

Les métamorphoses
dans
Le Théâtre du xx^e siècle

Par: Gilane El-Guendi

Synthèse d'arts, le théâtre n'est plus seulement un genre littéraire. En attaquant la parole, les dramaturges du xx^e siècle insistent sur la spécificité de leur art. Le langage humain tend à s'effacer devant la liberté d'expression et le jeu du corps. Ainsi les liens qui rattachent le monde littéraire au monde théâtral sont en voie de disparition. En s'éloignant des traditions, la plupart des auteurs du nouveau théâtre se sont tournés vers une forme primitive de spectacle adaptant la forme ou l'esprit d'un théâtre non littéraire où même le silence est significatif : tout ce qui est audible ou visible sur la scène peut servir.

Dans le théâtre contemporain, le personnage prend forme, dès avant qu'il se mette à bouger et à parler , par sa seule présence , sa présentation physique et son costume.

En proie à leur solitude, à leur attente interminable et désespérée, les lavres beckettiennes vivent dans une sorte de dérélition. Ce sont des reclus qui s'enferment dans une tour isolée du monde comme Joe dans *Dis Joe*, dans une chambre abominable aux confins de la mer et de la mort comme Hamm, Clov, Nagg et Nell de *Fin de partie*, dans un fossé d'un mamelon calciné telle Winnie de *Oh les beaux jours*. Ce mode de vie accélère la détérioration du personnage. Celui-ci mâchonne inlassablement son monologue. Emmuré dans son propre corps, dans la marge qui sépare l'homme de l'animal, sourd ou aveugle, paralysé, difforme, cet être est privé de mouvement.

Les infirmes sont nombreux dans le théâtre de Beckett. Dans *En attendant Godot*, Vladimir souffre de vessie, Pozzo est frappé

de cécité et Lucky perd la parole. Dans *Fin de Partie* Hamm est aveugle et paralysé, Clov a une démarche raide et vacillante et est incapable de s'asseoir. La même pièce nous offre deux autres détruits de personnages, Nell et Nagg, amputés des deux jambes. Dans *Oh les beaux jours*, nous avons Willie qui se meut par reptation et Winnie frappée d'une immobilité absolue. Le protagoniste de *La Dernière Bande*, est myope et dur d'oreille "a une démarche laborieuse et une voix fêlée très particulière". En somme, ces personnages sont des détruits de personnages en décompositions. L'homme beckettien finit par se dégrader.

Dans *Tous ceux qui tombent*, Mme Rooney et son mari sont deux autres exemples de la détérioration de l'homme beckettien. La femme qui pèse "cent kilos de cellules" ne se déplace qu'à peine, c'est à peine aussi qu'elle peut gravir les marches de la gare. Le mari aveugle et impotent ne peut parler en marchant, il est attrapé d'une maladie de cœur.

La vieillesse est un autre aspect de la détérioration des personnages. Presque tous les protagonistes chez Beckett sont vieux, sauf le garçon envoyé de Godot. L'enfance ou la jeunesse est abolie de ce théâtre de la déchéance humaine.

Beckett met l'accent sur la souffrance et le malheur de la vieillesse en la montrant comme une malédiction qui frappe les personnages. Hamm trouve du plaisir à décrire à Clov les misères qui l'attendent dans sa vieillesse. D'autre part cette vieillesse est représentée sous la forme de l'enlissement qui

ensevelit l'homme telle Winnie, enterrée jusqu'au cou dans la terre calcinée aux confins de la mort.

Ce qui seul arrive aux personnages de Beckett, c'est une lente détérioration. Aucune transcendance, même la pensée. La relation est manifeste entre la dérision de la fameuse tirade de Lucky incapable de former une idée claire et le peu de consistance du sable qu'il porte dans sa valise. Krapp de La Dernière bande s'enfonce de plus en plus dans la déchéance mentale, ses facultés intellectuelles ont diminué. Monsieur Rooney dans Tous ceux qui tombent est incapable de dénombrer les marches qu'il monte et descend tous les jours. Beckett insiste sur l'incertitude qui constitue un des aspects de la déchéance humaine. Les personnages ne sont sûrs ni du temps ni du lieu. Krapp a besoin de magnétophone pour retrouver son passé. Sa mémoire est impuissante.

Les personnages de Beckett se trouvent aux lisières de la mort.. Ils vivent dans des sortes de limbes ou purgatoires. Ils sont presque tous en état d'agonie.

Lorsque Estragon prend une posture utérine, la tête entre les jambes, il adopte l'attitude de Belacqua, la seule qui ne triche pas avec "l'ordre final" l'immobilité fondamentale, celle de la mort.

Si chez Beckett, la détérioration de l'homme est déjà faite avant le lever du rideau, chez Ionesco, cette détérioration

s'accomplit devant nos yeux. Cette forme significative devient chez Ionesco complète, il s'agit d'une métamorphose.

Un changement de caractère, affecte le professeur de *la Leçon* qui détruit la personnalité de l'élève. Dans cette pièce, nous assistons à la démoralisation graduelle d'un être par un autre, à mesure que le professeur domine son élève, la force à apprendre, à lui ressembler un peu plus. Lui, qui était au début, très doux et bienveillant devient de plus en plus despotique au point de se métamorphoser en vampire.

" La métamorphose des protagonistes souligne le rôle joué, dans le comportement, par la fonction sociale ; la situation de professeur ou d'élève transforme la personnalité " (1).

L'homme arrive parfois à perdre complètement sa personnalité, son individualité, il peut devenir facilement un autre; la substitution à peine est remarquée à la fin de *La Cantatrice chauve*, M. et Mme Martin remplacent M. et Mme Smith et la pièce peut recommencer sans aucun autre changement. Tous les hommes sont devenus anonymes, dans ce monde où un mot peut être substitué à un autre, où un être fera aussi bien l'affaire que l'autre. Les hommes sont interchangeables, le jeu scénique de la scène finale le souligne :

"Les lumières s'éteignent, et. quand elles se rallument, M. et Mme Martin sont aussi là où

(1) ABASTADO C., Ionesco, Présence littéraire, Bordas, 1971.
April 2016 44 Vol. 44

ôtaient les Smith au début, et la pièce recommence avec le même dialogue exactement" (1).

Dans Victimes du devoir, les personnages se métamorphosent sous nos yeux. Le Détective peut s'évertuer à atteindre son but devenant cruellement inhumain afin d'arriver à ses fins en poussant de force le pain humiliant dans la bouche de Choubert. De timide, confus, bien élevé, sympathique, il devient brutal impérieux, vulgaire et tutoie Madeleine, il devient son amant. Puis il devient le père de Choubert qui, lui, devient un enfant puis un adolescent.

Ces métamorphoses s'accompagnent d'un changement dans le ton, dans la voix :

"Madeleine, qui, en revenant, avait déjà changé d'allure et même de voix, laisse tomber sa vieille robe et apparaît dans une robe décolletée; elle est une autre, sa voix aussi a changé, elle est devenue tendre. et mélodieuse" (2).

Dans la scène suivante Madeleine reprendra sa voix antérieure avant de se métamorphoser à nouveau en vieille femme. Choubert subit aussi la même transformation, tes indications scéniques le précisent :

(1) PRONKO L, Théâtre d'avant-garde, Denoël, Paris, 1983.

(2) IONESCO E., Victimes du devoir, Théâtre I, Gallimard, 1954.

"Tournant le dos à la salle, il prend Madeleine par la main et d'une très vieille voix, en faisant semblant de courir, ils chantent tous les deux. Leurs voix sont cassées, mêlées de sanglots"⁽¹⁾.

La métamorphose du personnage ,illustrée par le changement de voix et de registre, est doublé par le changement de costume de Madeleine.

Ce procédé, on le voit également dans Rhinocéros où la métamorphose constitue le thème central. Les transformations de Jean sont très révélatrices à ce propos :

"Bérenger s'interrompt, car Jean fait une apparition effrayante. En effet, Jean est devenu tout à fait vert. La bosse de son front est presque devenue une corne de rhinocéros" ⁽²⁾.

La métamorphose dans Rhinocéros, comme dans d'autres pièces, symbolise la déshumanisation de l'individu, le manque d'indépendance, de libre pensée et d'individualité. qui aboutit au totalitarisme. Les réactions des habitants de la ville sont mécaniques. Les métamorphoses deviennent de plus en plus fréquentes.. Rhinocéros comme le montre les autres pièces de Ionesco, suggère que la prédominance de la matière non vivante n'est qu'une nouvelle matérialisation de cet univers qui nous écrase sous le poids de son antipiritualité.

(1) Id., Ibid.

(2) Id., Rhinocéros, *Théâtre III*, Gallimard, 1963.

Il est utile dans le cadre de notre intérêt de souligner l'habilité de la mise en scène dans cette pièce qui exige l'utilisation d'accessoires et de trucs pour concrétiser, visuellement, la métamorphose.

Le public ne doit pas voir les rhinocéros, mais constater seulement les effets de leur passage. C'est pourquoi on a recours à un bruitage approprié (un galop précipité et lourd, des barrissements), un nuage de poussière accompagnés de la mimique de certains habitants. Pour représenter la transformation à vue de Jean, Ionesco a prévu le cabinet de toilette attenant à la chambre, ainsi que l'usage de peinture et de corne.

Le Tableau, par excellence, est la pièce des métamorphoses extérieures et intérieures. Dans cette pièce :

"Le gros Monsieur redevient un petit garçon terrorisé. Puis d'un coup de revolver, il change l'horrible sorcière en reine belle et jeune. Un autre coup change une voisine en princesse élégante, un troisième transforme le peintre en prince et le bureau en palais"⁽¹⁾.

Une métamorphose intérieure se révèle dans le caractère ou dans la condition du personnage. Le seul personnage qui ne change pas de visage est justement le Gros Monsieur, le vrai

"héros" de la pièce: d'un bourgeois avare, il devient un sorcier, une bonne fée.

Dans *Jacques ou La Soumission*, c'est par la voix et la gestualité, que s'accomplit la métamorphose du personnage : Dans la scène de séduction, Jacques se change en étalon, il galope autour de la scène, hennissant.

Dans *Tueur sans gages*, l'architecte de la cité radieuse se transforme en commissaire de police. A l'acte II, les personnages sont des pantins : La concierge, le voisin, le chauffeur de taxi, le maître d'école et l'aviateur sont des figures de guignol. La métamorphose est complétée par un changement de langage.

"Le lyrisme de Bérenger cède la place à un langage désarticulé où les mots de l'amour sont absents"⁽¹⁾.

Les bons frères de *La Soif et la faim*, petit à petit, se métamorphosent sous nos yeux. Ils reprennent leur vrai métier. Ils se révèlent des employés de l'enfer, des diables.

Dans d'autres pièces, on assiste à la transposition du décor. Ainsi, on note à plusieurs reprises dans *Le Piéton de l'air* que le paysage change comme le précise cette indication scénique :

"Nouvelle disparition de l'arbre et nouvelle réapparition de la colonne"⁽²⁾.

(1) Id.,Ibid.

(2) IONESCO E., *Le Piéton de l'air*, Théâtre III, 1963.

Cette forme significative est exploitée également par Tardieu dont la plupart des pièces sont bâties comme celles de Ionesco sur l'alternance fondamentale qui résulte de notre qualité. Dans *Des arbres et des hommes*, chacun des personnages est tantôt un être humain, tantôt un arbre. La pièce est faite des métamorphoses successives au cours desquelles ils passent d'un état à l'autre. Il faut noter le jeu des effets d'ombre de nuit qui constituent l'essentiel des moyens scéniques utilisés dans cette pièce et qui offre un langage dramatique original.

Dans *Le Satyre de villette* de Obalida, le procédé est réalisé sous le signe de l'enfance, c'est-à-dire du merveilleux tandis qu'apparaissent puis disparaissent les deux personnages.

Arrabal écrit également un théâtre magique où la métamorphose en particulier du décor est fréquente.

Avant de conclure cette analyse de cette forme significative dans le théâtre nouveau, citons deux autres métamorphoses qui se déroulent sous nos yeux. Elles sont tirées du théâtre de Genet pour qui la métamorphose est le principe même du théâtre. Dans *Les Paravents*, Leyla se transforme en chien :

"L'injure magnifiée échappe au développement verbal et se transforme en aboiement. De l'aboiement, on passe à l'apparence physique du chien et la comédienne qui aboie finit par marcher

à quatre pattes. Elle joue sa transformation en bête"⁽¹⁾.

Dans Les Nègres du même auteur, ce sont les comédiens noirs qui créent le décor en faisant entendre les bruits de la Forêt Vierge :

"Un crapaud, le hilou, un sifflement, rugissement très doux, bruits de bois cassé et de vent"⁽²⁾.

Les mots évidemment dénués de magie sont remplacés par les accessoires, les objets : des champignons innombrables poussent dans l'appartement des personnages, Amédée et Madeleine; un cadavre atteint de "progression géométrique" y pousse également, déloge les locataires; dans Victimes du Devoir, des centaines de tasses s'amoncellent pour servir de café à trois personnes; les meubles, dans Le Nouveau Locataire, après avoir bloqué les escaliers de l'immeuble, la scène, ensevelissent le personnage qui voulait s'installer dans la maison: dans Les Chaises, des dizaines de chaises avec des invités invisibles, occupent tout le plateau. Dans Jacques, plusieurs nez poussent sur le visage d'une jeune fille. Lorsque la parole est usée, c'est que l'esprit est usé.

Le nouveau théâtre s'adresse à l'esprit par l'intermédiaire des sens. Cette prédominance du sensoriel se manifeste plus

(1) ASLAN O., Les Paravents de Jean Genet, dans Les Voies de la création théâtrale, III, C.N.R.S., 1972.

(2) GENET J., Les Nègres, L'Arbalète, Marc Barbezat, 1963.

encore, dans l'usage méthodique de ce qu'Antonin Artaud a appelé "matérialisation" (symboles visuels et auditifs) qui parfois expliquent le sens de l'œuvre. Cette matérialisation a pour fonction d'attirer l'attention sur le message en provoquant par sa puissante action sur les sens du public. Alors que dans le théâtre traditionnel le contact s'en établit au niveau du langage verbal; dans le nouveau théâtre, il y a prééminence du sensoriel sur le conceptuel. Dans la mesure où il est porteur de signification, le contact est donc d'abord physique et donc spécifiquement théâtral.

Ionesco fait une spécialité de la matérialisation des idées, cette sorte de métaphore théâtrale.

Dans *Les Chaises*, l'idée de l'absence est symbolisée par des sièges vides, La transformation, des personnages en animaux féroces dans *Rhinocéros*, représente la nazification l'hystérie collective ou la perte du sens humain, dans *Le Piéton de l'air*, Bérenger transporté de gaité s'élève dans les airs, Jean de *La soif et la faim*, pour prouver qu'on peut, arracher l'amour de son cœur, arrache de son cœur une branche d'églantine très longue d'un geste spectaculaire. Quand Choubert de *Victimes du devoir* a une inspiration mystique élevée, il monte sur la table, ses oublis deviennent des trous de mémoire qu'il faut boucher.

Quand l'atmosphère se pourrit entre Amédée et sa femme dans *Amédée ou Comment s'en débarrasser*, des champignons poussent sur les murs. Le cadavre grandit démusérement, symbole d'une faute mal définie, souvenir d'un péché lointain, il

pousse les meubles, oblige les personnages à se débattre vainement, leur rend la vie insupportable .

Ionesco réussit également à matérialiser le temps. Dans la scène de séduction de *Jacques ou La Soumission*, Roberte se décrit à Jacques comme une eau croupissante, un "collier de boue". Elle montre dans la description de son corps toute l'atmosphère lointaine de la vie conjugale, l'enlèvement dans les marécages quotidiens.

Ainsi, afin de les grossir, donc les rendre, plus convaincantes, Ionesco matérialise les vérités dans les objets.

Jacques, dans la même pièce, essaie de temps en temps de se révolter contre les pommes de terre au lard, mais cette révolte n'est que bouderie. On sait d'avance qu'il capitulera car la jeune fille qu'on lui propose se présente en robe de mariée avant qu'il n'ait accepté :

"L'inquiétude pour le spectateur, réside dans la vision matérielle qu'il va avoir de l'étouffement de Jacques dans l'étau familial. Cette indécence qui caractérise les familles présentant deux futurs époux, ce marché où l'on vante la marchandise, ces jalousies de mères toujours prêtes à s'évanouir, ces plaisanteries gaillardes des pères toujours joviaux sont matérialisés par le comportement des deux familles flairant la mariée, la reniflant, la touchant soulevant ses jupes. Ionesco traduit dans *les* gestes

de ses personnages toute l'obscénité de telles habitudes sociales"(1).

De même Ionesco a trouvé un moyen pour matérialiser le bonheur, la tranquillité et la certitude, c'est le jardin, un petit Eden avec les arbres les fleurs et les oiseaux , choubert, pour exprimer cet état, d'âme, dit dans Victimes du devoir :

"J'entends des sources... Des ailes frôlent mon visage, de l'herbe jusqu'à la ceinture. Plus de sentier, le soleil brille entre les arbres. Lumière bleue"(2).

Les deux vieillards dans Les Chaises, en se souvenant, des bribes de bonheur du passé, évoquent un jardin. De même Amédée, dans Victimes du devoir, parle d'une vallée verte où fleurissent les fleurs et où il entend des voix de sources.

La cité radieuse pour Bérenger, dans Tueur sans gages, se caractérise par "un magnifique gazon, un parterre fleuri".

Pour exprimer l'euphorie, le décor dans le petit sketch intitulé Apprendre à marcher, se transforme en jardin lumineux.

Le Piéton de l'air est encadré par :

(1) BENMUSSA S., Les ensevelis dans le théâtre d'Ionesco, dans Cahiers de Renaud-Barrault No 22/23, Mai 1953, Paris.

(2) IONESCO E., Victimes du devoir, Théâtre I, Gallimard, 1954.

"Un champ herbeux, très vert et très frais, se situant sur un plateau dominant la vallée"⁽¹⁾.

Des fleurs, un pont d'argent éblouissant de lumière apparaissent pour compléter cette image de l'Eden semblable à celle évoquée par Jean dans La Soif et la Faim où il y a :

"Beaucoup de verdure, arbres en fleurs, ciel très bleu une lumière éclatante"⁽²⁾.

D'ailleurs l'équilibre et la béatitude du personnage ionescien sont exprimés par des airs ou des chansons comme celle qui reste du Jardin évoqué dans Les Chaises. Ce même Amédée, dans Amédée ou Comment s'en débarrasser, chante à plusieurs reprises pour traduire son équilibre et sa joie. Jean dans La Soif et la Faim, est heureux avec sa femme et sa fille : ils chantent et dansent. Les pierres, dans Jeux de massacre, chantent et sourient.

Quant'à Beckett, il a recours à la matérialisation pour dépeindre son monde absurde où les hommes sont en quête d'une valeur positive où Godot est présenté comme une absence et où les êtres humains sont rejetés et abandonnés.

Dans En attendant Godot, comme nous l'avons déjà montré, la condition tragique de l'homme est incarnée par Vladimir qui souffre de vessie et Estragon qui souffre des pieds. L'esclavage

(1) *Id.*, Le Piéton de l'air, Théâtre III, Gallimard, 1963.

(2) *Id.*, La Soif et la faim, Théâtre IV, Gallimard, 1966.

est représenté par Pozzo qui brandit son fouet et maltraite Lucky qu'il tire par une corde comme une bête de somme.

Si *Fin de partie*, pour les uns, est un "poème métaphysique" et si le texte lui-même dit beaucoup sur la signification essentielle de la pièce, Beckett a également mis l'accent sur le drame visuel :

"Les couleurs internes les mouvements pénibles, la pantomime outrée sur laquelle la pièce commence et finit qui accentue ses aspects rituels et ajoute ainsi quelque chose à la note religieuse obtenue par l'emploi fréquent de phrases quasi bibliques tout cela continue une part des "significations essentielles" de l'ouvrage"⁽¹⁾"

Le sentiment d'absurdité, l'impression dépourvue de sens sont symbolisés par les agissements du protagoniste de *Acte sans paroles I* où divers objets de confort lui sont présentés. Mais quand il aussi d'en profiter, c'est *en vain* . *Il essaie de se prendre, mais en vain*. Alors, il se résigne et s'enferme dans sa coquille refusant de céder à la tentation qui *ne* cesse de réapparaître pour le séduire de nouveau.

Sans paroles aussi, l'autre acte muet de, Beckett, semble dire que peu importe la manière dont on s'y prene, le résultat est le même : la mort. Tout cela est représenté visuellement, par

(1) PRONKO C., *Samuel Beckett*, dans *Théâtre d'avant garde*,
Denoël, 1963.

l'aiguillon qui sort et fait sortir de son sac le premier homme, puis le deuxième, les agissements de l'un et de l'autre, enfin le même retour au sac pour tous les deux. Cette pantomime n'est pas seulement l'histoire d'une simple journée, c'est aussi la représentation visuelle d'une vie entière.

"Le sac symbolise le sein et la tombe tout aussi bien que le sommeil"⁽¹⁾.

Dans La Dernière bande, la décadence mentale de Krapp est symbolisée par son recours au magnétophone pour rappeler ses souvenirs. A la fin de la pièce, pour dire qu'il n'y a plus rien à dire, Krapp est aussi, immobile, regardant devant lui dans le vide, pendant que la bande continue à se dérouler en silence.

Pour traduire l'enlèvement de l'homme, sa solitude et sa souffrance, Beckett nous montre, dans Oh les Beaux jours, une femme enterrée jusqu'à mi-corps, puis enfoncée davantage jusqu'au cou, dans un mamelon calciné. L'homme n'est qu'une bouche parlante. C'est à quoi, on assiste visuellement dans cette pièce Winnie totalement immobilisée, seule, sa tête dépasse la terre, elle ne peut faire que parler pour raconter de vieilles histoires.

Ce procédé de matérialisation force le théâtre d'une part à rester sur le plan concret, à ne soumettre que les images précises et matérielles, d'autre part, à ne pas s'égarer dans le verbalisme.

Comme Beckett et Ionesco, Adamov exploité ce procédé. Dans *La Grande et la petite manœuvre*, la fatalité énigmatique qui pèse sur le Mutilé et le Mutilant est représentée par les voix et les coups de sifflet impérieux des Moniteurs auxquels ils doivent obéir. Le même procédé de matérialisation des idées est exploité dans la préfiguration de la destruction graduelle du Mutilé :

"La destruction (...) est visiblement figurée par la perte qu'il (le Mutilé) subit de tous ses membres, l'un après l'autre, jusqu'à ce qu'il ne soit finalement qu'un corps sans membres dans un fauteuil roulant"⁽¹⁾.

Adamov a recours à la matérialisation dans *Le Sens de la marche* et *Tous contre tous*, où les éléments visuels ont une signification symbolique par le-va-et vient fiévreux d'Henri dans l'une, la boiterie des réfugiés et la claustration qui suggère la solitude dans l'autre.

De même, dans *L'Invasion*, la chambre de Pierre est encombrée de papiers difficiles à déchiffrer, ce qui figure le désordre personnel et social.

Enfin, dans *Ping-Pong*, le billard électrique est plus qu'un simple appareil, c'est ridée fixe autour de laquelle s'organise tout un monde de pensées :

"Le billard électrique a l'ambiguïté fascinante d'un symbole. Il peut représenter le capitalisme et les grosses affaires, mais il peut aussi bien figurer une idéologie religieuse ou politique"⁽¹⁾.

Plus que Ionesco et Beckett, Adamov voit que la scène est un espace à remplir. Dans cette révolution, il va jusqu'à négliger les autres éléments nécessaires pour fonder le théâtre uniquement sur les éléments visuels.

Quant à Genet, il utilise lui aussi, mais à sa manière propre, le procédé de la matérialisation : il concrétise les rêves. *Les Bonnes* nous présentent deux bonnes qui font semblant d'être quelqu'un qu'elles ne sont pas. C'est la mise en drame de la haine des bonnes pour Madame.

Dans *Le Balcon*, les personnages réalisent sous nos yeux leurs rêves, "rêves-devenus-vrais". L'un se fait évêque un autre met la robe d'un juge, un autre encore joue le rôle d'un général. Les éléments visuels sont renforcés par l'habit que met chaque personnage, il porte des cothurnes et a les épaules extrêmement rembourrées, si bien que dans la vie.

Dans *Les Nègres*, les nègres jouent le meurtre d'une Blanche.

Ainsi au théâtre, la scène est un espace à occuper. Il ne s'agit pas de dire, mais de montrer. Au lieu de traiter les thèmes

(1) ESSLIN M., *Le Théâtre de l'absurde*, Buchet / Chastel, Paris, 1973.

d'une manière traditionnelle (les éléments verbaux et la rhétorique verbale), on est amené à les matérialiser dans l'espace scénique.

Bibliographie

- 1- Abastado C. , Ionesco , Présence littéraire , Bordas , 1971.
- 2- Artaud A. , le théâtre et son double, Gallimard , 1964.
- 3- Aslan O. Les paravents de Jean Genet, dans les voies de la création théâtrale III , C.N.R.S. , 1972.
- 4- Barthes R. , Eléments de Sémiologie , édition du seuil , 1966 Essais critiques , littérature et signification , édition du seuil , Paris , 1964.
- 5- Benmussa S. , Les ensevelis dans le théâtre d'Ionesco , dans cahiers de Renard – Barrault N^o 22/23 , Mai 1958 , Paris.
- 6- Bonnefoy C Entretiens avec Eugène Ionesco, Belfond, 1968
- 7- Borges G. , Conférences , Gallimard , Paris , 1985.
- 8- Duvignaud J. et Lagoutte J. , le théâtre contemporain , Larousse , paris , 1974.
- 9- Esslin M., Le Théâtre de l'absurde , Bouchet / Chastel , Paris , 1973.
- 10- Genet J. , les nègres , l'arbalète , Marc Barbezat , 1963.
- 11- Gouhier H., L'œuvre théâtrale , Flammarion , Paris , 1961. L'Essence du théâtre , Aubier – Montaigne , paris , 1968.

- 12- Guiraud P., la sémantique , paris , P.U.F., 1969.
- 13- Ionesco E. , Victimes du devoir , théâtre I , Gallimard ,1954.
Rhinocéros, théâtre III , Gallimard . 1963. Le Piéton de l'air , théâtre III , Gallimard , 1966.
- 14- Jacquart E., Le théâtre de dérision , Gallimard , 1974.
- 15- Jacquot J. , le théâtre moderne depuis la deuxième guerre mondiale , Paris , C.N.R.S., 1967.
- 16- Jakobson R., Essais de linguistique générale , minuit, 1963.
- 17- Jauss H-R., pour une esthétique de la réception , Paris , Gallimard , 1987.
- 18- Jouvét L., Témoignages sur le théâtre , Flammarion , Paris, 1959.
- 19- Laubreaux R., les Critiques de notre temps et Ionesco , Garnier , 1973.
- 20- Michaud G., Ionesco , de la dérision à l'antimonde, le théâtre moderne , C.N.R.S. , Paris , 1967.
- 21- Mignon P-L., le théâtre français contemporain , Hachette , 1969.

- 22- Picard Michel , comment la littérature agit-elle ? , Paris , klincksieck , 1995.
- 23- Pronko L., Théâtre d'avant-garde , Denoël , Paris , 1963.
- 24- Surer P., Le théâtre français contemporain , paris , S.E.E.S., 1964.
- 25- Vernois P., La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco , Paris , Klincksieck , 1972.

Sites Internet :

- 1- [https://fr.wikipedia.org/wiki/Rhinocéros\(Ionesco\).](https://fr.wikipedia.org/wiki/Rhinocéros(Ionesco))
- 2- www.Larousse.fr/encyclopédie/divers/lethéâtre-contemporain/186019
- 3- www.lemondefr./révisiondubac/fr.première/corpus-Giraudoux-Ionesco-montalbetti.frde47.htrr
- 4- www.lacroix.com/archives/2008-02-01/dossier.leslangagesducorps. lethéâtredesmétamorphoses NP 20 08 C.
- 5- Www.Lethéâtredeabsurde.blogspot.com.eg
- 6- [www.theatrons.com/theatre-xx.php.](http://www.theatrons.com/theatre-xx.php)
- 7- Libretheatre.fr/le-theatre-du-xxeme-siecle/