

Traitement du sujet de la mort dans le théâtre français traditionnel et moderne

Dr. Alaa Eldeen B. Alaa Eldeen

INTRODUCTION

Les hommes ont toujours redouté la mort, et la lutte contre la mort se trouve de toute l'antiquité, cela se trouve dans les contes anciens, où la même angoisse devant la mort, les mêmes tentatives pour essayer de lui échapper. Il suffit de lire le plus vieux texte de l'humanité *L'Epopée de Gilgamesh* depuis trente siècles pour connaître la situation de l'homme face au problème de la mort; dans laquelle, on trouve un grand homme qui ne voulait pas mourir, et cela signifie son refus et sa résistance à la mort. Donc, l'homme à toutes les époques a l'espoir d'une victoire sur la mort, dans un conflit continu avec la mort, pour continuer à vivre, pourri par l'amour de la vie. Cette confrontation de la mort avec la vie ou avec l'homme met en évidence tout le prix et toute la valeur de l'existence. La mort est très proche de l'homme, et celui-ci commence une lutte contre elle avec une énergie désespérée dans un effort surhumain:

" L'homme ne désespère pas devant la vérité: il ne peut accomplir son espérance que dans les cas où il y aurait, malgré tout, la possibilité d'une victoire sur la mort. L'homme ne désespère jamais tout à fait pendant qu'il est en vie." (Landsberg 1951: 88-89)

En effet le thème de la mort n'est pas nouveau en littérature, il a hanté les écrivains de toutes les époques et de tous les pays. Cependant la fin d'une vie se présente différemment pour chaque écrivain comme pour chaque être humain, car dès sa naissance, l'homme marche vers sa fin inéluctable et inévitable, chaque mouvement est condamné, par l'évolution, à la disparition et au néant car: *" La mort est le but de l'existence." (Ionesco 1972: 35)*

Dans l'univers théâtral, la mort devient un sujet complet dans son temps et son espace, le théâtre, à côté de son importance thérapeutique, peut présenter à l'homme une sorte d'immortalité.

" L'écriture n'apprend pas réellement à mourir ou alors les doctrines auraient même vertu, mais dans la mesure où elle est spectacle qu'on se donne à soi-même, elle est drogue cathartique ce que les anciens ont toujours su." (Gros 1972: 16)

Dans la première moitié du XX^{ème} siècle, La mort n'a pas occupé la scène de théâtre. La mort a été présentée comme les grands mythes universels. Celle-ci a trois significations dans les trois genres principaux du théâtre: elle est prévue dans la tragédie, accidentelle dans le drame, désacralisée dans la comédie, ainsi que dans le théâtre baroque où la mort gouverne d'une façon horrible, elle est: *" une condition de la vie et toujours présente à ses côtés, c'est pourquoi le théâtre baroque installe ses amoureux dans les tombeaux." (Arriès 1975: 47)*

Sans doute, la mort ne se trouve pas dans le théâtre traditionnel uniquement, mais aussi dans le théâtre en général, Eschyle et Sophocle la pleurent, ainsi que les grands philosophes comme Socrate, Platon, Epicure, Aristote et les Stoïciens l'ont glorifiée en affirmant que la mort est le seul salut de l'âme libérée du corps et qui assure l'éternité de l'espèce. La première guerre mondiale a approfondi ce sentiment d'horreur de la mort infligée par l'homme, mais cette fois-ci au niveau international. L'image du champ de bataille a intéressé la littérature comme une matière féconde de l'écriture littéraire. Quelques années après, la mort a trouvé son nom propre dans le théâtre de Ghelderode et le théâtre de Sartre. Enfin, la mort a pris son véritable élan, que l'on considère la vraie naissance du théâtre de la mort, après la deuxième guerre mondiale, Ionesco et Beckett sont apparus à partir de ce moment-là comme représentants de la mort sur la scène du théâtre moderne. Dans ce théâtre la vie unique acceptable, c'est elle qui sort du tombeau.

I- Importance du théâtre de la mort

L'homme est le seul être qui sache qu'il doit mourir, la seule créature capable d'assister à sa propre disparition. L'idée de la mort est rejetée au-dessous du niveau de conscience où elle demeure cachée pour le reste de notre vie. Vivre avec la mort, bien sûr, puisqu'elle est en nous, accepter ou la refuser, la connaître ou la nier, toute la grandeur de l'homme est dans cette contradiction:

" La définition de la mort a changé à travers les siècles. La simple mort des hommes, celle qui fait qu'on a disparu à jamais de la mémoire de ceux qui vous aimaient. La seule immortalité, c'est de continuer à vivre dans la tête et le coeur d'un autre." (Schwartzenberg 1977: 219)

Donc, on peut dire que la mort arrête le rythme de la vie, mais sans y mettre fin. En même temps la mort ne met pas fin à l'existence, mais celle-ci poursuit dans l'au-delà.

L'idée de la mort s'accompagne d'une réduction temporelle, et la notion du temps n'existe pour l'individu qu'à partir de sa naissance.

"... l'homme contemporain ne sait plus à qui ou à quoi créer sa détresse. La religion, la philosophie, l'idéologie ont cessé d'être un refuge efficace, et même la naïveté de l'ignorance n'opère plus guère. Car toutes les formes de l'idéologie ont fait faillite, Dieu est absent, la philosophie a découvert l'absurde, la réalité et les mass-média ont déchiré le voile de l'innocence." (Malachy 1982:39)

Donc, dans l'univers théâtral, la mort devient une situation autonome dans le temps et dans l'espace. D'autre part, la vie sur la

scène est immobile car elle n'obéit à aucun mouvement de causalité. Elle est sans devenir car elle n'est que présence.

Le spectacle de la mort est une donnée de la réalité car la pièce de théâtre se développe comme un corps doué de vie. Le même processus se déroule dans le théâtre de Beckett dont Martin Esslin dit que: "*Beckett place son public devant la projection réelle des angoisses et des craintes profondes qui ne sont généralement que vaguement éprouvées et à un niveau de demi-conscience, ce qui constitue un processus de catharsis et de libération analogues aux effets thérapeutiques...*" (Esslin 1971: 67)

Les auteurs en général obéissent à cet appel qu'ils sont des hommes absurdes mais que leur destin est un destin absurde qui pourrait attirer un coeur clairvoyant, ne pas être connu pour lui, ce n'est pas jouer, c'est mourir cent fois avec les êtres qui l'auraient animés ou ressuscités. Dans les trois heures de spectacle il va jusqu'au bout du chemin sans issue que l'homme du parterre met toute sa vie à parcourir. Camus écrit dans *Le Mythe de Sisyphe*:

" L'homme quotidien n'aime guère à s'attarder. Tout le pousse au contraire. Mais en même temps rien plus que lui-même ne l'intéresse, surtout dans ce qu'il pourrait être... Là du moins on reconnaît l'homme inconscient et il continue à se presser vers on ne sait quel espoir." (Camus 1942: 106-107)

Enfin, le théâtre de Ghelderode présente une manière de traiter la mort à l'inverse du théâtre d'après-guerre, ce théâtre reste un théâtre d'évasion.

II- Traitement de la mort dans le théâtre traditionnel

La mort concrète s'est trouvée dans le monde occidental depuis longtemps, il suffit de lire *La Guerre et la Paix* de Tolstoï, où on trouve une description de la retraite des troupes françaises de

Russie où des milliers d'hommes à la fleur de l'âge ont été tués pendant cette guerre. L'image du champ de bataille a intéressé la littérature comme une matière féconde de l'écriture littéraire.

" La mort est avant tout et objectivement un fait. Quelles que soient les attitudes subjectives en face d'elle, et même si notre affectivité se révolte, notre raison, du moins ne peut refuser cette réalité essentielle. Mais nous sommes très loin d'une véritable métaphysique de la mort comme de la vie." (Landsberg 1951: 11-12)

Le théâtre étant avant tout un théâtre de vivants pour des vivants, la mort y joue le rôle d'un ressort dramatique puissant sans devenir pour autant une situation en soi, ni plus ni moins que dans la réalité. La mort dans ce théâtre sert de dénouement. Elle nourrit l'ambition dévastatrice de Macbett, elle est le bien souhaité pour Antigone et Bérénice, elle actualise l'erreur tragique d'Othello, elle est l'ennemie pour Don Juan; elle est défiée par les héros de Corneille, elle représente l'unique issue pour les héros de Racine.

Que Romeo et Juliette meurent signifie que l'amour terrestre est impossible. Si Antigone choisit la mort c'est qu'elle refuse de renier sa foi. La mort inventée par les romantiques est une autre façon de refuser la vie. Lorsque Hamlet prononce sa célèbre parole *"être ou ne pas être"*, c'est encore la vie qui met en cause. La mort n'est pas même synonyme de tragique, Henri Gouthier remarque qu'on: *"meurt beaucoup dans les tragédies, mais ce n'est pas pour cela qu'elles sont tragiques... Il y a des pièces à nombreux cadavres qui ne sont pas de tragédies, Hernani, Ruy Blas, tout le théâtre d'Alexandre Dumas père... Il y a des pièces sans cadavres qui sont des tragédies." (Gouthier 1973: 68)*

Le théâtre tragique grec, le drame élizabéthain et les drames romantiques sont pavés de morts mais aussi sinistre qu'il fut, ce théâtre n'a jamais porté que sur la vie et sur le tragique de la vie, sur l'amour et la haine, sur la liberté, sur la souffrance et le bonheur...

Pour Schopenhauer, la tragédie: *"a pour objet de nous montrer le côté terrible de la vie, les douleurs sans nom, les angoisses de l'humanité, le triomphe des méchants, le pouvoir d'un hasard qui semble nous railler, la défaite infaillible du juste et de l'innocent."* (Schopenhauer 1902: 264-265)

Le théâtre met en scène tous les thèmes humains qui font de la vie ce qu'elle est. Les cadavres qui sont de toute évidence la plus fidèle de la mort, s'amoncellent dans les coulisses où sont rapidement évacués de la scène.

Il n'y aucun doute que la mort dans le théâtre traditionnel, le théâtre en général, traduit la peur de la mort. Eschyle, Sophocles et les philosophes la pleurent. L'homme ordinaire dont le dramaturge se fait l'écho, risque d'avoir une attitude mais stoïque, c'est pourquoi, la mort peut jouer un rôle thérapeutique pour le public. Edgar Morin dans *L'homme et la mort*, attire l'attention quand il dit:

" Le spectre de la mort va hanter la littérature. La mort jusque- là plus ou moins enrobée dans les thèmes magiques qui l'exorcisaient ou refoulée dans la participation esthétique ou camouflée sous le voile de la décence, apparaît nue." (Morin 1970: 304)

La sublimation de la terreur de la mort peut aussi passer par la catharsis comique. Tandis que dans la tragédie, mort et dénouement coïncident dans une même affirmation de l'irréversibilité de la condition humaine, à travers l'éclairage de la comédie, en revanche la mort revêt une forme efficacement bénéfique.

La mort dans la comédie traditionnelle n'est jamais présente quand la pièce s'achève puisque le dénouement comique consacre par la définition le triomphe de la vie, de l'illusion, de la jeunesse. La mort n'a pas dans l'univers comique sa résonance ordinaire car, dit Bakhtine:

" La mort est suivie de la resurrection, de l'an neuf, de la nouvelle jeunesse, du nouveau printemps." (Baktine 1970: 199)

Egalement dans la comédie, la mort ne saurait avoir plus de réalité que la vie. Lorsque le malade imaginaire craint de mourir, le maître de cérémonies, Béralde, escamote son angoisse en lui faisant revêtir le costume de bouffon. Les dénouements de Molière, dont la mort est absente sont des rémissions, de répit comiques qui interrompent ainsi la progression du réel. C'est la comédie véritable dans sa revanche sur la tragédie de la condition humaine.

Donc, on peut dire que la mort scénique hante depuis toujours l'univers poétique de Homère, de Dante, de Villon, des romantiques et de Baudelaire, de Bosch et de Dürer, de Delvaux et d'Ensor...

M. Eliade dans son livre *Le mythe de l'éternel retour* s'attache à l'acte archétypal dont la répétition cyclique permet à l'homme de conjurer la mort en échappant à l'emprise du temps:

" La vie de l'homme archaïque réduite à la répétition d'actes archétypaux, c'est-à-dire aux catégories et non aux événements à l'incessante reprise des mêmes mythes primordiaux." (Eliade 1969: 104)

La terreur de la mort chez certains auteurs du XX^{ème} siècle est sublimée par la volonté de la mort, mais cette volonté est moins extatique car l'arrêt du passé et de l'avenir est une impossibilité. Au contraire, l'appel de la mort chez Jean Anouilh est dû à l'incapacité de faire face à l'existence.

Chez Anouilh, l'aspiration à la mort est aussi un refus de la vie car le héros sait que la vie corrompt. Dans la mort, il trouve l'apaisement à son tourment et le refuge devant la vie. C'est en ces termes que le mystérieux M. Henri encourage Orphée à se livrer à la mort pour rejoindre Eurydice:

" Elle est bonne, elle est effroyablement bonne... Elle dénoue, détend, délace, tandis que la vie s'obstine, se caramponne-même si elle a perdu la partie, même si l'homme... doit souffrir toujours. La mort seule est une amie. Du bout du doigt, elle rend au monstre son visage, elle apaise le damné, elle délivre." (Anouilh 1966: 486)

Après la première guerre mondiale et avec l'apparition du nationalisme, le champ de gloire s'était substitué au champ de mort et chaque soldat avait le privilège de mourir. Cela suffisait pour rendre la mort acceptable au niveau de la collectivité.

Lors de la deuxième guerre mondiale, les barrages dont la civilisation s'était patiemment protégée s'effondrent avec fracas. La mort couvre la vie. L'exaltation de la mort par rapport à la vie devient inopérante à partir de la deuxième guerre mondiale. Cocteau et Anouilh ont composé leurs oeuvres de la belle mort avant l'apocalypse nazie. Lors de cette guerre mondiale, la mort devient situation vécue, subie. Elle n'est plus une fin, une rupture, elle est un état, elle n'est plus aseptisée par le tombeau. Elle n'a plus rien de digne, rampante et atroce.

La mort occupe de plus en plus de place dans l'existence et s'épanouit dans le peu de l'espace vital. C'est pourquoi, le théâtre tendra à occuper une place que la religion et la philosophie. Autrement dit, la scène s'efforcera de fournir une réponse inédite à la hantise de la mort.

III- Traitement de la mort dans le théâtre moderne

Contrairement au théâtre traditionnel, le théâtre moderne représente une tentative pour résoudre les antinomies traditionnelles concernant le problème de la mort, c'est pourquoi, on peut dire que: *" cette époque était celle du théâtre philosophique ou du théâtre des idées. Il n'existe de semblable théâtre que dans les époques calmes,*

quand les valeurs ne sont contestées par aucune action, aucun fait."
(Duvignaud et Lagoutte 1974: 17-18)

La mort a fait ses débuts sur la scène dans la première moitié du XXème siècle. Quelques ans plus tard, la mort s'installe en son propre nom dans le théâtre de Ghelderode et dans le théâtre de Sartre, quand celui-ci a proposé une situation théâtrale dans Huis Clos. Dans cette situation, tous les personnages sont morts car: "*les trois morts de Huis Clos sont dramatiquement beaucoup plus vivants.*" (Versini 1991: 93)

Ghelderode dans son théâtre a créé beaucoup de morts, à quoi il répondait avec malice qu'on mourrait aussi beaucoup dans la vie. La mort occupe une place très importante dans le théâtre de Ghelderode par la fréquence et le poids de son apparition et par son originalité. Dans l'univers ghelderodien, le vivant est chassé de cet univers, en faveur du vécu et de la mort qui envahit toute la scène. La seule forme de la vie, c'est la vie qui sort du tombeau, quand la mort touche ses personnages, ils semblent touchés par une sorte de grâce.

Les grandes pièces de la mort de Ghelderode sont: La Ballade du grand Maccabre et Mlle Jaire qui est: "*Contamination de la mort*" (Beyen 1974: 139). Ces pièces sont des chants de la gloire de la mort, des cérémonies de substitution de la mort à la vie. Le goût de Ghelderode pour le maccabre, a été, à bien des occasions relevé par les critiques. Par exemple, Jean Decock remarque que: "*la propension de l'auteur pour le morbide*" (Decock 1969: 101).

Dans le théâtre de Ghelderode, ce qu'il y a d'inédit, ce n'est pas la présence de la mort, mais c'est la représentation spectaculaire de la mort: "*J'avais la curiosité de ce qui était en-deçà et au-delà de la vie.*" (Vandromme 1963: 78)

Dans le théâtre de J.P. Sartre, on trouve Huis Clos qui contient trois personnages se trouvent pour l'éternité dans une situation mortelle. Sartre se sert du syndrome de la mort pour expliciter au public une situation qui illustre l'envers de la vie telle

que lui, Sartre, l'entend: une vie inutile, plongée dans la mauvaise foi, et hostile, dans laquelle autrui devient enfer. Les personnages de Sartre dans Huis Clos sont: " *déjà morts se découvrent en enfer pour l'éternité dans un salon Second Empire où, tour à tour chacun par son regard et son jugement devient le bourreau de l'autre.*" (Evard 1995: 37)

Les Mouches et Huis Clos sont les pièces de la mort chez Sartre, car Sartre dans Les Mouches nous a présenté une image de la mort qui occupe une place très importante dans Huis Clos, l'auteur met la mort en spectacle, on trouve que dans les deux pièces, la mort représente l'image de l'existence qui aurait toutes les caractéristiques de la mort. Dans les deux pièces, la mort a un contenu métaphorique. Sartre a écrit également Les Mains Sales pour une génération de jeunes gens angoissés, parce que Sartre voit que: " *la fonction du théâtre est d'explorer la condition humaine, de présenter à l'homme contemporain un portrait de lui-même, ses problèmes, ses espoirs et ses luttes.*" (Lioure 1998: 88) c'est ce croit et affirme Francis Jeanson en disant sur l'acte final que pour lui n'incarnera la liberté d'Hugo: " *que pour lui retirer du même coup toute possibilité d'action; il n'agira qu'au prix de se suicider... Ce suicide est un échec total.*" (Jeanson 1955: 43)

Le Mur, Morts sans sépulture présentent des condamnés à mort qui font le bilan de leur vie. Dans Huis Clos, Les jeux sont faits, possibilité est donnée à des morts de considérer leur passé. Sartre met en évidence notre responsabilité de vivants, esquisse une morale de l'homme absurde qui tendra, malgré tous les obstacles, à sa réalisation par celle de sa liberté. C'est bien évidemment dans Les Mots, qu'il faut rechercher le germe de cette obsession sartrienne. Aussi le condamné à mort, le mourant, les personnages de Huis Clos, désormais incapable de modifier rien de leur passé, ils sont contraints à poser sur leur passé le regard qu'autrui y posera, de se juger sur ce bilan:

" Aucune autojustification frelatée ne peut tenir contre la dénonciation universelle: le

*passé, c'est l'enfer..." (Lecherbonnier
1972: 37)*

On retourne au théâtre de Ghelderode, dans lequel la mort finit même par s'avérer préférable à la vie. La plupart de ces personnages voient la mort comme amie, la mort pour eux est une valeur en soi, car ces personnages croient qu'on ne meurt pas tout entier. La supériorité de la mort sur la vie dans le théâtre de Ghelderode se lit encore au niveau de l'écriture, à travers l'expression de la temporalité. Il est important de remarquer que les deux temps scéniques dans le théâtre de la mort sont le présent et l'avenir. Le présent où vivent les personnages est fixe, tandis que l'avenir, un au-delà n'en est pas un puisqu'il se manifeste scéniquement. Le présent fixe et l'avenir-mort forment un double, ce double est la mort. Le personnage de Ghelderode se saisit dans son double, dans une mort qui n'est pas comme les autres. En bref, le théâtre de Ghelderode est un hymne à la mort, ce n'est pas une réflexion sur la mort d'où jaillit l'amour de la vie, mais c'est refus de la vie, la peur de la vie.

La mort véritable dans sa réalité ne se manifeste encore ni chez Ghelderode ni chez Sartre, car dans l'existentialisme sartrien elle est la métaphore d'une existence inefficace et méprisable, chez Ghelderode, elle est simiesque, tournée en dérision. La mort sartrienne et ghelderodienne a quelque chose de propre et de stérile qui la rend inapte à inquiéter le spectateur qui est dans sa sérénité de vivant.

Le spectacle de la mort a commencé après la deuxième guerre mondiale avec l'horreur de sa réalité chez Samuel Beckett et Eugène Ionesco, car dans ce théâtre: *"L'auteur ne dit pas son avis, tout au contraire du théâtre à thèse: non, il fait parler les idées comme des êtres humains, comme si elles avaient un corp."* (Ubersfeld 1996: 108)

Ionesco et Sartre représentent les dramaturges de l'absurde, pour eux, la vie est en dérision car elle est une progression vers la mort, c'est précisément que Beckett et Ionesco concrétisent sur la

scène. Leur théâtre est l'illustration de cette vérité énoncée par Pozzo dans *En attendant Godot*:

*" Elles accouchent à cheval sur une tombe,
le soleil brille un instant, puis c'est la nuit
à nouveau." (Beckett En attendant Godot :
126)*

Avec Ionesco et d'autres écrivains comme Samuel Beckett et Arthur Adamov, le nouveau théâtre ou théâtre de l'absurde acquiert sa renommée:

*" ... le drame moderne, échappant aux
traditions réalistes héritées du théâtre
bourgeois, mais cependant soucieux de
traduire en un langage original les
préoccupations caractéristiques du siècle,
a découvert ou redécouvert le secret d'un
art à la fois proche et distinct de la vérité
humaine..." (Lioure 1973: 205)*

C'est un théâtre de remise en cause, dans lequel le temps n'existe pas ou est un temps circulaire. L'espace scénique est vide, tout est très symbolique. En utilisant les choses, les écrivains participent à la perte de la réalité.

*" Le néant n'est pas un présupposé
métaphysique antérieur à la composition
de l'oeuvre: il découle presque
physiquement du matériau scénique
auquel le théâtre veut se limiter." (Corvin
1972: 11)*

Voilà pourquoi, on a noté que le théâtre est une longue méditation sur le temps, et la dimension du temps chez Beckett est liée de la condition humaine. Chaque personnage transporte avec lui son système de temps personnel. Beckett a créé un personnage qui est un individu prisonnier du temps pour l'éternité. Ces personnages

ne sont pas seulement à la merci de leur temps individuel, mais attachés malgré eux au temps de tous les morts qui les ont précédés, de tous les vivants qui leur succéderont. Dans cet univers théâtral, la mort devient un sujet complet dans son temps et son espace, à côté de son importance thérapeutique, il peut présenter à l'homme une sorte d'immortalité. On peut dire que la même chose se passe dans le théâtre de Samuel Beckett ce que Martin Esslin nous montre quand il dit:

" Beckett place son public devant la projection réelle des angoisses et des craintes profondes qui ne sont généralement que vaguement éprouvées."
(Esslin 1971: 67)

De son côté, Samuel Beckett nous offre dans son théâtre une humanité réduite à l'agonie. Dans toutes ses pièces, ses personnages, lorsqu'ils ne sont pas totalement impotents, ces personnages qui sont écrasés par leur sort, rêvent l'abolition du temps de l'éternité de l'être, en même temps, ils éprouvent un mal infini à se déplacer et chaque mouvement leur coûte un effort visible. Dans la réalité scénique de Beckett, l'être vit sa mort, cela se manifeste dans *En attendant Godot*, les personnages sont retranchés du monde, coupés des vivants. On remarque dans ce théâtre que:

" Le thème qui revient sans cesse est l'obsession de notre néant: les êtres se réduisent à la parole, ou plutôt à la voix par laquelle ils cherchent à se persuader de leur existence..." (Lagard et Michard 1973: 61)

En 1942, Albert Camus se demandait pourquoi la vie a perdu toutes ses significations car: *" Camus est troublé par les contradictions humaine, vie et mort, misère et bonheur."* (Haedens 1970: 392) C'est pourquoi, il a créé *Le Mythe de Sisyphe*, une des grandes oeuvres de notre siècle, dans laquelle, Camus a voulu une

description de la condition de l'homme dans un univers où les croyances sont détruites et l'homme se trouve étranger et exilé:

*" La philosophie de Camus est une philosophie de l'absurde, et l'absurde naît pour lui du rapport de l'homme et du monde, des exigences raisonnables de l'homme et de l'irrationalité du monde."
(C. Jacquart 1974: 88)*

Camus veut donner un sens à l'existence et met son art au service de la recherche de valeurs nouvelles. De son premier essai, *L'Envers et l'Endroit* à *L'Homme révolté*, en passant par *Le Mythe de Sisyphe*, il ne cesse d'approfondir la réflexion sur la condition humaine: comment vivre Camus tout en sachant que l'on se rapproche inéluctablement de la mort? Chez lui, l'expérience de l'absurde naît du sentiment que l'homme n'est pas en harmonie avec le monde; elle aboutit à l'expression de la révolte:

" Son oeuvre ouvre-t-elle sur le constat de l'absurde pour aboutir à la révolte et à l'action collective, qui, seules, peuvent donner un sens à l'existence." (Anglard 1990: 11)

Le nouveau théâtre a présenté à l'homme contemporain un portrait de lui-même, ses espoirs, ses problèmes, ses luttes, Sartre disait: *" Le théâtre doit leur parler de leurs préoccupations les plus générales, exprimer leurs inquiétudes, sous la forme de mythes que chacun puisse comprendre et ressentir profondément." (Contat et Rybalka 1973: 61).*

Quant à Ionesco, celui-ci a découvert très tôt que la mort est liée totalement à la vie, c'est pourquoi: *" l'univers de Ionesco était donc dès l'origine un univers angoissé." (Nores :octobre 1963)* C'est ainsi que l'écrivain vit dès sa naissance la tragédie de la mort qui devient la force créatrice de toute son oeuvre. Cette mort qui est la force destructrice était le premier facteur à créer le théâtre de la

mort. Cette fin inéluctable de la vie forme les gestes, les pensées et les sentiments de chaque être humain, voilà pourquoi:

" Toute l'oeuvre de Ionesco est née de sa surprise d'être au monde et du sentiment d'incomplétude de la destinée mortelle qui accompagne cette prise de conscience." (Vernois 1991: 11)

Ionesco voit toujours que la mort est partout, elle se reflète sur les visages des hommes, les gens tuent continuellement leur moi. C'est pourquoi son théâtre est: *"un théâtre de l'enfer et puisque au centre de l'enfer se trouve la mort, il est un théâtre de la mort."* (*Saint-Tobi 1973: 101*) Devant cette image terrifiante de la mort, il vit comme un vivant-mort.

Le théâtre de Ionesco est le spectacle continu de la mort: *" J'écris pour créer ma peur de mourir."* (Ionesco 1966: 309), ce spectacle déroule dans un rythme de plus en plus accéléré qui nous rappelle: *" le thème médiéval de la danse macabre."* (*Saint-Tobi 1973: 113*).

La mort dans le théâtre de Ionesco prend plusieurs formes, dans *Rhinocéros*, elle prend le visage du monstre nazi, dans *L'Avenir est dans les oeufs*, elle se trouve dans la surpopulation par la prolifération des oeufs, elle devient un cauchemar dans *Jacques ou la soumission*. La mort anéantit l'humanité sous forme d'épidémie dans *Jeux de massacre*. Elle manifeste dans une crise de communication et dans des clichés linguistiques dans *La Cantatrice chauve*, perdue dans un vide dans *Les Chaises*, la mort paraît pratiquement la violence en guise d'érotisme dans *La Leçon*. Mais il ne faut pas oublier *Tueur sans gages*, *La Vase*, *Le Piéton de l'air* et *Le nouveau locataire*. La mort dans ces pièces couvrent totalement les personnages de Ionesco:

" L'obsession de la mort occupe le coeur même de l'action dramatique, l'absurde règne en maître, condamne à l'avance et

rend vide de sens la vie et les actes humains." (Horville 1992: 6)

Quant aux pièces: *Le Roi se meurt* et *Amédée ou comment s'en débarrasser*, dans la première, nous assistons au déroulement du processus de la mort, tandis que dans la deuxième, la mort vit avec les vivants, peut-être mieux qu'eux, car sa présence est bien plus réelle que la leur. Ionesco nous peint une situation dans laquelle la mort fait intrusion dans la vie au point de la rendre intolérablement asphyxiante.

" Ionesco est un inventeur d'images et de situations aussi peu rationnelles que celles que nous proposons nos rêves." (Brenner 1978: 362)

Dans *Amédée ou comment s'en débarrasser*, la mort détruit tout sur son passage, la pureté de l'air, celle des sentiments, les dons et les rêves de l'homme. L'être s'enlise en elle comme dans la moisissure rendue tangible par les champignons qui poussent de plus en plus nombreux sur la scène. La mort qui d'entrée de jeu n'est qu'un sujet de conversation grandit d'une façon horrible et finit par se répandre sur la scène en dimensions gigantesques. Paul Vernois décrit cette vie qui se rétrécit de plus en plus en: *"faisant place à une mort qui se referme sur le vivant." (Vernois 1972: 80)*

Sans doute, Ionesco éprouve la mort en tant qu'individu et en tant que représentant de l'humanité:

" Lorsqu'un homme cesse de vivre, il emporte dans le tombeau le monde, c'est-à-dire son image du monde, la lumière qu'il voyait s'éteint avec lui." (Donnard 1966: 167)

A l'inverse de théâtre de Samuel Beckett, le théâtre d'Eugène Ionesco se déploie éblouissant car dans ce théâtre:

" On y flotte, on y pleure, on s'y perd et on y rit dans un seul souffle, avec une parfaite bonne foi et une touchante naïvité d'enfant" (Malachy 1982: 87).

Conclusion

Dans tous les temps, la mort a occupé l'esprit et l'imagination humains. La mort a été affrontée avec plus ou moins d'épouvante selon les époques. Au théâtre, il a fallu que la mort lève son voile de décence, qu'elle se donne en spectacle dans la réalité. C'est alors que la scène fera place à la mort. Le théâtre de la mort de Samuel Beckett, Ghelderode, Ionesco, Camus... ne peut s'expliquer que par la réalité qui l'a précédé.

Cette étude sur la mort dans le théâtre traditionnel et moderne avait l'ambition d'examiner les multiples formes du spectacle de la mort et d'offrir un relevé de toutes les morts scéniques. On a essayé d'exposer une interprétation de la mort théâtrale qui porte un témoignage éloquent d'attirer l'attention sur la façon dont la mort qui fut toujours inscrite dans l'essence du drame comme mort événement et qui s'est transformée à une mort vécue.

Enfin, parmi les buts essentiels de théâtre de la mort, on note qu'il offre à l'homme quelques instants de méditation sur la condition humaine, parce qu'il permet de mieux voir l'homme. Voilà pourquoi, c'est avant tout une méditation sur l'être humain en général et sur la vie.

Bibliographie

- 1- **ANGLARD**, Véronique, *La Peste d'Albert Camus*, Paris, Nathan, 1990.
- 2- **ANOUILH**, Jean, *Pièces noires*, Table Ronde, 1966.
- 3- **ARIES**, Philippe, *Essais sur l'histoire de la mort en occident du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Seuil, 1975.
- 4- **BAKTINE**, Mikhaïl, *L'oeuvre de François Rabelais*, N.R.F., Paris, Gallimard, Idées, 1970.
- 5- **BECKETT**, Samuel, *En attendant Godot*, Paris, ed. De Minuit, 1955.
- 6- **BEYEN**, Roland, *Ghelderode*, Paris, Seghers, 1974.
- 7- **BRENNER**, Jacques, *Histoire de la littérature française de 1940 à nos jours*, Paris, Fayard, 1978.
- 8- **CAMUS**, Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942.

9- **C. JACQUART**, Emmanuel, *Le théâtre de dérision (Beckett, Ionesco, Adamov)*, N.R.F., Paris, Gallimard, Coll., "idées", 1974.

10- **CONTAT**, Michet et **RYBALKA**, Michel, *Sartre: un théâtre de situations*, Paris, Gallimard, Idées, 1973.

11- **CORVIN**, Michel, *Le théâtre nouveau en France, Que sais-je?*, Paris, Presses Universitaires, 1972.

12- **DECOCK**, Jean, *Le théâtre de Michel Ghelderode*, Paris, Nizet, 1969.

13- **DUVIGNAUD**, Jean et **LAGOUTTE**, Jean, *Le théâtre contemporain: culture et contre-culture*, Paris, Larousse, 1974.

14- **ELIADE**, Mircea, *Le mythe de l'éternel retour*, N.R.F., Paris, Gallimard, 1969.

15- **ESSLIN**, Martin, *Le théâtre de l'absurde*, Buchet-Chastel, 1971.

16- **EVARD**, Frank, *Le théâtre français du XX ème siècle*, Paris, Ellipses, 1995.

17- **GROS**, Bernard, *Le Roi se meurt*, Profil d'une oeuvre, Paris, Hatier, 1972.

18- **HAEDENS**, Kléber, *Une histoire de la littérature française*, Paris, Bernard Grasset, 1970.

19- **HORVILLE**, Robert, *La Cantatrice chauve et La Léçon*, Profil d'une oeuvre, Paris, Hatier, 1992.

20- **IONESCO**, Eugène, *Journal en miettes*, Paris, Gallimard, " Le manteau d'Arlequin", 1972.

21- **JEANSON**, Francis, *Sartre par lui-même*, Ecrivains de toujours, Paris, Seuil, 1955.

22- **LANDSBERG**, Paul-Louis, Essais sur l'expérience de la mort, Paris, Seuil, 1951.

23- **LECHERBONNIER**, Bernard, Hui Clos , Profil d'une oeuvre, Paris, Hatier, 1972.

24- **LIOURE**, Michel, Le drame de Diderot à Ionesco, Paris, Armand Colin, 1973.

25- **MALACHY**, Thérèse, La mort en situation dans le théâtre contemporain, Paris, A.G. Nizet, 1982.

26- **MORIN**, Edgar, L'Homme et la mort, Paris, Seuil, 1970.

27- **NORES**, Dominique, Itinéraires de Ionesco, in Les Lettres Nouvelles, n 39, octobre, 1963.

28- **SAINT-TOBI**, E., Ionesco ou à la recherche du paradis perdu, Coll. N.R.F., Paris, Gallimard, 1973.

29- **SCHOPENHAUER**, Arthur, Le monde comme volonté et comme représentation, Livre III, Tom I, Alcan, 1920.

30- **SCHWARTZENBERG**, Léon, Changer la mort, Paris, A. Michel, 1977.

31- **SAURES**, Paul, Cinquante ans de théâtre, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1969.

32- **UBERSFIELD**, Anne, Lire le théâtre III: Le dialogue de théâtre, Paris, Belin, 1996.

33- **VANDROMME**, Paul, Ghelderode, Classiques du XX ème siècle, édition universitaires, 1963.

34- **VANDROMME**, Paul, *La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, Klincksieck, 1972.

35- **VERSINE**, Georges, *Le théâtre français depuis 1900*, Paris, Presses Universitaires, 1991.