</sup>.

*Sur presque toute la longueur des murs, des rayons de bibliothèque où sont rangés quelques livres mais où s'entassent, encore et toujours, des papiers.*<sup>67</sup>

*Çà et là, des chaises. Sur presque toutes les chaises, des papiers, du linge, des vêtements.*<sup>68</sup>

Toutes ces citations qui décrivent la scène se trouvent au début de *l'Invasion*. *L'Invasion* est une pièce sur la recherche sans espoir d'une signification et sur la quête d'un message qui donnerait un sens à un fouillis de

<sup>63</sup> Arthur ADAMOV, *Théâtre, Paris, éd. Gallimard, 1953, p. 10*

<sup>64</sup> Ibid, p. 59

<sup>65</sup> Ibid, p. 59

<sup>66</sup> Ibid, p. 59

<sup>67</sup> Ibid, p. 59

<sup>68</sup> Ibid, p. 59

papiers indéchiffrables.<sup>69</sup> L'écrivain traite, en même temps, des immigrants qui occupent presque tous les bureaux officiels et remplissent les entreprises. Un désordre économique et social règne ainsi dans le pays à cause de l'immigration. On voit dans ces citations les papiers qui envahissent la scène. L'envahissement et l'éparpillement des papiers dans la maison sont la preuve du désordre dans le pays. Il semble qu'Agnès, femme du héros, représente le désordre. Elle est une personne qui vient du dehors. Agnès avait apporté le désordre dans la famille comme les immigrants dans le pays. Cela veut dire que ceux qui viennent de l'étranger soit dans le pays soit dans la famille apportent le désordre. Car, dès qu'Agnès part, l'ordre revient. Le désordre est si important dans cette pièce, de point de vue de message que l'œuvre puise son nom dans cet envahissement : l'*Invasion*.

Il faut qu'on ne doive pas oublier que le décor s'organise de façon qu'il puisse exposer les relations des gens et des situations. Dans les œuvres que nous étudions, le décor s'est organisé pour exposer les relations entre les gens et pour refléter leurs états d'âme. Dans l'*Invasion*, personne n'est pas essentiellement heureux dans leur situation. Le bonheur est resté, pour eux, dans le passé. *Agnès. – Dites, vous m'emmènerez loin d'ici. Nous irons aux bords de la Nive. Je n'y suis allée qu'une fois avec Pierre, les premiers temps...*<sup>70</sup> L'éparpillement des papiers et le désordre des choses dans la chambre, en même temps, sont le signe du malheur des personnages. *Sur le parquet, à deux endroits différents, des feuilles de papier disposées à la manière d'un jeu de cartes.*<sup>71</sup>

*Même décor, mais la chambre est maintenant encombrée de meubles disparates : çà et là, dans le plus grand désordre, un ou deux guéridons, une table de jeu, des chaises. Quelque part, un bahut. Sur tous les meubles, des papiers.*<sup>72</sup>

Au premier acte, l'éparpillement des papiers frappait seulement la vue. Mais, maintenant, au deuxième acte, le nombre des objets dans la scène

<sup>69</sup> Martin ESSLIN, *Le Théâtre de L'absurde*, BUCHETYCHASTEL, 1961, p. 93

<sup>70</sup> Arthur ADAMOV, *Théâtre, Paris, éd. Gallimard, 1953, p. 89*

<sup>71</sup> Ibid, p. 59

<sup>72</sup> Ibid, p.71

s'augmente. Plus le désordre dans la maison accroît, plus les difficultés, les problèmes et le malheur dans la vie des personnages sont considérablement visibles.

*Pierre. (Il hésite, puis allant vers Agnès toujours à la fenêtre).- As-tu pensé à aller acheter le papier ?*

*Agnès. – Non.*

*Pierre. Tu ne veux toujours pas travailler avec moi ?*

*Agnès (Elle se retourne, hésite). – Non.*

*Pierre. – Eh bien, il ne me reste plus qu'à aller chercher le papier moi-même.*<sup>73</sup>

Bien que, la femme et son mari (Agnès et Pierre), ils partagent quelque chose et soutiennent les uns les autres aux premiers temps de leur mariage, de ces dialogues, nous comprenons que le désaccord se présente parallèlement au désordre.

On entend non seulement par décor ce qu'on appelle jusqu'au dernier siècle la décoration, mais encore ce qu'on appelle si souvent de nos jours le décor sonore.<sup>74</sup> Cela veut dire que les objets, se trouvant dans la scène, ne sont pas suffisants pour obtenir les données efficaces dans l'analyse d'une œuvre dramatique ; il s'en faut de beaucoup, pour l'analyse du décor, des éléments, ayant des contributions précises, dont on doit tenir compte. C'est pourquoi, il nous faut envisager le décor sonore, les bruits, la musique de scène, l'éclairage, les costumes, les accessoires et les objets nécessaires pour décrire un lieu (la décoration).

Ces éléments constitutifs du décor doivent aussi être étudiés un à un. Le décor sonore consiste aux voix entendues à l'intérieur de la scène ou hors de la scène : La musique, les bruits, les cris, les voix des gens ou des objets qui influent sur les spectateurs ou qui ont les contributions à l'effet de la pièce (augmentation de l'effet sur les spectateurs et de leur motivation.). Dans le théâtre, on rencontre fréquemment l'utilisation du décor sonore pour les différents objectifs. Par exemple, pour faire éprouver aux spectateurs l'accroissement de la tension d'une situation et pour les intégrer dans une atmosphère tendue pleine d'inquiétudes, de craintes ou d'enthousiasmes ; la

<sup>73</sup> Ibid, p. 79

<sup>74</sup> Pierre LARTHOMAS, *Le Langage Dramatique*, Armand Colin, 1972, p. 107



force et le timbre de la musique s'accroissent parallèlement à la tension. Au cours de l'étude des pièces, notre constatation était que l'écrivain n'a point mis en place la musique, pourtant les bruits hors de la scène, on les trouve de temps en temps dans les pièces.

*(On entend non loin les bruits de la rafle.)*<sup>75</sup>

Dans l'œuvre, il s'agit d'une immigration. Tant d'immigrants qui partagent les occasions de travail dérangent les citoyens du pays parce qu'ils causent le chômage. Il a lieu une lutte entre les immigrants et les citoyens et cette lutte est dû au désordre dans le pays. Celui-ci est reflété aux spectateurs par ce bruit hors scène. C'est pourquoi, les spectateurs entendent de temps en temps les voix de rafle des polices qui interviennent la querelle.

Quelques mots sont aussi nécessaires sur l'éclairage. Le rôle de l'éclairage n'est pas seulement de rendre visibles le jeu des acteurs ou les objets dans la scène; il est lui-même un acteur qui est en accord ou en désaccord avec le texte pour créer un certain effet dans le déroulement de la pièce. Il permet à l'auteur ou au metteur en scène de fournir beaucoup de possibilités et de variations de l'utilisation de la lumière. Il est utilisé pour la classification du temps dans une pièce qui se déroule en un seule journée. Cela veut dire qu'il est susceptible de faire apercevoir au spectateur la fuite du temps.

*Une rue. La nuit est presque noire*<sup>76</sup>.

Arthur Adamov ne donne pas les marqueurs d'éclairage dans les pièces que nous étudions mais il préfère plutôt utiliser les marqueurs du temps pour faire comprendre l'écoulement du temps ou pour montrer, derrière l'action essentielle, ce qui se passe. Le temps dans cette pièce est généralement la nuit

---

<sup>75</sup> Arthur ADAMOV, *Théâtre, Paris, éd. Gallimard, 1953, p. 19*

<sup>76</sup> *Ibid, p. 37*

ou les espaces où l'on se trouve sont presque obscures et la nuit et l'obscurité sont le symbole du désordre, du chaos, de l'imprécision dans la vie et dans les âmes des personnages.

*Le bureau de Police*<sup>77</sup>:

*Le Professeur Taranne*, l'une des pièces que nous étudions, commence par cette didascalie. Cette indication scénique nous indique, à premier abord, le nom de lieu, mais en même temps, elle a une fonction qui permet à l'écrivain de décrire le lieu sans indiquer les objets nécessaires composant le décor. De cette didascalie, on comprend que l'action du premier tableau va se passer dans un bureau de police et on va rencontrer les objets qui doivent se trouver dans tel bureau. Pourtant, on a l'impression qu'on va voir une telle scène qu'on peut rencontrer ailleurs. En outre, cette indication scénique met en place que les lecteurs/spectateurs sont sur le point d'être les témoins d'une intrigue concernant probablement à un crime ou à une dénonciation. D'ailleurs, dès que la pièce commence, on aperçoit que, dans le bureau de police, un homme, accusé de se déshabiller devant les enfants qui se trouvent au bord de la mer, cherche à prouver qu'il n'a pas commis ce crime en question.

Dans la premier tableau de *Professeur Taranne*, le décor est précisé par les didascalies : « le bureau de Police ». De cette indication, nous comprenons que l'action va se passer dans le bureau de police et les dialogues se passeront entre la police, le professeur Taranne, et les autres. Puis, l'auteur se met à décrire la scène. L'expression «le bureau de Police », nous évoque que, dans la scène, il y aura les tables, les employés de police, les papiers sur les tables, les chaises, les gens qui s'occupent ardemment des affaires. En bref, il y a, là, un bureau officiel. En outre, le lecteur va penser que l'action est à notre époque parce qu'aucune indication ne le contredit.

Avec une seule donnée sur le décor, on a eu certaines informations. Cela nous montre que le décor a une fonction susceptible de nous informer sur

---

<sup>77</sup> Ibid, p.217

la pièce. C'est cette fonction qu'il peut faire parti du langage et delà, du langage dramatique.

*Le bureau de l'hôtel.*<sup>78</sup>

Le deuxième tableau du *Professeur Taranne* commence par cette didascalie, cette expression « le bureau de l'Hôtel », montre aussi que l'action va se passer dans un hôtel. Soit dans cette indication, soit dans celle du premier tableau, on voit que l'espace est imprécis. Quel est le nom de l'hôtel ? Où se trouve cet hôtel ? Il est dans le monde mais dans quel endroit ? Selon les traditions du nouveau théâtre, cette sorte d'explication, des descriptions ou des indications scéniques sont normales. Car les auteurs du nouveau théâtre les utilisent volontairement et ils les chargent des significations, des fonctions, de rôles pour créer une grande efficacité de manière que le message est transmis parfaitement. Arthur Adamov ne donne pas les noms des lieux où se passe l'action afin d'inciter dans les cerveaux qu'ici, la scène, c'est le monde et qu'un tel homme, comme Professeur Taranne peut vivre dans n'importe quel côté du monde et cette pièce reflète la vie, elle-même. Cela nous pousse à penser que l'importance du personnage, de l'espace au théâtre de l'absurde est réduite presque à zéro. D'ailleurs, le théâtre de l'absurde avait généralement l'intention de refléter l'homme à lui-même, sa situation et sa condition après la deuxième guerre mondiale sans résoudre ses problèmes.

Dans *Le Professeur Taranne*, bien que les indications scéniques soient généralement mises en œuvre pour donner les indices sur le décor, on les rencontre rarement dans les répliques des personnages.

*Je me promenais au bord de l'eau*<sup>79</sup>.

C'est l'une des répliques du professeur Taranne. Il l'utilise au commissariat en racontant son histoire pour prouver qu'il est innocent devant les accusations faites par les polices. Cet énoncé employé dans la scène crée,

---

<sup>78</sup> Ibid, p.225

<sup>79</sup> Ibid, p. 218

dans les imaginations des spectateurs/des lecteurs, un autre monde et leur amène au dehors de la scène. Il est en fait un retour en arrière. Ce retour en arrière a également un rôle de compléter l'intrigue essentielle de la pièce. Comment ? Le passé du personnage éclaire le présent.

*PREMIER POLICIER. – vous êtes accusé d'avoir laissé traîner des papiers... dans les cabines de bains*<sup>80</sup>.

Cet énoncé aussi est un indice donné par la bouche d'un personnage. De cet énoncé, on comprend que l'écrivain a créé un lieu virtuel qui présente une image de cabine de bain sali des papiers. Le désordre et la saleté peuvent être parfois, dans les œuvres littéraires, les symboles des personnages incohérents et de celui qui mentent pour cacher ses vices de sa personnalité. Cette accusation faite contre le professeur Taranne reflète également le caractère du héros qui agit d'une manière incohérente. En outre, ces deux dernières citations empruntées à des pièces différentes d'Arthur Adamov sont des répliques des personnages qui contiennent les indices sur le décor.

*Obscurité complète*<sup>81</sup>.

Grâce à cette didascalie, Les spectateurs/lecteurs n'ont, à premier abord, aucune impression ou aucune idée sur ce qui va se passer dans la scène. Mais c'est évident que cela va éveiller la curiosité et l'intérêt des gens. Quand la pièce commence, les spectateurs entendent seulement les voix d'une femme et d'un homme qui dialoguent l'un avec l'autre. Puis, plus la lumière grandit peu à peu, plus on aperçoit qu'on est devant une scène qui reflète une chambre en désordre. Grâce à ce style, les spectateurs si motivés à regarder la pièce, si curieux pour l'intrigue de la pièce, s'intègrent, d'une manière la plus efficace, de plus en plus, dans l'atmosphère du monde dramatique. Pourtant, l'obscurité y signale d'avance le chaos où s'ébroue le pays.

C'est *l'Invasion* où le *décor* est le plus dominant, le plus efficace et qui a un rôle très fonctionnaire entre les pièces d'Arthur ADAMOV. Cette pièce se

---

<sup>80</sup> Ibid, p. 227

<sup>81</sup> Ibid, p. 59

compose de quatre actes. L'auteur représente, dans le premier acte, un décor très détaillé qui ne varie pas presque tout au long de la pièce. Bien que le décor essentiel reste le même, on rencontre pourtant les changements qui ont des contributions au déchiffrement de l'intrigue.

*La lumière grandit peu à peu. On distingue dans la pénombre une chambre en désordre où Pierre – grand, efflanqué, nerveux – marche de long en large.*

*Sur le parquet, à deux endroits différents, des feuilles de papier disposées à la manière d'un jeu de cartes.*

*Au plafond, une lampe munie d'un système compliqué de poulies.*

*A gauche, en avant de la scène, un divan où est couchée Agnès. A la tête du divan, deux chaises en guise de dossier. Tout près, une table de nuit chargée de papiers.*

*A droite, un peu avant et tourné aux trois quarts vers la gauche un volumineux fauteuil tendu de velours : le fauteuil de la Mère.,*

*Au fond, à gauche, une fenêtre. Près de la fenêtre, une table. Sur la table, une machine à écrire et encore des papiers. Au fond, à droite, une commode couverte, elle aussi, de papiers, et un portemanteau trop chargé.*

*Sur presque toute la longueur des murs, des rayons de bibliothèque où sont rangés quelques livres mais où s'entassent, encore et toujours, des papiers.*

*Çà et là, des chaises. Sur presque toutes les chaises, des papiers, du linge, des vêtements.*

*Trois portes : à droite, à gauche et au fond de la scène<sup>82</sup>.*

*Même décor, mais la chambre est maintenant encombrée de meubles disparates : çà et là, dans le plus grand désordre, un ou deux guéridons, une table de jeu, des chaises. Quelque part, un bahut. Sur tous les meubles, des papiers<sup>83</sup>.*

*Même décor, mais les papiers ne traînent plus sur tous les meubles : ils sont disposés en piles sur la commode<sup>84</sup>.*

*Même décor. Mais l'ordre et le confort règnent : les meubles sont rangés, il n'y a plus de papiers nulle part. Beaucoup de napperons et rideaux<sup>85</sup>.*

On voit clairement que l'expression « Même décor » existe dans les trois derniers actes. Mais il y a pourtant des changements du décor, surtout,

---

<sup>82</sup> Ibid, p. 59

<sup>83</sup> Ibid, p. 70

<sup>84</sup> Ibid, p. 80

<sup>85</sup> Ibid, p. 90

celui de l'éparpillement des papiers dans la chambre. Un désordre règne dans la scène et l'ordre et le confort n'y reviennent qu'à dernier acte. Ces changements du début à la fin de la pièce se réalisent de manière à refléter ceux des relations entre les personnages et à mettre en évidence le parallélisme avec l'intrigue racontant, en apparence, les efforts d'un personnage qui cherche à compléter un roman incomplet de son ami mort, mais au profond, le désordre que causent les immigrants s'installant dans le pays. Pourquoi le désordre ? Car les immigrants, ils diminuent les possibilités de travail en s'occupant des entreprises et en causant une restriction des domaines de travail pour les citoyens du pays en question.

Le héros est marié avec la sœur de son ami mort. Sa femme, Agnès, s'est intégrée dans la famille après le mariage. Dans la famille, un désordre règne. Cela veut dire qu'elle est essentiellement une étrangère et c'est elle qui apporte le désordre dans la famille comme les immigrants le fait dans le pays. Le désordre continue jusqu'à ce qu'Agnès quitte la famille au quatrième acte. L'éparpillement des papiers dans la chambre symbolise le désordre dans la famille et dans le pays. Toutes ces citations ci-dessus empruntées à *l'Invasion* prouvent le rôle du décor dans la structure profonde de l'intrigue de cette oeuvre.

*Même décor qu'au tableau II. Seul, l'arbre a changé d'aspect, son feuillage a jauni. Au pied de l'arbre. N, étendu. Il dort. Entre l'employé<sup>86</sup>.*

Jusqu'à ce tableau, l'espace a varié trois fois. Mais maintenant, l'espace est redevenue la même au tableau II. En outre, jusqu'à ce tableau, on a constaté qu le temps est la nuit. On l'aperçoit par l'intermédiaire des repérages répandus soit dans les répliques des personnages, soit dans les didascalies, mais grâce à cette indication scénique, on voit que le temps s'écoule sans s'apercevoir. Il est devenu l'automne. L'un des personnages principaux, l'Employé, indique quelques fois qu'il va rester deux semaines dans cette ville où il vient de venir. Mais ici, on voit qu'une saison a passé soudain sans que le personnage s'aperçoive. Cela montre que les personnages vivent dans un

---

<sup>86</sup> Ibid, p.29

monde d'autre que la vie réelle. De là, une rupture de communication se montre entre les relations des gens. L'écrivain accorde d'une grande importance à l'utilisation du décor.

Les œuvres littéraires consistent essentiellement en quelques éléments structuraux quand il s'agit d'une analyse : espace, personnage, action et temps. L'étude de ces éléments permet aux chercheurs scientifiques de posséder des significations considérables sur l'œuvre étudiée et de repérage profonds dans l'analyse de cette œuvre. Les auteurs du théâtre classique ont été attachés strictement à la règle de trois unités. L'unité de temps est l'une des trois unités.

Dans *La Parodie*, l'une des pièces que nous étudions, nous nous apercevons de l'écoulement du temps soit par les changements physiques des personnages « *l'Employé, les cheveux blancs, méconnaissable*<sup>87</sup> », soit par les indications scéniques données par l'auteur, « *Entre-temps, la nuit est tombée. Complète obscurité*<sup>88</sup> » et soit par les rapetissements progressifs de l'espace « *le dancing, le décor n'occupe que le milieu de la salle*<sup>89</sup> » bien qu'il y ait une horloge sans aiguilles comme l'un des éléments du décor. Il est impossible, dans ce cas, d'apprendre l'heure d'une horloge sans aiguilles dans le décor ni aucune autre information sur le temps. Pourtant les personnages persistent à se demander l'heure les uns aux autres sans recevoir une réponse. L'horloge sans aiguilles, le fait que l'écoulement de temps se fait nous apercevoir par les changements des physiques des personnages, par les indications scéniques et par les rapetissements de l'espace et le fait que les personnages ne sont pas au courant de l'écoulement du temps nous poussent à penser sur la psychologie des personnages. Ils vivent le passé dans ce jour. Ce n'est pas une vie, mais vivre dans les rêves. L'horloge sans aiguilles symbolise, d'une part, le temps auquel le personnage n'accorde pas de l'importance. Elle présente l'un des caractéristiques du nouveau théâtre qui est contre la règle de trois unités du théâtre classique, d'autre part.

---

<sup>87</sup> Ibid, p. 37

<sup>88</sup> Ibid p. 41

<sup>89</sup> Ibid p. 48

### 3. 2. Costume

Le costume, élément sin quoi non de la langue visuelle, contient les vêtements, les bijoux et certains accessoires dans les pièces. Les costumes, en tant que les signes sociaux culturels, contribuent à la mise en évidence de la réalité historique, sociale, psychologique. Ils assurent une certaine communication cachée entre le texte/représentation et le lecteur/spectateur selon la manière de représenter.

Il n'y pas de données détaillées sur le costume dans les pièces classiques. Mais on parvient à certaines données apparues dans les dialogues des personnages. Les costumes qui se trouvent dans les textes présentent une apparence exagérée et moderne. Ils reflètent la situation sociale ou les plaisirs des personnages.

Dans les pièces et dans les mises en scènes modernes, le costume a des diverses fonctions. Il est très important – surtout par ses dimensions symboliques- pour la description des personnages et de leur l'état d'âme. Ils deviennent les signifiants par leurs sens symboliques. Ceux-ci rendent facile l'organisation de plusieurs éléments. Par exemple, le noir est, en France, le symbole de la noblesse, du deuil et de l'église. Les spectateurs ont une impression sur la situation sociale, sur la psychologie et sur le caractère du personnage qui porte les vêtements noirs dès qu'il se montre dans la scène, si l'auteur ne contredit pas le sens symbolique du noir dans le texte. En outre, le costume remplace parfois une personne ; on l'utilise, dans ce sens, pour différencier les personnages l'un de l'autre. Car la couleur et la forme du vêtement donnent au spectateur la première donnée sur la classe sociale du personnage.

*N. Il porte un complet noir trop court : pantalons jusqu'à mi- mollet, les manches s'arrêtant bien au- dessus des poignets<sup>90</sup>.*

N, l'un des personnages de *La Parodie*, qui passe la plupart de son temps sous un arbre, présente, tout au long de la pièce, une personnalité passive, désespérée et qui ne connaît jamais le bonheur. La couleur de son

---

<sup>90</sup> Ibid, p. 13



costume qu'il porte reflète complètement son état d'âme. La brièveté de son costume est, d'un part, le symbole de la misère et de la pauvreté ; d'autre part, le désaccord avec la société qui ne l'accepte pas, même qui le pousse dans un côté bien que N, ait - le complet qu'il porte nous le dit (en tant que le vêtement, le complet signifie, à la fois, l'existence d'un homme dans la société et l'appartenance à une classe) - l'intention de s'y intégrer ou croit qu'il est l'un des membres de cette société. Il est évident de voir l'importance du costume qui est susceptible de nous montrer la culture, la psychologie d'un personnage bien que le texte ne nous le dise pas.

*Le Directeur disparaît pour revenir presque aussitôt, une serviette au bras. Il est devenu le Gérant de l'établissement<sup>91</sup>.*

*Le Gérant pousse l'Employé vers la sortie, puis sort à son tour. Tout de suite après il revient. Il est devenu le directeur de l'avenir. Le Directeur va se rasseoir à sa table. Lili et Le journaliste l'y rejoignent<sup>92</sup>.*

On voit, là, clairement qu'il ne s'agit d'aucun changement de costume mais avec l'ajout d'un accessoire (une serviette au bras), un personnage, Le directeur de l'Avenir devient si facilement un autre personnage, le Gérant de l'établissement. D'ailleurs, c'est la première fois que le Gérant de l'établissement a apparu dans la pièce et après la conversation dans le dancing avec l'Employé, qui oublie toujours le lieu du rendez-vous avec Lili, il ne se montre jamais. Le directeur de l'Avenir devient non seulement le Gérant de l'établissement mais aussi un réceptionniste, un chef de restaurant. Devenir une autre personne reflète absolument la vie elle-même et les autres personnages qui se présentent sous l'identité du directeur sont les hommes ordinaires de la vie banale. Cela veut dire que l'étude des changements sans cesse de costume des personnages au cours de représentation contribue à décrire plusieurs éléments secondaires qui n'existent pas dans le texte.

Dans quelques pièces, les vêtements et les costumes des personnages peuvent varier parfois, mais dans les autres, ils restent le même tout au long de la pièce. Ce se réalise selon qu'ils se chargent la fonction. Lili, personnage de *La Parodie*, porte des costumes et vêtements fastueux « *Entre Lili, à droite,*

---

<sup>91</sup> Ibid, p. 24

<sup>92</sup> Ibid, p. 25

*toilette tapageuse. Chapeau monstrueux : plumage et fanfreluches*<sup>93</sup> ». Elle prend pour un mannequin bien qu'elle ne le soit pas. Elle est une femme banale et sotte. Pourtant elle est aimée par deux personnages. Mais Lili ne peut distinguer ces hommes l'un de l'autre. Elle aime le journaliste, mais elle n'est pas indifférente aux intérêts de ces deux hommes. Elle a un caractère incohérent. Les changements de ses costumes mettent en évidence son caractère incohérent. Arthur ADAMOV l'indique d'ailleurs dans les indications scéniques de *La Parodie : Les costumes des personnages, fixés à leur entrée en scène, ne varient pas plus que les gestes, sauf en ce qui concerne Lili dont les changements de costumes symbolisent le caractère*<sup>94</sup>.

---

<sup>93</sup> Ibid, p.13

<sup>94</sup> Ibid, p.10

## CHAPITRE IV

### 4. TEMPS

Dans le domaine littéraire, les œuvres sont fondées sur quelques fondements structuraux essentiels : l'espace, le temps, le personnage, l'action etc. Ceux-ci sont si importants et si nécessaire quand il s'agit d'une analyse littéraire. L'étude de ces éléments qui sont liés strictement les uns aux autres nous fournissent des données considérables sur la signification profonde du texte, surtout sur les genres littéraires comme le roman et le théâtre. Ces deux derniers, dont les contenus sont semblables à la vie réelle, ont, tout d'abord, une action et l'action doit se réaliser dans un lieu et dans un moment. Celui-ci est au temps. La fiction du temps dans le théâtre est diffère de celle du temps dans le roman.

Au contraire du genre de roman qui, de point de vu du temps, n'accorde pas d'importance à la linéarité des actions depuis le jour où il s'apparaît, pour la première fois, sur le champ littéraire, le théâtre est resté généralement respectif à la linéarité jusqu'au milieu du vingtième siècle. La notion de temps se charge une fonction différente dans les pièces contemporaines. Perdant sa mobilité, le temps ne peut désormais percevoir que par les répétitions. Comme nous considérons les pièces comme les textes littéraires, nous avons pour but de chercher à comprendre comment la fiction du temps s'établit et pourquoi une telle fiction du temps a été mise en œuvre par l'auteur.

Dans le *Professeur Taranne*, en général, l'auteur utilise le présent, l'imparfait et le passé composé. L'imparfait a été utilisé seulement pour expliquer et pour raconter le fait (le professeur Taranne déshabille devant les enfants au bord de l'eau) dont le professeur Taranne est accusé.

*LE PROFESSEUR TARANNE*, - ... *Je me promenais tranquillement au bord de l'eau, et puis, tout à coup, je les ai vus. Ils étaient là, tout près, ils m'encerclaient... Et il en sortait d'autres, de partout en même temps. Tous venaient sur moi. Alors, je me suis mis à courir. Je ne sais pas pourquoi j'ai couru... Sans doute parce que je ne m'attendais pas à les voir là...*<sup>95</sup>

*LE PROFESSEUR TARANNE*. – *Ils courraient, et ils criaient tous ensemble. (Bas) Comme s'ils s'étaient donnés le mot.*<sup>96</sup>

---

<sup>95</sup> Ibid, p. 218

<sup>96</sup> Ibid, p. 218

Dans les répliques ci-dessus, c'est vrai que le temps dominant est l'imparfait, mode de raconter ou conter une histoire, mais il est vrai également que c'est un retour en arrière qui nous informe sur la raison de l'accusation dont le professeur Taranne tâche de se justifier. De ce point de vu, ce retour en arrière est important pour le déroulement de la pièce dont l'intrigue devient compréhensible tant que s'avancent les dialogues où le spectateur/lecteur se rendront compte que le professeur Taranne ment. De là, on peut dire que ce retour en arrière nous fournit non seulement les données qui éclairent, à la fois, le passé et l'intrigue de la pièce, mais aussi nous permettent de comprendre le caractère du personnage parce qu'il nous pousse à voir le mensonge du personnage.

Le temps de présent le plus dominant dans la pièce toute entière apparaît généralement dans les dialogues. Le fait que le présent est dominant, sauf quelques exceptions, nous pousse à penser sur les caractères des personnages, surtout sur celui du professeur Taranne, l'héros qui vit dans un monde hallucinatoire qu'il crée dans son imagination. Bien que, dans la pièce, son métier n'ait pas été précisé par l'auteur « *PREMIER POLICIER. – Sur nos papiers, la profession est laissée en blanc*<sup>97</sup>. », le héros se présente comme un professeur. Il est indifférent au temps, il vit seulement dans le moment où il vit. C'est de vivre sans connaître le temps. Il n'a pas de projet, ni d'attente, ni de rêve, ni de crainte sur son avenir. Comme s'il n'existe pas la notion de temps pour lui. C'est à cause de son caractère que l'action se déroule dans le présent.

En cas échéant, il ne recourt au temps passé que pour parler de ses succès imaginaires qu'il a obtenues et pour prouver aux autres qu'il est un homme célèbre qu'en réalité, il n'en est point.

*Le PROFESSEUR TARANNE. – Je suis le professeur Taranne, un homme éminent. J'ai fait de nombreuses conférences à l'étranger. Dernièrement encore, on m'a invité en Belgique, et j'y ai remporté un succès*

---

<sup>97</sup> Ibid, p.226

*sans précédent... Tous les jeunes gens s'arrachaient mes cours... on se battait pour avoir une feuille écrite de ma main...*<sup>98</sup>P : 218

C'est vrai que le professeur Taranne a été invité en Belgique, qu'il y fait unique conférence. Mais, là, il exprime les idées d'un autre professeur dit Ménard au lieu de les siennes sans indiquer les références et le recteur belge qui a appris son mensonge renonce à l'inviter à leur prochaine session. Vers à la fin de la pièce, le lecteur/spectateur apprendra tout de la lettre que le recteur a envoyée au professeur Taranne. Ainsi, il comprend que toutes les prétentions du professeur Taranne sont fausses. C'est grâce à ce retour en arrière dans la réplique ci-dessus que nous obtenons les données très importantes sur le caractère du personnage et les données qui éclairent l'intrigue de la pièce et que nous pouvons trouver l'occasion de souligner le rôle du passé composé dans cette œuvre. Du reste, les retours en arrière portent surtout des données sur le personnage. Celui-ci qui n'est pas content du présent, qui n'est pas heureux aujourd'hui, et qui veut cacher le secret de sa vie ou de sa personnalité, il se réfugie au passé et la technique de retour en arrière lui permet de s'en fuir. Cette fuite du présent ou d'aujourd'hui est concernant le monde intérieur du personnage.

Il est temps de parler d'un côté très intéressant du « *Professeur Taranne* ». Bien que cette œuvre soit l'une des exemples du théâtre de l'absurde qui ne reste point respectif aux règles de trois unités du théâtre classique, quand même, la linéarité du temps est préservée et l'action se passe dans vingt quatre heures recommandées par Aristote. Il n'existe aucune données sur l'écoulement du temps, mais il est pourtant très évident que le temps se passe. Nous le comprenons des changements des tableaux puisque son action se déroule dans deux espaces différents et du déroulement de l'intrigue et des dialogues.

*La Parodie*, C'est une pièce où le temps est un personnages, mais un personnage symbolique. Cela veut dire, elle est le symbole des hantises des personnages qui ont tant d'idées préconçues. L'hantise de temps se montre surtout dans l'image de l'horloge sans aiguilles, l'élément du décor. Le temps

---

<sup>98</sup> Ibid, p.218

se fait rappeler fréquemment. Même, les personnages demandent, l'un à l'autre, l'heure sans recevoir une réponse. Bien que le temps se fasse rappeler si fréquemment, il est impossible quand même d'obtenir des informations sur l'écoulement du temps. Celui-ci ne peut être repéré qu'aux changements physiques indiqués par l'auteur et à la restriction des espaces.

Les personnages de « La *Parodie* » n'ont aucune soucie de temps. Il s'agit, pour eux, de deux mondes. L'un est le monde réel dans la pièce où ils vivent sans s'apercevoir rien, l'autre est leur monde intérieur. Tous les personnages ont besoin de la réhabilitation psychologique. N. est personnage ayant une personnalité passive, désespérée et qui ne connaît jamais le bonheur. Il n'a pas de soucie de temps. Il a seulement une hantise d'attendre Lili qu'il demande à elle de le tuer. L'Employé, un personnage pressé absolument dans son monde intérieur, court à la suite d'une imaginaire rendez-vous avec Lili. Mais il oublie le temps et le lieu de son rendez-vous. Aux divers moments, Il va aux lieux différents pour son rendez-vous en se trompant chaque fois sur l'heure de son rendez vous.

*L'Employé, saisissant la main de Lili. – Je voudrais... avant que vous partiez. Voulez-vous ?... Après-demain, c'est un peu loin, demain plutôt. Enfin, comme cela vous arrange le mieux. Je suis très pris, mais pour vous, je me rendrai libre. Je vous promets... à neuf heures précises devant le Royal*<sup>99</sup>

*L'Employé, qui n'a pas remarqué le départ de Lili. – Je ne sais comment vous remercier. Aucun mot ne peut dire la joie... A neuf heures précises devant le Continental... Je vous attendrai aussi longtemps qu'il faudra. Je ne suis quand même pas à un quart d'heure près. Chaque instant, je le vivrai en vous, mon grand amour.*<sup>100</sup>

*L'Employé, - Je suis très touché de la part que vous prenez à ce qui m'arrive... Mais il n'y a pas de quoi s'inquiéter, je vous assure. (Pause.) J'y suis. Nous avons bien rendez-vous ici à neuf heures et demie, mais ... pas aujourd'hui, demain. (Pause.) Demain, demain, voilà, c'est demain. Une jeune fille de son monde ne peut tout de même pas fixe rendez-vous un jour pour le lendemain, cela ne se fait pas.*<sup>101</sup>

Comme nous avons vu les citations ci-dessus, le personnage donne un rendez-vous pour la première fois à Lili. Mais puis, dans la deuxième citation,

---

<sup>99</sup> Ibid, p.16

<sup>100</sup> Ibid, p.16

<sup>101</sup> Ibid, p.29

il se trompe très vite du lieu et enfin dans la dernière citation, il oublie le temps de rendez-vous et il se berce des prétextes de ne pas avoir le rendez-vous à l'heure précisée : oublier le temps de rendez-vous et se tromper sur le lieu, trouver des prétextes, Il est, là, évident qu'il a des problèmes personnels et psychologiques. C'est de refuser de vivre dans le monde du peuple parce que le peuple dans la vie réelle reflétera, à eux-mêmes, leurs vices personnels, leurs problèmes psychologiques et leurs défauts caractéristiques. Les personnages de *La Parodie* n'ont pas de support à un tel reflet de leurs maladies morbides car ils se prennent pour l'homme normal et ils se réfugient à leur monde intérieur. Etre indifférent au temps et recourir aux prétextes sur le temps du rendez-vous, c'est, en effet, la fuite du présent, de la vie réelle et de se réfugier au monde intérieur.

*N. – Le soir où nous nous sommes promenés aux abords de la gare. Vous vous souvenez, il y avait autour de nous, sous la pluie, tout un peuple sans domicile qui ne bougeait pas. Je suis une fois retourné dans ces parages. Plus personne, les rues étaient désertes. (Pause) Je ne veux pas disparaître comme ces gens-là poussés dans le dos. (Pause) je n'ai pas choisi de vivre, mais si je pouvais choisir ma mort... (Pause) Vous m'aviez promis de me tuer, tuez-moi<sup>102</sup>.*

Nous rencontrons encore un autre retour en arrière. N, personnage qui s'allonge presque sous un arbre tout au long de la pièce, parle de ses souvenirs qu'il crée dans son imagination. Cette citation nous amène au passé du personnage et grâce à elle, nous apprenons la philosophie de vie du personnage et la raison de son désir de mort. N. déclare sa pensée sur la vie et il prétend que Lili lui a fait une promesse mais c'est douteux que les événements indiqués soient vécus et que la prétention soit vraie parce que Lili le refuse.

*N. - Lili, vous m'aviez fait autrefois une promesse. Je ne vous l'ai jamais rappelée<sup>103</sup>.*

*Lili. – Une promesse ? Moi, je vous ai promis quelque chose, vous en êtes sûr ? Après tout, c'est possible, je vois tant de monde. S'il fallait se souvenir de tout ce qu'on dit !<sup>104</sup>)*

---

<sup>102</sup> Ibid, p.17

<sup>103</sup> Ibid, p.17

<sup>104</sup> Ibid, p.17

*Lili, - Qu'il faisait bon là-bas. De ma vie je n'ai passé de vacances aussi agréable. Je m'étais habitué à prendre des bains de soleil en pleine nuit, tout le monde en faisait autant, c'était délicieux. L'été dernier, quand je suis partie, la seconde quinzaine de juin, on grelottait littéralement. (Pause) Au retour, en avion, j'ai voyagé avec deux prêtres. Les nuages fuyaient sous nos pieds, on s'amusait bien. Les prêtres m'ont dit que, par arrêté spécial, les églises allaient être fermées dès ce jour. La décision les avait un peut surpris et chagrinés, je crois. Ils l'attendaient pour l'année prochaine seulement. Je les ai consolés comme j'ai pu. (Se bouchant les oreilles) Ne parlez donc pas tous à la fois<sup>105</sup>.*

Il s'agit aussi, ici, d'un retour en arrière, mais il ne nous informe pas sur le passé du personnage et n'a aucun apport au déroulement de la pièce. Pourtant comme la dernière aussi, cette citation suscite chez nous un doute sur les vacances si elle s'est réalisée. Comme nous avons vu, les modes des verbes sont presque en temps composé. Bien qu'au tableau II, aucune information n'existe sur son départ en vacances, au tableau III, Lili parle de ses souvenirs des vacances et de son retour. Cela nous montre que le temps s'est déroulé.

Dans *la Parodie*, Le temps de l'indicatif présent est généralement dominant. Les personnages n'utilisent pas le mode de l'imparfait, ni du futur, ni du passé composé sauf quelques exemples. Ils n'ont pas de passé, ni de rêve et de projet à se réaliser. Nous n'avons pu rencontrer aucune information sur leur passé comme si les personnages sont nés à l'âge qu'ils ont maintenant. Demain, l'avenir, ces notions n'existent pas pour eux, sauf l'Employé. Lui seul, il dit quelques mots sur l'avenir. Il pense qu'à l'avenir, il parviendra au bonheur. Ce n'est pas absolu mais c'est probable car l'avenir est l'inconnu pour lui.

*L'Employé, agacé, Hier, hier, qu'est ce que cela veut dire ? L'important, c'est demain. Demain, c'est un grand paysage qui vient à vous, court éperdu à votre rencontre pour se jeter dans vos bras. Demain, c'est l'inconnu qui s'ouvre, le couvercle saute et le bonheur s'échappe...<sup>106</sup>*

Les marqueurs temporels n'existent pas dans cette pièce. Nous apprenons l'écoulement du temps tantôt dans les discours des personnages, tantôt dans les changements d'espace et de décor qui sont indiqués dans les

---

<sup>105</sup> Ibid, p.23

<sup>106</sup> Ibid, p.21



indications scéniques, tantôt dans les changements visible de physique et tantôt dans les restrictions des espaces. A troisième tableau, l'auteur décrit un dancing où se trouvent les personnages, mais quand il décrit le même espace à onzième tableau, nous comprenons qu'il s'agit d'une restriction entre deux tableaux.

*Un dancing, avec de petites tables. Pas de murs. Des lampes (lumière crue).*

*A gauche, le journaliste – très grand, maigre, habillé de la façon la plus banale – est assis avec le Directeur du journal « l'Avenir » – petit trapu, sanguin. A droite, à des tables différentes, les deux couples jumeaux. La plupart du temps, décalage entre la musique et la danse<sup>107</sup>.*

*Le dancing. (Il s'est rétréci, le décor n'occupe que le milieu de la scène)*

*La position des personnages est la même qu'au tableau III. A gauche, à la même table, le Journaliste, le Directeur et Lili. A droite, à deux tables différentes, les deux couples jumeaux, vieillis, les cheveux blancs.*

*Pas de musique<sup>108</sup>.*

Il y a un autre point intéressant que nous nous sentons obligé à aborder. C'est le nom du journal où travaillent les amis de Lili, le Journaliste et le Directeur. Les premiers temps, ce journal s'appelait « l'Avenir » mais vers la fin de la pièce, ce nom change et il devient « Demain ». Nous avons déjà indiqué que les personnages sont très indifférents au temps, même ils ne peuvent pas s'apercevoir qu'il s'écoule. Mais ces deux noms sont de même des marqueurs temporels qui indiquent l'avenir. Cela nous montre que la notion de l'avenir reste toujours, pour eux, comme une notion sur la quelle ils n'ont aucune idée.

*Le Directeur, au journaliste. – Précisément, nous avons décidé d'augmenter le nombre des pages du journal. « Demain » est trop mince. Autrefois, l' « Avenir » l'était aussi, je sais bien. Mais ce n'est pas une raison. (A Lili.) A quoi penses-tu<sup>109</sup>?*

---

<sup>107</sup> Ibid, p.22

<sup>108</sup> Ibid, p.48

<sup>109</sup> Ibid, p.49

Considéré, par les autorités littéraires, comme un auteur du théâtre de l'Absurde, courant littéraire qui refuse la règle de trois unités que le classicisme a adoptée en théâtre, Arthur Adamov reste quand même respectif à la linéarité de temps dans ces pièces. En générale, c'est l'indicatif présent qui domine dans toutes les trois pièces bien que nous rencontrions quelques anachronies du temps. L'utilisation du présent a pour but de refléter les attitudes, les positions dans la vie devant les autres et les états d'âme des personnages et celle du temps composé (dans les retours en arrière) pour nous informer sur leurs passés susceptibles de fournir des données considérables et importants dans l'analyse de l'intrigue et dans l'analyse des psychologies des personnages.

Dans *l'Invasion aussi*, l'indicatif présent est dominant. Comme les autres personnages de ces deux dernières pièces, les personnages de *l'Invasion* sont aussi indifférents au temps. Pierre est si occupé de corriger le roman de son ami mort, Jean, qu'il s'isole de toutes autres choses existant dans la vie. Son affaire est son but de vivre ; quand il renonce à travailler, il meurt. Les marqueurs temporels utilisés dans les discours sont, pour lui, des moyens de communiquer en cas échéant. La mère s'intéresse seulement à chasser de la maison Agnès, l'épouse de Pierre qu'elle la considère comme la raison du désordre dans la maison. L'avenir pour elle, c'est le bonheur et le bonheur est que le pays regagne l'ordre et qu'Agnès s'en va. Quant à Agnès, c'est elle seule qui a des attentes de l'avenir. C'est le bonheur. Celui-ci est les allures de Pierre restées aux premiers temps de son mariage. Elle a beau espérer que Pierre reviendra du passé.

*Pierre. - Elles n'y sont pas. Je ne les avais pas mises par terre. (Il se lève) Tu sais, c'était le papier à en tête de cet hôtel où vous habitiez tous les deux. Je ne me rappelle plus son nom*<sup>110</sup>.

*Agnès (elle se lève, et, d'une voix presque joyeuse). – Oui, un jour, tu as voulu prendre une chambre, mais il n'y en avait plus. Ensuite, nous sommes allées jusqu'au boulevard, mais le vent s'est mis à souffler si fort que nous n'avons pas pu avancer, (riant) et nous sommes restés là*<sup>111</sup>.

---

<sup>110</sup> Ibid, p.60

<sup>111</sup> Ibid, p.60

Comme on le voit, dans les deux citations, il y a des retours en arrière. Dans la première citation, Pierre le fait pour qu'Agnès comprenne et souvienne de quel papier il parle mais cela amène Agnès au passé, aux beaux jours du passé. C'est la nostalgie du passé et du bonheur perdu à leur mariage. Mais Agnès dont l'attente ne se réalise pas espère trouver le bonheur en dehors de la maison. Elle décide de partir avec Le Premier Venu qui lui fait de promesse du bonheur.

*AGNES, dans un souffle. – Dites, vous m'emmènerez loin d'ici ? Nous irons aux bords de la Nive. Je n'y suis allée qu'une fois avec Pierre, les premiers temps... Elle était cachée tout au long par des clôtures. Mais je l'ai quand même vue. (Pause.) Il pleuvait, on était trempé (Elle rit nerveusement.) Je me demande s'il y a toujours les travaux. (Pause.) Je voudrais tellement la revoir, et en même temps j'ai peur<sup>112</sup>.*

De point de vu de l'analyse de temps, il est évident que cela est aussi un retour en arrière. L'utilisation du futur signifie la fuite du présent et celle du passé composé est la nostalgie du passé. Grâce à ce discours, nous pouvons analyser Agnès. Elle connaît le bonheur. Cela veut dire qu'elle l'a vécu. Mais elle est déçue et cela veut dire qu'elle n'est pas heureuse dans le présent. Pourtant elle n'est pas désespérée. L'avenir peut apporter le bonheur. C'est pourquoi, elle part avec Le Premier Venu.

La linéarité du temps ne subit aucune intervention dans *l'Invasion*. Nous avons rencontré de temps en temps les marqueurs temporels qui ne sont pas assez efficaces sur l'intrigue. Nous nous sommes constatés, deux fois, les informations sur l'écoulement du temps de la bouche du personnage.

*La MERE. - ... A travailler comme il le fait depuis deux ans, il risque de perdre la vue<sup>113</sup>.*

*L'AMIE. – Je me demande comment il a pu tenir quinze jours dans telles conditions<sup>114</sup>.*

---

<sup>112</sup> Ibid, p.89

<sup>113</sup> Ibid, p.62

<sup>114</sup> Ibid, p.92

A part cela, nous ne pouvons pas trouver les indices sur l'écoulement du temps. C'est grâce à la progression des dialogues et aux changements du décor que nous apercevons l'écoulement du temps.

*Deuxième acte*

*Même décor, mais la chambre est maintenant encombrée de meubles disparates : çà et là, dans le plus grand désordre, un ou deux guéridons, une table de jeu, des chaises. Quelque part, un bahut. Sur tous les meubles, des papiers<sup>115</sup>.*

*Quatrième acte*

*Même décor. Mais l'ordre et le confort règnent : Les meubles sont rangés, il n'y a plus de papier nulle part. Beaucoup de napperons et de rideaux<sup>116</sup>.*

Selon que nous avons acquis des impressions sur les personnages d'Arthur ADAMOV au cours de l'étude de ses oeuvres, ils ont des problèmes psychologiques et ils ont tous besoin de réhabilitation psychologiquement. Nous avons repéré une hantise de temps qui représente un parallélisme à leurs états d'âme : l'intrigue se passe la plupart du temps dans les espaces fermés et il fait presque toujours noir soit dans *La Parodie*, soit dans *l'Invasion*.

*L'EMPLOYE, regardant l'horloge sans aiguilles. – La nuit est un peu obscure. Je ne vois pas bien. (L'homme du couple.) Auriez-vous l'heure, Monsieur<sup>117</sup>?*

*L'EMPLOYE. – Excusez-moi. (Pause.) Pourriez-vous m'indiquer le chemin du Continental ? Il fait si noir dehors, et les rues sont si désertes. Il n'y a personne pour vous renseigner<sup>118</sup>.*

*La MERE. Tu cherches tes papiers ? Je les ai rangés dans une caisse (Elle désigne un objet volumineux recouvert d'un rideau rouge.) Là, derrière toi ; tu n'as qu'à soulever le rideau. (A l'Amie). Allumez donc, le courant doit être revenu<sup>119</sup>.*

*[ ] L'Amie, qui l'observe de son côté, se lève brusquement et va de nouveau essayer d'allumer. La lumière ne revient toujours pas<sup>120</sup>.*

---

<sup>115</sup> Ibid, p.71

<sup>116</sup> Ibid, p.91

<sup>117</sup> Ibid, p.12

<sup>118</sup> Ibid, p.25

<sup>119</sup> Ibid, p.92

<sup>120</sup> Ibid, p.93

Comme on le voit dans ces citations, le temps est presque toujours noir. L'obscurité générale dans les œuvres est le signe des roulis psychologiques des personnages et de leurs malheurs. En outre, dans *la Parodie* et dans *l'Invasion*, la saison est l'automne. Cette saison est à la fois le signe de mort et des maladies psychologiques.

## CHAPITRE V

### 5. PERSONNAGES

S'il s'agit d'une action dans la vie réelle ou dans le théâtre, il existera sans doute des actants qui réalisent cette action. Le texte dramatique a donc besoin des personnages pour qu'il ne reste pas toujours comme un texte et pour qu'il se mette au jour dans la scène. Dès que les rideaux s'ouvrent, l'acteur incarne le personnage et l'action commence à se dérouler. Dans ce cas, le personnage prend de toute façon la place centrale dans la représentation dramatique.

La présentation de personnage est diversifiée dans le processus historique du théâtre. C'est pour cette raison qu'au cours d'une étude dramatique, il est fortement probable de trouver les diverses données concernant les personnages. La conception d'esthétique des théories dramatiques cause cette diversité. Dans le théâtre traditionnel, le personnage est le noyau de la pièce, mais le théâtre contemporain a tendance à le négliger. Celui-là choisit ses personnages entre les types qui ont des caractères universels, celui-ci les rend plutôt anonyme.

L'analyse des personnages nous oblige à tenir compte, dans le théâtre classique, de l'époque où l'action se passe, des statuts des personnages dans la société, de l'histoire et de la mythologie dans laquelle certaines pièces, surtout les tragédies, puisent ses sujets alors que, dans les pièces contemporains, nous devons partir, pour l'analyse des personnages, des dialogues comme le propose Jean-Pierre Ryngaert.

Après la deuxième guerre mondiale, un nouveau genre de théâtre s'est manifesté dans le domaine théâtral. Certains l'ont appelé *l'Anti-théâtre* parce qu'il s'opposait à tout ce qui est valable dans le théâtre classique, certains l'a nommé *Le théâtre de l'absurde*. Ce nouveau genre qui met, en effet, l'homme au centre de l'univers dramatique s'intéresse plutôt aux problèmes et aux situations des gens d'une manière qu'il les reflète tels qu'il sont et sans résoudre leurs problèmes.

La diversité des théories dramatiques nous oriente obligatoirement vers l'analyse qui exige plusieurs approches sur tout ce qui concerne les personnages adamoviens. Adamov, dont les pièces représentent beaucoup de ressemblances avec celles de ce nouveau genre, interroge si l'homme d'après guerre peut être

réhabilité. Il nous montre d'une part que l'homme d'après guerre a des problèmes psychologiques, et qu'il a perdu tout ce qu'il a en tant qu'un être ayant des spécificités qui le différencie des autres d'autre part.

Tout nous oblige, dans ce chapitre, à analyser le personnage qui est le carrefour du sens des pièces.

### **5. 1. Nom et Identité des Personnages**

Tout au long de son histoire, le théâtre a témoigné des changements des perspectives et des conceptions des auteurs. Les éléments dramatiques perdent ou regagnent l'intérêt et l'importance selon les époques. Le théâtre contemporain refuse la règle de trois unités à laquelle est strictement lié le théâtre traditionnel. Accepté entre les auteurs du théâtre de l'absurde, Adamov aussi dénie, parallèlement à la conception du théâtre de l'absurde, ces principes traditionnels. Dans ses pièces, une conception nouvelle de temps, de l'espace, de personnage nous frappe les yeux. Elles sont dépourvues tantôt de nom, tantôt du passé, tantôt de l'avenir, tantôt de l'identité. Cela veut dire que le personnage perd désormais son identité qui détermine son statut dans la société. Dans la *Parodie* et dans le *Professeur Taranne*, les personnages n'ont pas de nom ni de prénom sauf Lili dans celui-là, Jeanne et le Professeur Taranne dans celui-ci ; il y'en a un autre qui est désigné par un majuscule N. Le reste porte les noms de métier, L'Employé, le Journaliste, le Directeur de « l'Avenir », Premier Commissionnaire, Second Commissionnaire, l'Inspecteur en Chef, l'Employé Subalterne, la Vieille Employé etc. Dans *l'Invasion*, il y a huit personnages. La première moitié des personnages, chacun a un prénom ou un nom, Pierre, Tradel, Agnès. Madame Tradel ; les autres sont désignés par un nom générique, la Mère, l'Amie, l'Enfant, le Premier Venu.

En outre, à la fin de la *Parodie*, nous avons rencontré quelques prénoms appartenant aux personnages. Lili annonce, à l'une des répliques, les prénoms Georges, Andrée, Antoine et Pierre. Il est imprécis que les noms, Georges et Andrée, appartiennent à quel personnage. Mais, l'Employé, c'est Antoine, et

Pierre, c'est N.. Nous voyons bien qu'Adamov représente les noms de ses personnages dans un contexte absurde.

Des noms des personnages, nous comprenons qu'ils sont, à la fois, personne parce qu'il n'y a pas d'informations sur leurs identités, mais tout le monde qu'on peut rencontrer partout parce qu'ils n'ont pas des traits particuliers. Perdant leurs identités, les personnages commencent à devenir un objet dans la scène. Après être mort, le cadavre de N. qui s'allonge, la plupart du temps, sous un arbre dans la rue, est poussé comme une ordure par les ouvriers. L'Employé subalterne et la Vieille Employé, n'ajoutant pas aucun apport à l'intrigue, nous paraissent comme des objets faisant partie du décor. Pour se sauver de la réification, chacun des personnages s'occupe des occupations différentes. Dans la *Parodie*, l'Employé va toujours à la suite de son rendez-vous imaginaire et il marche sans cesse. C'est la mobilité qu'il invente pour se sauver de la réification. N. symbolise des personnes qui deviennent un objet car son cadavre est balayé comme une ordure. Dans l'*Invasion*, Pierre s'occupe, du début à la fin de la pièce, de correction des manuscrits d'un roman. Quand il cesse de le corriger, il meurt. La correction est un remède pour lui. Agnès s'occupe de faire, sans cesse, ses ménages : Elle tape; elle repasse les vêtements ; elle balaie. En balayant, elle cherche à chasser ses pensées qui l'écrasent sous le poids des impressions ; c'est qu'elle est considérée comme un robot par les autres individus de la famille et qu'elle est la raison du désordre. La Mère est dans un effort de faire sentir son affection à son fils d'une part, elle s'intéresse aux problèmes nationaux d'autre part. C'est pourquoi elle cherche à chasser de la maison Agnès- qui lui paraît la cause du désordre dans sa famille- pour qu'elle puisse être plus proche à son fils comme l'autrefois. Ces deux ouvrages lui apportent la solution de se sauver. Dans *le Professeur Taranne*, le personnage qui donne son nom à la pièce, s'engage à prouver, aux yeux des gens, qu'il est à la fois un professeur en activité et un citoyen respectable mais, au fond, il est un imposteur et exhibitionniste. Il commet des crimes d'exhibition devant les enfants. Les efforts de prouver son innocence et de démontrer qu'il est un homme éminent



et les crimes d'exhibition qu'il commet continuellement, sont le signe de se sauver de la réification.

Les personnages adamoviens qui ont des noms surprenants se montrent, devant nous, comme les hommes n'ayant pas d'âmes. Leurs noms sont devenus les noms communs que l'on donne aux objets. Ils suscitent, chez nous, des sentiments tragicomiques. Ainsi, nous avons peine à trouver, pour eux, une identité précise.

## 5. 2. Portraits Physiques et Psychologiques des Personnages

En étudiant les personnages adamoviens, nous avons constaté qu' Arthur Adamov évite de faire le portrait physique de ses personnages. Mais, autant que nous puissions repérer dans les textes didascaliques et dans les dialogues, les personnages adamoviens sont psychologiquement les types maladifs. Pour les décrire physiquement, l'auteur donne seulement quelques mots.

L'Employé, héros de *la Parodie*, n'as pas de visage. S'il n'y aurait pas d'une seule information sur son costume, il ne sera pas erreur de dire qu'il n'a pas non plus de corps. Quand même, il nous paraît comme un homme qui consiste seulement en voix bien qu'il soit le personnage principal de cette pièce. Nous ne le connaissons qu'en tant qu'un homme, ayant de costume de sport négligé, d'espadrilles, qui est en vacances. Son nom est en contradiction avec ses costumes. Nous devons dire la même chose pour N. et Lili. Il n'existe aucune donnée sur leurs portraits physiques. Le journaliste est un homme grand et maigre alors que le Directeur est petit, trapu, sanguin. Dans *la Parodie*, nous n'avons rencontré un corps concret et visible que dans la description de ces personnages. N'ayant pas de passé ni d'avenir, les personnages de *la Parodie*, représentés à l'âge qu'ils ont, ne disent rien sur leurs âges. Mais certains personnages ne peuvent s'échapper de vieillir. Cela veut dire que les personnages adamoviens sont dépourvus du pouvoir qui peut empêcher de tout ce qui les influence. Les noms des autres personnages décèlent leurs existences dans la pièce. Nous n'entendons même pas la voix de certains d'entre eux.

Dans *l'Invasion*, nous apprenons, pour la première fois, l'âge de deux personnages. La mère a 50 ans. L'enfant a 7 ans. Au contraire, dans *la Parodie*, ils ont tous un corps visible. L'auteur fait la description des personnages bien que

cela ne soit pas détaillé. « Dans sa pièce intitulée *l'Invasion*, Adamov s'essaie au portrait de vrais personnages dans des vraies relations humaines. »<sup>121</sup> Les personnages qui viennent du dehors ont des costumes alors que les individus de famille en maquent, c'est-à-dire il n'y a pas aucune information sur leurs costumes.

Entre tous les personnages, l'auteur fait seulement la description de visage de deux personnages. Ce sont la Journaliste et Jeanne, sœur de professeur Taranne. Ce que nous savons sur celui-ci, c'est son âge, 40 ans et son nom, Taranne.

Les personnages adamoviens ont un point commun qui frappe, à premier abord, aux yeux. C'est que l'auteur donne les données sur la description des personnages catalyseurs. Les personnages principaux sont presque dépourvus de visages et même ils consisteront en voix en faillant perdre leurs corps. Les personnages beckettien sont tous presque infirmes. L'infirmité des personnages adamoviens se montre dans leurs manques de corps. Cet incertitude de leurs portraits physiques montre qu'Adamov accorde peu d'importance aux personnages et il veut que la mort leur arrive.

Pour éclairer bien le but et l'intention que l'auteur a en rédigeant ces pièces, nous devons les aborder de point de vue psychologique. Influencés des événements de l'époque où ils ont vécu, les auteurs contemporains ont cherché à mettre naturellement en évidence les conditions et les situations des gens qui ont subi des guerres destructives. C'est pourquoi que nous rencontrons les personnages infirmes dans les œuvres de Beckett et les personnages psychologiquement bouleversés dans celles d'Adamov. Dans ce cas, il nous faut les étudier de ce point de vue.

Parodiant l'humanité dans sa première pièce, la *Parodie*, Adamov représente des personnages seuls et isolés. Dépourvu d'amis et de familles, chacun des personnages est dans une lutte propre d'exister dans la société qui les entoure. Etant conscient de sa situation qui l'entraîne au néant, l'Employé s'efforce d'aller toujours à la suite d'un rendez-vous imaginaire avec Lili. Il puise son énergie dans son espoir pour l'avenir. Même s'il est en prison à la fin de la

---

<sup>121</sup> ESSLIN, Martin, *Le Théâtre de l'Absurde*, Buchet/Chastel, Paris, 1963, p. 91

pièce. Il continue à échafauder des plans d'avenir et il espère encore conserver sa situation bien qu'il soit devenu aveugle. C'est pourquoi qu'il est optimiste.

*L'EMPLOYE, trébuchant de fatigue. – Du reste, J'ai d'autres projets. Vous connaissez ma vie, c'est surtout à cause d'eux. Mais mieux vaut ne pas parler. Vous ne pourriez pas le faire valoir, je ne crois pas... (Il s'assied, puis insensiblement se couche.) Croyez-moi, je ne demande pas l'impossible. Je n'ai pas des exigences démesurées, je comprends très bien que certains cas on se heurte à des difficultés... C'est inévitable. (Pause.) Je ne suis pas impatient ; je sais très bien que je ne pourrai pas changer le cours des choses. (Le Journaliste acquise de la main.) Mais ce que je vous demande, c'est de leur faire comprendre... Vous y parviendrez très facilement. Je suis sûr qu'il suffira que vous leur expliquiez pour que tout s'arrange. (Pause.) Remarquez que je ne me fais pas de tracas exagérés. Je sais qu'on ne me veut pas de mal. (Il se retourne péniblement. Jusqu'à la fin du tableau, on ne le verra plus que de dos.) Je ne crains rien, je suis en parfaite santé, je peux marcher beaucoup, mais... je n'aime pas gaspiller mon temps. Voyez-vous, m'écarter ainsi de mes occupations, c'est beaucoup plus grave que ça n'en a l'air. C'est une question de jours, me direz-vous, mais un jour, ça compte, vous savez...<sup>122</sup>*

Malgré tout cela, dire qu'il parvient à son but de ne pas s'entraîner au néant, ce sera une faute. Il échoue parce qu'il est en prison et est devenu aveugle.

N. est passif, faible et toujours abattu. Il passe son temps étendu dans la rue en attendant que Lili passe par hasard. Il se prend pour un homme impardonnable si vide et si perdu. De ce fait, il veut mourir mais la mort doit venir de la main de Lili.

*N. – Je n'ai rien à perdre, pas même la vie ; je l'ai donné à Lili, en échange elle me donne la mort. (A voix basse.) Elle m'a promis que je mourrai de sa main<sup>123</sup>.*

Lili, qui ne peut distinguer les deux rivaux l'un de l'autre, se présente comme un type banal et sotté. Ce qui est plus important pour elle, c'est d'être un mannequin que tout le monde admire et apprécie. Le journaliste que nous le considère comme le cerveau de cette pièce parle d'une manière cohérente et raisonnable.

Le Directeur prend la place, quand l'action l'exige, de plusieurs autres personnages d'importance : le gérant d'un restaurant, le directeur de l'affaire dans

<sup>122</sup> Arthur ADAMOV, *Théâtre, Paris, éd. Gallimard, 1953, p.47*

<sup>123</sup> Ibid, p.33

la quelle l'Employé travaille comme vendeur, le chef de réception d'un hôtel où il n'a pu avoir une chambre. Le journaliste devient un avocat qui visite l'Employé dans la prison. En se substituant aux autres personnages, le journaliste et le directeur symbolisent « les autres ». Deux couples identiques jouent le rôle d'une sorte de chœur, ils symbolisent la foule sans visage qui nous entoure ; ils vieillissent au cours de l'action, mais restent anonymes et interchangeable.

Pierre, grand, efflanqué, est toujours nerveux. Il se trouve, à ses yeux, très différent des autres gens, y compris les individus de sa famille qu'il juge les faibles qui ne peuvent se révolter contre le pouvoir les transformant en un être réifié. Pour s'éloigner des êtres réifiés, il s'isole dans une chambre. Mais, quand il en sort, il est décidé à vivre comme les hommes ordinaires et cela lui apporte la mort.

*PIERRE. - Vous serez contente. Je suis bien décidé à vivre comme tout le monde. Ce que j'ai compris là (il désigne la porte du fond), c'est que rien ne me sera donné tant que je n'aurai pas trouvé le moyen de mener une vie tout à fait ordinaire<sup>124</sup>.*

Du début à la fin de l'*Invasion*, nous avons constaté que la psychologie de Pierre s'empire progressivement. Pour son travail, personne ne l'aide. Pierre, qui voit qu'il ne peut se débrouiller, devient désespéré et il perd sa force pour surmonter les obstacles que la vie et l'autrui lui apportent. C'est pour cela qu'il veut s'isoler.

*PIERRE, d'une voix lasse. – Vous aurez de la peine à comprendre. Mais revenir sur chaque étape de mon travail, vous exposer chaque obstacle, tous les problèmes que j'ai eu à résoudre et que j'ai résolus maintenant, je n'en ai pas la force. Je peux simplement vous dire ceci : tout ce que j'ai tiré de l'ombre, ordonné, retrouvé, reste désespérément sans relief. Plat. (Il répète plusieurs fois « plat » sur le ton d'un homme qui ne comprend plus le sens des mots mais qui est hypnotisé par leur son, comme s'il ne les avait jamais entendus.) Savez-vous, au juste, ce que c'est qu'une chose plate ? Aplatie ? Rejetée soudain hors de l'espace<sup>125</sup>. 85*

Perdant Pierre pour la correction des manuscrits, Agnès, qui avait connu le bonheur, n'est plus heureuse. Elle a la nostalgie du passé et souffre du présent.

---

<sup>124</sup> Ibid, p.92

<sup>125</sup> Ibid, p.89

Après l'isolement de Pierre, elle le quitte en répondant à la demande du Premier Venu qui lui a promis les beaux jours. Avec le soutien du Premier Venu, elle espère que les beaux jours reviennent. Mais, elle a peur quand même.

*AGNES, dans un souffle.- Dites, vous m'emmènerez loin d'ici ? Nous irons aux bords de la Nive. Je n'y suis allée qu'une fois avec Pierre, Les premiers temps...Elle était cachée tout au long par des clôtures. Mais je l'ai quand même vue. (Pause) Il pleuvait, on était trempé. (Elle rit nerveusement.) Je voudrais tellement la revoir, et en même temps, j'ai peur.*

La mère a une fonction d'informer les spectateur/les lecteurs sur la situation économiques, politiques du pays. Nous trouvons toutes les informations sur tout ce qui a lieu au dehors dans les répliques de ce personnage. C'est elle qui fait nous apercevoir que le désordre dans le pays créé par les immigrants est de même dans sa famille ou dans sa maison.

*LA MERE. - [ ] c'est incroyable ! Cette affaire d'immigration traîne depuis des mois, et on n'a pas encore trouvé de solution. C'est toujours la même chose : personne n'est capable de réagir, de prendre une initiative. (Pause.) Naturellement, les autres en profitent ; ils n'ont pas de travail chez eux, pourquoi ne viendraient-ils pas en chercher ici <sup>126</sup>?*

Elle jalouse sa belle-fille. Elle ne l'aime pas parce qu'elle croit qu'elle a perdu son statut d'être la maîtresse de la maison dès qu'Agnès, sa belle-fille, est venue. Dès qu'elle se montre sur la scène, elle laisse voir ses sentiments pour sa belle-fille. Elle le considère comme la cause du désordre dans la maison car comme les immigrants venant des pays étrangers, Agnès, en tant qu'une personne étrangère, a introduit dans sa famille. Elle cherche à éloigner Agnès de sa famille. C'est pour cette raison qu'elle permet au Premier Venu d'emporter Agnès.

*LA MERE, allant vers Pierre. – Mais le désordre c'est elle et elle seule, qui en est responsable. C'est elle qui l'a introduit dans notre vie <sup>127</sup>.*

Le professeur Taranne a une maladie psychologique. Quoiqu'il nie qu'il est un exhibitionniste, ce qu'il dit lui contredit. Ses efforts pour son innocence soulignent essentiellement les cris d'un homme qui dit que je suis là, et que plus je

---

<sup>126</sup> Ibid, p.62

<sup>127</sup> Ibid, p.94

commet le crime plus j'existe.

## PARODIE

Personnages	Noms	Age Vieux / Jeun	PORTRAIT PHYSIQUE	COSTUME
L'employé	Antoin	Néant	Néant	Costume de sport négligé, espadrille.
N.	Pierre	Néant	Néant	Il porte un complet noir trop court : pantalons jusqu'au mi-mollet.
Le Journaliste	Néant	Néant	très grand, maigre	habillé de la façon la plus banale.
Lili	...	Jeune	Néant	Chapeau monstrueux : plumage et fanfreluches.
Le Directeur De L'avenir	Néant	Néant	petit, trapu, sanguin	Néant
Le Chef De Réception	Néant	Néant	Néant	Néant
Le Gérant	Néant	Néant	Néant	Néant
La Pauvre Prostituée	Néant	Néant	Néant	Néant
Le Couple	Néant	Néant	Néant	Néant
Premier Commissionnaire	Néant	Néant	Néant	Néant
Premier Ouvrier Du Service D'assainissement	Néant	Néant	Néant	Néant
Second Commissionnaire	Néant	Néant	Néant	Néant
Second Ouvrier Du Service D'assainissement	Néant	Néant	Néant	Néant

## INVASION

Personnages	Noms	Age Vieux / Jeun	PORTRAIT PHYSIQUE	COSTUME
Pierre	...	Néant	grand, efflanqué, nerveux	Néant
Agnès	...	Néant	gracieuse, à l'apparence légèrement malade.	Néant
La Mère	Néant	50 Ans Vieux	robuste, aux allures décidées	Néant
L'amie	Néant	Néant	L'air dégagé,	une serviette sous le bras. C'est une sorte de perruche, grand et sèche, au ton affecté. Elle porte une robe à falbalas et un chapeau à plume dont la violette est à moitié relevé.
Le Premier Venu	Néant	Néant	Il a quelque chose du trafiquant aisé, du professeur de culture physique et du danseur mondain.	costume de sport, une serviette à la main.
Tradel	...	Néant	Il est un peu la caricature de Pierre dont il copie certaines manières	Néant
Madame Tradel	...	JEUNE	jeune femme très maigre et très pale	Ils sont tous les deux pauvrement vêtus et portent chacun, roulé sous le bras,

				un sac de toile.
L'enfant	Néant	7 ANS	à l'aspect banal	Ils sont tous les deux pauvrement vêtus et portent chacun, roulé sous le bras, un sac de toile.

### LE PROFESSEUR TARANNE

Personnages	Noms	Age Vieux / Jeun	PORTRAIT PHYSIQUE	COSTUME
Le Professeur Taranne	...	40 ANS / AD ULTE	Raide	Il peut vêtu noir
Jeanne	...	JEUNE	Une jeune femme brune, aux traits réguliers et à la voix égale	Néant
L'inspecteur En Chef	Néant	Néant	un homme âgé, de forte carrure	Il a un veston noir et un pantalon à rayures.
L'employé Subalterne	Néant	JEUN	un jeune homme très brun	Néant
La Vieille Employée	Néant	VIEILLE	Néant	vêtue d'une robe légère en tissu imprimé
La Gérante	Néant	Néant	Néant	vêtue d'une blouse grise.
La Journaliste	Néant	ENTRE DEUX AGES	une femme blonde, entre deux âges, ni laide ni jolie, aux cheveux coupés à la garçonne	Elle porte une jupe plissée et une blouse à manches courtes.
La Femme Du Monde	Néant	AGEE	une femme âgée	vêtue de sombre, avec un chapeau à violette.
Premier Monsieur	Néant	Néant	très affairé	en manteau d'hiver et porte une serviette de cuir
Second Monsieur	Néant	Néant	très affairé	en manteau d'hiver
Premier Policier	Néant	Néant	aspect quelconque	Néant
Second Policier	Néant	Néant	aspect quelconque	Néant
Troisième Monsieur	Néant	VIEUX	homme de haute taille aux tempes grisonnantes	Vêtu avec élégance
Quatrième Monsieur	Néant	VIEUX	homme de haute taille aux tempes grisonnantes	Vêtu avec élégance

Le schéma ci-dessus nous montre que chacun des personnages manquent de quelque chose qui précisent leur statuts ou leurs situations dans la société. Les personnages ont des âges différents. La plupart des personnages sont vieux ou adultes sauf un enfant de sept ans et quatre personnages qui sont jeunes. Les personnages secondaires ou catalyseurs sont décrits mais les personnages principaux sont sans visage. Dans la *Parodie*, L'Employé, N., le Journaliste et Lili ont des costumes ou des vêtements, le reste n'en porte pas. Aucun n'a du portrait physique sauf le Journaliste et le Directeur de l'Avenir. Les personnages de *l'Invasion* et du *Professeur Taranne* sont un peu plus précis par rapport à ceux de *la Parodie*.

### 5. 3. Relations Entre les Personnages

Une recherche valable sur les œuvres dramatiques exige aussi une étude profondément détaillée sur les relations entre les personnages parce que ceux-ci se trouvent au centre de l'intrigue. Les personnages peuvent se lier les uns aux autres par des relations de parenté, d'amitié, de métier etc. De ce point de vu, il nous faut aborder soigneusement les relations individuelles.

Les personnages de *la Parodie* et de *l'Invasion* vivent seuls. Ils n'ont pas de familles, ni d'amis comme nous avons déjà dit. L'Employé et N. aiment Lili. Mais est-ce à dire qu'ils ont des copines ? Tous les deux poursuivent à un amour imaginaire car Lili ne les aime pas. Ils n'entrent dans une relation avec autrui que pour parler. Ils parlent parce que les conditions leur l'imposent. En parlant entre eux, personne n'écoute le locuteur. Ils vivent dans leurs mondes intérieurs et ils parlent seulement de ce qui leur est propre. Il est possible de dire la même chose pour le professeur Taranne. Il a une sœur. Au début de la pièce, il parle de l'enfant de sa sœur. Mais nous comprenons plus tard qu'elle est si jeune qu'elle ne puisse pas avoir d'enfant, et elle n'est pas mariée. Nous voyons que Jeanne, sa sœur n'est pas, pour Taranne, un individu de la famille, mais autrui. Tout cela nous montre que les personnages de ces deux pièces ont dû mal à fonder des relations et delà de communiquer avec des autres comme ceux de *l'Invasion*.

Dans *l'Invasion*, Adamov fait les portraits de vrais personnages dans des vraies relations humaines. Les individus solitaires de *La Parodie* sont remplacés par une famille. Cette famille se compose d'individus isolés et eux aussi, ils sont incapables de communiquer, mais reliés les uns aux autres par la fidélité partagé envers un héros mort. Pierre qui se donne à la correction du roman est indifférent à tout ce qui se passe dans la maison et au dehors. Il est marié avec Agnès. Mais, Agnès représente des relations avec autrui aux quelles Pierre est incapable de faire face. Pour éviter de communiquer avec autrui, il décide de s'isoler. Quand il dit à sa mère : « Je vous demanderai surtout de ne jamais me parler. [ ]<sup>128</sup>», Il veut précisément mourir en coupant ses relations avec le monde et se sauver de la communication avec autrui qui l'écrase sous le poids insupportables.

---

<sup>128</sup> Ibid, p.88



Nous avons vu que les personnages adamoviens ont perdu leurs identités. Ils symbolisent la foule sans visage. Ils sont tout le monde mais en même temps, ils ne sont personne. De ce point de vu, les personnages sont anonymes. Ils ont du mal à communiquer. En résumé, Il nous parait que les personnages adamoviens meurent.

## CONCLUSION

La deuxième guerre mondiale très destructive cause non seulement les destructions des bâtiments mais aussi la destruction dans le corps et dans la psychologie de l'homme. Pour montrer le côté destructif de la guerre, Becket a choisis les personnages entre les mutilés. Suivant les traditions du théâtre de l'absurde, Adamov préfère représenter les personnages qui est psychologiquement malade. Cela veut dire qu'il fait la peinture de la psychologie de l'homme d'après-guerre. Ainsi, la vie humaine qui perd sa signification est traitée comme le sujet dans les pièces contemporaines et aussi dans celles d'Adamov. Celui-ci montre la disparition de toute signification dans la vie humain avec l'interrogation du sens conventionnel dans la société des mots de la langue parlée.

Les pièces d'Arthur Adamov sont généralement longues. La plupart de ces pièces dépassent le quatre vingt heures. La mort, la crime, l'infidélité, la disparition de l'amour, la solitude de l'homme dans la société, ce sont les thèmes que nous y avons trouvées.

Dans cette présente thèse, nous avons visé à prouver que les pièces adamoviennes sont fécondes en élément du langage dramatique. Après avoir fait la recherche de ces éléments en questions, nous les avons étudiés dans cinq chapitres suivants : « Nom et Identité des Personnages », « Portraits Physiques et Psychologiques des Personnages », « Relations entre les Personnages ». Tout au long de notre recherche, nous avons cherché à choisir les exemples les plus aptes à refléter ce que nous avons prétendu.

Dans le premier chapitre, après avoir donné des renseignements théoriques sur l'étude des éléments composants du texte, nous avons souligné leurs fonctions, leurs rôles et leurs apports dans l'analyse des œuvres dramatiques. En étudiant les dialogues, nous avons vu que les répliques se centrent sur les personnages principaux des pièces et décèlent leurs personnalités. Nous avons constaté que les textes didascaliques se chargent des fonctions très différentes pour qu'ils servent bien l'intention de l'auteur.

Dans le deuxième chapitre. Nous avons étudié les gestes. Nous avons témoigné leurs capacités de créer les divers effets sur les auditeurs et sur les spectateurs et de transmettre les messages sans parler.

Dans le troisième chapitre, Nous avons fait les études sur l'espace, sur le décor et sur les costumes. Après avoir décelé la différence entre l'espace dramatique et l'espace imaginaire, nous avons cherché à préciser l'utilisation et l'organisation de l'espace dans les pièces d'Adamov. Quand nous nous sommes orienté vers l'étude du décor, nous avons constaté qu'Adamov le décrit soigneusement et longuement, et que le décor s'organise d'une manière à représenter les changements dans l'état d'âme et dans la situation du personnage. Quant au costume, nous avons vu que les personnages portent les vêtements qui ne sont pas en accord avec leurs statuts sociales et les costumes qui créent, chez les personnages, l'air quelconque.

Dans le quatrième chapitre, nous avons analysé le temps. Nous avons trouvé les retours en arrière. Ils servent à informer sur la psychologie du personnage qui souffert dans le présent. Nous avons constaté que le mode du présent est utilisé davantage et nous avons rencontré parfois le passé composé dans les retours en arrière. Nous n'avons pas trouvé les marqueurs temporels sur l'avenir. La disparition des marqueurs temporels sur l'avenir ne prouve pas que les personnages sont heureux dans le présent mais au contraire, révèle plutôt qu'ils n'ont pas de l'avenir comme de passé non plus.

Dans le quatrième chapitre, nous avons traité des personnages dans les chapitres suivants : « Nom et Identité des Personnages », « Portraits Physiques et Psychologiques des Personnages », « Relations entre les Personnages ». Nous avons vu que les personnages adamoviens ont perdu leurs identités, ne se sont pas de se réifier et ont dû mal à communiquer.

En étudiant ces pièces, nous avons montré qu'elles représentent maints exemples sur la méthode du langage dramatique, et que le théâtre d'Adamov mérite sa place dans le domaine littéraire.

## BIBLIOGRAPHIE

- ADAMOV, Arthur : *La Parodie*, Paris, Gallimard, 1953.
- Le Professeur Taranne*, Paris, Gallimard, 1953.
- L'Invasion*, Paris, Gallimard, 1953.
- ARTAUD, Antonin : *Le Théâtre et Son Double*, Paris Gallimard, 1985.
- DEJEAN, Jean-Luc : *Le Théâtre Français d'Aujourd'hui*, Paris, Fernand Nathan, 1971.
- ESSLIN, Martin : *Théâtre de l'Absurde*, Paris, Bouchet-Chastel, 1963.
- HAINAUX, R. : *Le décor de théâtre dans le monde depuis 1950*, Editions Meddens, 1964.
- LALOU, René : *Le Théâtre en France depuis 1900*, Presses universitaires de France, Collection Que sais- je ? 1951.
- LARTHOMAS, Pierre : *Langage Dramatique*, Paris, Armand Colin, 1972.
- MONOD, Richard : *Les Textes de Théâtre*, Paris, Cedic, 1977.
- MORTIER, Daniel : *Le Nouveau Théâtre*, Paris, Hatier, 1974.
- RYNGAERT, J. Pierre : *Introduction à l'Analyse du Théâtre*, Paris, Bordas, 1991.
- SEE, E. : *Le Théâtre Français Contemporain*, Paris Armand Colin, 1950.
- SERREA U, Geneviève : *Histoire du Nouveau Théâtre*, Paris, Gallimard, 1969
- UBESFELD, Anne : *Lire le Théâtre I*. Paris, Editions Sociales, 1982.
- VINAVER, Michel : *Ecrits sur le Théâtre*, Lozan, Editions de Pair, 1982.
- ER, Ayten : *Oyun Çözümlemesinde İlk Adım*, Ankara, Ürün Yayınları, 1998.
- INESTIER, P. *Le Théâtre Contemporains Dans le Monde*, Bibliothèque de Philosophie Contemporaine, Presses Universitaires de France, 1961

## **CURRICULUM VITAE**

Je suis né en 1966 à Erzurum. J'ai fait mes études de l'école primaire et de l'école scolaire à Erzurum.

En 1995, j'ai été diplômé du Département de l'Enseignement de La Langue Française de La Faculté de Pédagogie de L'Université Atatürk.

Depuis 1995, Je suis un chargé de recherche dans le Département de l'Enseignement de La Langue Française de La Faculté de Pédagogie.

Je suis étudiant de maîtrise dans le Département de du Français de l'Institut des Sciences Sociales. Je suis sur le point de terminer ma thèse de maîtrise.