

La nouvelle conception du personnage dans le Nouveau Théâtre

Dr. Rim Chamie *

(Déposé le 18 / 11 / 2021. Accepté 29 / 5 / 2020)

□ Résumé □

Le Nouveau Théâtre, courant littéraire des années 50, a présenté une nouveauté dans la conception du personnage. Ses dramaturges ont battu en brèche toute règle théâtrale pour donner naissance à un art dramatique qui va de pair avec les malheurs et les souffrances dus aux deux guerres mondiales. A la nouveauté du langage, du décor, de la conception du lieu et du temps s'affiche une nouveauté qui touche le personnage.

Cette recherche tente de présenter la nouvelle conception du personnage chez les dramaturges du Nouveau Théâtre qui ont réalisé une réelle déformation du personnage.

Notre travail traitera la mise en cause du personnage dans cette période-là: Comment se manifeste-elle? Quelles sont les causes qui ont conduit à la création des personnages-monstres? Pourquoi les dramaturges ont-ils parcouru ce chemin étrange mais plus vrai que jamais?

Mots clés: Théâtre de l'absurde, Nouveau Théâtre, personnage, psychanalyse, dépersonnalisation, automatiser, animalisation, Kafka, Jarry, Ionesco, Beckett.

* Maître assistante; département de français; Faculté des Lettres et des Sciences Humaines; université d'Alep; Alep ; Syrie. rimchamie@gmail.com

المفهوم الجديد للشخصية في المسرح الحديث

د. ريم شامية*

(تاريخ الإبداع 18 / 11 / 2021. قبل للنشر في 29 / 5 / 2022)

□ ملخص □

يُقدم المسرح الحديث، التيار الأدبي الذي يعود لخمسينيات القرن الماضي، مفهوماً جديداً فيما يتعلق بالشخصية المسرحية. لقد قام كتابه بالضرب بعرض الحائط كل القواعد المسرحية ليقدموا فناً مسرحياً يعبر عن المآسي و الآلام التي عرفتتها البشرية عقب الحربين العالميتين. فمن الجديد في اللغة إلى الديكور إلى مفهوم الزمان و المكان نصل إلى مفهوم جديد للشخصية المسرحية.

يهدف هذا البحث إلى تسليط الضوء على المفهوم الجديد للشخصية لدى رواد المسرح الحديث الذين يقدمون تشويهاً حقيقياً للشخصية.

سيتناول بحثنا هذا الطريقة التي قام بها كتاب المسرح الحديث بإعادة النظر في مفهوم الشخصية المسرحية من خلال أعمالهم، كما سنتناول الأسباب التي قادتهم إلى ذلك .

الكلمات المفتاحية: مسرح العبث، المسرح الحديث، الشخصية، التحليل النفسي، تجريد الشخصية، التشيء، الحيونة، كافكا، جاري، إيونيسكو، بيكيت.

*أستاذ مساعد-قسم اللغة الفرنسية-كلية الآداب و العلوم الإنسانية-جامعة حلب-حلب- سورية rimchamie@gmail.com

Introduction

Contrairement aux autres genres littéraires la poésie et le roman, le théâtre doit son importance à la présence des personnages. Sans les personnages, le théâtre ne tiendra pas debout, ce sont eux qui donnent à la scène son ampleur, à travers eux l'histoire est vécue de la scène d'exposition au dénouement. Leurs énoncés informent, racontent, jugent. Ce sont eux qui rendent une pièce comique ou tragique. Le personnage est la chair et l'os du théâtre d'où son importance et le lieu primordiale qu'occupe dans ce genre littéraire.

A travers les siècles, la notion du personnage n'a seulement pas connu une importance *en amont*, mais elle s'est évaluée selon la pensée et l'esprit de son créateur, le dramaturge. Cependant, la seule réalité le concernant qui subsiste c'est qu'il est une unité de base pour toute création dramatique en absence de narration et de description nécessaires au roman ou à la poésie.

Nous allons procéder, dans un premier temps, à la présentation du personnage théâtral selon des études critiques et psychologiques faites à son égard pour passer dans un deuxième temps à l'analyse du nouvel aspect que présente le Nouveau Théâtre à son sujet.

I. Le personnage: une unité de base

Ce que Anne Ubersfeld appelle *unité, éléments animés* (Ubersfeld. A., 1996: 47) ne signifient que le personnage théâtral incarné bien évidemment par un comédien. Ce qui montre l'importance de la présence d'un personnage (forcément une personne selon elle) qui sera incarné par un acteur (évidemment en chair et en os) sur scène. Elle va plus loin en attachant la présence du comédien à toute activité théâtrale, si non, trouve-t-elle, il vaut mieux s'orienter vers le cinéma ou les dessins animés: "Le théâtre peut-il exister sans acteurs? Je n'en connais aucun exemple. On pourrait avancer le spectacle des marionnettes. Néanmoins même là, un acteur sera trouvé derrière la scène, bien que d'une autre sorte" affirme-t-elle à ce propos. (*Ibid*)

Si, dans les temps modernes, le personnage, de tout genre littéraire soit-il, est en crise, ne faut-il pas s'interroger sur la notion classique du terme pour pouvoir mettre le doigt là où le mal existe?

I.1. Le personnage dans tous ses aspects

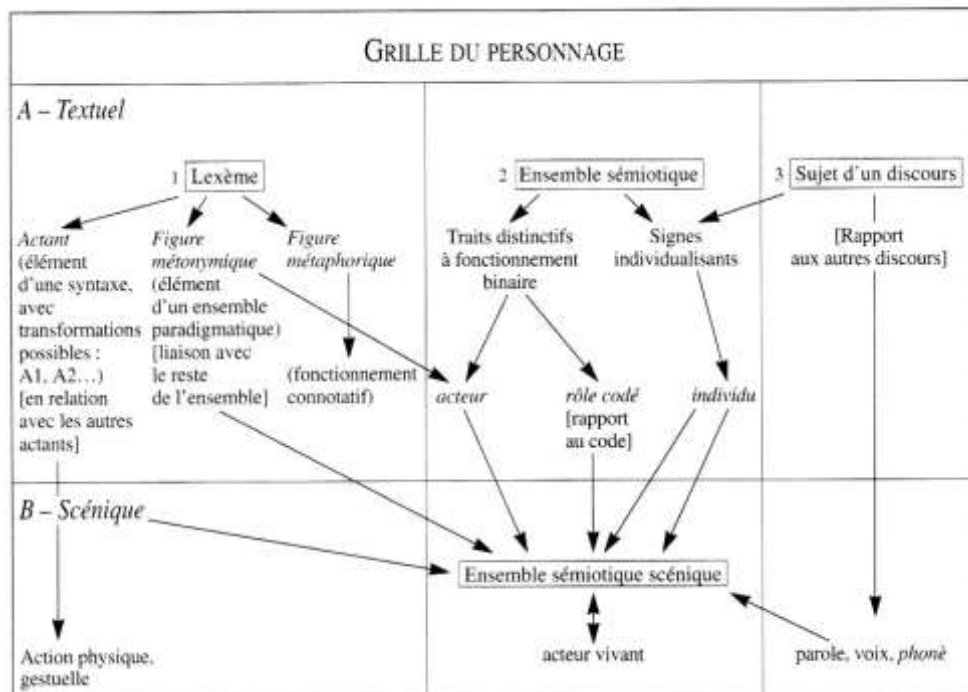
Au sens classique du terme, on voit dans le personnage l'actant, l'acteur, le rôle, bref, le lieu de toute fonction. Il est aussi substance, âme, sujet à qui des penseurs et des philosophes de toute époque ont consacré de différentes études. Dans son œuvre Anne Ubersfeld trouve que toute analyse sémiologique d'un personnage de théâtre est une opération complexe, et que chaque trait d'un personnage est toujours marqué en opposition à un autre: "Si un personnage, dit-elle, est marqué du trait *roi*, c'est toujours en opposition ou en redoublement à un autre". (Ubersfeld. A., 1996: 96)

Dans sa grille du personnage (voir dessous), Ubersfeld présente le personnage sous plusieurs aspects:

a-Dans le système actanciel elle voit en lui **un lexème** qui apparaît avec sa fonction "grammaticale". Ainsi, selon elle, Hamlet sera-t-il sujet de l'action vengeance du père et Rodrigue objet de l'amour de Chimène. La détermination de ces diverses fonctions syntaxiques nous permet de préciser le profil actanciel du personnage.

b-Comme **élément rhétorique** le personnage peut être pris dans un discours qui est le discours textuel total. Il pourrait figurer en tant que métonymie ou synecdoque: "Ainsi, un garde dans une tragédie apparaît-il comme la métonymie de la puissance du roi; un conseiller, un ministre peuvent apparaître comme la métonymie de l'autorité" (*Ibid.*: 98).

c-L'analyse du personnage se fait aussi par rapport à l'idée du **réfèrent**. Car on peut considérer le personnage comme la métaphore d'un réfèrent, plus précisément d'un réfèrent historico-social. Nous touchons ainsi le domaine de la présentation où le personnage sera considéré comme construit à partir d'éléments textuels et extra-textuels.



(UBERSFELD A., 1996:97)

I.2. Le personnage et son Moi

Si la littérature ne parle du personnage qu'en tant qu'un être doué de présence et de plénitude, plus tard, la psychanalyse lui accordera une profondeur appelée inconscient.

En faisant appel à la psychanalyse, on peut constater l'intérêt qu'a manifesté Freud à l'égard de la littérature ce qui a affecté la notion de personnage. En traitant les récits comme des productions imaginaires, proche de l'univers des rêves, des actes manqués ou de fantasmes, le père de la psychanalyse met ainsi au jour la structure inconsciente du personnage. Dans son étude Pierre Glaudes trouve que: "L'assujettissement de la création romanesque à la rêverie diurne a permis de traiter les personnages comme les représentants de conflits intrapsychiques faisant système, éclairant ainsi d'un jour nouveau l'organisation subjective et la construction de la signification dans les textes narratifs". (Glaudes P., 1991: 166.)

La psychanalyse qui voit dans le personnage un représentant d'une instance psychique, n'estompe cependant pas l'implication personnelle de l'auteur dans l'acte de création du personnage. Ainsi, le personnage devient-il le support d'une identification avec la vie et l'esprit de son créateur.

Dans ses analyses Freud va plus loin en traitant tout protagoniste comme un individu réel et non une simple création de son auteur: "comme si l'esprit de celui-ci [l'auteur] était un médium absolument transparent, un médium qui ne réfracte ni n'obscurcit" (*Ibid.*: 167) confirme Pierre Glaudes, et il ajoute au même sujet: "Il [Freud] épouse les réflexes de la critique psychologique pour laquelle le personnage est lesté d'un poids ontologique suffisant pour n'être pas essentiellement différent d'un individu réel". (*Ibid.*)

I.3. Un théâtre en quête d'un personnage

Les temps changent, et avec eux les conceptions littéraires: langage, thèmes, sujets, rimes et rythmes de la poésie, mais aussi personnages et héros du théâtre. Les classiques du théâtre français pourraient-ils encore faire modèles par leurs sujets et personnages? Dans son article Georges Mailhos s'y interroge avec amertume: "Peut-on encore s'interroger sur ce couple bien appareillé, comme l'étaient, du temps de nos études, justice et charité, droit et devoir, Corneille et Racine, etc.?" (Mailhos G., 1991: 157.) Pour lui, il vaut mieux parler d'auteur en quête de personnages plutôt que de personnages en quête d'auteur comme le voulait Pirandello. En allant plus loin que les études faites à l'égard du personnage comme entité et comme unité psychique, Mailhos trouve que le statut du personnage n'a pas pu résister aux coups qui lui ont été destinés à travers le temps. Ce qui conduit à un changement radical en son sens, un changement bien voulu: "Cette évanescence d'être lui valut de se perdre rapidement dans les mouvances de la linguistique et de ne plus subsister que comme *support* de discours critique à base de schémas et de dessins (carrés, triangles, cercles,...). (*Ibid*). Une déclaration qui fait revenir aux esprits le premier à être accusé de cette transformation qu'a connue le personnage moderne: Ubu Roi, le porte-parole du génie d'Alfred Jarry.

Fin 1896, Alfred Jarry présente Ubu. Une horreur sans précédente s'installe! Avec Ubu, Jarry met en scène un guignol, dont le discours est sale et les actions sont les plus basses et les plus bêtes possibles. Dans **Ubu Roi** Alfred Jarry met en scène un personnage lâche, dépourvu de tout ce qui fait d'un personnage une entité en chair et en os, comme de la profondeur humaine. Ubu était doué de toutes les qualités négatives qu'un personnage peut représenter. "Quel sot homme, quel triste imbécile" (Jarry A. 2000: 87) dit de lui la mère Ubu. C'est un personnage marqué par un instinct dépourvu d'intelligence. Ses rapports avec les autres sont marqués par la menace et le malheur. Micheline Tison-Braume trouve que Ubu incarne tout le monstrueux de la civilisation contemporaine, depuis la proclamation nietzschéenne de la mort de Dieu: "Ubu est une force aveugle, un homme robot essentiellement moderne, symbole peut-être des forces impersonnelles qui mèneraient le monde après la négation de la Providence, de la métaphysique, de la morale, de l'intelligence, de la sympathie" (*Cité in* Béhar H.-1980: 14).

Ubu Roi présentait alors un point de non-retour concernant la vision du personnage du théâtre. Désormais, de nombreuses qualités attribuées au personnage s'estompent pour laisser apparaître une nouvelle dimension le concernant. Avec Ubu, le rideau s'ouvre sur un personnage sans précédent, qui n'est que le présentateur de l'absurdité de la condition humaine.

II. Nouveau Théâtre, nouveau personnage

Suite aux atrocités des deux guerres mondiales du XXème siècle, il est difficile d'apercevoir le monde comme si rien n'était, et la littérature aussi. Si les philosophes de l'absurde ont voulu présenter des personnages qui, en menant une vie dépourvue de sens, incarnent une réalité sans valeur (pensons à cet égard à Meursault dans **L'Etranger** de Camus et à Roquentin dans **La Nausée** de Sartre), les dramaturges du Nouveau Théâtre vont encore plus loin. Ils font de la scène un lieu de la présentation de toutes les monstruosité de la vie. Leurs personnages sont l'incarnation d'une vie dure à mener, d'une réalité impossible à s'en échapper. Ce qui pousse Eugène Ionesco, dramaturge du Nouveau Théâtre, à manifester son refus du théâtre traditionnel et de ses règles: "Ce qui me gênait au théâtre c'était la présence sur le plateau des personnages en chair et en os. Leur présence

matérielle détruisait la fiction. Il y avait là comme deux plans de réalité, la réalité concrète, matérielle, appauvrie, vidée, limitée, de ces hommes vivants, quotidiens, bougeant et parlant sur scène, et la réalité de l'imagination, toutes deux face à face, ne se recouvrant pas, irréductibles l'une à l'autre: deux univers antagonistes n'arrivant pas à s'unifier, à se confondre" (Ionesco E., 1966: 49). Une raison pour laquelle Ionesco prône une pièce de théâtre présentatrice de la réalité: "Le monde ainsi créé n'est pas l'image du monde; il est à l'image du monde" (*Ibid*, 209) ajoute-t-il.

Pour cette fin, nous allons aborder dans la suite de notre recherche ce que Ionesco et Beckett, dramaturges du Nouveau Théâtre, ont attribué à leurs personnages pour les rendre nouveaux, sans précédents mais surtout cruels.

II.1. Un personnage dépersonnalisé

Dans la première partie de notre recherche, on a procédé à l'analyse du personnage dans tous ses aspects. Les études faites à cet égard par Anne Ubersfeld nous laissent apercevoir trois éléments principaux pour créer et analyser tout personnage théâtral: il est soit un lexème chargé de fonction bien déterminée (comme Hamlet qui fait revenir à l'esprit l'idée de vengeance), soit un élément rhétorique chargé d'une métonymie (une garde est la métonymie de puissance), soit un référent qui est construit à partir d'un ou des éléments extra- textuels. (Voir page 4).

Il est évident que les dramaturges du Nouveau théâtre aient réussi une mise en question des éléments qui constituaient autrefois le sens et la présence du personnage. Bref, ils ont réussi une désindividualisation de leurs personnages qui se manifeste d'abord par l'absence de nom, ce que Abastado affirme en disant: " [Les personnages] n'ont pas de signification individuelle et n'existent que pour la pièce". (Abastado. C., 1971: 230)

Le premier trait à être visé: le nom. Un personnage littéraire ne pourra exister sans nom. Une règle d'or pour laquelle les écrivains prennent soin de choisir les noms de leurs héros pour que le nom participe de sa part à la mission accordée à son porteur qui est le personnage.

Les Horace et les Curiace se sont battus pour défendre leurs noms de nobles dans **Horace** de Corneille. De même Andromaque a failli payer de sa vie pour le nom de son époux le roi Hector dans **Andromaque** de Racine. Nombreux sont les exemples au théâtre à prouver l'importance du nom dans l'existence du personnage donc de l'histoire de la pièce. Les écrivains du Nouveau Théâtre étaient loin d'accorder ce privilège à leurs personnages. Cette tendance à faire disparaître les noms des personnages Marthe Robert l'appelle "impersonnalité" et "détérioration" bien détectées chez Franz Kafka, dont les dramaturges du Nouveau théâtre sont fortement influencés: "Les personnages de Kafka n'ont pas de patronymes révélateurs de leur appartenance ethnique, parfois même ils n'ont pas de nom du tout, ce qui interprète un peu hâtivement comme un désir métaphysique d'impersonnalité". (Robert M. -1979: 9). Ce que Kafka a commencé les dramaturges du Nouveau Théâtre l'ont continué. La disparition du nom devient une des caractéristiques du nouveau personnage surtout dans le théâtre de Ionesco: Les Vieux (dans **Les Chaises**), Le Professeur (dans **La leçon**), Le Locataire (dans **Le Nouveau locataire**), sans oublier **La Cantatrice Chauve**, sa célèbre pièce de théâtre où à la fin les Martin remplacent les Smith et la pièce reprend dans le sillage de ce qu'on appelle une fin cyclique.

Le Nouveau Théâtre nous met ainsi devant un personnage réduit à sa fonction, privé de tout ce qui fut son identité, son passé et même son avenir: son nom.

Le nom qui existe chez Beckett ne change rien à l'idée de la dépersonnalisation. Dans **En attendant Godot**, Vladimir et Estragon, deux vagabonds beckettien sans traits

caractéristiques ni passé ou avenir, dont le sens de vie croule dans une attente interminable d'un Godot qu'ils ne connaissent même pas:

"Pozzo: Vous m'avez pris pour Godot.

Vladimir: Oh non, Monsieur, pas un seul instant, Monsieur.

Pozzo: Qui est-ce?

Vladimir: Eh bien, c'est un... c'est une connaissance.

Estragon: Mais non, voyons, on le connaît à peine.

Vladimir: Evidemment... on ne le connaît pas très bien... mais tout de même....

Estragon: Pour ma part je ne le reconnâtrai même pas."

(Beckett. S.- 1952: 36)

II.2. Personnage sans ontologie

Ce que Freud appelle "poids ontologique" (voir la page 5 de la recherche) constitue à attribuer au protagoniste un support "pour n'être pas essentiellement différent d'un individu réel" selon les propos de Freud. (*Cité in* Glaudes P., 1991: 166).

La dépersonnalisation qui a fait le sujet de notre précédent paragraphe, entraîne forcément une désindividualisation. Tout retour en arrière semble impossible.....

Le Nouveau Théâtre nous met devant des personnages détachés du réel qui sont situés nulle part. Ionesco explique que ses personnages: "sont inhumanisés et vidés de tout contenu psychologique parce qu'ils n'ont pas de drame intérieur". (Ionesco. E., 1966: 173).

Des personnages qui oscillent entre rires et pleurs, d'autres se caractérisent devant nous sur scène. Dans **La Cantatrice Chauve**, Marie, la bonne, est caractérisée par ses sentiments troublés: "*Marie éclate de rire. Puis elle pleure. Elle sourit*" lit-on dans les didascalies. (Ionesco. E., 1950: 15). Même procédure pour le Vieux dans **Les Chaises** qui rit mais dès qu'un souvenir lui revient il se met à pleurer en proclamant sa mère: "Hi, hi, hi! Maman où est maman, j'ai plus de maman." (Ionesco. E., 1950: 146). Dans **La Leçon** Ionesco met en scène deux personnages aux psychés qui évoluent au cours de l'action. L'Elève qui sourit au début et qui paraît sûre d'elle-même, perd progressivement son éclat et devient comme hypnotisée contrairement au Professeur qui, timide au début, devient plus tard plus sérieux, plus grave et plus sadique: "Taisez-vous. Restez assise, n'interrompez pas". (Ionesco. E., 1950: 61). "Mais surtout n'interrompez pas". (*Ibid.*: 63).

II.3. Un personnage réduit à un animal

La mise en question du personnage connaît ici son image la plus cruelle, celle de faire métamorphoser ce personnage en animal. Là encore Kafka est bien accusé...

Dans son livre Robert M. souligne que la métamorphose chez Kafka est associée à cette phrase "le Juif est un chien" qu'il entendait souvent dans un entourage qui ne veut pas de lui et au sein d'une société qui le considère comme étranger. Grégoire Samsa qui se métamorphose en vermine dans **La Métamorphose** de Kafka et les habitants du village en rhinocéros dans **Rhinocéros** de Ionesco ne sont que l'incarnation de cet homme moderne qui abdique en se laissant emporter par une vie absurde qui détruit son humanisme.

Par le thème de la métamorphose, Ionesco paraît plus proche que jamais de son précurseur Kafka, notamment dans sa pièce **Rhinocéros**. Le point de départ de cette pièce est une expérience personnelle vécue par Ionesco qui, vivant en Roumanie, il assiste à la montée du phénomène totalitaire en 1936. Tous ses amis, à tour de rôle, se rapprochent du mouvement fasciste des Gardes de Fer, ce qui était douloureux pour lui. Il écrit dans son journal **Passé présent, présent passé**: "Seul, seul je suis, entouré de ces gens qui sont pour moi durs comme pierre, aussi dangereux que les serpents, aussi implacables que les tigres. [...] En fait, étant comme le dernier homme dans cette île monstrueuse, je ne représente

plus rien, sauf une anomalie, un monstre". (Ionesco. E.-1968: 164). Cette idée Ionesco l'a mise dans la bouche de Bérenger, le héros de **Rhinocéros**:

"Bérenger: Oh, comme je voudrais être comme eux. Je n'ai pas de corne, hélas! Que c'est laid, un front plat. Il m'en faudrait une ou deux, pour rehausser mes traits tombants. Ça viendra peut-être, et je n'aurai plus honte, je pourrai aller tous les retrouver. Mais ça ne pousse pas! [...] Comme je voudrais avoir une peau dure et cette magnifique couleur d'un vert sombre, une nudité décente, sans poils, comme la leur!" (Ionesco. E., 1950: 638)

Adoptant l'animalisation, Ionesco désire montrer que tout homme peut devenir un monstre. La monstruosité est le nouveau caractère du personnage théâtral donc de l'homme moderne qu'il incarne. "Le rhinocéros c'est l'homme des idées reçues" (Ionesco. E.- 1977: 94) affirme Ionesco.

II.4. Un spectacle de "pupazzi"¹

A la manière de Jarry qui fait éclater la conception du personnage en plusieurs bribes difficiles de renouer, les dramaturges du Nouveau Théâtre ont présenté des personnages plus proches des guignols que des personnages du théâtre. Ionesco comme Beckett insistent sur l'idée de la négation de l'homme.

On peut constater que la dépersonnalisation, le vide ontologique et l'animalisation vont de pair avec l'automatisation du personnage que le Nouveau Théâtre préconise. A l'instar des marionnettes, ces poupées en chiffon manipulées par des fils invisibles, les personnages deviennent des robots programmés. Nous sommes devant une mise en question inédite de l'humanisme du personnage. Désormais on assiste à une humanisation de l'objet et une déshumanisation de l'être.

Dans l'œuvre de Ionesco l'automatisation des personnages est évidente: "Le héros atomisé ici, en une multiplicité de personnages qui ne sont jamais les mêmes d'une scène à une autre et qui n'échangent que des stéréotypes; ils agissent comme des automates" commente Marie-Claude Hubert (Hubert. M.C., 1990: 181). Dans **La Leçon**, Ionesco écrit à la fin à propos du professeur: "*Lui brandissant toujours son couteau invisible, presque hors de lui, tourne autour d'elle, en une sorte de danse de scalp...*" (Ionesco. E., 1950: 71). Dans **Les Chaises** les Vieux semblent être des automates qui fonctionnent par rapport à la sonnerie de la porte. Ils se déplacent d'une porte à une autre pour apporter des chaises et accueillir des invités imaginaires, c'est ce qu'on lit dans une des didascalies qui abondent: "*Elle sortira, tout en ronchonnant, par la porte n°6, rentrera par la porte n°7, tandis que le Vieux ira avec les nouveaux venus vers le devant de la scène*" (Ionesco. E., 1958: 63). Et plus loin: "*Elle sortira par la porte n°3, reviendra par la porte n°2; le Vieux va ouvrir la porte cachée n°9 et disparaît au moment où la Vieille réapparaît par la porte n°3*" (Ibid.: 64).

Dans **En attendant Godot** de Beckett la scène de Pupazzi semble aussi claire que cruelle. Lucky, interprète ce rôle en exécutant les ordres de Pozzo:

"Pozzo: (*Il tire sur la corde.*) Debout! (*Un temps.*) Chaque fois qu'il tombe il s'endort. (*Il tire sur la corde.*) Debout, charogne! (*Bruit de Lucky qui se relève et ramasse ses affaires.*) Pozzo tire sur la corde.) Arrière! (*Lucky entre à reculons.*) Arrêt! (*Lucky s'arrête.*) Tourne! (*Lucky se retourne. A Vladimir et Estragon, affablement.*) [...] Manteau! (*Lucky dépose la valise, avance, donne le manteau, recule, reprend la valise.*) Tiens ça. (*Pozzo lui tend le fouet, Lucky avance et, n'ayant plus de mains, se penche et prend le fouet entre ses dents puis recule.*)"

(Beckett. S., 1952: 37)

On dirait un vrai automate dont la présence, tellement réduite, se définit par l'exécution des ordres de son maître.

¹ "Pupazzi" un mot en italien qui signifie poupées, cité par Bensky R.D., 1971, Recherches sur les structures et la symbolique de la marionnette, Paris, Editions A.-G. Nizet, p. 47.

En l'absence de tout ce qui fut le sens de son existence, le personnage se transforme ainsi en marionnette, donc en un automate chargé de présenter une réalité qui ne cesse de le réduire. Le spectacle de Pupazzi que le Nouveau théâtre nous offre, en mettant à jour la déshumanisation de l'être, implique nécessairement l'humanisation de l'objet. Dans **Les Chaises** de Ionesco qui d'autres que les chaises, qui encombrant la scène, font l'action? les Vieux qui ne se trouvent plus de place, se donnent la mort en se jetant dans l'eau pour mettre fin à une vie rythmée par le vide et par l'absence de sens.

Conclusion

La présente recherche a tenté une mise à jour de la nouvelle conception du personnage dans le Nouveau Théâtre des années 50. Ce courant littéraire enraciné dans la littérature de Jarry et de Kafka, a réussi une création sans précédente concernant les sujets présentés, le langage, la technique théâtrale, l'espace, le temps et surtout le personnage qui a fait le sujet de notre travail.

Pour parler du nouveau concept du personnage que le Nouveau théâtre a créé et a adopté, notre étude s'est orientée dans un premier temps vers une analyse du concept du personnage théâtral tout en s'appuyant sur des études théâtrales et psychanalytiques faites à son égard. Dans un deuxième temps la présente étude était consacrée à l'analyse des éléments qui ont participé à la création du nouveau concept: dépersonnalisation, déshumanisation et animalisation du personnage.

Tout cela est bien clair dans les pièces des dramaturges du Nouveau théâtre dont l'œuvre présente une déformation inédite à l'égard du personnage. Dans **Les Chaises** Ionesco présente une pièce dont les personnages principaux sont des chaises. Il nous met devant un ballet de chaises qui rythme le mouvement des Vieux (les seuls personnages) qui, à force de ne plus trouver de place dans leur propre salon à cause des nombreuses chaises, se sont suicidés. Seules les chaises restent sur la scène pour annoncer le dénouement de la pièce où régnaient le vide et la solitude. Dans **Rhinocéros** le dramaturge prend soin de décrire minutieusement la métamorphose en rhinocéros des habitants d'un village. Les uns après les autres ils abdiquent et se laissent emportés par le vent du changement intellectuel radical. Un autre type de déformation du personnage atteint Les Smith et Les Martin, les deux couples de **La Cantatrice Chauve**, qui nous racontent des histoires sans queue ni tête, les voilà, ils changent de rôle à la fin et la pièce reprend avec Les Martin qui disent les mêmes répliques que Les Smith ont dit au début....

Les personnages de Beckett n'ont pas échappé à cette déformation. La célèbre pièce du dramaturge d'origine irlandaise **En attendant Godot**, relate l'histoire d'une attente interminable associée à une réduction de l'être à un personnage sans sens, plus proche d'un automate que d'un être vivant.

Tout cela nous met donc devant une nouvelle conception du personnage que les dramaturges du Nouveau Théâtre ont présenté. Pourquoi le faire? A travers cette déformation le personnage théâtral, qui représente l'homme, ne pourrait jamais revenir en arrière. Tous les deux, personne et personnage, sont désormais condamnés à affronter une vie difficile à vivre, un ciel sans Dieu (selon les propos de Nietzsche) où tout est permis: guerres, souffrances, douleurs, déformation.

Certes, ces personnages qui ne nous informent de rien suscitent en nous des émotions plus qu'Electre, Antigone, Caligula ou Oreste ne le font. C'est Domenach J. M. qui le confirme en écrivant:

Bérenger, Winnie, Vladimir et Estragon ne nous disent rien. Mais c'est de nous qu'ils parlent, en deçà et au-delà des idées que nous avons de nous-mêmes et de notre société, tissant les premières mailles d'une mythologie sans nom où notre avenir va se prendre. (Domenach J. M.1967: 255)

Bibliographie

- 1- ABASTADO C., *Eugène Ionesco*, Paris-Montréal, Bordas, 1971.
- 2- BECKETT S. *En attendant Godot*, Paris, Editions de Minuit, 1952.
- 3- BEHAR H., *Jarry dramaturge*, Paris, Librairie A-G. Nizet, 1980.
- 4- BENSKY R.D., *Recherches sur les structures et la symbolique de la marionnette*, Paris, Editions A.-G. Nizet, 1971.
- 5- DOMENACH J.- M., *Le retour du tragique*, Paris, Editions du Seuil, points-essais, 1967.
- 6- GLAUDES P., *L'avenir de deux illusions: Personnage de récit et psychanalyse littéraire*, in *Personnage et histoire littéraire*, Presse universitaire du Mirail, Toulouse, 1991.
- 7- HUBERT M.-C., *Eugène Ionesco*, Edition Seuil, Les contemporains, 1990.
- 8- IONESCO E., *Théâtre Complet*, éd. Par Emmanuel Jacquart, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1991.
- 9- IONESCO E., *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, Folio-essai, 1966.
- 10- IONESCO E., *Présent passé, passé présent*, Paris, Mercure de France, 1968.
- 11- IONESCO E., *Antidotes*, Paris, Gallimard, 1977.
- 12- JARRY A., *Tout Ubu*, édition Charles Grivel, Paris, Librairie Générale Française, 2000.
- 13- MAILHOS G., *personne et personnage*, in *Personnage et histoire littéraire*, Presse universitaire du Mirail, Toulouse, 1991.
- 14- ROBERT M. *Seul, comme Franz Kafka*, Paris, Presses-Pocket, 1979.
- 15- UBERSFELD A., *Lire le théâtre I*, Belin Sup, Paris, 1966