

LE RIRE DANS LE THEATRE DE LA DERISION

«...tous ces blessés à mort, avec quelle science on les soigne»

(Beckett. *Fin de partie*, pag. 108).

UN RIRE INQUIETANT.

En lisant les pièces de théâtre de Beckett et de Ionesco on a ri. On a ri de ce rire étranglé et amer des vieux des *CHAISES* ou de ce rire piteux et monstrueux de Nagg se vautrant dans le fumier de l'existence et constatant que «rien n'est plus drôle que le malheur».

Ce rire qui est tantôt l'avorton des larmes, tantôt l'éjaculation d'un plaisir raté devant le pénible spectacle de ces êtres-pantins-malades qui n'ont que le temps de vieillir entre «une naissance difficile» et la vision du «fossoyeur qui applique ses fers»; ce rire en même temps réel et impossible, a toujours attiré notre attention pour ce qu'il a de spécifique dans ce courant du théâtre de l'absurde, par la complexité des éléments et des nuances qui y interviennent et enfin par la polyvalence des significations et des lectures.

Il y a de nombreux articles et études consacrés à ce sujet¹. Si nous essayons de l'aborder enconre une fois c'est parce que le rire de ce théâtre est toujours inquietant, il nous trouble et nous hante; en y réfléchissant nous voudrions exorciser ce trouble et cette hantise ou tout au plus les maîtriser.

Notre réflexion portera uniquement sur quatre pièces de théâtre, deux de Beckett et deux de Ionesco².

LA SPECIFICITE DU RIRE DANS LE THEATRE DE L'ABSURDE.

Parmi les nombreuses définitions qui tout au long de la civilisation ont été

1 Parmi d'autres: *Le rire de Ionesco*.—Doubrovski. (NRF. Fev. 1960). *Le théâtre de la dérision*.—E. Jacquart (Gallimard-Idees. 1976). *La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*.—P. Vernois (Klincksieck 1972) *Quand le terrible éclate de rire*.— J. Onimus (Ionesco. Situations et perspectives. Colloque de Cerisy, Belfond 1980) *Beckett*.—Ludovic Janvier, Seuil. Ecrivains de toujours, 1979).

2 Ionesco: *La cantatrice chauve* et *Les chaises*. (Gallimard Folio) Beckett: *En attendant Godot* et *Fin de partie* (Ed. de Minuit.) Toutes les citations se rapportent à ces éditions.

données de l'homme —sapiens, faber, loquens, religiosus, politicus et un long etc.— il y en a une —celle de Rabelais, ce grand spécialiste du rire³— qui affirme que le rire est le propre de l'homme.

On peut considérer le rire comme un mouvement naturel et instinctif de l'homme qui éprouve un plaisir organique d'assouvissement, et qui a ses origines dans la conscience. On rit devant un certain spectacle —au sens le plus large— donné à cette conscience. Mais il y a aussi le rire beaucoup moins innocent qui est à l'affût de situations où les choses ou les personnages, ou les deux à la fois, entrent en conflit passager avec l'ordre établi du monde dans sa dimension physique, morale, de la pensée, du langage etc. autrement dit les coordonnées habituelles, logiques, déterminées du monde sont brisées, renversées pour un temps; le rire serait l'expression de la joie devant les miracles anodins du quotidien.

Ce besoin instinctuel du rire a fait que l'homme au cours de l'histoire se plaise à la création de mécanismes de production du risible dans ces deux versants. La littérature en général et le théâtre en particulier ont depuis toujours essayé de donner en spectacle le risible avec un but ludique de détente, de catharsis, d'échange... et très souvent de subversion.

Dès l'antiquité, le théâtre a été intimement lié à la fête, activité ludique par excellence. La comédie —le théâtre laïcisé, détaché de ses origines religieuses magico-mythiques— issue du Cômô⁴ va privilégier la parodie grossière, le burlesque... enfin tous les éléments qui peuvent être caractérisés par l'irrespect, l'irrévérence... bref la transgression⁵. Les saturnales à l'époque romaine, les bouffonneries et les carnivals du Moyen Age —espèces de happenings avant la lettre— vont conserver cette tradition et vont témoigner aussi de cette transgression, de ce retour au chaos primordial jouant un rôle ou une fonction salutaire de critique de l'idéologie et de l'ordre établi, soulignant la relativité historique de ce dernier. Les bouffonneries, les clowneries, les défoulements du carnaval sont l'anomie, le désordre que l'ordre permet, l'anarchie consentie, la mémoire utopique d'un groupe social. Le rire n'est que la réponse affirmative à la mise en question du pouvoir et du savoir. Ces manifestations symbolisent le ça inconscient d'une communauté qui se moque du Moi et du Sur-moi sociaux, instances répressives et refoulantes. Il en sont la revanche.

Le théâtre ne va pas perdre de vue cette demande du public: c'est pourquoi le théâtre élisabéthain fera monter le clown sur la scène. Shakespeare n'oubliera

3 Il vient de paraître un livre intitulé: *Rabelais et la joie de la liberté*. Michaël Baraz (José Corti, 1983).

4 Fête en l'honneur de Dionisos: «Tout au long de l'année, bombances et mascarades célébraient la nature maternelle. Affublés de feuillages, barbouillés de lie et de céruse, entassés sur des charrettes, les villageois promenaient dans tout le canton le fétiche mâle (phallus) en échangeant des quolibets avec la foule». Robert Pignare. *Histoire du théâtre*. p. 16 PUF (q.s.j.)

5 Cf. aussi le chapitre IV: «la tradition de l'absurde, «in théâtre de l'absurde, de Martin Esslin. Bouchet-Chastel. Paris. 1977.

jamais le clown —cette espèce de soupape de sûreté— comme contrepoint dans l'intrigue de ses drames les plus graves. La commedia dell'arte avouera sans aucune gêne sans but de faire rire: Pantaleone, Pulcinella, Arlechino, Pedrolino etc. font rire le peuple par le rythme merveilleux et presque surnaturel des gestes, grimaces, acrobaties, jeux de mots etc.

Chez Molière le jeu comique cesse d'être gratuit, cesse d'être un simple défoulement instinctif. Il est par contre au service de la satire ou de l'analyse des caractères. Chez Molière le rire résulte aussi d'un conflit entre la chimère et le réel, entre la raison et la déraison, mais toujours mis au service du réel et de la raison. Au fond le rire de Molière sanctionne le désordre, le manque de contrôle de soi, d'adaptation à la vie de société. Il s'agit donc d'un rire apprivoisé, moralisateur, didactique.

La dimension anarchisante et subversive du rire est déjà très loin. La comédie bourgeoise ne fera que commercialiser et industrialiser le rire comme un produit fini. C'est le règne de la «pièce bien faite», du vaudeville devenu «horlogerie de précision». Du côté du romantisme allemand le rire tourne à l'ironie destructrice, c'est le cas par exemple de *Wozzek* de Georg Büchner. Les auteurs du théâtre de Boulevard —ces spécialistes du cocuage— de mèche avec leur public, deviendront des professionnels du rire, des amuseurs. Voilà le rire devenu avant tout une évasion et un divertissement.

Avec le théâtre de Jarry et d'Apollinaire le rire devient fou, grotesque et menaçant. *Ubu* provoque un rire cruel qui non seulement va épater le bourgeois mais aussi va le contraindre à regarder sa propre image dans des glaces qui ressemblent à celles du «callejón del gato» de Valle-Inclán. Le rire tourne au vinaigre. Avec *Les mamelles de Tirésias* d'Apollinaire, ils annoncent le théâtre de l'absurde. La dérision est au coin de la rue.

Le rire du théâtre dadaïste malgré son aspect terroriste n'est qu'une cartouche à blanc, c'est-à-dire beaucoup de bruit pour rien. Le rire de ce théâtre a aussi comme dada «le cul en porcelaine et l'aspect Français». Il ne fait pas trop peur.

Antonin Artaud et son théâtre de la cruauté ne néglige ni l'humour ni le rire. Le rire devient un principe actif d'anarchie et de destruction, chargé de «désorganiser et de pulvériser les apparences»⁶. Il remet «en cause toutes les relations d'objet à objet et des formes avec leurs significations»⁷. Le bateau du rire est en train de faire escale dans le port de la métaphysique: apparence et signification. On redécouvre qu'en plus du langage de la parole, il y a le langage des gestes des mouvements, des choses etc. Le théâtre et le rire qu'il provoque nous révèle la conscience vécue de la condition humaine. Ce pèlerinage du rire aboutira au théâtre de l'absurde. Quelle est donc la spécificité du rire chez Beckett et Ionesco? Se limitent-ils à récupérer ce riche héritage qui va du Còmos et de la comédie antique à A. Artaud? Que

6 *Le théâtre et son double*. p. 62. Gallimard-Idees 1972.

7 *Ibid.* p. 62.

prétendent-ils en nous faisant rire peut-être à contre-cœur? S'agit-il d'une réponse au besoin instinctif de l'être humain? D'une provocation à l'irrespect? D'un appel à la subversion? à la désespération? Ce rire est-il l'expression de l'expérience de l'insoutenable ou tout simplement un jeu de cache-cache entre le sens et le non-sens? Peut-être. Mais la spécificité du rire du théâtre de l'absurde, de quelque côté qu'on le considère, réside dans le fait d'être *un corrosif de toute réalité mise à sa portée: langage, rapports homme-choses, rapports homme-homme etc.*

On se retrouve toujours dans le meilleurs des cas avec des «*cadavres exquis*»: mots, douleurs, joies, cris, espoirs, êtres... Il s'agit d'un rire qui est avant tout révélateur de la vulnérabilité de l'être. En ce sens il est un diagnostic lucide que nos auteurs font de la condition humaine.

Mais en même temps ce rire est aussi un *remède physique⁸ et symbolique* — au niveau de la conscience. Peut-être ce rire est — il la seule science qui soigne «tous ces blessés à mort» même s'il ne les guérit pas.

La plupart des auteurs qui abordent ce sujet parlent d'un rire cathartique et libérateur. Mais ce n'est pas, tout à fait vrai, parce que la catharsis est une «purgation des passions» et dans ce théâtre il n'y a pas de passions, il y a tout au plus la passion — une passion inutile — de l'homme. Ce rire ne libère pas, tout au plus il apaise et soulage, il aide à supporter. On ne guérit pas d'une maladie contractée à la naissance: la vie; «vous êtes sur terre c'est sans remède!». Fin de partie (p. 73).

Toute situation chez Beckett et Ionesco est fondamentalement et fatalement tragi-comique. L'ontologie de toute réalité-situation est habitée par ces deux contraires. Le tragique et le comique s'imbriquent, s'impliquent et s'exigent. A chaque fois la présence d'un des éléments appellera la présence de son contraire. Ces deux composantes deviennent inhérentes, originelles et essentielles à toute réalité. Et lorsque une situation penche par exemple, du côté tragique ce n'est que pour en rehausser le comique avec plus de force ou viceversa.

Prenons deux exemples: dans *Les chaises*, l'orateur si attendu qui est le porte-parole et le dépositaire du message est en fait un sourd-muet qui ne laisse entendre que des râles, des gémissements, des sons gutturaux (p. 85).

Au désir d'Estragon d'assoupir la souffrance de l'existence dans le sommeil et dans le retour au sein maternel (posture utérine) Vladimir ne trouve rien de mieux que de lui chanter une berceuse à tue-tête. (*En attendant Godot* p. 98-99)

Voilà deux situations qui font rire, d'un rire greffé sur la douleur. Et c'est cette recette appliquée tout au long des pièces de théâtre qui fait l'originalité et la force de ce théâtre de l'absurde et aussi ce qui lui donne ce caractère insoutenable. Le spectateur habitué à vivre dans un monde dualiste à tous les niveaux: vrai-faux, joie-douleur, sens-non-sens, rêve-état de veille, etc. aura du mal à s'y retrouver; il sera tenté de faire appel à l'ordre, à la logique, au principe de non-contradiction, ... jusqu'à ce qu'il s'habitue à vivre dans un monde qui est le sien où les êtres disent en

8 Cf. *Réflexion sur le rire*. Jean Fourastié. Revue Diogène n.° 121. p. 135-136. Gallimard 1983.

même temps vrai-faux, énoncent le sens et le non-sens, rêvent et veillent sans solution de continuité, sont porteurs et faiseurs de comique et de tragique d'une façon indissociable. Bref, l'esprit dualiste de l'homme occidental (!) est neutralisé.

Dans le théâtre de Beckett et de Ionesco tout devient langage et tout est donné en spectacle, le langage compris. En transformant tous les éléments de la réalité en matière possible de risibilité, ces auteurs ne font qu'établir comme point de départ de leur philosophie la relativité de toute chose: les vérités ne le sont qu'en apparence; les idées sont presque à coup sûr des idées reçues, le sacro-saint langage n'est qu'un guignol, la dignité de l'homme une pitrerie; son existence est peut-être un rêve et ses rêves plus vrais que la véritable réalité et ainsi de suite. En fin de compte toute réalité n'est que convention. Et le vieux principe philosophique selon lequel l'homme est la mesure de toute chose continue d'être bizarrement vrai, car cet homme mesureur et arpenteur de toute réalité emploie des poids et des mesures imprévisibles. Son langage, prétendue expression objective de la réalité, instrument par l'entremise duquel l'homme met de l'ordre dans le monde, devient la source de toute équivoque et de toute confusion entre les mains de cette liberté parlante qu'est l'homme. Nos auteurs nous donnent en spectacle cette quête inutile, désespérée et lucide: à la recherche du sens perdu: Hamm cherche encore le centre de l'univers et veut faire le tour du monde sur son fauteuil de handicapé, alors que depuis Copernic ni l'homme n'est le centre de la terre ni celle-ci ne se trouve au milieu des sphères de Ptolémée.

Dans *Les chaises*, Paris, la ville lumière, le nouveau centre de la terre après l'écroulement de la Rome impériale, s'est éteinte, mais pour un moment l'île-demeure des vieux redevient le centre de la terre: l'empereur est là.

Vladimir et Estragon se refusent à accepter la répétitive absence de Godot alors que Nietzsche a déjà annoncé la mort de Dieu.

Les vieux des *Chaises* remontent le courant subconscient à la recherche d'une maîtrise du passé —Oedipe, désirs de meurtre refoulés etc.— alors que Freud nous a dévoilé que l'homme n'est plus maître chez lui. Pozzo —maître et esclave de son esclave et Lucky esclave et maître de son maître— semblent vouloir démontrer la fragilité des théories marxistes sur la lutte des classes, «Le bourreau, c'est chacun de nous pour les deux autres» dira Inès dans *Huis clos* de Sartre⁹.

La linguistique moderne en affirmant que le langage nous domine n'a jamais imaginé que l'homme pourrait devenir un abcès de paroles. Tous les personnages sont en train de vivre —conscients ou inconscients— l'heure 25, l'heure où l'on joue une «vieille fin de partie perdue»¹⁰. C'est la fin des vérités et des certitudes, la confusion de l'humain et du divin, du rationnel et de la déraison, du réel et du cauchemar...

De ce mélange nos auteurs vont faire une science: la science de la dérision. Nous allons donc en premier lieu faire une étude des procédés linguistiques et littéraires

9 *Huis clos*. p. 41. Gallimard-Folio. 1947.

10 *Fin de partie*. p. 110.

et ensuite nous passerons en revue quelques procédés visuels (non linguistiques) employés par Beckett et Ionesco pour produire le rire.

En passant nous essaierons de donner la lecture des significations que nous croyons y déceler et nous illustrerons le tout de quelques exemples.

PROCEDES LINGUISTIQUES ET LITTERAIRES.

Pour une rupture du déterminisme linguistique.

A la base de la démarche de nos deux auteurs se trouve l'intention de briser le déterminisme du langage, donc du «sens établi» dont le langage est porteur. Ils prétendent, avec le jeu ou la perversion à laquelle ils soumettent le langage, secouer «le joug de la raison critique»¹¹. La réalité, le bon sens, la rigueur de la pensée imposent des contraintes et une tyrannie à l'homme, celui-ci va réagir en parlant et en jouant avec les mots de même que les enfants jouent avec les objets pour voir ce qu'ils ont dans le ventre. Il y a donc un côté jouissant, de recherche du paradis perdu, et en même temps un côté amer car ce paradis est vraiment perdu à jamais; ils s'enfonceront un peu plus dans la boue de l'existence de laquelle ils essayaient de se tirer: «plus on y va plus on s'enfonce.», plus on parle et plus le non-sens s'enroule au cou de la vie: «Kakatoes, kakatoes...» l'être qui parle trouve continuellement l'herbe coupée sous ses pieds, il avance en s'enfonçant.

a.—Prolifération des sonorités-Prolifération des mots.

La prolifération des sonorités nous évoque un retour à l'enfance. C'est uniquement à ce stade qu'on a la liberté de jouer avec les phonèmes et d'en jouir. Un peu plus tard il en sera de même avec les mots. Cela suppose qu'on revive les phases de la vie où le conventionnel du langage n'a pas encore pris de racines; le chaos l'emporte encore sur l'ordre et la logique. Cette prolifération dans la bouche des personnages adultes veut signifier que l'expérience personnelle, incommunicable dans son unicité, se refuse à être codée dans la double articulation du langage. Cette insubordination face aux conventions nous montre la vulnérabilité et l'inconsistance du langage lorsqu'il est capable de se désarticuler et de se disloquer devant nos yeux.

Les phonèmes et les mots deviennent fous, automates, vides de sens, sans rapport avec leur entourage. Phonèmes et mots pour rien, comme les chaises vides de présences. Procédé qui est en même temps très révélateur car les personnages s'accrochent désespérément à ces miettes, à ces épaves de langage, à ces balbutiements pour ne pas rester muets, c'est-à-dire inexistants; «l'être qui parle» devient inexistant s'il ne se dit pas. Les personnages se cramponnent aux objets pour exorciser l'horreur du vide, ils font de même avec les sons et les mots par horreur du silence. La parole humaine nous est donnée en spectacle et par ce biais l'être humain est ainsi réduit à une glande qui sécrète des sonorités vides, répétitives.

¹¹ Cf. *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*. Freud.

Les exemples qu'on peut trouver de logoclonie¹², de palilalie¹³, de logorrhée¹⁴ et d'écholalie¹⁵ sont très nombreux surtout chez Ionesco¹⁶.

b.—*Perversion des mots, de la syntaxe et du sens.*

Le travail de Beckett et de Ionesco sur le langage aboutit, soit à la perversion, soit à la destruction du sens. Les signifiants se révoltent, se montrent non-apprivoisés. L'énonciation devient ainsi dénonciation. A ce stade on passe de la liberté du jeu à une dynamique de destruction; d'un manque de nécessité, d'une absence de sens à une recherche délibérée de liberté et de non-sens. Il s'agit d'échapper à l'emprise du langage, de créer un monde farfelu et échevelé, un monde à l'envers.

Résultat: un rire qui est à la fois créateur et sorcier parce qu'il laisse deviner une puissance presque absolue de l'homme capable de créer un ou mille mondes à l'envers, et aussi un rire léthal car il nous suggère une grotesque humiliation et la misère de l'homme.

Les procédés employés sont très nombreux, en voici quelques-uns:

—figures d'analogie —comparaisons, parallélismes— inattendues et saugrenues:

ex: la comparaison entre un capitaine de bateau et un médecin¹⁷.

—Association d'idées aberrantes: ex: «yaourt roumain folklorique»¹⁸.

—des à peu-près: «le yaourt est excellent pour l'estomac, les reins, l'appendicite et l'apothéose»¹⁹.

—associations surréalistes: «le fromage est pour griffer»²⁰.

—la logique poussée à l'absurde: «à la rubrique de l'état civil on donne l'âge des personnes décédées, mais jamais celui des nouveau-nés»²¹.

—figures de contrariété: contradictions, oxymoron, paradoxes: Bobby Watson, «un véritable *cadavre vivant*»²². Il fait «noir clair»²³ «quel mauvais temps! comme il fait beau!»²⁴. «Pour empêcher l'exploitation de l'homme par l'homme il nous faut de l'argent»²⁵.

12 répétition indéfinie de la même syllabe.

13 répétition, plusieurs fois de suite, du même mot ou de la même phrase.

14 flux de paroles désordonnées.

15 répétition fidèle et machinale, par un sujet, des paroles qui viiennent d'être prononcées par l'interlocuteur.

16 *La cantatrice chauve*: pp. 34, 75, 76.

Les chaises: pp. 17, 18, 19, 20, 65, 66, 69, 70, 71, 80, 81, 85, 86.

17 *La cantatrice chauve*, p. 15.

18 Ibid. p. 14.

19 Ibid. p. 14.

20 Ibid. p. 74.

21 Ibid. p. 15.

22 Ibid. p. 16.

23 *Fin de partie*. p. 48.

24 *Les chaises*. p. 62. Cf. aussi p. 42.

25 Ibid. p. 63.

—galimatias. Dans la famille de Bobby Watson tout le monde s'appelle Bobby Watson²⁶. Tout le discours de Lucky²⁷.

—proverbes et refrains pervertis: «celui qui vend aujourd'hui un boeuf, demain aura un oeuf»²⁸.

—formules et clichés pervertis: «mes enfants méfiez-vous les uns des autres»²⁹ «Allez vous-en et aimez-vous! léchez-vous les uns les autres!»³⁰. «On ne descend pas deux fois dans le même pus»³¹.

—des à-côté: «—Pozzo: comment vous appelez-vous.

—Estragon: Catulle»³².

—désarticulation des syntagmes figés pour désarticuler les fixations du langage (du genre SN1 + préposition + SN2): «le patinage sur asphalte», «le tennis sur glace»³³.

Tout le discours de Lucky est une subversion de la syntaxe, du dictionnaire, de la logique: «mettre le feu aux poutres» «académie» (p. 59) etc.

c.—*Le jeu: invention, jeu de mots; jeu donc avec les idées et avec le sens.*

A l'origine de ces procédés se trouve l'intention de nos auteurs d'intégrer une dimension ludique, expression de l'action libre par excellence et affirmation supralogique de l'existence humaine, dans leur dramaturgie, devenant ainsi une des principales sources de leur inspiration théâtrale. Cela suppose tout d'abord une volonté d'effacer toute ligne de démarcation entre le sérieux et le non-sérieux entre le tragique et le comique de l'existence humaine: des personnages qui pataugent dans l'angoisse vécue du non-sens trouvent encore le courage (?), la lucidité (?), l'insouciance (?) de rire et de faire rire, c'est à-dire de ne pas se prendre au sérieux. C'est la redécouverte de l'indépendance du désir, du royaume de l'anarchie en opposition à la soumission, à la logique, au refoulement. Seuls l'enfant, le fou ou le rêveur peuvent se permettre de telles libertés; l'adulte, le sage ou l'homme en état de veille doivent se soumettre au principe de réalité, aux dépens du principe de plaisir. Si le spectateur rit c'est parce que, d'une certaine façon, il voit représenter sur la scène, ses propres impulsions toujours refoulées.

En outre il ne faut pas oublier que derrière la banalité d'un jeu de mots, derrière le plaisir du jeu avec le non-sens on trouve très souvent une vérité piquante, un masque qu'on arrache, quelque chose qu'on remet en question, une plaisanterie qui

26 *La cantatrice chauve*. p. 17 et ss.

27 *En attendant Godot*. p. 59 et ss.

28 *La cantatrice chauve*. p. 71. Cf. aussi p. 73.

29 *Les chaises*. p. 64.

30 *Fin de partie*. p. 91.

31 *En attendant Godot*. p. 84. Cf. aussi *Fin de partie*. p. 110.

32 *Ibid.* p. 51.

33 *Fin de partie* p. 60.

donne à penser. «Maudit fornicateur» s'écrit Hamm dans *Fin de partie*, insultant son père Nagg. Cette expression un peu grivoise remet en cause la sacro-sainte convention de la paternité. Un peu plus loin Nagg répondra: «Il est vrai que si ce n'avait pas été moi, ç'aurait été un autre»³⁴. Cela implique une démythification des rapports père-fils. Il y a donc un procédé ludique de dévoilement d'un monde à l'envers; c'est le cas par exemple du changement de rôles entre l'homme et la femme: «les hommes son tous pareils...»³⁵.

Dans la même pièce, on remet en cause la constance du rapport cause-effet, (pp 42-49) ou l'on constate les divergences entre la théorie et la pratique. Les exemples de jeux de mots ne manquent pas: «A la fin quand on arrive à la grand-mère du prêtre on s'empêtre. Toujours on s'empêtre entre les pattes du prêtre»³⁶ «Il a un air emprunté. Il nous doit beaucoup d'argent»³⁷.

Beckett fait aussi jouer ses personnages avec les mots, par exemple à propos d'un jeu sur l'orthographe et la phonétique des mots «coïte» et «coite»³⁸, pour faire ensuite une blague érotique: «si elle se tenait coïte nous serions baisés!!».

Nous pouvons trouver dans *En attendant Godot* un jeu sur le nom de famille Conard (p. 60) qui comporte trois fonctions: désignation du nom d'un savant, le suffixe *ard* péjoratif, et le sème idiot, imbécile. Les jeux grammaticaux, ou si l'on préfère, l'emploi des pronoms relatifs «qui», «dont», constituent chez Ionesco tout un exercice de style³⁹.

—les blagues, les boutades prolifèrent: les prêtres «éteignent leurs feux tout seuls ou bien ils le font éteindre par des vestales»⁴⁰.

—tautologies, truismes et lapalissades sont nombreux: «le plafond est en haut, le plancher est en bas.»⁴¹.

—un autre procédé de jeu est le style pompeux et l'emploi des pseudo-titres moqueurs, des termes de politesse, l'expression de l'affection par des diminutifs avec des appellations apparemment dépréciatives: «mon chou», «ma crotte» etc., «Président chef, Roi chef, docteur chef, «maréchal des logis» «Marin chef, ébéniste chef» etc., «Sémiramis, ma crotte», «Il est un colonel d'Etat à cheval»⁴².

—les néologismes ou forgeries ne manquent pas: «merci encore à tous les techniciens, machinistes, électrocutiens»⁴³, «athambie», «camogie» dans le discours de Lucky (*En attendant Godot* p. 59-60).

34 Ibid. p. 76.

35 *La cantatrice chauve*. p. 20 et 21.

36 Ibid. p. 62 et 63.

37 *Les chaises*. p. 63. Cf. aussi p. 71.

38 *Fin de partie* p. 51.

39 *La cantatrice chauve*. p. 61.

40 Ibid. p. 53. Cf. aussi p. 59 *Les chaises* p. 63. *Fin de partie*. p. 30-31.

41 *La cantatrice chauve*. p. 72. Cf. aussi d'autres exemples à la même page. Voir également *En attendant Godot*. p. 15.

42 *Les chaises*. pp 13, 15, 16, 19, 21, 24, 43, 73, etc.

43 Ibid. p. 81.

—enfin le jeu avec le non-sens (du type: «vamos a contar mentiras...») «L'automobile va très vite, mais la cuisinière prépare mieux les plats»⁴⁴ «Le drôle arrive ventre à terre...»⁴⁵. «Pourquoi? toujours tenir? jamais déposer. Pourquoi?»⁴⁶.

d.—*Répétitions, redondances et accumulations.*

Répétitions, redondances, redites de mots, d'idées qui révèlent un certain enlèvement du langage, de la communication.⁷

On provoque des dommages, des accrochages pour nous montrer la soi-disant solidité du système du langage en train de trébucher. Démarrages difficiles, patinages dans des banalités... L'être parlant débite ses mots comme un disque rayé; voilà des personnages en manque de communication gaspillant l'argent comptant des mots; Voilà l'être assoiffé d'éternité tuant le temps avec des mots creux, voilà l'être qui regrette un présent «autre» et plein de sens, embourbé dans un passé de souvenirs morts: «autrefois... autrefois...». Les répétitions, les redondances et les accumulations deviennent parfois comme des litanies monotones révélatrices de l'impuissance de ceux qui les profèrent, parfois comme des frissons spasmodiques de ceux qui, faute d'autre chose, veulent s'accrocher à la parole comme si les mots étaient leur seule bouée de sauvetage. Les exemples foisonnent, d'abord au niveau des phonèmes: «hum... hum...»⁴⁷ ensuite au niveau des mots avec le seul but de boucher les trous de la conversation⁴⁸.

Parfois ces procédés aboutissent à une espèce de frénésie des mots: «on claquait des oreilles, des pieds, des genoux, des nez, des dents»⁴⁹. Chez Beckett les répétitions prennent une allure nettement obsessionnelle. Hamm demande constamment si «ce n'est pas l'heure de son calmant?»⁵⁰.

e.—*Conflit entre le langage et l'action.*

A part le conflit qui se produit à l'intérieur du langage, il y a un autre conflit beaucoup plus inquiétant: l'action parfois oppose un démenti formel (?) au langage ou viceversa. Actions et paroles en s'affrontant, s'accusent du flagrant délit du mensonge. Voilà donc le langage et l'action, les deux piliers qui soutiennent l'édifice de l'existence, appuyés sur du sable. L'existence est en réalité sans consistance. «Alors on y va? Allons-y! (ils ne bougent pas)!»⁵¹.

44 *La cantatrice chauve*, p. 74.

45 *Les chaises*, p. 19-20.

46 *En attendant Godot*, p. 41. Cf. aussi le discours de Lucky, p. 59 et ss.

47 *La cantatrice chauve*, p. 34.

48 *Ibid* p. 34-35.

49 *Les chaises*, p. 19 Cf. aussi p. 22, 72, 74, 77.

50 *Fin de partie*, p. 93 et ss. Cf. aussi *En attendant Godot*, p. 42-43.

51 *En attendant Godot*, p. 14, 75 et 134.

PROCEDES VISUELS.

A présent nous allons voir comment les choses, les gestes, l'action deviennent lisibles: ils sont des signes et des symboles. Tout ce qui était considéré comme secondaire et accessoire est mis sur un pied d'égalité avec les mots. Parmi les procédés visuels, voici les principaux: mimes, jeux de marionnettes, jeux de cirques, clowneries, bouffonneries et les tics de la vie quotidienne.

a.—*Le mime ou la reconquête de la naïveté du geste.*

Langage originel et universel, le mime est le «langage» sans procédés linguistiques. Il est enraciné dans la condition physique de l'homme à tel point que celui-ci n'arrive jamais à s'en débarrasser: le geste soutient le langage, le confirme ou le trahit. Le mime est l'expression de la pensée, du sens, de l'être au niveau le plus profond et le plus élémentaire.

Le théâtre de l'absurde va s'en servir dans le but de rompre avec le théâtre traditionnel, foncièrement littéraire, c'est-à-dire un théâtre qui a oublié quelle doit être sa caractéristique fondamentale, celle d'être un spectacle, quelque chose pour être vue. Ex: «Tiens voilà le mois de février (il se gratte la tête comme Stan Laurel)»⁵².

b.—*Le jeu des marionnettes, des personnages de guignol, sketches de cirque etc.*

Dans le jeu des marionnettes il y a «un mélange paradoxal de la poésie et de la cruauté»⁵³, c'est-à-dire de poésie parce que le jeu de l'enfant joué par l'adulte lui fait retrouver les sensations et les sentiments du premier âge, et de cruauté parce que ce jeu est une violence exercée sur des personnages même si ceux-ci sont de bois ou de chiffon. Le paradoxe devient plus radical lorsque les agents/patients de ce jeu poético-cruel sont des personnages en chair et en os.

Gesticulations désespérées ou guignolesques, plaintes, cris, chutes, seront le contrepoint comique, ridicule et risible qui pousse au sein des problèmes métaphysique, qui hantent cet être mégalomane, prétentieux, orgueilleux qui veut se prendre et qu'on le prenne au sérieux.

Les emprunts du théâtre de l'absurde au cirque et au cinéma comique⁵⁴ vont être utilisés en vue de dévoiler l'ambivalence ontologique fondamentale de l'être humain: innocent et faux, enfantin et trop mûr, pur et corrompu, victime et bourreau...

Que reste-t-il de la dignité de l'être à station verticale, lorsqu'il tombe par terre

52 *Les chaises*. p. 16 Cf. aussi p. 31, 32, 37, 38. Voir aussi. En attendant Godot. p. 12, 30, 41.

53 *Le mime, manifestation de sociabilité* Edmond Radar, Revue Diogène n.° 50. 1965.

54 Cf. à ce propos: *Le théâtre de l'absurde* de Martin Esslin, p. 312 et ss.

comme un clown? Que reste-t-il de l'homme de la société bourgeoise la plus raffinée —symbolisée peut être dans le chapeau melon— lorsque comme Lucky on est traîné à l'aide d'une corde comme un chien?

Deux vieux déchets dans des poubelles disent beaucoup plus que tous les discours possibles. Les exemples surabondent.⁵⁵

c.—*Les tics de la vie quotidienne.*

En nous laissant nous regarder dans le miroir qui agrandit nos habitudes, nos manies, nos tics de tous les jours, nos auteurs obtiennent un rire de pitié et d'indulgence qui est en même temps un rire honteux, les pantins qui font des gestes et des grimaces, qui mettent ou enlèvent leurs chaussures ou qui demandent l'heure de leur calmant nous ressemblent trop, sans doute à cause de ces détails insignifiants⁵⁶.

La plupart des critiques parlent du rôle libérateur du rire dans le théâtre de l'absurde. Nous avons parlé ci-dessus à ce propos. Nous croyons plutôt que le rire chez Beckett et Ionesco fonctionne comme un mécanisme de défense et/ou de compensation, et/ou de sublimation peut-être. Dans la doctrine psychanalytique ces mécanismes ne sont que des ruses, des compromis entre le Moi et le Sur-moi d'une part et le Ça d'autre part. Par analogie nous pouvons dire que les matériaux linguistiques et visuels dont nous venons de parler sont les instruments de la ruse et du compromis dont Beckett et Ionesco se servent pour nous faire accepter —sans tomber dans le tragique et le pathétique— le décalage existant entre l'absurdité de la condition humaine et la façon dont les personnages la vivent. Le rire exercera le rôle défensif contre ce qui est invivable, le rôle compensatoire contre ce qui est angoissant et le rôle de sublimation contre la prise de conscience du fait de savoir qu'il n'y a pas d'alternative, qu'il n'y a pas d'issue. Le rire serait «la seule façon de supporter la tragédie de l'existence»⁵⁷. L'emploi du mot «libérateur» est donc à notre sens abusif⁵⁸. Mais malgré tout ces auteurs sont arrivés à dire l'indicible, à formuler l'informulable.

DICTIONNAIRE DU RIRE IONESCO-BECKETTIEN.

Nous cédon's à la tentation d'écrire quelques lignes sur ce qu'on pourrait appeler un dictionnaire ou répertoire du rire ou si l'on préfère de l'humour chez nos deux auterurs; car le rire —vu de près— prend des tas de nuances, ainsi lorsqu'il est provoqué par ces héros (!) qui ont le ventre plein de phonèmes, de sons, de mots...

55 Cf. *En attendant Godot*. p. 14, 26, 33, 41 101. *Les chaises*. p. 51, 52, 68.

56 Cf. *Fin de partie*. p. 93. *En attendant Godot*. p. 9, 11, 50, 52, 64, 120.

57 Ionesco. *Notes et contre-notes*. p. 206.

58 Il en est de même pour les mécanismes psychanalytiques cités, car, en vérité, tout en empêchant la névrose, ce ne sont que des accommodements, ce sont de fausses libérations. Il s'agit d'une tricherie de l'inconscient sur les mécanismes de censure.

c'est le rire du ventriloque». Il y a aussi le «drôle de rire», un peu à l'image de la «drôle de guerre» c'est-à-dire un rire qui n'est pas un vrai rire, et dont le calme masque de grands malheurs. *Rire d'indulgence et de pitié* provoqué par cette indicible tendresse des gens qui se savent embarqués dans le même bateau. *Le rire berceur* comme le rire des vieux des *Chaises* qui noient les soupirs du présent dans les souvenirs éteints; *Le rire honteux* celui du spectateur devant le miroir de la scène qui lui rend agrandie sa laideur. *Rire innocent*: celui des personnages devenus enfants, clowns... *Rire jaune, grinçant* qui est le résultat de gratter les plaies infectes et malodorantes de la misère humaine. *Rire spasmodique et saccadé*, évocation de la situation agonique de l'homme; *rire d'impuissance* résultant de l'inanité de tout effort pour échapper au vide, au néant etc.

C'est grâce au rire, composante fondamentale de l'efficacité et de l'impact de ce théâtre, que ces dramaturges ne se sont pas convertis en philosophes du malheur ou en représentants des pompes funèbres. Par le rire ils ont transgressé le piège suprême de la tragédie et de la métaphysique dans lequel ils auraient pu tomber. Ils nous ont appris à rire du paradoxe: cette vie intenable est la chose la plus comique du monde, et dans cet univers qui pue le cadavre, «rien n'est plus drôle que le malheur».

DEUX RIRES QUAND MEME.

Peut-être le lecteur éprouve-t-il le même sentiment que nous: la crainte d'avoir fait un amalgame de nos deux auteurs. A-t-on trop insisté sur ce qu'ils ont en commun et trop peu sur ce qui les différencie? C'est possible. L'heure est donc venue de nuancer, tout d'abord sur la «dose» de rire. Elle est très forte chez Ionesco, comme si le rire voulait l'emporter sur le tragique.

Par contre chez Beckett, le rire semble rester plus étouffé sous le poids du pathétique.

Ce sont néanmoins à peu près les mêmes inquiétudes, les mêmes sources d'inspiration et les mêmes principes et vérités mis en cause... On retrouve souvent chez nos deux auteurs des phrases qui ont le même substrat psychologique et philosophique: «il pleure» dit Clov et Hamm réplique «donc il vit»⁵⁹, et dans *La cantatrice chauve* Mm^e Martin reconnaît avoir passé «un vrai quart d'heure cartésien» (p. 70) avec le pompier.

«mes enfants, méfiez-vous les uns des autres» dit la vieille dans *Les chaises*. (p. 64) «Allez-vous-en et aimez-vous! Léchez-vous les uns le autres». (*Fin de partie*. p. 91).

On pourrait en dire autant sur la façon d'envisager le temps, surtout le passé. Une autre nuance à faire concerne le *degré de spontanéité et de fantaisie*. Ionesco⁶⁰ nous donne l'impression d'une facilité pour l'improvisation, on est en présence de

59 *Fin de partie*. p. 84.

60 Cf. *Notes et contre-notes*. p. 20-22 et 122.

pièces de théâtre qui se construisent au fur et à mesure, sans plan préconçu comme si répliques et situations étaient des impromptus, entraînés par un facile et plaisant tourbillon d'inspiration et de fantaisie. Alors que devant les pièces de Beckett on a l'impression de se trouver devant une oeuvre pesée, méditée, fruit d'un travail minutieux. Pour ce qui est de *la densité*, le spectateur trouve chez Beckett une plus grande épaisseur et une plus grande force dans la progression théâtrale, chaque réplique est un tour de vis qui s'enfonce dans la conscience et pour que rien ne se perde les silences en disent autant que les mots et les situations. Par contre le spectateur est beaucoup plus détendu face à Ionesco.

D'autres nuances pourraient être signalées mais nous croyons que ce qui les unit est plus important que ce qui les sépare. Il coïncident non seulement dans le temps mais aussi dans les idées et les techniques et si chacun possède la touche distinctive de l'artisan on peut tout de même penser que leurs pièces ont été façonnées dans le même atelier.

Rire et faire rire du sérieux, du non-sens et du tragique de notre destinée est la transgression la plus inattendue, la plus hardie, la transgression impardnable, C'est le geste prométhéen qui cette fois-ci va voler non pas le feu aux «Dieux» mais le rire. Le comique dit Baudelaire⁶¹ est «un des plus clairs signes sataniques de l'homme»; L'ange déchu et condamné qu'est l'homme va utiliser ce pouvoir subversif et destructif afin que les «dieux»⁶² abattent leurs cartes. Si en réalité le rire ne résout rien, on peut quand même ruser avec le destin, on peut maîtriser un peu le vertige du non-sens et de l'absurde en les regardant face à face avec la lucidité et la distance créées par le rire et l'humour.

RAMIRO MARTÍN HERNÁNDEZ

61 Cf. De l'essence du rire in *Curiosités esthétiques. L'art romantique*. p. 241 et ss. Ed. Garnier, Paris, 1962.

62 Par «dieux» nous voulons signifier: les valeurs, les vérités, le pouvoir, le savoir, nos propres craintes, notre fascination pour le tragique,... etc.