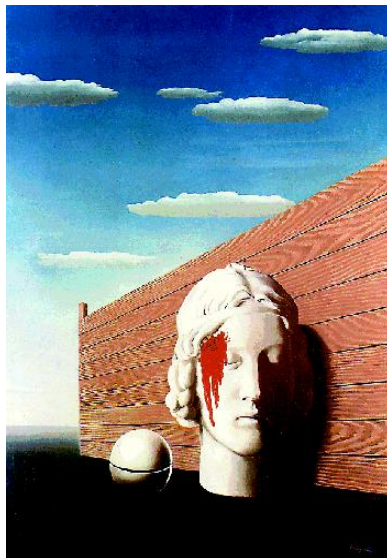


# Les Guerres et l'absurde dans :

*Victor, ou les enfants ou pouvoir,  
La Cantatrice chauve et En attendant Godot.*



1

Nom: Christine Haak

Numéro d'étudiante: 3212262

Mentor: E. Radar

Université d'Utrecht

Essai bachelor

Le 13 juin 2011

[c.j.haak@students.uu.nl](mailto:c.j.haak@students.uu.nl)

---

1 René Magritte, *La mémoire*, 1942.

## Table de matières

Les Guerres et l'absurde dans la littérature française	...	...	...	page 1
Table de Matières	...	...	...	page 2
Introduction	...	...	...	page 3 - 4
Chapitre 1: Définition de l'absurde	...	...	...	page 5 - 11
Chapitre 2: Lien entre les guerres et la littérature	...	...	...	page 12 - 16
Chapitre 3: Analyses textuelles	...	...	...	page 17 - 29
Conclusion	...	...	...	page 30 - 31
Littérature	...	...	...	page 32 - 33



2

---

2 René Magritte, *Le Survivant*, 1950.

## Introduction

«Je suis contre les systèmes, le plus acceptable des systèmes est celui de n'en avoir par principe aucun.»

### Tristan Tzara<sup>3</sup>

La citation de Tristan Tzara nous introduit dans le monde de l'absurdité. Souvent les écrivains de l'absurde n'utilisent pas de système pour écrire la littérature, mais ils ont quand-même réfléchi de ne pas utiliser cela. L'absence d'un système est donc un choix important et conscient. Les deux guerres mondiales ont eu beaucoup d'influence en France et aussi sur la littérature de ce temps. Des styles et mouvements nouveaux entrent dans le monde de l'art, comme le surréalisme et l'absurdisme. L'absurdité dans les textes des écrivains ont eu un stimulus très profond: les deux guerres mondiales.

Dans cet essai nous essayons de démontrer le lien entre l'expérience de ces guerres et certaines textes 'absurdes' de la littérature française. C'est à dire *Victor ou les enfants ou pouvoir*, de Roger Vitrac, *La cantatrice chauve* de Eugène Ionesco et *En attendant Godot* de Samuel Beckett. La méthode de travail pour cet essai est une étude littéraire. Avec des sources académiques et des sources primaires des artistes nous espérons donner une conclusion nuancée à partir de la question principale:

Quel impact les deux guerres mondiales ont-elles eu sur les œuvres littéraires absurdes des écrivains des pièces de théâtre?

Nous avons choisi de ne traiter que des pièces de théâtre pour délimiter le sujet tant soit peu. Pour trouver une réponse de cette question principale, nous avons divisé l'essai en trois chapitres. Premièrement la définition de l'absurde, ensuite le lien entre les guerres et la littérature et finalement des analyses textuelles.

Dans l'essai, nous montrons que l'absurde était très important pour des écrivains de l'après

---

<sup>3</sup> Tristan Tzara, *Dada est Tatou, Tout est Dada*, Paris: Flammarion, 1999, p. 209.

guerre. C'est pour cela que nous chercherons une définition de l'absurde dans la première partie. Souvent, on sous-estime l'importance d'avoir une définition claire pour des sujets abstraits. La littérature de l'après guerre a une sorte d'absurdité. Nous nous demandons ce que c'est, l'absurde dans les textes des artistes et nous cherchons des explications. Il y a bien des écrivains qui ont essayé de trouver une définition de l'absurde. Dans cet essai nous présentons trois vues différentes. Bien sûr, la définition d'Albert Camus, mais aussi les opinions de Martin Esslin et de Martin Hurcombe. C'est une petite historiographie des penseurs de l'absurde.

La deuxième partie est une explication du lien entre les guerres et la littérature de l'absurde. Pour clarifier l'essai: quand nous écrivons « les guerres », nous voulons dire les deux guerres mondiales. Dans cet essai on ne traite pas des autres guerres, c'est encore une fois pour délimiter le sujet. En montrant l'absurdité des guerres, probablement on peut mieux comprendre pourquoi l'absurde est né. L'art est une réflexion de la société et dans cette réflexion nous trouvons des styles nouveaux, comme le dadaïsme, le surréalisme et bien entendu l'absurdisme. Où est-ce qu'on trouve l'absurde dans la littérature? Ici, il s'agit de la littérature en général, après nous passons à des pièces de théâtre.

Nous ne recherchons que des pièces de théâtre. Dans la troisième partie, nous traiterons des textes significatifs du théâtre avec des aspects absurdes. Ça inclut naturellement le Théâtre de l'Absurde, mais on peut trouver l'absurdité même avant ce mouvement du Théâtre de l'Absurde. Pour démontrer cela, nous présentons des analyses textuelles. Nous essayons de montrer le lien entre les guerres et le (non)-sens des textes suivants. Premièrement nous analysons un texte de Roger Vitrac, *Victor, ou les enfants au pouvoir* (1929), du mouvement surréaliste. Succédant à cela, nous traiterons un texte surréaliste d'Eugène Ionesco: *La Cantatrice chauve* (1950). Ce n'est pas possible de parler du Théâtre de l'Absurde sans mentionner l'auteur le plus connu de l'absurdisme: Samuel Beckett et sa pièce de théâtre fameuse *En attendant Godot* (1952).

Finalement nous présentons une conclusion pour répondre à la question principale.

Je voudrais remercier madame Radar pour ses conseils et critiques constructifs dans le procès d'écrire cet essai.

## Définition de l'absurde

On peut trouver l'absurdité dans les textes après la première et la deuxième guerre mondiale, mais qu'est ce que ça veut dire, l'absurde? On doit trouver une définition tout d'abord avant de faire des analyses profondes de l'absurde. Actuellement on utilise le mot « absurde » quand on veut dire que quelque chose est «étrange». Selon Le Robert il y a deux sens du mot « absurde »:

1. Contraire à la raison, au bon sens, à la logique. (personne) Qui agit, parle sans bon sens
2. Ce qui est absurde; ce qui est faux pour des raisons logiques. *Raisonnement par l'absurde* <sup>4</sup>

La deuxième définition de l'absurde du Robert réfère au « raisonnement par l'absurde ». C'est une manière mathématique de trouver la vérité ou la fausseté en montrant que quelque chose est faux avec le raisonnement logique. Cette définition n'est pas vraiment applicable quand on parle de l'absurde dans la littérature. D'après la première définition du Robert l'absurde est contraire à la raison, mais je pense que la définition de l'absurde doit contenir plus qu'une opposition. Il semble peut être que l'art absurde n'est pas logique, mais c'est souvent fait avec un raisonnement profond. Les définitions du Robert du mot « absurde » ne correspondent pas vraiment à l'idée de l'absurdité dans la littérature. Ensuite, nous chercherons des autres explications du mot absurde. Commençons par Albert Camus, l'auteur célébré par ses études sur l'absurde.

### Albert Camus

Dans *Le Mythe de Sisyphe: essai sur l'absurde* Albert Camus donne sa définition de l'absurde. Même dans la première phrase de son livre il dit que le livre traite d'une sensibilité absurde: « les pages qui suivent traitent d'une *sensibilité* absurde qu'on peut trouver éparse dans le siècle – et non d'une philosophie absurde que notre temps, à proprement parler, n'a pas connue. »<sup>5</sup> J'ai mis le mot « sensibilité » en italique parce que ça exprime que d'après Camus l'absurde est une expérience que l'homme peut sentir. Mais comment est-ce qu'on peut sentir l'absurde? Louis Aragon a écrit, lui aussi, sur l'absurde, qu'il appelle *le merveilleux*.

---

4 Danièle Morvan et. al., *Le Robert de Poche*, Paris: Dictionnaires LE ROBERT – SEJER, 2008, p 4.

5 Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe: essai sur l'absurde*, Paris: Gallimard, 1942, p. 12.

La réalité est l'absence apparente de contradiction.

Le merveilleux, c'est la contradiction qui apparaît dans le réel.<sup>6</sup>

L'homme aperçoit le monde et pour lui c'est ça: la réalité. Mais quand il aperçoit une contradiction, il sent le merveilleux. Il s'agit donc d'une sensibilité de l'homme à ce qui lui semble absurde. Camus a réfléchi là-dessus et conformément à cette citation il fait le lien entre le monde et la manière de l'apercevoir. L'absurde est donc un sentiment, mais ça n'est pas essentiellement irraisonné. Le nom du premier chapitre du *Mythe de Sisyphe* est « un raisonnement absurde ». Ça correspond de l'idée que l'absurdité peut toutefois avoir une fondation réfléchie et raisonnable. Selon Camus, l'absurdité n'est pas l'absence de sens, mais ce sens est *contradictoire*: deux idées incompatibles (comme « le silence bruyant »).

Camus parle du divorce entre l'homme et sa vie.<sup>7</sup> Ni l'homme ni le monde ne sont absurdes mais le point de vue de l'homme sur le monde donne une confrontation. Rien n'est absurde en soi ou par soi. L'homme veut que tout soit logique, mais le monde est étrange et irrationnel. « L'absurde naît toujours d'une comparaison entre deux ou plusieurs termes disproportionnés, antinomiques ou contradictoires et l'absurdité sera d'autant plus grande que l'écart croîtra entre les termes de la comparaison. »<sup>8</sup> Le désir humain de clarifier tout est un souhait impossible. Ce contraste entre le souhait et la réalité donne l'absurdité pour les personnes, parce que l'absurde dépend autant de l'homme que du monde, mais c'est l'homme qui cherche la raison, donc l'homme est l'être par lequel l'absurde vient au monde. Le conflit, la fracture entre le monde et l'esprit de l'homme, est déterminé par le fait que l'homme est conscient de cette fracture.

Le souhait impossible de l'homme de clarifier et d'expliquer tout fait que l'homme n'est pas libre. La manière de devenir libre est d'abandonner les habitudes et d'accepter l'absurde. L'homme aperçoit les habitudes d'être tout « logique », mais quand on accepte le monde comme il est (non-logique), on a appris à vivre « sans appel ».<sup>9</sup> Vivre sans appel, c'est à dire que l'absurde est le contraire de l'espoir et qu'on doit vivre sans espoir. Mais l'absence totale d'espoir n'a rien à voir avec le désespoir. Être privé d'espoir ce n'est pas être désespéré. Vivre sans appel, c'est donc refuser la

---

6 Louis Aragon, cité dans:

Mary Ann Caws, *The poetry of dada and surrealism: Aragon, Breton, Tzara, Eluard & Desnos*, Princeton: Princeton University Press, 1970, p. 1.

7 Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe: essai sur l'absurde*, Paris: Gallimard, 1942, p. 18.

8 André Comte-Sponville, Laurent Bove et Patrick Renou, *Camus: De l'absurde à l'amour; L'absurde dans le Mythe de Sisyphe*, Vénissieux: Éditions paroles d'aube, 1996, p. 12.

9 Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe: essai sur l'absurde*, Paris: Gallimard, 1942, p. 76.

fuite dans le suicide (désespoir) ou l'espoir.<sup>10</sup>

L'homme absurde est conscient que la liberté de sa vie n'est pas éternelle, parce qu'il ne sait pas quand il meurt. L'homme absurde doit être conscient en tout temps du conflit entre l'esprit et le monde. De cette manière il n'oublie pas que l'absurde est là et il est indépendant (il vit sans appel). Camus exprime cela de manière suivante:

La croyance au sens de la vie suppose toujours une échelle de valeurs, un choix, nos préférences. La croyance à l'absurde, selon nos définitions, enseigne le contraire.<sup>11</sup>

Pour Camus, c'est intéressant de savoir si l'homme peut s'accommoder à la vie consciente de l'absurde. Camus consacre beaucoup des pages à l'exemple du suicide. Le suicide semble vraiment absurde et répondant à cela il y a peut-être un rapport entre l'absurde et le suicide.

Un monde qu'on peut expliquer même avec des mauvaises raisons est un monde familier. Mais au contraire, dans un univers soudain privé d'illusions et de lumières, l'homme se sent un étranger. Cet exil est sans recours puisqu'il est privé des souvenirs d'une patrie perdue ou de l'espoir d'une terre promise. Ce divorce entre l'homme et sa vie, l'acteur et son décor, c'est probablement le sentiment de l'absurdité.<sup>12</sup>

Ici, Camus parle de la croyance au paradis, « l'espoir d'une terre promise ». Camus met ça en avant parce que l'homme essaye d'échapper à l'absurdité du monde par l'espoir ou par le suicide (désespoir). Qui veut vivre honnêtement doit accepter de vivre sans illusions. L'espoir d'une terre promise est donc l'illusion dont il parle. Il semble que l'absurdité est la cause du suicide, mais « l'expérience de l'absurde s'éloigne du suicide ».<sup>13</sup> Le suicide est « l'acceptation à sa limite ».<sup>14</sup> L'acceptation est le contraire de la révolte de l'homme absurde de ne pas renoncer à sa destination. Cette révolte donne son prix à la vie. La confrontation de la vie donne son prix à la vie et pas l'acceptation. C'est pourquoi le suicide est une méconnaissance. « Il s'agit de mourir irréconcilié et non pas de plein gré. »<sup>15</sup> Selon Camus, le suicide n'est pas une solution pour l'absurdité du monde.

---

10 André Comte-Sponville, Laurent Bove et Patrick Renou, *Camus: De l'absurde à l'amour, L'absurde dans le Mythe de Sisyphe*, Vénissieux: Éditions paroles d'aube, 1996, p. 19.

11 Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe: essai sur l'absurde*, Paris: Gallimard, 1942, p. 84.

12 Ibidem, p.18.

13 Ibidem, p. 77.

14 Ibidem, p. 77.

15 Ibidem, p. 78.

Camus ne mentionne pas explicitement la guerre. Il dit que l'absurdité est née dans des événements dénués d'importance. Il le montre dans l'extrait suivant:

Toutes les grandes actions et toutes les grandes pensées ont un commencement dérisoire. Les grandes œuvres naissant souvent au détour d'une rue ou dans le tambour d'un restaurant. Ainsi de l'absurdité. Le monde absurde plus qu'un autre tire sa noblesse de cette naissance misérable.<sup>16</sup>

Cependant, rien n'empêche, par définition, le sentiment de l'absurde de naître dans des situations extrêmes comme les guerres. Martin Esslin, par exemple, nomme explicitement la guerre en parlant de l'absurde.

### **Martin Esslin**

Ce n'est pas difficile d'avouer que le nom Camus est beaucoup plus connu que Martin Esslin, mais pour ce qui est de définir l'absurde, Esslin a un rôle dominant dans ce discours. Il a étudié la philosophie et l'anglais, mais parce qu'il a « passé des heures inoubliables en regardant et en lisant l'œuvre de dramaturges de l'Absurde »<sup>17</sup>, il a écrit son livre *Théâtre de l'Absurde*. Depuis qu'il a écrit son livre, la notion de « théâtre de l'absurde » est devenue inévitable quand on parle du théâtre moderne.

Malgré le fait qu'il parle presque toujours du théâtre de l'absurde et pas souvent du mot « absurde », il donne assez d'information pour former une définition. Il commence par exprimer que le théâtre de l'absurde est le reflet de l'attitude la plus représentative à l'époque, le vingtième siècle.<sup>18</sup> Comme nous avons noté ci-dessus, Esslin n'évite pas la notion de guerres dans son livre. C'est-à-dire que cette « attitude la plus représentative à l'époque » est un abandonnement des certitudes dans la vie. la Seconde Guerre mondiale a diffusé le doute selon lui. Elle a pulvérisé des certitudes de la foi religieuse, la foi dans le progrès, dans le nationalisme etc.<sup>19</sup> Il mentionne la Seconde Guerre mondiale comme contexte important de l'absurde.

Esslin montre la différence entre la définition de l'absurde de Camus et des écrivains comme Beckett, Ionesco, Genet et des autres. Les deux tendances veulent montrer le non-sens de la vie. Ici, c'est important de dire que Camus ne dit pas que *vivre* n'a pas de sens, mais c'est *la vie* en général

---

16 Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe: essai sur l'absurde*, Paris: Gallimard, 1942, p. 26.

17 Martin Esslin, *Théâtre de l'absurde*, Paris: Éditions Buchet/Chastel, 1977, p. 13.

18 Ibidem, p. 19.

19 Ibidem, p. 19.



qui n'a pas de sens. Pendant qu'on vit on doit vivre le plus intensément possible, sentir l'expérience de l'absurde (opposition au suicide), mais la vie elle-même n'a pas vraiment de sens.

La manière de montrer le non-sens de la vie est en effet différente chez les écrivains du Théâtre de l'Absurde. Le contenu est donc le même, mais la façon de l'analyser ou la forme qu'il prend diffèrent. Camus (Esslin mentionne aussi des autres écrivains comme Sartre et Giraudoux) essaye d'expliquer l'absurdité de la condition humaine sous la forme d'un raisonnement logiquement construit. Contrairement aux écrivains du théâtre de l'absurde.

[...] le Théâtre de l'Absurde exprime son sens de cette même condition et démontre ce que la raison a d'inadéquat, en abandonnant délibérément les démarches rationnelles et la pensée discursive. Pendant que Sartre ou Camus apportent un contenu neuf à une convention ancienne, le théâtre de l'Absurde fait un pas de plus en tentant de créer une unité entre ses postulats fondamentaux et la forme dans laquelle ils sont exprimés.<sup>20</sup>

Les auteurs de l'Absurde trouvent qu'on ne peut pas communiquer ce que c'est « l'absurde » d'une manière logique parce que comme ça on admet que le raisonnement logique peut offrir des solutions valables. Ils essayent donc de présenter l'absurde en donnant des images concrètes dans la forme de l'absurdité. En résumé, c'est la différence entre la théorie et l'expérience.<sup>21</sup>

Esslin démontre aussi la différence entre le Théâtre de l'Absurde et L'avant-garde poétique. Il écrit que l'avant-garde poétique, avec des écrivains comme Michel de Ghelderode et Jacques Audiberti, a une attitude différente à l'égard du langage. Les mots ont une signification dans les poèmes mais dans le Théâtre de l'Absurde les mots prononcés contredisent souvent ce qui se passe sur la scène. Le Théâtre de l'Absurde est un mouvement « anti-littéraire ».<sup>22</sup>

La perte des certitudes fondamentales amène l'homme à l'absurdité. La perte est présentée en contexte de la guerre, mais il n'a pas vraiment accentué la causalité entre les deux. Esslin a donc bien mentionné la guerre, mais il n'a pas vraiment parlé du contexte de la guerre de cause à effet directe de l'absurdité dans la littérature. Par contre, Martin Hurcombe nous montre cette relation.

## **Martin Hurcombe**

---

20 Martin Esslin, *Théâtre de l'absurde*, Paris: Éditions Buchet/Chastel, 1977, p. 20-21.

21 Ibidem, p. 21.

22 Esslin Martin, *le théâtre de l'absurde*, p. 22-23.

Martin Hurcombe a analysé les romans français de la Première Guerre mondiale. Il s'intéresse à des représentations culturelles de la guerre en France et au lien entre la littérature et l'engagement politique au début du vingtième siècle. De plus il est l'éditeur du *Journal of War and Culture Studies*.<sup>23</sup>

Hurcombe fait le lien entre la guerre et la littérature encore plus que Martin Esslin. Il n'écrit que sur la Première Guerre mondiale pendant qu'Esslin mentionne surtout la deuxième guerre mondiale. Hurcombe note qu'après le début de la Première Guerre mondiale en 1914 il y a une rupture dans le monde de l'art. Malgré cela il nuance l'idée que c'est une conséquence directe de la guerre en disant que les changements sont déjà nés avant 1914.

Of course, few social or cultural historians would suggest that such a dichotomy really exists between the pre-war and the post-war periods. To conclude that the period 1914-18 represents an absolute point of universal rupture in the social, political, and cultural life of Western Europe would be to simplify enormously. Rather, it might be argued, the Great War tended to encourage, exaggerate and accelerate certain changes that were underway before August 1914.<sup>24</sup>

Hurcombe utilise la perspective de la guerre pour expliquer l'absurde. C'est une réalisation de changement mais en même temps le désir de continuité. À cause de la guerre (la transition) quelque chose a changé parmi les auteurs en France. Le langage avec lequel les écrivains doivent exprimer la transition de temps (la guerre) ne suffit plus.<sup>25</sup> Les auteurs ne peuvent pas raconter les histoires cruelles de la guerre avec le vocabulaire qu'ils ont. La langue ne suffit plus.

Ici on peut voir la cohérence entre Hurcombe et Esslin. Esslin a dit que le théâtre de l'absurde est un mouvement anti-littéraire et Hurcombe note qu'on ne peut plus écrire avec des mots du langage d'avant la transition. La transition est bien noté la Première Guerre mondiale. La manière de parler de l'absurde de Camus diffère donc aux manières de Hurcombe et Esslin.

Selon Hurcombe il y a une opposition entre l'absurde et l'idéologie. « Un idéologie affirme croire en l'homme et dans les capacités de celui-ci à gérer le monde et il atteste de la détermination humaine à maintenir le pouvoir sur ce monde ». <sup>26</sup> Mais l'absurde ne correspond pas à cela. Le non-

---

23 Academia Bristol. Date de consultation le 19 juin 2011  
<http://bristol.academia.edu/MartinHurcombe>

24 Martin Hurcombe, *Novelists in Conflict: Ideology and the Absurd in the French Combat Novel of the Great War*, Amsterdam: Editions Rodopi B.V., 2004, p. 10.

25 Ibidem, p. 28.

26 Ibidem, p. 14.

sens du monde et de l'homme ont remplacé la foi dans l'homme.

Nous avons vu qu'il y a beaucoup des définitions différentes de l'absurde. Dans cet essai nous utilisons l'idée d'Esslin et d'Hurcombe que l'absurde et la guerre sont liés. Aussi nous pensons que l'absurde est, comme Camus a dit, un sens contradictoire. On peut trouver l'absurdité par une sorte de non-sens, mais dans la guerre, il y a un sentiment profond de « non-sens ». La guerre peut éveiller le sentiment de l'absurde. De plus, nous prendrons de la théorie d'Esslin l'idée que la forme d'écrire est important pour dépasser le sentiment. Un certain sentiment de l'absurde vient des guerres, parce que les guerres ont causé un « abandonnement des certitudes dans la vie ».<sup>27</sup> Notre idée de l'absurde est donc que c'est un sorte de non-sens, qui s'exprime par des sens contradictoires. Dans la guerre ce non-sens est vraiment présente et c'est ce sentiment (de non-sens de la vie dans la guerre) qui est importante dans la littérature de l'absurde. Pour exprimer ce sentiment on doit trouver des nouvelles formes d'écrire et c'est cela que nous présentons dans chapitre deux: la naissance de nouvelles manières d'exprimer le sentiment l'absurde ressenti par l'expérience de la guerre.

---

<sup>27</sup> Martin Esslin, *Théâtre de l'absurde*, Paris: Éditions Buchet/Chastel, 1977, p. 19.

## Lien entre les guerres et la littérature

L'impact de la guerre doit être visible dans l'art et la littérature. Nous utilisons trois niveaux pour donner des exemples comment la littérature de l'après guerre exprime l'absurde et le sentiment des guerres. Comme nous avons expliqué dans le chapitre précédent, l'absurde à lieu aux guerres mondiales. À partir des trois niveaux suivants, nous essayons d'expliquer pourquoi la littérature et la guerre sont liée à l'absurde. Les trois niveaux sont: *le langage, l'humour et la narration*.

La Grande Guerre connaît 1.400.000 tués ou disparus en France, c'était 10 % de la population active en France, 3 millions de blessés dont 750.000 invalides et 125.000 mutilés. 29.000 hommes meurent chaque mois en 1915; 21.000 encore en 1918. Cela ne sont les chiffres que pour la France, avec plus de 40 millions de décédés la Grande Guerre était proportionnellement la guerre le plus sanglante de l'histoire.<sup>28</sup> Dans la deuxième guerre mondiale, en tout, plus de 60 millions d'hommes et de femmes sont décédés. Dans cette guerre le nombre de civils décédé est beaucoup plus haut que dans la Première Guerre mondiale. Cela laisse une empreinte profonde dans la mémoire collective de la France et même dans la littérature française.

Malgré ces chiffres déplorables, on ne peut pas vraiment exprimer les horreurs de la guerre au moyen des nombres. L'impact des guerres est beaucoup plus visible dans les arts et par exemple, dans la littérature. Quand-même il y a un paradoxe. Le plus souvent, les histoires des écrivains qui ont participé aux guerres ne sont pas la réalité, mais des fictions. C'est une impression subjective de la guerre. Néanmoins les lecteurs cherchent à pénétrer la réalité des guerres en lisant ces histoires.<sup>29</sup> Les écrivains de l'absurde n'essaient pas de raconter la réalité des guerres, mais ils essaient de transposer *le sentiment* des guerres. Pour les écrivains, une guerre donne beaucoup d'inspiration à écrire des livres, des poèmes ou bien sur des pièces de théâtre. La littérature représente l'histoire des guerres, c'est une manière de « se souvenir ». La littérature construit partiellement la mémoire collective d'une culture. Les histoires littéraires sont un médium de « la mémoire collective ».<sup>30</sup> Selon Pierre Nora les « lieux de mémoire » sont des choses matérielles et concrètes (éventuellement géographiquement situé) mais ce sont aussi des choses abstraites et intellectuellement construites. La mémoire de la guerre ne peut pas être concrète, parce que ce sont des souvenirs individuelles et

---

28 Max Gallo, *L'âme de la France: Une histoire de la Nation des origines à nos jours*, Librairie Arthème Fayard, 2007, p. 441, 442.

29 Pierre Schoentjes, *Fictions de la Grande Guerre: Variations littéraires sur 14-18*, Paris: Éditions Classiques Garnier, 2009, p. 48.

30 Elena Lamberti, Vita Fortunati, *Memories and Representations of War: The Case of World War I and World War II*, Amsterdam: Rodopi, 2009, p. 34.

subjectives et des cérémonies commémoratifs. Néanmoins la guerre est devenue partie de la mémoire collective. La mémoire collective de la guerre est représentée par des médias et cette mémoire est aussi fondée par des mêmes médias pour un groupe social avec une histoire en commun. Cela, c'est la paradoxe dont Schoentjes parle:

Le paradoxe qui touche la littérature de la Grande Guerre est bien réel: c'est à travers des fictions que les lecteurs appréhendent l'univers d'une guerre dont ils cherchent à pénétrer la réalité, quand ce n'est pas la vérité. Aujourd'hui d'ailleurs le paradoxe a encore grandi dans la mesure où le public ne lit plus que les ouvrages canonisés par une tradition scolaire largement marquée par le pacifisme.<sup>31</sup>

Les mémoires individuelles et subjectives des écrivains ont créé une mémoire collective au moyen de la littérature. Ce paradoxe est vraiment important, parce que cela montre que nous ne pouvons pas vraiment prouver que l'absurde est un effet des guerres. Nous analysons des fictions pour pénétrer la réalité. Les textes absurdes sont des fictions, mais ils ne sont pas « la vérité » et on ne peut jamais être sûr que ces textes sont écrits pour pénétrer la réalité de la guerre. Mais on peut bien donner des exemples pourquoi nous pensons que c'est vrai. Les écrivains transposent le sentiment de l'absurde.

Les guerres donnent lieu à beaucoup de thèmes fondamentaux comme: la mort, la violence, la misère, mais aussi le réconfort, la joie, l'espoir et bien entendu l'absurde. Ce sont des thèmes du sentiment de la guerre. « Quand la guerre gomme les liens de cause à effet habituels, l'absurde devient la norme et tout discours cohérent se trouve hypothéqué. La logique de la guerre, c'est que parfois il n'y en a pas. »<sup>32</sup> Selon Schoentjes, la réalité de dire « c'est comme ça » ne satisfait pas pour quelques écrivains, parce que cette réalité ne correspond pas à l'expérience des tranchées. L'idée est de dépasser l'émotion du moment là (l'expérience de la guerre).<sup>33</sup> L'absurde est une manière de dépasser cette émotion ou de la mettre en scène.

La manière la plus importante de présenter l'absurde est par exprimer un sentiment. Ce n'est pas nécessaire de transmettre cette émotion d'une manière réaliste. Il y a beaucoup des formes de style de faire cela. Dans la littérature il y avait un bouleversement du style chez l'écrivain Céline (1894 - 1961). Il a inventé une façon de parler de l'homme contemporain, inventé de nouvelles

---

31 Pierre Schoentjes, *Fictions de la Grande Guerre: Variations littéraires sur 14-18*, Paris: Éditions Classiques Garnier, 2009, p. 48.

32 Ibidem, p. 45.

33 Ibidem, p. 46.

formes littéraires. Les livres *Mort à crédit* et *Voyage au bout de la nuit* sont des romans de formation racontant les désillusions d'un jeune homme qui découvre l'absurdité de la guerre.<sup>34</sup> Il a souvent défini son art poétique tout entier consacré à rendre *l'émotion*:<sup>35</sup> « D'instinct, je cherchais un autre langage, qui aurait été chargé d'émotion immédiate, transmissible mot par mot, comme dans le langage parlé. »<sup>36</sup> C'est important pour Céline de toucher le lecteur par l'émotion ou bien par le sentiment de la guerre. Pour des écrivains qui cherchent à donner un sentiment de la guerre au lecteur, l'absurde est une manière de faire cela. C'est atteint entre autres par *le langage*. Beaucoup de styles différents sont nés au niveau du langage après les guerres. Le style de Céline n'est qu'un de ces styles. Mais ils sont nés pour exprimer plus profondément un sentiment de l'absurde, qui commence souvent, comme chez Céline, par la guerre. Céline donne l'impression d'écrire comme on parle. Pour Céline l'émotion était l'horreur de la guerre. Son style comporte des mots et parties des phrases séparés qui expriment plus une émotion qu'une histoire vraie.

...je pourrais moi aussi vous promener, avec d'autres personnes!... divaguer pour divaguer!... un plus bel endroit!... fièvre pas fièvre!... et même un site très pittoresque!... touristique!... mieux que touristique!...rêveur, historique, et salubre!... idéal! Pour les poumons et pour les nerfs... un peu humide près du fleuve... peut-être...Le Danube... la berge, les roseaux...<sup>37</sup>

La forme est importante de même que le contenu. Cela correspond avec la théorie de Martin Esslin qu'on ne peut pas atteindre l'absurde d'une manière raisonnée, mais on doit écrire d'une manière absurde pour transmettre le sentiment. On peut voir un style pareil dans *Victor, ou les Enfants ou Pouvoir* de Roger Vitrac dans chapitre trois: analyses textuelles.

Ce qui est aussi important de faire le lien entre la littérature et la guerre, c'est paradoxalement *l'humour*. L'idée de l'humour est bouleversée par la guerre. Le lien entre les horreurs des guerres et l'humour ne semble pas vraiment logique, mais c'est difficile de parler des événements si terribles sans un moment de soulagement. C'est pourquoi on trouve souvent des textes humoristes sur des thèmes horribles comme la guerre. Encore une fois, Céline est un bon exemple de cela. Il écrit avec *l'humour noir* et l'ironie. Ici on retrouve la théorie de Camus: l'humour superficiel et le sens profond sont deux aspects contradictoires. C'est dans cette contradiction qu'on

---

34 Georges Décote et. al., *Itinéraires Littéraire: XXe siècle 1900-1950*, Paris: Hatier, 1991, p. 163.

35 Jacques Bersani et. al., *la littérature en France depuis 1945*, Paris: Bordas, 1970, p. 370.

36 Louis Ferdinand Céline cité dans:

Jacques Bersani et. al., *la littérature en France depuis 1945*, Paris: Bordas, 1970, p. 372.

37 Louis Ferdinand Céline, *D'un château l'autre*, Paris: Éditions Gallimard, 1957, p. 102.

retrouve l'absurdité. L'humour est donc une manière d'exprimer le sentiment de la guerre, mais parce ce sentiment est contradictoire avec l'humour, la situation (ou la blague) devient absurde. Les écrivains du théâtre de l'absurde utilisent aussi cet humour noir. Beckett, par exemple, a quand-même mis l'importance de l'humour dans un de ses textes *Fin de partie* dans lequel le personnage Nell dit: « Rien n'est plus drôle que le malheur ». <sup>38</sup> L'humour est utilisé pour donner un moment de détente dans un contexte dur. En plus, l'humour est essentiel pour rendre le public conscient. Quand le public rit d'une situation très grave, en fait c'est vraiment sérieux. Des situations comiques rendent le public conscient du message sérieux voilé de l'humour. On utilise donc l'humour pour voiler les horreurs des guerres et pour transmettre un message sérieux au public d'une manière qui ne semble pas vraiment sérieuse. Encore une fois, la contradiction ici est ce qui soulève selon Camus: le sentiment de l'absurde. Le lien avec la guerre est qu'on cherche une manière de parler des horreurs de la guerre. Par l'humour on peut en parler librement, mais d'une manière absurde.

À coté du langage et de l'humour, *la narration* dans la littérature est également importante dans la littérature de la guerre. La structure narrative de la littérature après les guerres est diverse. La littérature n'est plus nécessairement écrite de la façon chronologique. La règle des trois unités d'Aristote est abandonnée depuis longtemps. <sup>39</sup> La règle classique d'*action, lieu et temps* est aussi délaissée. C'est la règle qu'une seule action se déroule en un seul lieu en moins de vingt-quatre heures. Cela donne une structure narrative close. Dans le XXe siècle des structures ouvertes sont beaucoup plus courantes. Cela n'est pas nécessairement à cause de la guerre, mais des structures ouvertes donnent lieu au styles de la narration différente dans le XXe siècle. Dans la littérature il y a des constructions non-linéaires. Une narration est basée sur la probabilité d'être raconté: une histoire doit être logique, donc acceptable et plausible pour le lecteur ou spectateur. Normalement, une histoire a un début, un développement et une fin. Mais avec des structures ouvertes un écrivain peut rendre la structure narrative illogique. De cette manière le lecteur ou le spectateur est plus conscient du fait qu'il lit/voit une histoire. La structure narrative illogique est né aussi après la Première Guerre mondiale. Dans *Histoire de la littérature française XXe 1900-1950* il est indiqué que Céline a bouleversé la littérature quand il a disloqué la narration. Par exemple, il n'y a plus de fin. <sup>40</sup> La structure narrative illogique et ouverte est donc quelque chose de l'après guerre. Cela a donné lieu au plusieurs formes de cette **narration illogique**. La structure narrative illogique déstabilise le public. La déstabilisation amène le public à une participation réfléchi et active, source

---

38 Samuel Beckett, *Fin de partie*, Paris: Éditions de Minuit, 1957.

39 Aristoteles, *Over poëzie*, Traduit par Ben Schomakers, Leende: Uitgeverij RAMON, 2000, p. 42.

40 Georges Décote et. al., *Itinéraires Littéraires: XXe siècle 1950-1990*, Paris: Hatier, 1991, p. 163.

d'interrogations nouvelles.<sup>41</sup> Des structures illogiques sont vraiment important pour l'absurde. Souvent, la narration d'une pièce de théâtre absurde ne correspond pas à l'idée qu'on a d'une pièce de théâtre. C'est la même chose dans la littérature. On s'attend à une histoire avec un début, un développement et une fin, mais des structures illogiques fait qu'il y a une contradiction entre ce qu'on s'attend et la réalité. La déstabilisation du public est reconnaissable par exemple dans *La Cantatrice chauve* d'Ionesco. Il utilise des scènes séparés dans cette pièce de théâtre. Dans le chapitre prochain nous expliquons que l'ordre dans cette pièce est essentielle.

Nous avons présenté les trois niveaux importants pour analyser des pièces de théâtre pour trouver liens avec les guerres et le sentiment de l'absurde: le langage, l'humour et la narration. Ces trois niveaux sont les plus importantes dans la littérature de l'absurde et on retrouve ces styles dans la littérature de l'après guerre. Dans le chapitre trois nous analysons trois pièces de théâtre avec des aspects absurdes à partir des trois critères.

---

41 Ibidem.



## Analyses Textuelles

Dans cet essai nous n'utilisons que des pièces de théâtre pour des analyses textuelles. Premièrement nous analysons un texte de Roger Vitrac: *Victor ou les enfants au pouvoir*, une pièce de théâtre surréaliste. Avec cette pièce de théâtre de Vitrac nous essayons de démontrer l'absurde dans un analyse textuelle. Ensuite une pièce de théâtre de Eugène Ionesco va être analysé: *La cantatrice chauve*. J'ai choisi cette pièce pour la ressemblances entre *La cantatrice chauve* et *Victor ou les enfants au pouvoir* (Victor). Dans les deux pièces on peut trouver des aspects qui font que ce sont des pièces absurdes. Finalement nous analysons une pièce de Samuel Beckett: *En attendant Godot*. *Victor* est écrit en 1928 (après la Première Guerre mondiale) et les deux autres pièces après 1950 (après la deuxième guerre mondiale).

### **Roger Vitrac – *Victor, ou les enfants au pouvoir***

Roger Vitrac (1889-1952) et Antonin Artaud (1896-1948) sont nommés souvent comme origine du nouveau théâtre. Artaud était surtout acteur, metteur en scène, théoricien et poète. Nous les mentionnons tous les deux parce qu'ils ont fondé ensemble le Théâtre Alfred Jarry en 1927.<sup>42</sup> La première pièce de théâtre de Roger Vitrac, *Les Mystères de l'amour*, est présentée dans le Théâtre Alfred Jarry, mais nous ne traiterons que la deuxième pièce de Vitrac. Artaud a fait la mise-en-scène de la deuxième pièce de théâtre de Vitrac: *Victor ou les enfants au pouvoir* (jouée la première fois le lundi 24 décembre 1928 à Paris). Cette pièce de théâtre était le chef-d'œuvre de Vitrac. La pièce était longtemps sous-estimée, mais avec la reprise en 1962 de la mise-en-scène d'Anouilh la pièce *Victor* est devenue un grand succès.<sup>43</sup>

D'abord, un très petit résumé de la pièce de Vitrac. Le personnage principal est Victor Paumelle, un enfant qui est « terriblement intelligent ».<sup>44</sup> C'est le jour de son neuvième anniversaire et Victor mesure déjà 1 m. 80! Il a une révélation qu'il n'a plus rien à apprendre et qu'il n'y a rien à sauver dans le monde. C'est pourquoi Victor décide de mourir. Il sait que son père Charles Paumelle et Thérèse Magneau (la mère de l'amie de Victor, Esther) ont une liaison. Le père d'Esther (Antoine Magneau) est fou. Les enfants prennent le pouvoir en mimant les relations coupables de ces parents. Antoine Magneau se suicide. Victor décide de mourir pour ne pas devenir adulte. Ses parents se

---

42 Henri, Béhar, *Roger Vitrac, un reprouvé du surréalisme*, Paris: Librairie A. G. Nizet, 1966, p. 131.

43 Jacques Bersani et. al., *La littérature en France depuis 1945*, Paris: Bordas, 1970, p. 498-499.

44 Roger Vitrac, *Theatre, Victor ou les enfants au pouvoir*, Éditions Gallimard, 1946, p. 15.

suicident. Lilli (la femme de ménage des Paumelles) dit finalement: « Mais, c'est un drame! ». <sup>45</sup>

Il se trouve que la structure de ce résumé n'est pas très cohérent. C'est la même chose dans la pièce entière, il n'y pas une structure narrative cohérente. Cette structure illogique au niveau de la narration donne le sens de l'absurde au public.

Au niveau du langage il n'y a pas vraiment beaucoup des références explicites de la Première Guerre mondiale dans *Victor ou les enfants au pouvoir*, mais indirectement Vitrac parle de la guerre. Selon Henri Béhar le personnage de Victor est surréaliste. Les actions plus que son langage montrent l'absurdité de Victor, le personnage principal. Nous parlons ici du suicide de Victor.

Victor est surréaliste par l'usage qui est fait du scandale, un scandale qui réveille, émeut, suscite la réflexion, invite à retourner la lunette et à considérer l'insupportable condition humaine. Par les jeux de l'humour et de la mort, Vitrac illustre les revendications de *La Révolution Surréaliste*. L'absurde, loin d'être gratuit, est alors un instrument libérateur, nous débarrassant du carcan de la raison, ouvrant sur cette morale nouvelle à laquelle aspirait André Breton. <sup>46</sup>

L'insupportable condition humaine est caractéristique de l'absurde selon Camus. Victor est l'homme absurde comme Camus décrit plus tard en 1942 dans *Le Mythe de Sisyphe*. L'enfant qui ne voit pas le sens de la vie et pense que c'est mieux de choisir la mort, le suicide. Pour revenir sur Camus le suicide est « l'acceptation (de l'absurde) à sa limite ». <sup>47</sup> L'idée que l'absurde peut être un instrument libérateur touche aussi l'univers des idées de Camus. Néanmoins l'acceptation est le contraire de la révolte de l'homme absurde de ne pas renoncer à sa destinée. Cette révolte donne son prix à la vie. Selon Camus, l'homme absurde se revole toujours. La solution de Victor est donc le moment qu'il cesse d'être l'homme absurde. La confrontation de la vie donne son prix à la vie et pas l'acceptation. Selon Béhar, Vitrac « illustre les revendications de la révolution surréaliste » avec sa pièce *Victor ou les enfants au pouvoir*, une pièce surréaliste. La révolution surréaliste est intimement inspirée de l'expérience de la Grande Guerre. André Breton, le fondateur du surréalisme par son *manifeste du surréalisme*, a travaillé dans des hôpitaux pendant la Première Guerre mondiale. Il a servi dans un hôpital neurologique où il a utilisé des méthodes psychanalytiques de Sigmund Freud sur des soldats pour analyser le subconscient. <sup>48</sup> Dans leur langage, Breton détermine si les soldats sont

---

45 Roger Vitrac, *Theatre, Victor ou les enfants au pouvoir*, Éditions Gallimard, 1946, p. 90.

46 Henri, Béhar, *Roger Vitrac, un reprouvé du surréalisme*, Paris: Librairie A. G. Nizet, 1966, p. 81-82.

47 Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe: essai sur l'absurde*, Paris: Gallimard, 1942, p. 77.

48 Les débuts du Surréalisme, les premières inspirations. Date de consultation le 19 juin 2011

vraiment fol ou pas. Breton a utilisé l'inspiration du langage fol pour le début du mouvement surréaliste. Nous pouvons retrouver le langage fol dans *Victor, ou les enfants ou pouvoir*.

On peut donc dire que Victor est un personnage absurde par ses actions, mais au niveau du langage il y a des autres personnages qui représentent l'absurde. Dans ce langage on peut trouver des références à la Première Guerre mondiale. La manière de parler des personnages, l'usage de la langue semble très étrange. Il y des phrases qui ne suivent pas logiquement les phrases précédentes. Ici, nous pouvons référer à Martin Esslin qui dit que dans le théâtre de l'absurde le langage ne correspond pas toujours à ce qui se passe. Les mots n'ont pas nécessairement une signification. Par exemple, Antoine Magneau (père d'Esther) déclame parfois dans la pièce des leçons de l'Encyclopédie qu'il a apprise par cœur. Par exemple la leçon de Bazaine (maréchal de France, 1811 – 1888). C'est évidemment un référence à la guerre, pas nécessairement à la premier guerre mondiale, mais le fait que Antoine cite une leçon d'un maréchal fait la relation avec la guerre en général et certainement, pour le public des années 20, avec la Grande Guerre. De plus, il déroule beaucoup des mots très rapidement, sans vraiment dire quelque chose:

Antoine – Des cochons. Des cochons. Des cochons. La petite cavalerie de Sedan, avec ses chevaux arabes, ah! Ah! Mais l'autre, brillamment chamarré entre deux nègres, nous livrait le Sénégal et le Haut-Niger. Que faisait Faidherbe? Faidherbe, debout sur un taureau, escorté de 1.400 spahis, descendait soudain par le petit escalier portatif de cuivre et de pourpre, jusqu'au désert où se mouvaient tous les samalecs africains, comme une mer de courtoisie, et plantait au milieu de la fantasia un palmier qui produit des dattes tricolores: [...] <sup>49</sup>

L'émotion d'étrangeté qu'il exprime avec des passages de l'Encyclopédie est plus important que le contenu de ces leçons. Comme avec le style de Céline: la forme surpasse le contenu. La manière d'utiliser le langage donne un sentiment plus qu'un message sérieux. Mais le message profonde est le message de la guerre. Antoine Magneau fait référence à la bataille de Sedan pendant la guerre franco-allemande. Ici, on retrouve le lien avec Bazaine, qui était commandant en chef de l'armée du Rhin pendant la guerre franco-allemande. Aussi le fait qu'il nomme les spahis (les unités de cavalerie) est un référence à la guerre. Non seulement de la guerre en général, mais aussi à la Première Guerre mondiale ou les spahis sont encore présentes. Nous ne disserte pas longuement sur

---

<http://www.le-surrealisme.com/debut-surrealisme.html>

49 Roger Vitrac, *Théâtre, Victor ou les enfants au pouvoir*, Éditions Gallimard, 1946, p. 31.

les spahis et leur significations dans les guerres, mais par ce mot, la référence avec la guerre est vraiment clair. Antoine Magneau vit dans le monde de la guerre et ses mots montrent qu'il ne peut pas y échapper. La guerre fait toujours partie de lui. Le lien avec la guerre est plus clair dans le langage d'Antoine Magneau. La folie des mots de Magneau est le lien avec le surréalisme, le lien avec Breton, qui était inspirée par le langage des malades de la guerre dans les hôpitaux neurologique.<sup>50</sup> Les références de la guerre sont peut-être couvert, mais ils sont quand même présente.

La réflexion finale de la bonne contient un référence à la réalité. L'humour de cette notion donne lieu à la réflexion du public, que la pièce n'était pas la vérité, mais seulement une représentation. Au niveau de l'humour il y a donc une manière absurde à rendre le public conscient que c'était ne qu'une pièce de théâtre que le public a vu. La phrase finale « *mais c'est un drame* » n'est pas seulement une référence au fait que c'est une pièce de théâtre. On peut l'interpréter aussi comme un référence à la guerre : un drame de toute façon.

Nous pouvons donc très clairement trouver l'absurdité dans *Victor, ou les enfants au pouvoir*, mais c'est plus difficile de trouver le lien clair et net avec la guerre. Mais quand nous passons au sentiment et nous cherchons le message profond, nous trouvons beaucoup des références à la guerre. Maintenant on passe à la pièce de théâtre suivante: *La Cantatrice chauve* d'Ionesco, une pièce absurde avec beaucoup des similarités avec la pièce de Vitrac.

### **Eugène Ionesco – *La cantatrice chauve***

Eugène Ionesco est né en Roumanie en 1909, sa mère était française. À Bucarest à l'université il a étudié des lettres françaises. Après la guerre en 1950, il présente sa première œuvre dramatique: *La Cantatrice chauve* (qu'il a écrite en 1949). Ionesco est vu comme auteur absurdiste. Nous avons choisi cette pièce de théâtre parce qu'il y a bien des similarités entre *Victor, ou les enfants ou pouvoir* et *La Cantatrice chauve*. Le sous-titre de cette pièce est « anti-pièce ». Cette appellation nous signale la volonté du dramaturge de saccager les modèles culturels traditionnels, dont celui qui veut qu'une pièce de théâtre raconte une histoire avec un début, un milieu et une fin. Mais ici on parle d'une pièce de théâtre où rien ne commence, rien ne se passe et rien ne prend fin. *La Cantatrice chauve* a été représentée pour la première fois au Théâtre des Noctambules, par la

---

50 Les débuts du Surréalisme, les premières inspirations. Date de consultation le 19 juin 2011  
<http://www.le-surrealisme.com/debut-surrealisme.html>

Compagnie Nicolas Bataille. La mise en scène était de Nicolas Bataille.<sup>51</sup> La pièce n'a eu du succès qu'en 1957.

Encore une fois, nous résumons d'abord rapidement la pièce. À Londres dans le salon de Monsieur et Madame Smith, la pendule sonne dix-sept fois à neuf heures. Les deux bavardent et leurs raisonnements sont surprenants et ils passent sans transition d'un sujet à un autre. Ils parlent d'une famille dont tous les membres s'appellent Bobby Watson. Mary, la bonne fait entrer les invités: un couple ami, les Martin. Les Martin attendent dans le salon des Smith, mais ils ne se connaissent apparemment pas. Enfin, ils découvrent qu'ils sont mari et femme et finissent par tomber dans les bras l'un de l'autre et s'endorment. La pendule continue de sonner en toute incohérence. Les Smith viennent accueillir leurs invités. Les Smith et les Martin parlent maintenant pour ne rien dire. Puis par trois fois on sonne à la porte d'entrée. Mme Smith va ouvrir, mais il n'y a personne. La quatrième fois il y a des pompiers. Des dialogues étranges suivent. Ils finissent par tous répéter la même phrase : « Ce n'est pas par là, c'est par ici ! ». Ensuite, la pièce semble recommencer, mais le rideau se ferme.

C'est difficile de ne pas remarquer les ressemblances entre *Victor, ou les enfants au pouvoir* de Roger Vitrac et *La Cantatrice chauve* d'Ionesco. D'après Henri Béhar, Ionesco a copié Vitrac. Par exemple la première scène a une même cadence, les deux utilisent un décor bourgeois et il y a une similarité des personnages. De plus, il y a des similarités entre les inventions de vocabulaire de Vitrac et l'usage du langage d'Ionesco.

[...] car *Victor* contient à peu près tous les thèmes qu'Ionesco prétend avoir inventés vingt-cinq ans plus tard. Aucun critique n'a eu le courage de l'écrire, mais le public averti s'en apercevra: le pauvre Vitrac a été littéralement pillé.<sup>52</sup>

Naturellement, on ne peut pas vraiment prouver qu'Ionesco connaissait l'œuvre de Vitrac, mais c'est important de démontrer qu'il y a des ressemblances entre les deux. Nous pouvons comparer par exemple scène V dans Acte II deux de *Victor* et scène IV dans Acte I de *La Cantatrice chauve*.

### **Scène V - Victor ou les enfants ou pouvoir**

---

51 Eugène Ionesco, *La cantatrice chauve suivi de la leçon*, Éditions Gallimard, 1954, p. 9.

52 Auteur Anonyme dans *Minute*, cité dans le livre de Henri Béhar:

Henri Béhar, *Roger Vitrac: un réprouvé du surréalisme*, Paris: Librairie A. G. Nizet, 1966, p. 196-197.

**Ida Mortemart** – Tu ne me reconnais pas ?

**Émilie** – Non.

**Ida** – Regarde-moi.

**Émilie** – Vous êtes ici chez madame Paumelle.

**Ida** – Moi je m'appelle Ida, n'es tu plus Émilie ?

**Émilie** – J'ai connu trois Ida dans ma vie. La première ...

**Ida** – Moi, je suis la dernière, sans doute. Je m'appelle Ida Mortemart.

**Émilie** – Ida Mortemart !

**Ida** – J'avais sept ans...

**Émilie** – J'en avais..

**Ida** – Tu en avais treize.

**Émilie** – Assieds-toi. Excuse-nous... Je ne pouvais pas deviner. Comment t'aurais je reconnue ?

**Ida** – Moi, je t'ai reconnue tout de suite.

**Émilie** – Il y a si longtemps. Assieds-toi. Oh, pardon ! Que je fasse les présentations. Le général Étienne Lonségur, madame Magneau, sa petite fille Esther, mon mari, monsieur Paumelle, et mon fils Victor. Assieds-toi.

*Ida s'assied. Un grand silence.*

**Ida** – C'est étrange, n'est-ce pas, de se rencontrer ainsi.

#### **Scène IV – La Cantatrice Chauve**

**M. Martin** – Mes excuses, Madame, mais il me semble, si je ne me trompe, que je vous ai déjà rencontrée quelque part.

**Mme Martin** – A moi aussi, Monsieur, il me semble que je vous ai déjà rencontré de quelque part.

**M. Martin** - Ne vous aurais-je pas déjà aperçue, Madame, à Manchester, par hasard ?

**Mme Martin** - C'est très possible. Moi, je suis originaire de la ville de Manchester ! Mais je ne me souviens pas très bien, Monsieur, je ne pourrais pas dire si je vous y ai aperçu, ou non !

**M. Martin** – Mon Dieu, comme c'est curieux ! Moi aussi, je suis originaire de la ville de Manchester, Madame !

**Mme Martin** – Comme c' est curieux !

[...]

Cela continue 6 pages d'être curieux et enfin ils se réalisent qu'ils sont mariés.

[...]

**M. Martin** – Comme c'est curieux et quelle coïncidence et bizarre ! C'est peut-être la même, chère Madame.

**Mme Martin** – Comme c'est curieux ! C'est bien possible cher Monsieur.

**M. Martin** – Alors, chère Madame je crois qu'il n'y a pas de doute, nous nous sommes déjà vus et vous êtes ma propre épouse... Élisabeth, je t'ai retrouvée !

**Mme Martin** – Donald, c'est toi, darling !

Les deux scènes contiennent un rendez-vous très étrange et c'est prononcé dans les deux scènes que c'est étrange ou curieux. D'une manière Ionesco à réinventé le style absurdiste, de l'autre Ionesco a imité Vitrac et il nous a donné l'opportunité de réévaluer le style absurdiste. Au niveau de la narration, *La Cantatrice chauve* est comparable à *Victor*. Les scènes ont une structure narrative illogique ; ce qui déstabilise le public parce que cela ne correspond pas à l'attente des spectateurs. Dans les mots de Camus : la contradiction ou sens contradictoire entre l'attente et la structure narrative illogique donne le sens de l'absurde.

Après la Seconde Guerre mondiale les nouvelles formes du théâtre se caractérisent par un refus délibéré du réalisme. Cette pièce de théâtre est écrite juste après la guerre et c'est une pièce sur l'étrangeté et sur l'absurdité du monde. Ionesco montre l'absurdité par la langue et la parole, pourtant parfaitement correcte du point de vue grammatical. Il y avait une rupture entre le monde et le langage, parce que le monde n'avait plus de sens, les conversations ne l'ont plus. Ici, nous pouvons mettre un lien entre la théorie de Hurcombe et le théâtre d'Ionesco. Selon Hurcombe le langage n'était plus suffisant pour exprimer le sentiment de la guerre. Le théâtre d'Ionesco est un très bon exemple de l'anti-littéralité du théâtre de l'absurde. Ce théâtre sape les bases de la communication. Dans une interview Ionesco lui-même montre le lien entre la guerre et le langage dans ses pièces de théâtre. Il parle de la Première Guerre mondiale:

La journaliste - Vous aviez peur ?

Ionesco - Oui, oui, j'avais terriblement peur. Ce sont des peurs enfantines qui ne sont pas de cauchemars. Peur réelle.

[...]

La journaliste – Ça ne restera pas dans la vie d'un homme sa souvenir de l'enfance ?

Ionesco - Oh, ça reste profondément dans la vie d'un enfant !

Profondément !

La journaliste – Vous avez peut-être à cause de ça besoin d'être entouré d'une certaine sécurité ?

Ionesco – Oui, oui. Je suis timide et agressif.

[...]

La journaliste – Est-ce que la timidité chez vous se manifeste par une difficulté de communiquer avec les autres ?

Ionesco – Oui, par une difficulté de communiquer avec des autres ... par le sentiment d'être en danger en permanence ... par le fait je ne me sens jamais tout à fait bien dans ma peau et dans le monde.

[...]

Ionesco – Le monde me semble grotesque, absurde, pénible. Ils ne communiquent pas avec moi, ils communiquent peut-être entre-eux.

Comme si je me détache du monde, comme si je le regarde comme un spectacle que je ne comprends pas très bien. C'est ça, ma première pièce *La Cantatrice chauve* par exemple. J'entre aussi dans le monde, je participe. Mais il y a toujours le sentiment d'insécurité, d'insolite, de ressemblance, de pourquoi.<sup>53</sup>

Ici, Ionesco explique qu'il utilise un de ses caractéristiques (la difficulté de communiquer avec des autres) dans sa première pièce de théâtre *La Cantatrice chauve*. La peur à cause de la guerre est toujours présente dans lui. Il exprime cela par la difficulté de communication. Les personnages dans *La Cantatrice chauve* parlent, mais il ne communiquent pas. M. Smith et Mme Smith parlent sans rien dire. Le langage est devenu vide de sens. C'est la cause de la difficulté de communiquer. De cette manière le langage montre le lien entre la guerre et cette pièce de théâtre. Anthony Daniels affirme ce lien avec la guerre dans son essai *Ionesco & the limits of philosophy*. Après une citation d'Ionesco sur la Première Guerre mondiale Daniels écrit :

The transience of human life, its lack of permanent significance, certainly haunted Ionesco, and no doubt was the foundation of the theater of the absurd, of which he was both the founder and by far the most talented

---

53 Interview avec Eugène Ionesco, Radio Canada – Date de consultation: le 19 juin 2011  
<http://www.youtube.com/watch?v=Qih8bwcfh1U&feature=related>



practitioner.<sup>54</sup>

Il montre aussi que la guerre est beaucoup plus présente dans une autre pièce de théâtre: *Les Chaises*. Le Vieux dit « Mon Colonel, mon Colonel. I have forgotten. The last war, did you lose it or win it? ». <sup>55</sup> Le sentiment d'horreur est plus important que le fait que la France a vaincu la Seconde Guerre mondiale. Daniels le formule de la manière suivante :

When you recall that France, officially, was one of the victors of the Second World War, but it was occupied throughout most of it, often with the collaboration of much of the population, this question could hardly have been more pointed, the intellectual stiletto more finely honed. Indeed, in a couple of short sentences Ionesco goes to the essence of the country's historical problem, whose effects are still detectable more than half a century later. <sup>56</sup>

C'est clair maintenant que le langage est une manière d'Ionesco de présenter le lien avec les deux guerres mondiales qu'il avait connu.

Nous retournons à *La Cantatrice chauve*. Nous avons vu qu'Ionesco présente la difficulté de communiquer avec des autres dans cette pièce. Dans cette citation Ionesco explique que la difficulté se manifeste par le fait que les mots sont vides de sens :

Pour moi, il s'était agi d'une sorte d'effondrement du réel. Les mots étaient devenus des écores sonores dénuées de sens; les personnages aussi, bien entendu, s'étaient vides de leur psychologie et le monde m'apparaissait dans une lumière insolite, peut-être dans sa véritable lumière, au-delà des interprétations et d'une causalité arbitraire. <sup>57</sup>

Ionesco dit ici que tous les signes qui normalement ont une signification dans un théâtre, n'ont plus de signification dans son théâtre. Les mots n'ont plus leur propre signification, mais ils sont devenus vides de sens et ça signifie rien d'autre que l'absurdité du monde. Cette absurdité est aussi exprimée par des autres choses. La pendule par exemple est quelque chose d'absurde dans *La Cantatrice chauve* et aussi une chose très comique. La pendule est une manière d'incorporer plus

---

54 Anthony Daniels, *Ionesco & the limits of philosophy*, The New Criterion, 2008, p. 94.

55 Ibidem.

56 Anthony Daniels, *Ionesco & the limits of philosophy*, The New Criterion, 2008, p. 94.

57 Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes, mes pièces à moi*, Gallimard, 1991, p. 252.

d'humour dans la pièce de théâtre. Elle sonne en toute incohérence. La pendule est le symbole de l'absurde: il n'est pas vide de sens, mais c'est un sens contradictoire.

### **Le Pompier**

Mais la pendule?

### **M. Smith**

Elle marche mal. Elle a l'esprit de contradiction. Elle indique toujours le contraire de l'heure qu'il est.<sup>58</sup>

Comme il y a une rupture entre le monde et le langage il y a une rupture entre le signe et la signification. Nous pouvons donc tirer un lien entre le sentiment de l'absurde et la sémiologie. Le signifiant (la pendule) ne correspond pas au signifié. Une pendule signifie normalement l'heure qu'il est, mais dans *La Cantatrice chauve* elle a un sens contradictoire. Cela, c'est le sens contradictoire dont Camus parle que nous avons présenté dans chapitre 1. La contradiction donne l'absurdité à cette pièce de théâtre. La vie dans le sens de l'absurdité n'a pas de sens non plus. Les personnages sont des exemples des hommes plongés dans un monde qui ne peut ni répondre à leurs questions, ni satisfaire leurs désirs. Le sens contradictoire cause l'humour est c'est vraiment importante pour l'absurdisme. Ionesco dit que dans ses pièces de théâtre l'humour est lié au tragique :

Ionesco - Le monde est comique parce qu'il est tragique. Pour moi, le comique c'est une phase du tragique.

La journaliste – Comme l'envers du tragique ?

Ionesco – C'est l'envers du tragique. C'est le tragique, c'est le tragique. C'est même tragique. Le comique est plus tragique que le tragique. Parce que dans une tragédie il y a des normes. Il y a des hommes qui luttent avec un destin, qui est détruit par des lois. Il y a des lois ! Dans le comique il n'y a pas de lois. Et c'est ridicule parce qu'il n'y a pas de destin.<sup>59</sup>

Ionesco ne nomme pas explicitement la guerre, mais il montre le lien entre le tragique et l'humour. Nous pouvons nous imaginer que le tragique, c'est aussi la guerre parce qu'Ionesco parle des hommes qui luttent.

Nous avons montré le lien entre la guerre et *La Cantatrice chauve* par la narration illogique,

---

58 Eugène Ionesco, *La Cantatrice chauve suivi de la Leçon*, Éditions Gallimard, 1954, p. 64.

59 Interview avec Eugène Ionesco, Radio Canada Date de consultation, le 19 juin 2011

<http://www.youtube.com/watch?v=vjRiTGS8n3c&NR=1>

qui est vraiment comparable à *Victor ou les enfant au pouvoir*, par le langage, qui se manifeste par la difficulté de communiquer. C'est tout caché par l'humour qui donne vraiment l'absurdité à cette pièce. Et selon Ionesco aussi une sorte de tragédie.

### **Samuel Beckett – En attendant Godot**

Samuel Beckett est l'écrivain du théâtre de l'absurde le plus connu dans le monde entier et c'est pour cela qu'il ne peut pas être absent dans cet essai. Il est né à Dublin en 1906 et mort en 1989. En 1938 il s'est établi en France et il est considéré comme un écrivain français parce qu'il a écrit ses œuvres en français. Nous traitons dans ce chapitre la pièce *En attendant Godot* : la pièce de théâtre la plus connue de Beckett. Dans cette pièce, il peut reprendre une certaine distance par rapport à l'objet qu'est l'univers de ses romans (la guerre) et le faire fonctionner dans le théâtre.<sup>60</sup> Il a voulu traduire la véritable atrocité de la guerre et la dénoncer dans ses œuvres. Pour lui, la Seconde Guerre mondiale était une extermination de tout acte ou pensée humaniste. Dans *En attendant Godot*, Beckett représente beaucoup des thèmes de la guerre. C'est beaucoup plus visible dans le théâtre de Beckett que dans les pièces de Vitrac et d'Ionesco. Les personnages de Beckett sont souvent des clochards, des vieillards ou des malades ; tel est le cas des personnages (les clochards Vladimir & Estragon) dans *En attendant Godot*. Dans les pièces de théâtre de Vitrac et d'Ionesco, les personnages sont des bourgeois. Mais la ressemblance entre les trois pièces est qu'elles utilisent l'humour pour montrer des choses qui ne sont pas comiques, des choses absurdes. Au niveau de l'humour le lien entre tragédie et comédie est vraiment présente dans *En attendant Godot* de Samuel Beckett. Il a nommé cette pièce de théâtre une tragicomédie. C'est profondément lié au niveau de la narration illogique. Dans un comédie, une pièce montre lien de souffrance à la joie. Dans un tragédie, la joie devient le souffrance.<sup>61</sup> Mais dans *En attendant Godot* il n'y a pas de développement. Il n'y a pas un début et une fin clairs. La pièce amène le public de souffrance à la joie et de la joie au souffrance ; sans développement clair. Au niveau de l'humour, nous pouvons donc voir que le souffrance et l'humour sont liés. Au niveau de la narration, le fait qu'il n'y a pas un développement est vraiment important. La pièce est circulaire, rien ne se passe et à la fin de la pièce les personnages sont encore au début de la pièce au niveau émotionnel. La narration circulaire est très clair aussi dans le langage des personnages :

#### **Estragon**

---

60 Jacques Bersani et. al., *la littérature en France depuis 1945*, Paris: Bordas, 1970, p. 478.

61 Jon Erickson, *Nothing to be done*, Toronto: University of Toronto Press, Modern Drama V. 50, 2007, p. 259.

[...] Allons-nous-en.

**Vladimir**

On ne peut pas.

**Estragon**

Pourquoi?

**Vladimir**

On attend Godot

**Estragon**

C'est vrai. *Un temps.* Tu es sûr que c'est ici?

**Vladimir**

Quoi?

**Estragon**

Qu'il faut attendre.

**Vladimir**

Il a dit devant l'arbre. *Il regarde l'arbre.*

[...]

**Estragon**

Il devrait être là.

**Vladimir**

Il n'a pas dit ferme qu'il viendrait.

**Estragon**

Et s'il ne vient pas?

**Vladimir**

Nous reviendrons demain.

**Estragon**

Et puis après demain.<sup>62</sup>

Cette scène indique le sentiment désespérant d'attendre. Nous pouvons le lier au sentiment de la guerre, le sentiment que la guerre n'a pas de fin. Le sentiment de l'attente sans fin. Il n'y pas de progression dans la pièce. Il y a bien sûr des événements, mais la construction narrative n'amène pas à un résultat définitif ou à une solution. Jon Erickson pense aussi qu'il y a un lien entre cette pièce et la guerre. Selon lui *En Attendant Godot* est même une pièce de théâtre politique :

---

62 Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Paris: Éditions de Minuit, 1952, p. 20-21.

Could we say, rather, that *Waiting for Godot* is reflective of the limits or even failure of politics in human affairs ? Godot always seems to have particular salience in war zones – for example, Susan Sontag's production in Sarajevo or the play's appreciation by Iraqi students. The space of war as the failure of politics dramatises a very basic element of political hope in human relation for something to take the place of unending and arbitrary violence, to end the torturous waiting in a landscape where social meaning has been erased.<sup>63</sup>

Le décor dans *En attendant Godot* ressemble à un lieu désertique (peut-être la France pendant la guerre), mais aussi la situation représente la guerre. Les personnages doivent attendre sans espoir et cependant sans fin.<sup>64</sup>

Le lien avec la guerre dans *En attendant Godot* est vraiment visible dans l'idée qu'il n'y a pas d'espoir et pas de fin d'attendre. Le langage, la narration et l'humour montrent tous ce sentiment.

Passons à la conclusion de cet essai.

---

<sup>63</sup> Jon Erickson, *Nothing to be done*, Toronto: University of Toronto Press, *Modern Drama* V. 50, 2007, p. 259.

<sup>64</sup> Jacques Bersani et. al., *la littérature en France depuis 1945*, Paris: Bordas, 1970, p. 478.

## Conclusion

Dans la conclusion nous essayons de répondre à la question principale: Quel impact les deux guerres mondiales ont-elles eu sur les œuvres littéraires des écrivains des pièces de théâtre?

Nous avons vu que l'absurde et des guerres sont unis par la littérature et que la littérature et les guerres sont unies par l'absurde. Quand on parle de l'absurdité on amène l'idée de la condition humaine, parce que l'absurde naît dans l'homme par rapport à la vie. L'homme exprime l'absurdité dans la littérature. Dans cet essai, les pièces de théâtre étaient le point central dans la littérature. Les pièces de théâtre sont plus que la littérature, parce qu'il y a bien entendu l'aspect de l'événement. L'expérience de la guerre est sensible dans la performativité dans un théâtre, mais nous pouvons bien trouver le sentiment de l'absurde et le lien avec la guerre dans les textes des pièces de théâtre. Nous nous avons limité à une étude littéraire des pièces de théâtre.

Dans les trois pièces de théâtre traitées dans cet essai, *Victor, ou les enfants ou pouvoir* de Roger Vitrac, *La Cantatrice chauve* de Eugène Ionesco et *En attendant Godot* de Samuel Beckett, nous avons vu qu'il y a énormément des choses qui causent l'absurdité dans les pièces. Au niveau de *la narration*, les auteurs ont choisi d'utiliser une structure non-linéaire. Les événements se succèdent d'une manière illogique : circulaire ou complètement au hasard. Cela donne le sens absurde. Au niveau de *l'humour* les auteurs utilisent des conversations comiques pour obtenir l'absurdité. Le public trouve drôle le non-sens des conversations, mais en même temps c'est une manière de rendre le public conscient du message profond de la pièce de théâtre. La contradiction entre le message sérieux et l'humour donne le sens de l'absurde. Au niveau du *langage* le non-sens des mots et phrases est la caractéristique la plus importante. Le fait que les personnages parlent sans vraiment dire quelque chose signifie un vide qui consent à l'idée de l'absurdité du monde. Dans ce non-sens du langage nous revenons au surréalisme, qui était à la base de *Victor, ou les enfants ou pouvoir*. La guerre donne le sentiment de l'absurde, le sentiment qu'on n'a plus de foi de l'homme. À cause de la guerre on a perdu cette foi et les mots sans signification logique expriment ce sentiment. Ces trois caractéristiques donnent une sorte d'absurdité.

Les trois caractéristiques d'écriture de l'absurde dans les pièces de théâtre expriment toutes le sentiment de la contradiction. C'est le sentiment qu'on sent en regardant la pièce de théâtre. On

compte sur l'idée qu'une histoire a un début, un développement et une fin. Dans les pièces de théâtre de l'absurde on ne trouve pas cette structure narrative. Souvent, il n'y pas une structure. Il y a donc une contradiction entre l'attente et la vérité. La contradiction dans l'humour est qu'on rit sur des choses avec un message profond sérieux et tragique. Le message est souvent le sentiment misérable de la condition humaine entre autres pendant les guerres. On trouve la contradiction aussi dans le langage. La plupart du temps dans le théâtre de l'absurde, il y a une contradiction entre ce qui est dit sur scène et ce qui s'y passe. Les mots et les phrases ne correspondent pas aux actions et l'idée qu'on a d'une conversation en général.

Ici, nous revenons à Albert Camus qui a écrit que l'absurde n'est pas l'absence du sens, mais ce sens est contradictoire. Le sentiment de la contradiction exprime aussi le sentiment que les guerres sont illogiques pour la condition humaine. Il y a une rupture entre l'homme et sa vie. La vie de l'homme est bouleversée par la guerre et cela donne le sentiment de la contradiction ou différemment formulé: le sentiment absurde. C'est important de nuancer cela. Comme Hurcombe, nous ne disons pas que la guerre à certainement causé le bouleversement de la vie de l'homme. Plutôt les guerres ont promu et accéléré cette rupture. Avec l'expérience des guerres les écrivains reconnaissent plus facilement et peut-être plus rapidement le sentiment de la contradiction dans leurs vies. Dans le théâtre ils peuvent faire partager au public ce sentiment. Le théâtre est une manière pour faire passer des messages. Le public doit réfléchir sur cela. Peut-être que le théâtre de l'absurde contribue au public à faire des réflexions même au présent.

L'impact des deux guerres mondiales n'est pas toujours souligné dans les pièces de théâtre traitées. L'impact devient plus claire quand on analyse des textes et il se trouve que tous les pièces de théâtre donne un sentiment de l'absurdité. Ce sentiment est animé par le langage, la structure narrative et bien naturellement l'humour. Le sentiment absurdiste indique les horreurs des guerres et le non-sens de la vie.

## Littérature

- Aristoteles, *Over Poëzie*, Traduit par Ben Schomakers Leende : Uitgeverij DAMON, 2000.
- Beckett, Samuel, *En attendant Godot*, Paris: Éditions de Minuit, 1952.
- Beckett, Samuel, *Fin de Partie*, Paris: Éditions de Minuit, 1957.
- Béhar, Henri, *Vitrac, théâtre ouvert sur le rêve*, Paris: Fernand Nathan, 1980.
- Béhar, Henri, *Roger Vitrac, Un réprouvé du surréalisme*, Paris: Libraire A. G. Nizet, 1966.
- Bersani, Jacques et.al., *La littérature en France depuis 1945*, Paris: Bordas, 1970.
- Breton, André, *Manifeste du surréalisme*, Paris: Pauvert, 1962.
- Caws, Mary Ann, *The Poetry of Dada and Surrealism: Aragon, Breton, Tzara, Eluard & Desnos*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1970.
- Camus, Albert, *Le Mythe de Sisyphe: essai sur l'absurde*, Paris: Gallimard, 1942.
- Camus, Albert, *De Mythe van Sisyfus, een essay over het absurde*, Vert. Anton van der Niet, Amsterdam: De Bezige Bij, 1975.
- Céline, Louis-Ferdinand, *D'un château l'autre*, Paris: Éditions Gallimard, 1957.
- Comte-Sponville, André, *L'absurde dans le Mythe de Sisyphe*, Vénissieux: Espace Pandora, 1996.
- Daniels, Anthony, « Ionesco & the limits of philosophy », *The New Criterion*, 2008, p. .
- Décote, Georges et. al., *Itinéraires Littéraires: XX siècle 1900-1950 Tome 1*, Paris: Hatier, 1991.
- Décote, Georges et. al., *Itinéraires Littéraires: XX siècle 1950-1990 Tome 2*, Paris: Hatier, 1991
- Erickson, Jon, *Nothing to be done*, Toronto: University of Toronto Press, Modern Drama V. 50, 2007.
- Esslin, Martin, *Théâtre de l'absurde*, Paris: Éditions Buchet/Chastel, 1977.
- Esslin, Martin, *The Theatre of the absurd*, Edinburgh: T. & A. Constable Ltd., 1962.
- Esslin, Martin, *Au dela de l'absurde*, Paris: Éditions Buchet/Chastel, 1970.
- Fauchereau, Serge, *Avant-Gardes du XXe siècle, arts et littérature 1905-1930*, Paris: Éditions Flammarion, 2010.
- Gallo, Max, *L'âme de la France: Une histoire de la Nation des origines à nos jours*, Librairie Arthème Fayard, 2007.



- Hurcombe, Martin, *Novelists in Conflict: Ideology and the Absurd in the French Combat Novel of the Great War*, Amsterdam: Editions Rodopi B.V., 2004.
- Hugnet, Georges, *L'aventure dada, 1916-1922*, Paris: Galerie de l'Institut, 1957.
- Ionesco, Eugène, *La cantatrice chauve* suivi de *La Leçon*, Paris: Gallimard, 1954.
- Ionesco, Eugène, *Notes et contre-notes*, Paris : Gallimard, 1991.
- Jean, Marcel, *Autobiographie du surréalisme*, Paris: Éditions du Seuil, 1978.
- Lamberti, Elena et Fortunati, Vita, *Memories and Representations of War: The Case of World War I and World War II*, Amsterdam: Rodopi, 2009.
- Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatic Theatre*, London: Routledge, 2006.
- *Le Robert de Poche*, Paris: Dictionnaires LE ROBERT – SEJER, 2008.
- Riegel, Léon, *Guerre et littérature: le bouleversement des consciences dans la littérature romanesque inspirée par la Grande Guerre*, Paris: Klincksieck, 1978.
- Sapiro, Gisèle, *La guerre des écrivains 1940-1953*, Millau: Fayard, 1999.
- Schoentjes, Pierre, *Fictions de la Grande Guerre: variations littéraires sur 14-18*, Paris: Classiques Garnier, 2009.
- Starre. Evert van der, *Au ras du texte: douze études sur la littérature française de l'après-guerre*, Amsterdam: Rodopi, 2000.
- Tzara, Tristan, *Dada est tatou, Tout est dada*, Paris: Flammarion, 1999.
- Vitrac, Roger, *Théâtre: Victor ou les enfants au pouvoir, Le coup de Trafalgar, Le Camelot*, Éditions Gallimard, 1946.

#### Sites-web

- Le dadaïsme – date de consultation le 19 juin 2011  
<http://www.le-dadaisme.com/>
- Le surréalisme – Les débuts du surréalisme, les premières inspirations – date de consultation, le 19 juin 2011  
<http://www.le-surrealisme.com/debut-surrealisme.html>
- Martin Hurcombe – date de consultation le 19 juin 2011  
<http://bristol.academia.edu/MartinHurcombe>
- Interview avec Eugène Ionesco, Radio Canada – date de consultation le 19 juin 2011  
1: <http://www.youtube.com/watch?v=Qih8bwcfh1U&feature=related>  
2: <http://www.youtube.com/watch?v=yjRiTGS8n3c&feature=related>  
3: <http://www.youtube.com/watch?v=evev8MJayyM&feature=related>