

كوميديا اللغة في مسرح العبث

الدكتورة: ريم شامية

كلية: الآداب جامعة: حلب

ملخص

من غير المؤلف أن نتحدث عن الكوميديا في مسرح كمسرح العبث. رغم ذلك، هذا التيار الأدبي الذي أبصر النور في خمسينيات القرن العشرين، نجح في تقديم نوع من الكوميديا لا سابق له. حيث قام كتابه، يوجين إيونيسكو و صموئيل بيكيت، باستخدام الكوميديا بمختلف أشكالها لتقديم قصص مأساوية.

بذلك، أصبحت الكوميديا في هذا المسرح أداة لإمطاة اللثام عن مآسي فترة مابعد الحرب العالمية الثانية. لا نستطيع شيئاً لمواجهة كل هذا التعب سوى بالضحك منه. "شر البلية ما يضحك" ذاك كان شعار هذين الكاتبين اللذين عُرفت أعمالهما بالكوميديا السوداء.

الكلمات المفتاحية:

العبث، الكوميديا، المسرح، اللامعنى، تفكك اللغة.

Le comique du langage dans le théâtre de l'absurde

Résumé

Il est peu fréquent d'allier le théâtre de l'absurde au comique... Pourtant, ce courant littéraire qui a vu le jour aux années 50 du XXème siècle, a réussi à présenter un comique sans précédent. Ses dramaturges, dont les plus connus sont Eugène Ionesco et Samuel Beckett, ont eu recours au comique, sous ses différents types, pour mettre au jour des histoires aussi comiques que tragiques.

Le comique pour eux n'était qu'un outil pour dévoiler les malheurs de la période de l'après deux guerres. On ne peut rien faire, c'est pour quoi on en rit. Telle était la devise de ces dramaturges dont les œuvres étaient connues par l'humour noir.

Mots clé: absurde, comique, rire, non-sens, dérèglement du langage.

Introduction

Au XXème siècle, suite à deux atroces guerres mondiales, le monde ne pourrait pas désormais être vu ou aperçu de la même manière qu'autrefois. L'humanité a été profondément touchée, dans les esprits, les sentiments et la manière d'apercevoir le monde. Dans la vie on ne peut plus revenir en arrière, dans la littérature non plus....C'est dans une période de bouleversement et de troubles qu'un nouveau courant littéraire a vu le jour.

Baptisé d'abord comme un Nouveau théâtre, ce courant littéraire des années 50 du XXème siècle, se veut nouveau par tout ce qu'il présente: des personnages au langage en passant par les histoires ou les techniques théâtrales, le Nouveau théâtre ne fait que présenter la réalité sombre et cruelle où s'enfonce le monde.

Les idées que porte ce théâtre l'ont rendu davantage bouleversant. Peu à peu, on constate que ce n'est pas le théâtre lui-même qui est mis en cause, mais c'est plutôt l'image de l'existence humaine que présente ce type de théâtre qui est attaquée.

Chez Eugène Ionesco et Samuel Beckett, les deux pionniers de ce théâtre, l'absurde s'affiche comme la clé de voûte d'un art qui bouleverse toutes les conventions dramatiques classiques. On a souvent tendance à allier le théâtre des années 50 au thème de l'absurde car on y trouve des idées qui accentuent le mal existentiel en apogée surtout à la fin de la deuxième guerre mondiale. Par définition, ce théâtre est un théâtre "né dans les remous de l'immédiate après-guerre, [il est] représenté essentiellement par la triade Ionesco-Beckett-Adamov, est une mise en question non tant du personnage-dont on ne peut guère faire l'économie au théâtre à cause de la présence physique de l'acteur-que de l'action et du langage"(UBRESFELD, A-1996: 7)

Objectif de la recherche

A l'époque, le thème de l'absurde a fait couler beaucoup d'encre. De nombreux écrivains ont pris en charge la mission d'en parler, ESSLIN M. en était le plus célèbre. Dans son livre *Théâtre de l'Absurde* ESSLIN M. met en évidence l'importance de la dérision dans ce théâtre. Il trouve que la dérision s'affiche comme le

moteur d'une création dans laquelle le langage et les personnages sont mis en question.

Cette présente recherche prend en charge d'analyser ce lien peu commun entre le théâtre de l'absurde et le comique du langage.

Problématique

Dans un théâtre où tout est destiné à montrer du doigt la souffrance et les malheurs, est-il admis de parler du comique? Les analyses faites à l'égard de ce théâtre ont montré que le comique en fait partie.... Un comique à double facette qui, pour révéler le malheur, propose d'en rire. Bref, le comique que présente le théâtre de l'absurde propose un nouveau type de rire, de nouvelles techniques dont le langage sera le plus touché.

Dans cette recherche nous allons procéder à l'analyse du comique dans ce courant littéraire, notamment le comique du langage et cela dans *La Cantatrice chauve* d'Eugène Ionesco et dans *En attendant Godot* de Samuel Beckett. Nous présentons d'abord un aperçu général du comique dans le théâtre en général puis dans le théâtre de l'absurde en particulier, pour passer ensuite à l'analyse des techniques utilisées par les deux dramaturges dans les deux pièces pour créer le comique du langage.

Hypothèses de la recherche

1-Une nouveauté déroutante

Les deux guerres mondiales qu'a connues le siècle précédent n'ont pas laissé l'humanité indemne. Les histoires des survivants ne cessent de raconter des actes de cruauté dépassant l'entendement: les chambres de gaz, la bombe atomique font revenir aux esprits des images apocalyptiques. Le rideau de fer qui vient pour diviser l'Europe peu de temps après en deux clans et qui marque le début de la guerre froide, ne laisse aucun doute concernant l'absurdité de ce monde devenu sans pareil.

C'est dans cette atmosphère que le Nouveau théâtre a vu le jour. Ses sources remontent au XIXème siècle. Le philosophe

allemand Nietzsche qui questionnait la condition humaine annonçait "la mort de Dieu", ainsi le monde devenait-il sans centre et tout y est possible: les rires comme les pleurs, mais surtout le vide et le dérèglement. Les existentialistes au XXème siècle, comme Camus et Sartre, ont repris ses idées pour en faire un théâtre philosophique qui met en cause le sens de l'existence humaine mais qui respecte encore les règles du théâtre conventionnel: rationalité, cohérence et clarté.

Quelques années plus tard apparaît le Nouveau théâtre. Né d'une volonté de rupture avec l'héritage, les dramaturges de ce théâtre rejettent toutes les conventions théâtrales d'alors, dont la structure cohérente, l'intrigue, les personnages et le langage, jugées par eux sclérosées et conformistes. Eugène Ionesco et Samuel Beckett, les dramaturges pionniers de ce théâtre, ont voulu exprimer un nouvel état d'esprit, celui de l'après-guerre, en présentant un nouveau rapport de l'homme au monde où il vit. Un sentiment d'anxiété et d'impuissance sous-tend les œuvres de ce théâtre, et fait renaître un état de refus caractérisé par l'absurde, d'où l'appellation du théâtre de l'absurde sous laquelle est connu ce théâtre.

Mais le Nouveau théâtre ne se contente pas uniquement d'afficher l'absurdité, il prend soin de l'exprimer dans la structure des textes, dans la création des personnages, dans les décors, les costumes. Tout devient absurde. Les dramaturges rejettent toute histoire fondée sur une histoire linéaire, une suite logique d'évènements, un fil conducteur. Le temps et l'espace sont souvent pour eux indéterminés, les dialogues ne doivent pas être cohérents. Le dénouement ou l'absence de dénouement, sont laissés à l'interprétation du spectateur. Les questions que pose ce théâtre restent souvent sans réponses.

Entre autres c'est le langage qui est largement affecté. Ce théâtre nous met devant un système inédit du langage que nous nous chargeons d'aborder dans le chapitre suivant.

2-Le malheur qui fait rire

En 1896 JARRY A. avance le pion Ubu dans sa pièce *Ubu Roi*, une véritable horreur s'installe alors, car il met en scène un simple guignol au discours sale et aux actions les plus basses et les plus bêtes possible. Dans son théâtre, JARRY a voulu rompre avec toutes les conventions connues, il s'agit pour lui de "dépsychologiser, dénaturiser, manifester le singulier par l'universel" (GRIVEL, C- 2000: 209). Le théâtre de JARRY est un théâtre qui nous montre ce que nous ne désirons pas voir. Ce que vise JARRY avant tout en faisant exploser sa bombe comique *Ubu Roi*, c'est le public. Il remet en cause la relation entre acteur et spectateur. Il s'agit donc d'une sorte d'agression vis-à-vis du public. S'ajoute à tout cela un effondrement inédit du langage que JARRY pratique sans pitié: des communications perturbées, des dialogues qui ne sont plus un jeu de demandes et de réponses. Chez JARRY le langage n'est qu'une manière d'accentuer le grotesque et de faire jaillir le rire.

Chez JARRY comme chez les dramaturges du théâtre de l'absurde, on observe des techniques de déformation du langage rien que pour mettre le spectateur face à une réalité dérisoire qu'il affronte par un rire amer. Le public de JARRY n'a rien à envier au public du théâtre de l'absurde puisque l'un est aussi agressé que l'autre. Les deux sont en état de choc permanent.

Pour analyser le lien que tisse le comique avec le Nouveau théâtre, nous allons procéder, dans un premier temps, à l'analyse du comique pour pouvoir, en deuxième temps, révéler le secret et le fonctionnement du rire fumiste que connaît ce théâtre.

2.1. Le comique dans tous ces états

En expliquant la manière par laquelle le rire surgit, FOURASTIER trouve que le rire est une réaction face à une action qui ne devait pas avoir lieu. Pour l'expliquer nous citons ses mots: "Lorsqu'on rit, on ne rit pas que des ratés et des maladroites; on ne rit pas que des excès et des erreurs.... Plus généralement, il s'agit de la rupture d'un processus, il s'agit d'un écart entre ce qui est attendu et ce qui survient" (FOURASTIER, J- 1984: 76). BERGSON de sa part, partage le même point de vue de FOURASTIER. Pour lui, pour qu'il y ait rire, il faut que le rieur soit à distance de ce dont il rit. Prendre distance pour étouffer notre sensibilité, car : "Le rire est l'ennemi de l'émotion" (BERGSON, H- 1983: 5) affirme-t-il.

La question qui se pose alors, où se place le Nouveau théâtre de l'absurde par rapport à ce comique? Autrement dit, que vient faire le comique dans un théâtre qui n'est que la présentation des malheurs et des souffrances de la condition humaine?

"Le comique n'est qu'un tragique vu du dos" écrit GENETTE (GENETTE, G-1982: 27) pour expliquer ce lien peu commun entre rire et pleurer. Ce que HUBERT confirme de sa part en évoquant l'aspect paradoxal de ce rire: "L'action comique et l'action tragique ont en commun d'être des situations d'échec. Le même événement, sur scène comme dans la vie, peut paraître tragique ou comique selon le point de vue adopté par le témoin ou par le spectateur" (HUBERT M-C- 1988: 10). C'est plutôt cette situation d'échec qui fait le sujet principal dans le théâtre de l'absurde. En tant que spectateurs du théâtre de l'absurde, nous sommes obligés de faire face aux rudes réalités de notre condition humaine et de réagir par le rire. Le rire dans le théâtre de IONESCO par exemple est sans cesse menacé par le tragique. C'est d'abord un rire amer: "Je ris avec amertume quand je vois tout cela autour" écrit-il dans son journal. (IONESCO, E-1967:26). De sa part IONESCO n'a jamais

pu distinguer entre comique et tragique, car il croit que: "le comique est une autre face du tragique" (IONESCO, E-1966: 173). Certes, les écrivains du Nouveau théâtre proposent aux spectateurs un rire sans joie, un rire nerveux qui précède et qui suit la douleur. Pour eux, avec le tragique, les choses reprennent un sens terrible, tandis que le comique, "étant l'intuition de l'absurde" (*Ibid.*, p.61) n'offre pas d'issue. Il s'avère plus désespérant que le tragique.

Le rire est aussi important chez BECKETT que chez IONESCO. Dans le texte de BECKETT, la condition humaine qui est tournée en dérision fait éclater un rire dérisoire qui permet de supporter la désespérance de l'homme. C'est un rire amer qui met en relief l'écart entre ce que l'homme espérait obtenir de la vie et ce qu'il en obtient. Dans la pièce de BECKETT, l'absence de Godot exprime l'absence de communication, de l'espoir, du désir, de l'amitié. Le langage dans la pièce se charge de combler le vide ontologique chez les personnages. Vladimir et Estragon qui sont confrontés au néant, parlent pour s'assurer qu'ils sont encore en vie, qu'ils existent. Ils n'ont rien d'autre à faire que de parler, même si leur parole ne les mène nulle part:

"Vladimir: Dis quelque chose!

Estragon: Je cherche

Long silence

Vladimir (*angoissé*): Dis n'importe quoi!" (BECKETT, S-1952: 106)

Différents procédés du comique du langage peuvent être mentionnés à ce propos, dont nous citons: Le langage désarticulé, les pré-supposés violés et la mise en question des lois conversationnelles.

2.2. Les procédés du comique du langage

A. Le langage désarticulé

Par la mise en scène d'un langage désarticulé, la difficulté de communiquer et d'exprimer, la discontinuité des dialogues, le détournement de sens, IONESCO et BECKETT ont fait du langage de ce théâtre un langage absurde conformément aux situations qu'il présente.

Mais quelles sont les caractéristiques de ce langage comique? Pour répondre à cette question on aura besoin de consulter la linguistique qui affirme que chaque signe a deux faces: signifiant (notion d'ordre purement psychique ou mental) et signifié (image ou phénomène matériel). Les deux éléments (le signifiant et le signifié) sont étroitement liés, et toute parole ne peut être comprise ou possible sans leur enchaînement logique. Que se passe-t-il si les deux composants du langage se déchaînent et se décomposent? Si le signifié quitte son signifiant pour se combiner à un autre dissocié lui aussi de son signifié? Ainsi le signifiant va faire violence au signifié auquel il est accordé et la communication devient sans sens, sans logique. Ainsi surgit un langage de non-sens, autrement dit un langage absurde qui suscite le rire.

Le langage désarticulé occupe une place majeure dans le comique chez IONESCO et BECKETT. Par exemple, ce schéma revient sans cesse dans la pièce de IONESCO *La Cantatrice chauve* où on tombe souvent sur des alliances inattendues qui dévoilent cette rupture entre signifiants et signifiés comme dans: "Bourgogne australien" (IONESCO, E-1991:10), "yaourt bulgare folklorique" (*Ibid.* 11), ou des associations hasardeuses qui transforment le proverbe "Qui vole un œuf vole un bœuf" à "J'aime mieux pondre un œuf que voler un bœuf" (*Ibid.* 40), ou cette phrase de M. Martin: "Le pain est un arbre tandis que le pain est aussi un arbre, et du

chaîne nait un chêne, tous les matins à l'aube" (*Ibid.* 39), ou la phrase de M. Smith: "Plutôt un filet dans un chalet, que du lait dans un palais" (*Ibid.* 39).

L'incapacité à communiquer affecte le dialogue dans la même pièce. La scène 11 illustre parfaitement cette incapacité à communiquer par le langage:

"-Mme Martin: Je peux acheter un couteau de poche pour mon frère, mais vous ne pouvez pas acheter l'Irlande pour votre grand-père.

-M. Smith: On marche avec les pieds mais on se réchauffe à l'électricité ou au charbon.

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

-Mme Smith: Dans la vie, il faut regarder par la fenêtre.

-Mme Martin: On peut s'asseoir sur la chaise lorsque la chaise n'en a pas.

-M. Smith: Il faut toujours penser à tout.

-M. Martin: Le plafond est en haut, le plancher est en bas.

-Mme Smith: Quand je dis oui, c'est une façon de parler.

-Mme Martin: A chacun son destin.

-M. Smith: Prenez un cercle, caressez-le, il deviendra vicieux!" (IONESCO, E- 1991: 38-39)

Toute la scène se déroule de la sorte jusqu'à l'échange de répliques où les mots ne sont plus que du bruit:

"-M. Smith: Kakatoes, kakatoes, kakatoes, kakatoes, kakatoes, kakatoes, kakatoes, kakatoes.

-Mme Smith: Quelle cacade, quelle cacade.

-M. Martin: Quelle cascade de cacades, quelle cascade de cacades." (*Ibid.*: 40)

Le même procédé est utilisé par BECKETT dans sa pièce où on tombe sur un monologue absurde de Lucky qui se tend sur quatre pages et dont on cite un exemple: "Etant donné l'existence telle qu'elle jaillit des récents travaux publics de Poinçon et Wattman d'un Dieu personnel quaquaquaquà barbe blanche quaquà hors du temps de l'étendue qui du haut de sa divine apathie sa divine athambie sa divine aphasie nous aime bien à quelques exceptions près on ne sait pourquoi mais ça viendra et souffre à l'instar de la divine Miranda avec ceux qui sont on ne sait pourquoi mais on a le temps dans le tourment dans les feux dont les feux les flammes pour peu que ça dure encore un peu et qui peut en douter mettront à la fin le feu aux poutres assavoir porteront l'enfer aux nues si bleues par moment encore aujourd'hui et calmes si calmes d'un calme qui pour être intermittent n'en est pas moins le bienvenu mais n'anticipons pas et attendu d'autre part qu'à la suite des recherches inachevées mais néanmoins couronnées par l'Acacacadémie d'Anthropométrie de Berne en Bresse de Testu et Conard il est établi sans autre possibilité d'erreur ...". (BECKETT, S- 1952: 71-72)

Au moment où IONESCO souligne l'incapacité à communiquer, BECKETT vise l'incapacité des mots à rendre

compte d'une pensée. Les Smith et les Martin dans *La Cantatrice chauve* et Lucky dans *En attendant Godot* accumulent des mots sans suite, des noms propres écorchés, des répétitions sans queue ni tête, dites avec un débit monotone pour ne rien exprimer ou pour exprimer l'incapacité d'exprimer, comme le veulent les écrivains du théâtre de l'absurde.

A ce propos HUBERT M-C. écrit en disant: "Le monologue au XXème siècle ne peut plus être conçu comme la belle tirade où le héros dévoile son âme aux spectateurs. Les dramaturges du milieu du XXème siècle mettant en question l'unité de la personne en même temps que l'efficacité du langage, donnent au monologue une fonction nouvelle, celle de symboliser l'impossibilité du héros à communiquer avec son partenaire". (HUBERT, M-C- 1987: 184).

Certes, le langage absurde par son aspect décomposé ne fait que présenter l'état de son locuteur dont parle DONNARD J-H. en disant: "Le langage se décompose parce que l'homme se décompose. La crise de la parole est le symptôme de la crise de l'intelligence, c'est-à-dire de la crise de la société qui ne sait plus désigner les choses par leur vrai nom ni leur donner leur vraie valeur". (DONNARD, J-H -1966: 46).

Le langage absurde est caractérisé aussi par l'emploi non justifié de certains temps verbaux selon l'analyse de LARTHOMAS P. dans son livre *Le Langage dramatique*. Il y consacre tout un chapitre (Le dit et l'écrit) dans lequel il traite l'absence de correspondance entre temps verbaux et sujet parlé. C'est surtout dans le théâtre que l'absence de correspondance devrait être bannie, sinon, elle ne sera pas gratuite. En parlant d'opposition, LARTHOMAS évoque le style de l'écrivain. Choisir son style est pour lui "définir la nature du compromis entre deux langages (le dit et l'écrit)" (LARTHOMAS, P- 1972: 177). A ce propos il cite Benveniste qui, pour lui, le fait de manier les signes de la langue

correspond à l'acte de "penser": "*penser* peut être remplacé par *parler* et par *écrire*". (*Ibid.*) En continuant son étude à ce propos, LARTHOMAS trouve qu'une analyse rigoureuse de l'acte de parler et de l'acte d'écrire prouve que: "les deux langages, très proches en apparence, sont fondamentalement différents dans la mesure où leurs conditions d'emploi sont opposées" (*Ibid.*: 178).

Dans *En attendant Godot*, Vladimir, au début du second acte, chante fort mal une chanson où les passés simples se succèdent:

Un chien vint dans l'office

Et prit une andouillette

Alors à coups de louche

Le chef le mit en miettes.

Les autres chiens ce voyant

Vite vite l'ensevelirent... (BECKETT, S-1952: 97)

En dépit de la mauvaise voix de Vladimir, l'emploi du passé simple ne peut pas passer inaperçu dans une pièce qui appartient au Nouveau théâtre où toute règle de langage est fondamentalement battue. LARTHOMAS qui considère le théâtre comme discours, trouve que l'emploi du passé simple qui est exclu du discours doit l'être du théâtre. Nous détectons ici une situation d'opposition. S'agit-il d'un mauvais choix du dramaturge? "Il s'agit cette fois d'une parodie grotesque et le contraste est volontairement gênant entre le thème traité et le style" (LARTHOMAS, P- 1972: 203). Une manière de plus pour manipuler le langage afin d'en faire un outil du rire.

B. Les présupposés violés

Dans son livre *L'Implicite* ORECCHIONI C. considère présupposées: "Toutes les informations qui sans être ouvertement posées sont cependant automatiquement entraînées par la formulation de l'énoncé dans lequel elles se trouvent intrinsèquement inscrites, quelle que soit la spécificité du cadre énonciatif" (Citée in UBERSFELD, A-1996: p. 73). Pour mieux expliquer cette notion, UBRSFELD donne l'exemple suivant: "Ainsi dire: "mon frère est malade", suppose que j'ai un frère; l'existence de mon frère est présupposée" (UBERSFELD, A-1996: p. 73). Tout ce qu'on apporte ensuite à l'égard du frère (malade, absent, en voyage) ne touchera pas le présupposé qui est l'idée d'avoir un frère. Dans le même livre, UBRSFELD insiste sur l'importance de la présupposition au théâtre. Pour elle, derrière tout énoncé prononcé sur scène existe un présupposé, tout ce qui est dit sur scène porte en lui une incertitude que seule la présupposition pourrait nier: "Si une comédienne dit: je vais mourir, elle qui ne va pas mourir, elle ne ment pas, mais son énoncé ne dit la vérité que dans le contexte du discours théâtral". (UBERSFELD A-1996: p. 75).

Cependant, il arrive qu'un présupposé soit violé. Le viol des présupposés est une des sources du comique du langage auquel le théâtre de l'absurde fait souvent recours. Dans *La Cantatrice chauve* IONESCO fait appel à des présupposés violés pour créer une atmosphère inédite du comique. La célèbre phrase de Mme Smith: "L'expérience nous apprend que lorsqu'on entend sonner à la porte, c'est qu'il n'y a jamais personne" (Scène VII) en est la preuve. Une vérité évidente c'est qu'en sonnant c'est qu'il y a quelqu'un qui veut entrer. Or cette évidence est complètement bannie chez Mme Smith, qui, pour elle, sonner la porte ne signifie que l'absence de celui qui demande la permission d'entrer! Plus loin dans la même

pièce, une autre évidence est violée quand Le Pompier demande " A propos, et la cantatrice chauve?" c'est Mme Smith qui se charge de répondre en disant: " Elle se coiffe toujours de la même façon!" (Scène X). Il paraît qu'être chevelu n'est pas une nécessité chez elle pour être coiffé! A citer que le titre de la pièce en lui-même est un présumé violé puisqu'aucune cantatrice ne se présente sur scène! Dans sa préface écrite pour *Les Œuvres Complètes de Ionesco*, Jacques Lemarchand se demande furieux: "Ce soir-là, ce n'est pas une fois, mais dix fois, ou quinze, ou vingt fois, que j'ai entendu ce bout de dialogue: "Mais enfin, pourquoi *La Cantatrice chauve*? Aucune cantatrice n'est apparue, me semble-t-il, ma bonne amie? – Au moins je ne l'ai pas remarquée. Et chauve! Avez-vous vu que quelqu'un fût chauve?" [...] Il était évident que les notables n'avaient pas compris, on leur promettait une cantatrice chauve, on ne leur montrait pas de cantatrice chauve, ils se sentaient volés". (Cité in IONESCO, E- 1991: Préface)

C. La mise en question des lois conversationnelles

Dans son livre *Lire le théâtre* UBERSFELD définit les lois conversationnelles en disant: "Fait partie du réseau du non-dit cet ensemble de codes qui n'agissent qu'indirectement, mais qui n'en sont pas moins présents dans tout échange langagier. Les lois conversationnelles sont à la fois universelles, au moins dans leur principe, et par définition étroitement soumises aux contingences historiques et locales" (UBERSFELD, A-1996: p. 77). UBERSFELD affirme que violer les lois conversationnelles est monnaie courante au théâtre. Elle nous rassure en disant: "Dans la conversation, de telles transgressions sont réelles, mais relativement rares: dans le dialogue de théâtre, elles sont extraordinairement fréquentes. Le théâtre exhibe les mille et une façons de violer les lois conversationnelles." (*Ibid.*, p. 79). La réalité mise dans la bouche de Mme Smith "L'expérience nous apprend que lorsqu'on

entend sonner à la porte, c'est qu'il n'y a jamais personne" (Scène VII) est classée une offense à la logique à cause de laquelle le spectateur conclut que cette femme est certainement folle pour avoir dit des choses contre la nature, et il en rit. La grossièreté et l'impossibilité du dialogue du théâtre ne seront pas sanctionnées par une rupture de la communication. Elles seront pardonnées car elles présentent une réalité absurde concernant le personnage de Mme Smith.

Le viol des lois conversationnelles LARTHOMAS l'appelle "accident et déformation du langage" et le définit ainsi: "Il s'agit bien là d'un accident de langage puisque le locuteur n'a pas la possibilité de terminer sa phrase." (LARTHOMAS, P-1972: 222). Il ajoute que l'interruption du locuteur qui est un fait normal dans la vie, elle est dans le théâtre un moyen pour entraîner le comique. On cite comme exemple ce mini dialogue entre Vladimir et Estragon:

Vladimir: Qu'est-ce que je disais..... Comment va ton pied?

Estragon: Il enfle.

Vladimir: Ah! Oui, j'y suis, cette histoire de larrons (BECKETT, S-1952: 49).

Avec l'utilisation de "Qu'est-ce que je disais" il est fort clair que les propos de Vladimir était interrompus à un moment donné. Cet accident du langage montre que le locuteur n'a pas réussi, pour une raison ou une autre, à compléter sa parole: "l'interruption, au théâtre comme dans la vie, trahit et traduit cette véhémence des passions. (Elle) est très efficace elle permet d'obtenir des effets ou tragiques ou comiques des répliques" (LARTHOMAS, P-1972: 222).

Certes, la mise en question du langage pour dévoiler la déception des personnages vis-à-vis d'une vie sans sens, était l'objectif principal des deux dramaturges. IONESCO avoue avoir

écrit sa pièce *La Cantatrice chauve* après avoir observé l'absurdité des phrases que contient un manuel destiné à l'apprentissage de l'anglais. En se plongeant dans les instructions de ce manuel, Ionesco était complètement frappé par l'absurdité de ses phrases comme: "Le plafond est en haut, le plancher est en bas". La bizarrerie des phrases et des dialogues qui y figurent lui donnent envie de continuer l'expérience. Ainsi IONESCO raconte l'histoire de la naissance de la pièce en disant: "Malheureuse initiative, envahi par la prolifération des cadavres de mots, abruti par les automatismes de la conversation, je faillis succomber le dégoût, à une tristesse innommable, à la dépression nerveuse, à une véritable asphyxie". (IONESCO, E-1966: 244)

Conséquences

Du comique ou du tragique qui fait éclater de rire?

L'absurde qui se montre la toile de fond des pièces des deux dramaturges, ne fait que provoquer amertume et souffrance. Toute la laideur et la cruauté de la condition humaine y sont exprimées. Certes, dans leurs pièces les dramaturges du Nouveau théâtre ont mis en évidence l'absurdité du monde, mais aussi la manière d'en rire. Pour eux, le rire est ainsi une manière de laisser le spectateur dans un état de prise de conscience de ses malheurs: il est invité à prendre conscience de ses propres imperfections pour pouvoir en rire.

On a déjà cité FOURSTIER J. qui a dit: "Lorsqu'on rit, on ne rit pas que des ratés et des maladresse; on ne rit pas que des excès et des erreurs... Plus généralement, il s'agit de la rupture d'un processus, il s'agit d'un écart entre ce qui est attendu et ce qui survient". (FOURASTIER, J-1984: 10).

Dans le Nouveau théâtre le rire ne s'arrête pas aux ratés: en tant que spectateurs, notre rire ne provient pas d'une rupture entre ce qu'on attendait et ce qu'on vient de voir sur la scène, mais il provient d'un terrible global auquel nous assistons et dont on rit pour vaincre notre angoisse et notre malheur. Les dramaturges du Nouveau théâtre nous proposent donc un rire d'étonnement et d'angoisse par lequel ils veulent revenir à l'insoutenable et atteindre le paroxysme "là où sont les sources du tragique" (IONESCO, E-

1966: 166). A ce point extrême, le tragique change de nature et vire au grotesque.

Avec le théâtre des années 50, nous admettons être devant un sens inédit du comique basé sur ce que PIRENDELLO appelle: "le sentiment du contraire", il ajoute: "Le comique est une constatation du contraire" (PIRENDELLO, L-1968: 117). Le comique dans le Nouveau théâtre est alors chargé de révéler les problèmes lourds et déchirants qui pèsent sur l'homme: le comique sera ainsi chargé de montrer la réalité des choses et non la dissimuler.

Conclusion

A la sortie de la deuxième guerre mondiale, les survivants témoignent de la cruauté inédite de l'homme

Côté littérature, les années 50 voient surgir la naissance d'un théâtre sans précédent. Jusque-là, le théâtre répondait à une tradition précise celle du respect des règles et des unités. Un théâtre catalogué pour en tirer des leçons et des règles. Un tel univers ne correspond pas aux attentes de IONESCO et de BECKETT, dramaturges du Nouveau théâtre. Ils revoient le théâtre et mettent en valeur un univers où l'homme se veut responsable de lui-même, où il tente de se définir, de faire face à une vie absurde et sans sens. Le Nouveau théâtre, appelé aussi théâtre de l'absurde, est né donc d'une volonté d'en finir avec les traditions. Ils rejettent alors les conventions théâtrales d'autrefois.

Une des manières à exprimer cette absurdité dans ce théâtre est le langage. Désormais, on ne parle pas pour être compris, on parle pour prouver que nous sommes encore en vie. Un langage sans précédent a vu le jour, des mots et des dialogues sans queue ni tête peuplent les pièces.

Dans un premier temps, notre recherche s'est chargée d'analyser le langage de ce théâtre dit langage absurde, pour passer, dans un deuxième temps à analyser le comique qui en surgit. La

relation entre ce langage et le comique ne paraît guère évidente. Cependant ce théâtre connu par la dérision qui hante ses histoires, s'allie au comique pour faire face aux cruautés du monde. Dans cet objectif, nous nous sommes intéressés à l'analyse des procédés du comique dans le langage dans les deux pièces qui présentent le plus ce type du comique: *La Cantatrice Chauve* et *En attendant Godot*.

Finalement, les deux dramaturges réinventent le théâtre à leur manière: ils désarticulent le langage, ils créent un théâtre de conscience ricanant et ils célèbrent, à travers le rire, la lutte de l'homme contre une fatalité qui le déchire et face à laquelle il ne possède qu'un rire amer.

Bibliographie

BECKETT, S-1952, **En attendant Godot**, Paris Editions de minuit

BERGSON, H- 1983, **Le Rire**, Paris, P.U.F.

DONNARD, J-H.-1966, **Ionesco dramaturge ou l'artisan et le démon**, Paris, Lettres Modernes

ESSELIN, M-1971, **Théâtre de l'Absurde**, Paris, Buchet-Chastel

FOURASTIER, J-1984, Recherche et réflexions sur le rire, le risible, le comique et l'humour, **Bulletin de la société française de philosophie**, Paris, Armand Colin, pp. 67-126

GENETTE, G-1982, **Palimpsestes**, Paris, Edition Seuil.

GRIVEL, C-2000, **Tout Ubu**, Paris, Librairie Générale Française

HUBERT, M-C-1987, **Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années 50**, Paris, Editions José Corti

HUBERT, M-C-1988, **Le Théâtre**, Paris, Armand Colin

IONESCO, E-1966, **Notes et contre-notes**, Paris, Gallimard.

IONESCO, E-1967, **Journal en miettes**, Paris, Gallimard, Folio-essais

IONESCO, E-1991, **Théâtre complet**, Paris, Gallimard

LARTHOMAS, P -1972, **Le langage dramatique**, Paris, Armand Colin

PIRANDELLO, L-1968, **Ecrits sur le théâtre et la littérature**, Paris, Denoël

UBESFELD, A-1996, **Les termes clés de l'analyse du théâtre**, Paris, Seuil.

UBESFELD, A-1996, **Lire le théâtre III**, Paris, Belin.