

Le rire subversif dans le théâtre de l'avant-garde

Subversive laughter in avant-garde theater

Béchir CHKIRBENE

Bechir.chkirbene@yahoo.fr

Mokhtar SAHNOUNE

ESA Mograne- Université de Carthage (Tunisie)

Reçu: 29/11/ 2022

Accepté: 02/06/ 2023

Publié: 02/08/2023

Résumé : Le rire chez Ionesco et Beckett ne se limite pas à récupérer le riche héritage de la comédie antique ni à répondre à un besoin instinctif de l'homme. Il s'agit plutôt d'un rire provocateur qui appelle constamment à la subversion, à l'irrespect et au non-conformisme. Le rire étranglé, étouffé et produit à contrecœur dans les pièces absurde se définit comme un corrosif de toute réalité mise à sa portée. Sont donc sujets à la critique mordante et acerbe le langage, les rapports homme-choses, les rapports homme-homme, etc. En effet, le rire chez Ionesco et Beckett révèle la vulnérabilité de l'être et fait le diagnostic lucide de la condition humaine enlisée désormais dans le néant et l'insignifiant. Le rire est conçu souvent comme un remède libérateur et cathartique mais ce n'est pas vraiment le cas dans le théâtre de l'absurde puisque la catharsis signifie « purgation de passions » et dans ce théâtre, les passions sont bannies et jugées inutiles. Ainsi, le rire ionescien et beckettien ne prétend nullement être libérateur. Il pourrait soulager, apaiser et aider à supporter mais ne guérit pas.

Mots clés : avant-garde, non-conformisme, rire, subversif, théâtre

Abstract: Laughter in Ionesco and Beckett is not limited to recovering the rich heritage of ancient comedy or to responding to an instinctive human need. Rather, a provocative laugh constantly calls for subversion, disrespect and nonconformity. The strangled, stifled and reluctant laughter produced in the absurd plays is defined as a corrosive of any reality placed within its reach. Language, man-things relations, man-man relations, etc., are therefore subject to biting and acerbic criticism. Indeed, laughter in Ionesco and Beckett reveals the vulnerability of being and makes a lucid diagnosis of the human condition now bogged down in nothingness and insignificance. Laughter is often conceived as a liberating and cathartic remedy, but this is not really the case in the theater of the absurd since catharsis means "purgation of passions" and in this theater, passions are banished and deemed useless. Thus, Ionescian and Beckettian laughter in no way claims to be liberating. It could relieve, soothe and help support but does not cure.

Keywords: avant-garde, non-conformism, laughter, subversive, theater

Introduction

Le rire est un mouvement naturel et instinctif de l'homme. Il a ses origines dans la conscience et émane d'un plaisir organique d'assouvissement. Néanmoins, il y a aussi le rire beaucoup moins innocent qui résulte de certaines situations où les choses ou les personnages ou les deux à la fois se trouvent en conflit passager avec l'ordre préétabli du monde que ce soit dans sa dimension physique, morale, de la pensée ou du langage. Les coordonnées habituelles et logiques déterminées conventionnellement sont temporairement brisées et le rire se révèle comme l'expression de la joie devant ces situations anodines vécues quotidiennement. Etant un besoin instinctuel de l'homme, le rire a acquis une place de choix dans la littérature et le théâtre en particulier. L'homme crée les mécanismes de production du risible dans ses différents versants : le risible est donné en spectacle dans un but ludique de détente, de catharsis, d'échange et bien évidemment de subversion. Depuis l'antiquité, le théâtre était intimement lié à la fête et la comédie a privilégié la parodie grossière et le burlesque. Les bouffonneries et les carnivals au Moyen Âge ont révélé la dimension transgressive de l'ordre et ce retour au chaos primordial en critiquant l'idéologie et les normes et en soulignant la relativité de ces dernières. Le rire est donc une réponse aux instances répressives et refoulantes représenté par le Moi et le Sur-moi sociaux. Ce défolement tant recherché par le public commence avec le théâtre de Shakespeare et se perpétue avec la Comédie dell'arte où abondent les clowneries, les grimaces, les gestes, les acrobaties et les jeux de mots. Avec Molière, le rire n'est plus gratuit et le défolement instinctif cède la place à la satire et à l'analyse des

caractères : Le conflit des apparences et la remise en cause des relations habituelles d'objet à objet et des formes avec leurs significations. On se rend compte par conséquent qu'il n'y a pas seulement le langage de la parole mais aussi le langage des gestes, des mouvements et des choses. Le théâtre et le rire s'attaquent à la condition humaine et on n'est au cœur du théâtre de la dérision.

Les spécificités du rire chez Ionesco et Beckett

Comment peut-on guérir d'une maladie contractée à la naissance : l'homme se trouve « *sur terre et c'est sans remède*¹ ». La situation de l'homme est fatalement tragi-comique et son existence est ponctuée par ces deux contraires. En fait, pour les dramaturges de l'absurde, le tragique et le comique s'imbriquent et s'impliquent. La présence de l'un de ces deux éléments appelle et exige celle de l'autre et ces deux composantes deviennent par conséquent inhérentes, originelles et essentielles à toute réalité humaine. De surcroît, chaque fois qu'une situation tend vers le comique ce n'est que pour en rehausser et intensifier le tragique et vice-versa. Les exemples témoignant de cet univers tragi-comique ne manquent pas : dans la pièce d'Eugène Ionesco, *Les Chaises*, l'orateur qui est normalement censé être le porte-parole et le dépositaire d'un message est sourd-muet et son discours se réduit à l'émission des râles, des gémissements et des sons gutturaux. De même, dans *En attendant Godot* de Beckett, le désir d'Estragon de fuir la souffrance par le sommeil et le retour au sein maternel (posture utérine) se trouve contrarié par Vladimir qui ne trouve rien de mieux que de lui chanter une berceuse d'une voix très forte. Les deux exemples que nous avons donnés révèlent la spécificité du rire chez Ionesco et Beckett : un rire greffé sur la douleur. C'est de cette spécificité que le théâtre de l'absurde a pu acquérir son originalité, sa force et son caractère insoutenable. Cependant, le spectateur a du mal à se retrouver dans ce théâtre insolite où les contraires coexistent dans toutes les situations. Quiconque habitué à vivre dans un monde dualiste à tous les niveaux : vrai-faux, sens-non-sens, joie-malheur, rêve-état de veille, etc., se sent perdu dans l'univers chaotique des pièces d'Eugène Ionesco ou de Samuel Beckett. Il se rend compte aussi que l'appel à l'ordre, à la logique ou au principe de non-contradiction ne suffit pas pour déterminer un sens pour ces pièces et finit donc par à vivre dans ce monde où les êtres disent en même temps vrai-faux, énoncent simultanément le sens et le non-sens, rêvent et veillent et font de la comédie et de la tragédie d'une

façon indissociable. Il s'ensuit donc que l'esprit dualiste est neutralisé et que les contraires font bon ménage. Il est à noter de surcroît que dans le théâtre ionescien-beckettien, tout devient langage et tout est matière de spectacle et de risibilité, y compris le langage. En tournant tout en dérision, la nouvelle dramaturgie appuie une philosophie basée sur le principe de la relativité : les vérités ne le sont qu'en apparence, les idées sont certainement des idées reçues, ressassées et dépourvues d'originalité, le langage mythifié et glorifié n'est que guignol, la dignité de l'homme un mensonge et une piterie et toute réalité n'est que convention. Ainsi, le rire dans le nouveau théâtre a ébranlé le fameux principe philosophique selon lequel l'homme est la mesure de toute chose étant donné que ce prétendu mesureur et arpenteur de la réalité qui use de son langage pour mettre de l'ordre dans le monde n'est paradoxalement que la source de toute équivoque et de toute confusion. Le langage opacifie au lieu de clarifier et s'il est donné en spectacle par nos deux dramaturges, ce n'est que pour illustrer cette quête et cette recherche inutile et désespérée du sens perdu. La linguistique moderne a toujours affirmé que l'homme est dominé par le langage mais elle n'a jamais eu à l'esprit que l'idée que l'homme pourrait devenir un jour un abcès de parole comme c'est le cas des personnages dans les pièces d'Ionesco et de Beckett. Tous les protagonistes sont en train de vivre, conscients ou inconscients, l'heure 25, l'heure où l'on joue une « *vieille fin de partie perdue*² ». Une heure qui sonne la fin des vérités et des certitudes, la confusion de l'humain et du divin, du rationnel et de l'irrationnel, du réel et du surréel, du rêve et du cauchemar. Il résulte donc de ce mélange, de cet amalgame toute une science : la science de la dérision. Dans ce qui suit, nous passerons en revue quelques exemples de procédés linguistiques, littéraires et non-linguistiques utilisés par Ionesco et Beckett afin de produire un rire subversif. Nous tenterons au fur et à mesure de donner la lecture des significations que nous décèlerons des occurrences puisées dans l'œuvre d'Eugène Ionesco et de Samuel Beckett.

La production du risible : procédés linguistiques et littéraires

Ionesco et Beckett brisent le déterminisme du langage et le sens établi. En effet, ils fondent leur démarche sur l'intention de secouer les principes de la raison par l'entremise du jeu et de la perversion à laquelle ils soumettent constamment le langage. La réalité, le bon sens et la rigueur de la pensée imposent des contraintes et une sorte de tyrannie à l'homme. Ce dernier va instinctivement réagir, à la manière d'un enfant jouant avec ses objets, en

parlant et en jouant avec les mots. Dans ce jeu, deux côtés s'opposent : un côté jouissant qui naît de cette recherche du paradis perdu et un côté amer engendré par le constat que ce paradis est perdu à jamais. Les deux dramaturges s'enlisent et s'enfoncent de plus en plus dans la boue de l'existence de laquelle ils essaient vainement de se tirer.

Prolifération des sonorités et des mots

La jouissance vécue par les personnages à travers le jeu avec les phonèmes et la prolifération des sonorités évoque un retour à l'enfance. Ce même jeu va se poursuivre un peu plus tard avec les mots. Par ailleurs, ces pratiques enfantines des personnages adultes dans les pièces de Beckett et de Ionesco développent une nostalgie à une phase de la vie où le conventionnel du langage n'a pas encore pris de racines et où le chaos l'emporte sur l'ordre et la logique contraignante. L'expérience personnelle des personnages se refuse à être codée et régie dans la double articulation du langage et l'insubordination face aux conventions témoignent de la vulnérabilité et de l'inconsistance du langage qui se voit se désarticuler et de disloquer dans le spectacle. Les phonèmes et les mots prolifèrent et deviennent fous, automates, vides de sens et sans rapport avec leur entourage. On parle pour ne rien dire comme les chaises vidées de présences. Ce procédé illustre l'inaptitude du langage à produire du sens, les personnages s'accrochent désespérément à des miettes, des épaves de langage et à des balbutiements pour ne pas rester muets, autrement dit inexistant du moment où l'être « qui parle » devient inexistant s'il ne se matérialise pas avec la parole. Si les personnages se cramponnent aux objets parce qu'ils ont horreur du vide, ils s'accrochent aux sons et aux mots parce qu'ils ont horreur du silence. Par conséquent, la parole nous est donnée en spectacle par un être humain qui n'a pas de consistance, un être humain réduit à une glande qui secrète des sonorités vides et répétitives. Nombreux sont donc les occurrences, surtout chez Ionesco, où l'on peut déceler une logoclonie (répétition indéfinie de la même syllabe), une palilalie (répétition, plusieurs fois de suite, du même mot ou de la même phrase), une logorrhée (flux de paroles désordonnées) et une écholalie (répétition fidèle et machinale, par un sujet, des paroles qui viennent d'être prononcées par l'interlocuteur).

Emploi déviant des mots et perversion de la syntaxe et du sens

Ionesco et Beckett poussent le langage jusqu'à ses ultimes limites et leur travail aboutit soit à la perversion, soit à la destruction du sens. Les signifiants se révoltent et se déchainent et l'énonciation se transforme en une dénonciation. Nous passons alors d'une dimension ludique dans l'emploi du langage à une dynamique et à une stratégie bien orchestrée de destruction et d'anéantissement du sens, d'une absence de sens à une recherche délibérée et volontaire de non-sens. Le monde dans lequel évoluent les personnages est un monde à l'envers, un monde farfelu et échevelé qui échappe à l'emprise du langage. La conséquence de ce chambardement est un rire d'une part créateur puisqu'il laisse deviner combien l'homme est capable de créer une infinité de mondes à l'envers et d'autre part létal puisqu'il nous suggère l'humiliation et la misère de l'homme. En voici quelques exemples de procédés :

- Figures d'analogies (comparaisons et parallélismes) inattendues et saugrenues :

Ex : la comparaison entre un capitaine de bateau et un médecin :

« M. Smith

- Un médecin consciencieux doit mourir avec le malade s'ils ne peuvent pas guérir ensemble. Le commandant d'un bateau périt avec le bateau dans les vagues. Il ne lui survit pas.

Mme Smith

- On ne peut comparer un malade à un bateau.

M. Smith

- Pourquoi pas ? Le bateau aussi a ses maladies ; d'ailleurs, ton docteur est aussi sain qu'un vaisseau ; voilà pourquoi encore il devait périr en même temps que le malade comme le docteur et son bateau.³ »

Ex : Association d'idées aberrantes :

« Mme Smith

- Mrs Parker connaît un épicier roumain, nommé Popesco Rosenfeld, qui vient d'arriver de Constantinople. C'est un grand spécialiste en yaourt. Il diplômé de l'école des fabricants de yaourt d'Andrinople. J'irai demain lui

acheter une grande marmite de **yaourt roumain folklorique**. On n'a pas souvent des choses pareilles ici, dans les environs de Londres. ⁴»

Ex : Association des à peu-près :

« Mme Smith

- Le **yaourt est excellent pour l'estomac, les reins, l'appendicite et l'apothéose**. C'est ce que m'a dit le docteur Mackenzie-King qui soigne les enfants de nos voisins, les Johns. C'est un bon médecin. On peut avoir confiance en lui. **Il ne recommande jamais d'autres médicaments que ceux dont il a fait l'expérience sur lui-même. Avant de faire opérer Parker, c'est lui d'abord qui s'est fait opérer du foie, sans être aucunement malade.** ⁵»

Ex : La logique poussée à l'absurde :

« M. Smith, *toujours avec son journal*.

- Il y a une chose que je ne comprends pas. Pourquoi à la rubrique de l'état civil, dans le journal, donne-t-on toujours l'âge des personnes décédées et jamais celui des nouveau-né ? C'est un non-sens. ⁶ »

- **Figures de contrariété (oxymoron, contradictions, paradoxes) :**

Ex : Description de Bobby Watson :

« M. Smith

- C'était le plus **joli cadavre** de Grande-Bretagne ! Il ne paraissait pas son âge ! Pauvre Bobby, **il y avait quatre ans qu'il était mort et il était encore chaud. Un véritable cadavre vivant**. Et comme il est gai ! ⁷»

Ex : « M. Martin

- Quand on s'enrhume, il faut prendre des rubans.

M. Smith

- C'est une précaution **inutile**, mais **absolument nécessaire**. ⁸»

Ex : « Hamm (*sursautant*)

- Gris ! Tu as dit gris ?

Clov

- **Noir clair**. Dans tout l'univers. ⁹»

Ex : « Quel **mauvais temps** ! Comme **il fait beau** ! ¹⁰ »

Ex : « Pour **empêcher l'exploitation** de l'homme par l'homme **il faut de l'argent**¹¹ »

- *Les galimatias :*

Ex : Dans la famille de Bobby Watson, tout le monde s'appelle Bobby Watson :

« Mme Smith

- Mais qui prendra soin des enfants ? Tu sais bien qu'ils ont un garçon et une fille. Comment s'appellent-ils ?

M. Smith

- **Bobby** et **Bobby** comme leurs parents. L'oncle de **Bobby Watson**, le vieux **Bobby Watson** est riche et il aime le garçon. Il pourrait très bien s'occuper de l'éducation de **Bobby**.

Mme Smith

- Ce serait naturel. Et la tante de **Bobby Watson**, la vieille **Bobby Watson**, pourrait très bien à son tour, se charger de l'éducation de **Bobby Watson**, la fille de **Bobby Watson**. Comme ça, la maman de **Bobby Watson**, **Bobby**, pourrait se remarier. Elle a quelqu'un en vue ?¹² »

- *Proverbes et refrains pervers :*

Ex : « M. Martin

- Celui qui vend aujourd'hui un bœuf, demain aura un œuf.

Mme Smith

- Dans la vie il faut regarder par la fenêtre.¹³ »

- *Formules et clichés pervers :*

Ex : « Mes enfants méfiez-vous les uns des autres »

Ex : « Hamm

- Mais réfléchissez, réfléchissez, vous êtes sur terre, c'est sans remède ! (un temps). Allez-vous-en et aimez-vous ! Lèche-vous les uns les autres ! ¹⁴ »

Ex : « On ne descend pas deux fois dans le même pus¹⁵ »

- Défigement des syntagmes lexicalisés afin de désarticuler les fixations du langage :

Ex : les expressions lexicalisées de type : SN1 + Préposition + SN2

« Le patinage sur asphalte », « Le tennis sur glace »¹⁶. Le discours de Lucky dans *Fin de partie* est une subversion de la syntaxe, du dictionnaire et de la logique : « Mettre le feu aux poutres », « académie ».

Néologisme, jeu de mots, jeu avec les idées et le sens

La dimension ludique du langage dans l'œuvre théâtrale de nos deux dramaturges n'est qu'une expression de l'action libre par excellence et affirmation de l'existence humaine libérée du pesant fardeau de la réalité. Ce procédé devient par conséquent une véritable source d'inspiration pour Beckett et Ionesco. En jouant avec le langage et en démystifiant les rapports syntactico-sémantiques conventionnellement fixés, le nouveau théâtre efface toutes les lignes de démarcation entre le sérieux et le non-sérieux, entre le tragique et le comique de l'existence humaine. Le spectateur est surpris de voir sur scène des personnages qui pataugent dans l'angoisse vécue du non-sens mais qui garde paradoxalement du courage, de la lucidité et de l'insouciance de rire et de faire rire, c'est-à-dire de ne pas se prendre au sérieux dans des situations embarrassantes. En effet, l'abolition des frontières entre les genres et la coexistence des différents registres langagiers dans une même scène laissent entrevoir une tentative de redécouvrir l'indépendance du désir et revisiter le royaume de l'anarchie par opposition à la soumission, à la logique et au refoulement. Du moment où l'adulte, le sage et l'homme en état de veille peinent à supporter le poids de la réalité aux dépens du principe de plaisir, seuls l'enfant, le fou et le rêveur peuvent trouver de la place dans le nouveau théâtre parce qu'ils sont les seuls à se permettre de telles libertés. Mieux encore, les spectateurs, choqués au premier abord par l'étrangeté de l'univers chaotique créé par la nouvelle dramaturgie, rient involontairement parce qu'ils voient représenter, d'une certaine façon, leurs propres impulsions toujours refoulées. Il est à constater que derrière la banalité d'un jeu de mots, derrière le plaisir du jeu avec le non-sens, se révèle une réalité piquante, un masque s'arrache, une idée est remise en question, une plaisanterie donne à penser. En voici un exemple de conversation entre *Hamm* et son père *Nagg* révélatrice de la remise en cause de la sacro-sainte convention de la paternité et de la démystification des rapports père-fils :

« Nagg

- Ma bouillie !

Hamm

- Maudit progéniteur !

Nagg

- Ma bouillie !

Hamm

- Ah il n'y a plus de vieux ! Bouffer, bouffer, ils ne pensent qu'à ça ! (*Il siffle. Entre Clov. Il s'arrête à côté du fauteuil.*) Tiens ! Je croyais que tu allais me quitter. (...)

Nagg

- Je veux ma bouillie !

Hamm

- Donne-lui un biscuit. (*Clov sort.*) Maudit fornicateur ! Comment vont tes moignons ? (...)

Nagg (*geignard*)

- Qu'est-ce que c'est ?

Clov

- C'est le biscuit classique.

Nagg (*de même*)

- C'est dur ! Je ne peux pas !

Hamm

- Boucle-le. (*Clov enfonce Nagg dans la poubelle, rabat le couvercle.*) »¹⁷

Le procédé ludique dévoile un monde à l'envers comme c'est le cas dans le changement des rôles entre l'homme et la femme :

« Mme Smith

- Les hommes sont tous pareils ! Vous restez là, toute la journée, la cigarette à la bouche ou bien vous vous mettez de la poudre et vous fardez vos lèvres, cinquante fois par jour, si vous n'êtes pas en train de boire sans arrêt !

M. Smith

- Mais qu'est-ce que tu dirais si tu voyais les hommes faire comme les femmes, fumer toute la journée, se poudrer, se mettre du rouge aux lèvres, boire du Whisky ? »¹⁸

Dans la même pièce, on remet en cause la constance du rapport cause-effet et l'on souligne les divergences entre la théorie et la pratique :

« M. Martin

- Comment ? Quand on entend sonner à la porte, c'est qu'il y a quelqu'un à la porte, qui sonne pour qu'on lui ouvre la porte.

Mme Martin

- Pas toujours. Vous avez vu toute à l'heure !

M. Martin

- La plupart du temps, si.

M. Smith

- Moi, quand je vais chez quelqu'un, je sonne pour entrer. Je pense que tout le monde fait pareil et que chaque fois qu'on sonne c'est qu'il y a quelqu'un.

Mme Smith

- Cela est vrai en théorie. Mais dans la réalité les choses se passent autrement. Tu as bien vu tout à l'heure.¹⁹»

Les jeux sur le vocabulaire ne manquent pas aussi. Citons à titre d'exemple :

« M. Martin

- Excusez-moi, monsieur le Capitaine, mais je n'ai pas très bien compris votre histoire. A la fin, quand on arrive à la grand-mère du prêtre, on s'empêtre.

M. Smith

- Toujours, on s'empêtre entre les pattes du prêtre.²⁰ »

« Il a un air emprunté. Il nous doit beaucoup d'argent.²¹»

Samuel Beckett, à son tour aussi, fait jouer ses personnages avec les mots notamment sur l'orthographe et la phonétique. En effet, la discussion sur la

prononciation du mot « coïte » et « coite » débouche à la fin sur une blague érotique : « Si elle se tenait coïte nous serions baisés ! »

« Hamm

- Une puce ! C'est épouvantable ! Quelle journée ! (*Entre Clov, un carton verseur à la main.*)

Clov

- Je suis de retour, avec l'insecticide.

Hamm

- Flanque-lui-en plein la lampe !

Clov

- La vache !

Hamm

- Tu l'as eue ?

Clov

- On dirait. (Il lâche le carton et arrange ses vêtements.) A moins qu'elle ne se tienne coïte.

Hamm

- Coïte ! Coite tu veux dire. A moins qu'elle ne se tienne coite.

Clov

- Ah ! On dit coite ? On ne dit pas coïte ?

Hamm

- Mais voyons ! Si elle se tenait coïte nous serions baisés. ²²»

Dans *En attendant Godot*, le discours de Lucky comporte un jeu sur le mot « conard » qui se voit attribuer trois fonctions : il désigne le nom d'un savant (1) puis le sens péjoratif à travers l'ajout du suffixe « ard » (2) et enfin le sème « idiot », « imbécile » (3):

« Lucky

- (...) N'anticipons pas des recherches inachevées mais néanmoins couronnées par l'Acacacadémie d'Anthropomtrie de Berne-en-Bresse de

Testu et Conard (1)....malgré le tennis la tête hélas les pierres Conard Conard (2)... (*Mêlée. Lucky pousse encore quelques vociférations.*) Tennis !.... Les pierres !...Si calmes !... Conard ! (3)... Inachevées !²³»

Les redites de mots et d'idées : jeux des répétitions, redondances et accumulations

Les conversations des personnages sont truffées de répétitions inutiles. L'interaction verbale est enlisée dans les redondances et les répétitions. En effet, nos deux dramaturges et particulièrement Ionesco provoquent dans les dialogues des protagonistes des dommages et des accrochages pour tourner en dérision la soi-disant solidité du système langagier. Le langage trébuche, vacille et patine dans les banalités et les futilités. C'est à l'image du disque rayé et abîmé que réfèrent la communication entre les personnages. Le sujet parlant débite ses mots pour boucher les trous de conversation et par crainte de rester silencieux. Il tue le temps avec des mots creux et gaspille inutilement son effort articulatoire. Les répétitions, les redondances et les accumulations se transforment en litanies monotones qui témoignent de l'impuissance de ceux qui les profèrent. Par ailleurs, les personnages s'accrochent à la parole, bien qu'elle soit incohérente et insignifiante, comme si les mots étaient le seul moyen susceptible de les relier au monde et de les sauver de nihilisme et du vide qui les guette. Les exemples de redondances, de répétitions et d'accumulations foisonnent d'abord au niveau des phonèmes et ensuite au niveau des mots avec un seul but de braver le silence et meubler le vide :

« M. Smith

- Hm. (*Silence*)

Mme Smith

- Hm, hm. (*Silence*)

Mme Martin

- Hm, hm, hm. (*Silence*)

M. Martin

- Hm, hm, hm, hm. (*Silence*)²⁴ »

Ces mêmes procédés fusionnent et aboutissent à une espèce de frénésie des mots : « on claquait des oreilles, des pieds, des genoux, des nez, des dents ».

Dans le théâtre beckettien, les répétitions deviennent obsessionnelles et la demande réitérée de Hamm si ce n'est pas l'heure de son calmant en est l'exemple :

« Hamm

- Ce n'est pas l'heure de mon calmant ?

- Ah ! Enfin ! Donne vite !

- Mon... ! (*Un temps.*) Plus de calmant !

- Mais la petite boîte ronde. Elle était pleine !

- Qu'est-ce que je vais faire. (*Un temps. Hurlant.*) Qu'est-ce que je vais faire ?²⁵ »

Le conflit entre la parole et l'action

Le conflit à l'intérieur du langage est encore élargi pour toucher le couple parole/action. Nombreux sont les exemples où l'action oppose un démenti au langage et vice-versa. Les personnages parlent sans agir, décident sans exécuter. On assiste à l'effondrement des deux piliers sur lesquels est basée l'existence : le langage et l'action. Dans l'univers de Ionesco et Beckett, quand dire c'est ne rien faire ; la parole et l'action s'affrontent, s'accusent et se contredisent afin de révéler le tiraillement irréversible de l'homme entre le dire et le faire, entre la théorie et la pratique, entre le rêve platonique et le cauchemar de l'existence absurde et tragique, entre l'espoir et les déboires :

« Estragon

- Je m'en vais. (*Il ne bouge pas.*)²⁶ »

« Alors on y va ? Allons-y ! (*Ils ne bougent pas.*)²⁷ »

La paralinguistique et la production du rire

Le nouveau théâtre a réhabilité les formes d'expression paralinguistique dans le jeu dramatique. Les actions, les choses, les mimes et les gestes deviennent lisibles et par conséquent signes et symboles. Les mots ne sont plus les seuls véhiculaires du sens et révélateurs d'idées, ils sont désormais mis sur un pied d'égalité avec les mimes, les gestes, les bouffonneries, les clowneries, les jeux de cirques et les tics relatifs à la vie quotidienne. Nous passerons donc en revue quelques procédés visuels qui contribuent à la production du rire subversif.

La mimogestualité

Le théâtre de l'absurde s'écarte nettement du théâtre traditionnel foncièrement littéraire. La focalisation sur le mime et le geste dans la représentation scénique est motivée par l'intention de revenir aux formes originelles et universelles du langage humain. En effet, le mime et le geste sont enracinés dans la condition physique de l'homme et ce dernier ne peut ni s'en passer ni s'en débarrasser. Le geste est intimement lié au langage, il peut le servir comme il peut le trahir. A travers le mime, la pensée et le sens s'expriment au niveau le plus profond et le plus élémentaire. Le spectacle ne consiste pas seulement à proférer des paroles véhiculant des pensées et des idées abstraites. Il retrouve avec le nouveau théâtre sa caractéristique fondamentale d'être appréhendé avant tout par le sens de la vue :

« Vladimir

- Des fois je me dis que ça vient quand même. Alors je me sens tout drôle. (*Il ôte son chapeau, regarde dedans, y promène sa main, le secoue, le remet.*) Comment dire ? Soulagé et en même temps... (*Il cherche*)...épouvanté. (*Avec emphase.*) E-POU-VAN-TE. (*Il ôte à nouveau son chapeau, regarde dedans.*) Ça alors ! (*Il tape dessus comme pour en faire tomber quelque chose, regarde à nouveau dedans, le remet.*) Enfin... (*Estragon, au prix d'un suprême effort, parvient à enlever sa chaussure. Il regarde dedans, y promène sa main, la retourne, la secoue, cherche par terre s'il n'en est pas tombé quelque chose, ne trouve rien, passe sa main à nouveau dans sa chaussure, les yeux vagues.*) – Alors ?²⁸ »

« Tiens voilà le mois de février (*Il se gratte la tête comme Stan Laurel*).²⁹ »

Le jeu de cirque et des marionnettes

Le jeu des marionnettes est un spectacle qui allie paradoxalement la poésie et le pathétique. Le volet poétique se traduit par le retour aux sensations du premier âge dans la mesure où celui qui tient les fils de ce personnage de bois ou de chiffon est un adulte qui pratique ce jeu d'enfant. Le pathétique et la cruauté se dégagent du moment où ce jeu est une violence exercée sur des personnages bien que ces derniers soient des objets inanimés. La dichotomie poésie/cruauté devient plus radicale lorsque les agents/patients de ce jeu des marionnettes sont des personnages humains. Le comique naît des gesticulations désespérées et guignolesques, des plaintes, des cris et des chutes. Toutefois, le ridicule et le risible ne sont qu'un tremplin pour mettre

l'accent sur des problèmes métaphysiques encore plus complexes qui tourmentent et hantent l'homme emprisonné dans sa mégalomanie, sa prétention et son orgueil. L'homme veut à tout prix se prendre au sérieux et exige qu'on le prenne au sérieux. Le théâtre de l'absurde use des ressources du cirque et du cinéma comique afin de peindre l'homme dans ses contradictions et ses ambivalences ontologiques auxquelles il ne peut échapper. L'homme est à la fois innocent et coupable, enfant et adulte, victime et bourreau, pur et pervers. Il ne reste rien de la dignité de l'homme de la société bourgeoise puisque les personnages qui le représentent sur scène sont des marionnettes, des fantoches et des clowns. Le soi-disant prestige dont jouit l'homme bourgeois coiffé dans son chapeau melon est foulé aux pieds. Lucky dans *En attendant Godot* est ravalé au rang du chien traîné à l'aide d'une corde.

Les tics du quotidien

Les personnages d'Ionesco et Beckett nous ressemblent beaucoup. Leurs attitudes, leurs manies, leurs tics de tous les jours suscitent le rire mais un rire à la fois de pitié, d'indulgence et honteux : les personnages pantins grimacent, gesticulent et s'empêchent dans les détails insignifiants et les tics de la vie quotidienne : Vladimir dans *En attendant Godot* passe son temps à enlever et mettre ses chaussures, Hamm dans *Fin de partie* demande incessamment l'heure de son calmant. D'un point de vue psychanalytique, le rire que produit cette mise en scène des tics de la vie de tous les jours et fonctionne comme un mécanisme de défense, de compensation et de sublimation devant l'existence absurde et implacable de l'homme. Bref, par le truchement de procédés linguistiques et paralinguistiques, nos deux dramaturges ont voulu amener le lecteur/spectateur à accepter le décalage entre l'absurdité de la condition humaine et la façon dont les personnages la vivent sans tomber évidemment dans le tragique et le pathétique que suggère cette condition humaine insoutenable. Le rire est une échappatoire, une défense contre l'invivable et l'insoutenable, une compensation contre l'angoisse et une sublimation contre le constat amer qu'il n'y a aucune alternative, aucune issue pour fuir l'existence. Le rire se voit donc comme dernier recours pour supporter le fardeau de cette tragédie existentielle. En somme, Eugène Ionesco et Samuel Beckett ont fait de tous les détails de l'existence humaine avec ses contradictions une matière à spectacle. Ils sont parvenus à dire l'indicible, à formuler l'informulable.

Conclusion

En définitive, la transgression la plus inattendue et la plus hardie faite par Ionesco et Beckett par rapport au théâtre conventionnel est de rire et faire rire du sérieux, du non-sens et du sort tragique auquel est condamnée la condition humaine. Baudelaire a défini le comique comme « *un des plus clairs signes sataniques de l'homme*³⁰ », c'est un moyen doté d'un fort pouvoir subversif et destructif. C'est vrai que le rire n'apporte pas concrètement de résolution à la condition désespérée de l'homme mais il peut tout de même permettre de ruser avec le destin et de maîtriser le règne du non-sens et de l'absurde en les traquant avec la lucidité et la distance que seuls le rire et l'humour pourront créer.

Références bibliographiques

Ouvrages

Baudelaire C., *De l'essence du rire*, Editions Garnier, Paris, 1962.

Esslin M., *Le théâtre de l'absurde*, Paris, 1977.

Jacquart E., *Le théâtre de dérision*, Editions Gallimard, 1974.

Ubersfeld, A., *Lire le théâtre I*, Ed., Sociales, Paris, 1977.

Vernois P., *La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, Editions Klincksieck, Paris, 1972.

Articles

Fleury D., « L'ambigüité », in *Communication et langages*, n°9, pp. 30-40, 1971.

François F. -D., « L'ambigüité linguistique », *Word*, XXIII, 1-2-3, pp. 150-79, 1967.

Fuchs C., « L'ambigüité : du fait de langue aux stratégies interlocutives », paru dans les travaux neuchâtelois de linguistique, 2009.

Grice H.P., « Logique et conversation » *Communications* Année 1979, Volume 30, Numéro 1 p. 57 – 72.

¹ - Beckett S., *Fin de partie*, Editions de Minuit, Paris, 1957.

² - Beckett S., *Fin de partie*, Editions de Minuit, Paris, 1957.

³ - Ionesco E., *La Cantatrice Chauve*, Editions Gallimard, 1954.

⁴ - Ibid.

-
- ⁵ - Ibid.
⁶ - Ibid.
⁷ - Ibid.
⁸ - Ibid.
⁹ - Beckett S., *Fin de partie*, Editions de Minuit, Paris, 1957.
¹⁰ - Ionesco E., *Les Chaises*, Editions Gallimard, Paris, 1958.
¹¹ - Ibid.
¹² - Ionesco E., *La Cantatrice Chauve*, Editions Gallimard, 1954.

¹³ - Ionesco E., *La Cantatrice Chauve*, Editions Gallimard, 1954.
¹⁴ - Beckett S., *Fin de partie*, Editions de Minuit, 1957.
¹⁵ - Beckett S., *En attendant Godot*, Editions de Minuit, Paris, 1952.
¹⁶ - Beckett S., *Fin de partie*, Editions de Minuit, 1957.
¹⁷ - Beckett S., *Fin de partie*, Editions de Minuit, 1957.
¹⁸ - Ionesco E., *La Cantatrice Chauve*, Editions Gallimard, 1954.
¹⁹ - Ibid.
²⁰ - Ibid.
²¹ - Ionesco E., *Les Chaises*, Editions Gallimard, Paris, 1958.
²² - Beckett S., *Fin de partie*, Editions de Minuit, 1957.
²³ - Beckett S., *En attendant Godot*, Editions de Minuit, Paris, 1952.
²⁴ - Ionesco E., *La Cantatrice Chauve*, Editions Gallimard, 1954.
²⁵ - Beckett S., *Fin de partie*, Editions de Minuit, 1957.
²⁶ - Ibid.
²⁷ - Ibid.
²⁸ - Ibid.
²⁹ - Ionesco E., *Les Chaises*, Editions Gallimard, Paris, 1958.
³⁰ - Baudelaire C., *De l'essence du rire*, Editions Garnier, Paris, 1962.