

La Cantatrice Chauve: un comique à base temporelle

La dimension temporelle du comique ionescien, à partir des notions de Bergson



H.I. Mos

Université de Leyde

MA Literary Studies : French Literature and Culture



Nom : H.I. Mos

Numéro d'étudiant : 1292536

Directrice de mémoire : dr. A. E. Schulte Nordholt

Second lecteur: prof. dr. P. J. Smith

Date : Février 2018

Université de Leyde

MA Literary Studies : French Literature and Culture

Illustration première de couverture : "I stole the hands of Time to see what it would do",
Ariel Brearly

Source : https://www.flickr.com/groups/digital_resonance/discuss/72157621217569177/

Table des matières

Introduction	1
I. La théorie sur le temps de Henri Bergson	5
1.1 Le temps et l'espace	5
1.2 La mémoire : le souvenir du présent	7
1.3 La nature de la mémoire	7
1.4 Le fonctionnement de la mémoire	10
1.5 La Simultanéité : la relation entre l'espace et la Durée	11
1.6 L'Élan Vital	12
1.7 L'Intuition, le Moi Profond	13
II. La nature du comique chez Bergson : en contradiction avec la vie	15
2.1 La distraction propre au comique et la fonction sociale du rire	16
2.2 Le personnage comique : la création d'un type	18
2.3 Le comique devient propre au personnage	20
2.4 La répétition	23
2.5 L'atemporalité de la répétition, de l'inversion et de l'interférence	25
2.6 La réception critique de la théorie de Bergson	27
III. Les éléments temporels dans l'absurdisme de Ionesco	30
3.1 La nature onirique du théâtre ionescien	31
3.2 La temporalité non-linéaire	32
3.3 L'interchangeabilité et l'universalité	33
3.4 Le comique de la distorsion	35
3.5 L'impersonnalité montrée par l'échec communicatif	36
3.6 La thématique temporelle : l'expression de l'après-guerre	37
3.7 La thématique absurdiste : coexistence du comique et du tragique	38

IV.	La dimension temporelle du comique de <i>La Cantatrice Chauve</i>	41
	4.1 la composition de la pièce ; la décomposition du théâtre classique	42
	4.2 La distorsion de la temporalité théâtrale	43
	4.3 L'expérience personnelle du temps, située dans le présent	44
	4.4 Les principes bergsoniens	46
	4.5 Le renversement temporel : une dimension tragique et comique	55
	4.6 L'identité temporelle composée des oppositions	56
	4.7 Épilogue : une comparaison entre les temporalités présentées	58
V.	Conclusion : la signification de la temporalité comique	63
	Bibliographie	66

« *Le temps n'est plus là que comme un écran qui nous cache l'éternel* ».

Gilles Deleuze, *Le Bergsonisme*¹.

Introduction

Comme objet d'études, la tentative de comprendre le rire et sa cause s'inscrit dans une tradition qui date de loin. Dans les différentes approches – psychologiques ou littéraires – le comique et le rire sont étudiés en relation de cause à effet, tandis que le rire n'est pas toujours la suite du comique. De toute façon, l'objectif d'une telle recherche semble presque inatteignable ; dans l'effort de définir le rire, on n'arrive qu'à le décrire à partir de ses manifestations et de ses conditions². Autrement dit, on peut étudier l'esthétique du comique, mais donner une définition claire du rire semble impossible. En plus, le comique est presque toujours relatif et limité³. Ce qui fait rire l'un, ne plaît pas automatiquement de la même façon à l'autre. Pourtant, quelques formes stylistiques semblent nous garantir un effet comique, telles que l'imitation, la caricature, la parodie, le travesti et la révélation⁴. À partir de telles manifestations du comique, le philosophe français Henri Bergson (1859-1941) a dégagé les lois sur le comique dans son essai intitulé *Le Rire* (1900). L'essai a été d'une valeur indéniable dans la littérature sur le rire et le comique et se distingue de ses prédécesseurs par son approche sociale aussi bien que par la base temporelle de sa théorie. C'était à travers *Le Rire* également que nous avons fait la connaissance de Bergson, Bergson étant surtout connu pour sa philosophie sur le temps. Une contradiction temporelle, qui invite à réfléchir, introduit l'essai : un être qui se comporte tout d'un coup d'une manière automatique et mécanique, devient comique. C'est cette contradiction temporelle qui a suscité notre intérêt ; une action soudaine implique l'inattendu, tandis qu'une conduite 'automatique' suggère le prévu.

La première lecture a répondu à notre attente : la théorie sur le comique est fondée sur des notions temporelles qui caractérisent en même temps l'œuvre de Bergson. En quête de l'esthétique du comique, c'est-à-dire des procédés qui nous font rire par leur effet comique, Bergson arrive à une image centrale : le comique, c'est un aspect mécanique

¹ Deleuze, 1966, p. 108

² Plokker et al., 1955, p. 6-7.

³ Idem, p. 16.

⁴ Idem, p. 13.

collé sur la vie, une distraction de la vie. Le héros comique de Bergson se conduit – qu’il soit un personnage de Molière ou un clown dans le cirque – de façon mécanique. Par cette mécanisation Bergson entend une certaine maladresse, une inflexibilité par rapport à la vie. Les procédés de la répétition, de l’inversion et de l’interférence – propres au comique – révèlent que le comique remonte le courant de la vie, la vie qui avance sans cesse et ne connaît aucun arrêt dans le temps.

La conduite distraite et automatique en même temps, la répétition et l’inversion des raisonnements, ont évoquées chez nous l’idée de l’humour absurdiste de Ionesco, auquel les procédés semblent s’appliquer. Le lien naturel entre le comique et l’absurde est affirmé plusieurs fois dans *Le Rire*, mais est-ce que les notions temporelles du comique jouent également un rôle dans le théâtre absurdiste ? C’est par association des idées que nous avons relié le théâtre de Ionesco et les idées de Bergson. C’est à travers les ressemblances apparentes, que nous avons découvertes pendant la lecture de Bergson, que l’idée nous est venue à l’esprit de faire une comparaison entre sa théorie du comique et l’absurdisme de Ionesco. La temporalité, est-elle également le fondement du comique ionescien ? À l’aide de la théorie de Bergson, nous allons tenter de répondre à cette question. Afin de nous limiter dans notre étude, nous avons choisi d’appliquer la théorie, telle que l’a formulée Bergson, à la pièce de résistance de Ionesco : *La Cantatrice Chauve* (1950). Sa théorie servira de moyen à mettre *La Cantatrice Chauve* dans une nouvelle perspective : celle de la temporalité. Cette pièce en particulier, a-t-elle une base temporelle qui peut nous expliquer son comique absurdiste ?

Dans *Ionesco, situations et perspectives* (Pierre Belfond, Paris, 1980) écrit par Marie-France Ionesco en collaboration avec Paul Vernois, Vernois décrit le temps chez Ionesco comme « une sorte d’accessoire théâtral, avec lequel on pouvait jouer impunément »⁵. Malgré que Vernois aborde quelques correspondances entre les idées de Bergson et le temps tel qu’il est représenté dans l’œuvre de Ionesco, il ne poursuit pas son étude (« Le temps dans l’œuvre de Ionesco ») sur cet aspect. D’après lui, la durée ionescienne « renvoie à la durée bergsonienne ou proustienne, mais sur le mode ironique ou dérisoire »⁶. Dans cette temporalité ionescienne, « le fait passé est fragile, remis en question, discuté et discutable »⁷. Sa conclusion en ce qui concerne la temporalité

⁵ Vernois, 1980, p. 195.

⁶ Idem., p. 196.

⁷ Ibidem.

ionescienne porte sur la signification du temps – étant « l'expression théâtrale de l'absurde »⁸ – sans qu'elle porte sur le rôle de la temporalité dans la production du comique.

Une autre étude qui relie Bergson à Ionesco, est l'article de Veronique Lochert : « *Macbeth / Macbett* : répétition tragique et répétition comique de Shakespeare à Ionesco » (2007). Dans l'étude comparative entre *Macbeth* de Shakespeare et la version Ionescienne (*Macbett*), Lochert fait l'analyse des aspects déjà présents dans la tragédie de Shakespeare et la façon dont Ionesco les a utilisés pour en faire une pièce méta-théâtrale, grâce à l'emploi de la répétition. La raideur décrite par Bergson y est mentionnée, en ce qui concerne l'automatisme qui se manifeste chez Ionesco au niveau du langage. Dans le cas des deux études, la ressemblance apparente entre Bergson et Ionesco n'est pas développée et elle ne porte pas, dans les deux sources citées, sur la production du comique. Le dernier aspect sera justement l'objet de notre étude, dans l'espoir d'ouvrir une nouvelle perspective sur la dramaturgie de Ionesco⁹.

Préliminaire à notre étude, nous allons mettre au point les principales notions de Bergson sur le temps, dans le premier chapitre. Les idées bergsoniennes sur le comique sont indéniablement liées à ses notions sur le temps. Ensuite nous nous proposons de faire l'analyse de *Le Rire*, pour comprendre l'esthétique qu'il faut selon Bergson pour arriver au comique et comment la temporalité résonne dans le comique. Dans l'essai, Bergson se propose non seulement d'examiner les caractéristiques du comique, mais également de définir la fonction du rire. Elle est sociale d'après Bergson et sert à corriger la raideur propre au comique¹⁰. Le comportement comique est défini par Bergson, dès le début, comme étant un *défait*. Nous nous demandons si le comportement automatique des personnages de Ionesco a la même valeur. Ce qui importe, c'est que l'étude de Bergson se produit à deux niveaux : à celui du rire et à celui du comique qui sont – inutile de vous rappeler – indéniablement liés. Sur ce point, nous tenons à faire remarquer le suivant : si le rire et sa fonction sont abordés, cela sera dans le but d'étudier le comique et sa temporalité, sans vouloir traiter le rire en tant que phénomène social.

⁸ Idem., p. 211.

⁹ Le rôle de victime, la déconstruction et la représentation du couple, la figuration du pouvoir et les éléments autobiographiques dans son théâtre sont déjà à fond étudiés, étant sujet de maint autre étude.

¹⁰ Sa vision sur le comique et le rire, qui en est le conséquent, est pourtant tellement rigide qu'elle a suscité également de la critique. Les commentaires à la théorie bergsonienne consiste la dernière partie du chapitre 2.

Le chapitre 3 sert à faire la transition au théâtre de Ionesco. Quelle est la temporalité présentée par Ionesco et comment se rapporte-t-elle à celle de Bergson ? La relation établie dans ce chapitre sera développée à partir de *La Cantatrice Chauve* (chapitre 4). C'est *La Cantatrice Chauve* que nous avons choisie comme étude de cas, étant représentative du théâtre de Ionesco et en raison de sa thématique (méta-)temporelle explicite. Dans l'analyse de ce comique « dur, excessif, poussé à l'extrême et sans finesse »¹¹, *Le Rire* servira de fil conducteur, en quête des éléments temporels. S'appliquent-ils à cette pièce en particulière? Autrement dit, *La Cantatrice* a-t-elle une base temporelle ?

L'épilogue nous permet de considérer le lien entre Bergson et Ionesco d'un œil critique et de mettre en relief les ressemblances entre les deux. Dans quelle mesure les temporalités présentées par Ionesco et Bergson correspondent-elles ? Les constructions dramaturgiques de Ionesco sont ancrées dans l'absurdisme et traduisent un point de vue existentielle. Le temps a-t-il par conséquent une autre signification que chez Bergson ? À la fin de notre étude comparative entre le comique ionescien et bergsonien, nous espérons trouver une réponse à la question de la signification de la temporalité comique.

¹¹ Lochert, « Macbeth/Macbett : répétition tragique et répétition comique de Shakespeare à Ionesco », 2007, p. 69.

Chapitre I : La théorie sur le temps de Henri Bergson

Introduction

Les œuvres les plus connues de Henri Bergson sont consacrées à l'expérience du temps. Bergson explique comment le 'temps' (scientifique) nous empêche de vivre une temporalité non-mesurable ; celle de la 'Durée'¹². Sa tentative de traduire cette expérience temporelle est le pivot de son œuvre *Essais sur les données immédiates de la conscience* (1889), ainsi que de *Matière et Mémoire* (1896, sur la nature de la mémoire) et de *Durée et Simultanéité* (1922). Dans *L'Évolution Créatrice* (1907), il élabore sur la Durée comme 'l'Élan Vital'. C'est aussi en 1922 que Bergson reçoit le prix Nobel de la littérature – la récompense de la totalité de son œuvre.

L'essentiel de la philosophie Bergsonienne consiste en la distinction entre le temps et la Durée. La problématique posée par Bergson est la suivante: notre temps refoule une autre expérience du temps, celle de la Durée. La perte de liberté et une aliénation de soi-même en sont les conséquences¹³. Le présent chapitre aura pour but de traiter la vision de Bergson sur la Durée et la relation entre l'espace et le temps. La vision sur le passé et le présent qu'implique cette relation, ainsi que la théorie de la mémoire, prendront également une place primordiale dans ce chapitre. À travers ces piliers de la théorie bergsonienne, d'autres notions clés seront également abordées, comme l'Intuition, l'Élan Vital, et le Moi Profond, afin de donner une image complète de la théorie bergsonienne sur le temps. Avant tout, il est important d'éplucher la conception de temps, au moyen de sa mesurabilité, avant de traiter l'essentiel de la théorie bergsonienne : la distinction entre le temps et la durée.

1.1 Le temps et l'espace

Le grand malentendu dans notre expérience du temps trouve son origine chez les philosophes, déclare Bergson, qui ont tendance à mettre le temps et l'espace sur le même plan¹⁴. Ce sont les sciences physiques qui leur ont imposé cette idée d'un temps spatial qui est composé de différentes parties comptables ; les minutes, les heures, les mois, etc.¹⁵.

¹² Dans la suite de notre étude, la notion bergsonienne de Durée sera indiquée par un D capital.

¹³ Hermsen, 2009, p. 25.

¹⁴ Bergson, *Durée et Simultanéité*, 1922, préface, s.p.

¹⁵ Hermsen, 2009, p. 40.

La notion du temps spatial est selon Bergson « une invention, ou il n'est rien du tout »¹⁶, car l'idée d'un temps composé de différentes parties, s'oppose au 'temps réel', qui est ininterrompu, dynamique et hétérogène au lieu d'homogène¹⁷. Le temps du mathématicien qui domine notre vie, doit être spatial afin de pouvoir le mesurer et le symboliser¹⁸. Cette conception temporelle implique deux choses. D'abord, elle juxtapose un état à un état, ce que Bergson explique par la métaphore d'un collier de perles¹⁹. Le passé, le présent et l'avenir sont juxtaposés, étant de différentes étapes dans le temps²⁰. Deuxièmement, cette conception scientifique implique que rien d'une tranche de temps n'est conservé dans la suivante²¹, que chaque moment est autonome.

La Durée se définit par contradiction des deux derniers aspects. Le présent et le passé se chevauchent (nous allons amplement y revenir dans l'explication de la mémoire) et chaque moment porte en soi le courant du passé²². Comme Bergson le décrit dans *Durée et Simultanéité* : « Nous divisons le déroulé par le temps, mais le déroulement, la Durée, n'est pas mesurable »²³. C'est le déroulement qui dure, qui est éprouvé et qui constitue notre temps réel. Les unités temporelles (les minutes, les heures, etc.) dont nous nous servons pour mesurer le déroulé, ne sont que constatées²⁴. La Durée, c'est un écoulement sans fin, qui ne se laisse pas cerner dans une définition comme celle du temps. On n'arrive qu'à la décrire à l'aide de métaphores. La meilleure serait la boule de neige, qui se crée en roulant en avant, ou le morceau de musique, qui est dans sa totalité une expérience dans laquelle chaque son découle du son précédent²⁵. La Durée est alors un écoulement sans fin, qui se caractérise par un processus de changement éternel, un processus dynamique, de devenir²⁶. Cette vision dans la tradition de Platon et d'Héraclite²⁷ implique qu'aucun moment, aucun état n'est susceptible de se répéter, comme il porte toujours en soi l'entier du passé²⁸.

¹⁶ Bergson, *L'Évolution Créatrice*, 1921, p. 369.

¹⁷ Hermsen, 2009, p. 40.

¹⁸ Bergson, *Durée et Simultanéité*, 1922, p. 203.

¹⁹ Bergson, *L'Évolution Créatrice*, 1921, p. 4.

²⁰ Bergson, *Durée et Simultanéité*, 1922, p. 79.

²¹ Hermsen, 2009, p. 42.

²² Idem., p.52.

²³ Bergson, *Durée et Simultanéité*, 1922, p. 65.

²⁴ Idem., p. 83.

²⁵ Hermsen, 2009, p. 41-42.

²⁶ Hermsen, 2009, p. 48.

²⁷ Bergson s'inscrit dans la tradition d'un temps linéaire qui date de l'Antiquité, désignée par « panta rhei », « tout coule », d'Héraclite.

²⁸ Hermsen, 2009, p. 52.

Ce qui est indispensable dans cette théorie, c'est que le changement n'est pas une indication temporelle entre deux états. Le changement en entier (qui comprend donc les deux états !), c'est la substance même de la Durée²⁹, « ce flux devient la réalité même »³⁰ dit Bergson. Dans *Durée et Simultanéité*, Bergson décrit la Durée comme « la continuité de notre vie intérieure »³¹. La Durée devient la 'donnée immédiate', car elle se laisse éprouver dans le présent comme une expérience psychologique³². Nous nous rendons compte du devenir, du passage, de notre Durée à l'aide de la mémoire.

1.2 La mémoire : le souvenir du présent³³

La Durée comprend tout notre passé, joint à chaque instant du présent³⁴. Cette construction clé de Bergson implique que chaque moment du présent porte en soi le passé. C'est pour cette raison que notre Durée est irréversible. La Durée *est* en fait la mémoire, car la mémoire héberge tout notre passé à chaque moment du présent³⁵. Cela empêche un état – même s'il était identique à lui-même en surface – de se répéter en profondeur³⁶. Si nous ne disposions pas d'une mémoire, la Durée en tant que changement constant n'existerait pas. La Durée est alors « la mémoire intérieure au changement même »³⁷. Gilles Deleuze décrit la théorie de la mémoire comme « un des aspects les plus profonds, même le moins bien compris du Bergsonisme »³⁸. C'est son livre *Le Bergsonisme* qui sera notre guide dans la mise au point de cet aspect de la théorie bergsonienne.

1.3 La nature de la mémoire

Selon Deleuze, Bergson présente l'identité de la mémoire, en tant que la Durée, de deux façons : « la conservation et l'accumulation du passé dans le présent »³⁹. Soit le présent contient toujours le souvenir du moment précédent, soit « les deux moments se contractent ou se condensent l'un dans l'autre, puisque l'un n'a pas encore disparu quand l'autre

²⁹ Deleuze, 1966, p. 29.

³⁰ Bergson, *L'Évolution Créatrice*, 1921 p. 372.

³¹ Bergson, *Durée et Simultanéité*, 1922, p. 54.

³² Deleuze, 1966, p. 29.

³³ Paradoxe qui caractérise la mémoire. Dans « Le souvenir du présent et la fausse reconnaissance » Bergson pose la question suivante : quand est-ce que le souvenir se forme ?

³⁴ Bergson, *L'Évolution Créatrice*, 1921 p. 5.

³⁵ Hermsen, 2009, p. 43.

³⁶ Bergson, *L'Évolution Créatrice*, 1921 p. 6.

³⁷ Bergson, *Durée et Simultanéité*, 1922 p. 55.

³⁸ Deleuze, 1966, p. 49.

³⁹ Idem., p. 45.

apparaît »⁴⁰. Le mémoire-souvenir et la mémoire-contraction sont inséparables. Avant d'entrer dans le fonctionnement de la mémoire bergsonienne, regardons de plus près la différence entre le présent et le passé, la perception et le souvenir. On ne saurait être plus clair que Deleuze dans son passage suivant :

« [...] nous croyons que le passé n'est plus, qu'il a cessé d'être. Nous confondons alors l'être avec l'être-présent. Pourtant le présent n'est pas, il est plutôt devenir[...]. Il n'est pas, il agit. Son élément propre n'est pas l'être, mais l'actif ou l'utile. Du passé au contraire, il faut dire qu'il a cessé d'agir ou d'être-utile. Mais il n'a pas cessé d'être. [...] Impassible, il est, au plein sens du mot. [...] on ne dit pas qu'il 'était', puisqu'il est la forme sous laquelle l'être se conserve en soi (par opposition au présent, forme sous laquelle l'être se consume et se met hors de soi). [...] C'est du passé qu'il faut dire qu'il 'est', qu'il est éternellement, de tout temps. Telle est la différence de nature entre le passé et le présent »⁴¹.

Le passé selon Bergson, c'est de l'ontologie pure. Le présent au contraire, le présent qu'on vit et qu'on éprouve, appartient au domaine de la psychologie. Une fois que le souvenir 'saute' de notre mémoire, c'est-à-dire quand le souvenir s'incarne, se tourne en image, il se 'psychologise', il devient actuel⁴². Cette psychologisation est une actualisation, car le souvenir semble surgir du passé au présent. Pourtant, la mémoire actualise des souvenirs en les adaptant aux exigences du présent. De telle façon, le passé devient à son tour le présent, au lieu d'être reconstitué comme le passé qu'il a été. Nous croyons que le présent doit être remplacé par un autre avant de devenir passé, que le passé comme tel se constitue après avoir été présent⁴³. C'est à ce point, qu'on touche au paradoxe le plus profond de la mémoire. Deleuze le formule ainsi :

« Le passé est 'contemporain' au présent qu'il a été. Si le passé devait attendre de ne plus être, [...] s'il ne se constituait pas tout de suite, il ne pourrait pas davantage être reconstitué à partir d'un présent ultérieur. Jamais le passé ne se constituerait, s'il ne coexistait avec le présent dont il est maintenant le passé. Le passé et le présent ne désignent pas deux moments successifs, mais deux éléments qui coexistent, l'un qui est le

⁴⁰ Idem., p. 46.

⁴¹ Idem., p. 49-50.

⁴² Idem., p. 51-52.

⁴³ Ibidem.

présent, et qui ne cesse de passer; l'autre qui est le passé, et qui ne cesse pas d'être, mais par lequel tous les présents passent »⁴⁴.

Cette coexistence du passé et du présent, cette simultanété (l'explication du titre de *Durée et Simultanété*) nous précise également le fonctionnement de la mémoire. Si on se rend compte que chaque présent renvoie à soi-même comme passé, et que le passé se conserve en soi, c'est tout notre passé qui coexiste avec chaque présent. La mémoire est désignée par l'image d'un cône (fig. 1). Le sommet symbolise notre moment présent. Les régions (comme indiquées dans la fig.1, c'est-à-dire les zones entre A et B au niveau horizontal) ne contiennent pas certains éléments du passé que d'autres régions ne contiennent pas, mais chaque niveau contient tout notre passé, à un niveau plus ou moins contracté⁴⁵. La Durée est donc non seulement une succession réelle, mais elle est une coexistence virtuelle⁴⁶. Coexistence virtuelle, car le présent comprend tous les niveaux du passé. À l'intérieur de la durée il existe donc une forme de répétition, soit seulement une répétition psychique (l'actualisation d'un souvenir) au lieu d'une répétition physique (chaque moment du présent est irréversible)⁴⁷. La question qui demeure est : en faisant le 'saut' dans le souvenir, dans l'ontologie, comment un souvenir s'actualise-t-il, comment prendra-t-il une existence psychologique⁴⁸ ?

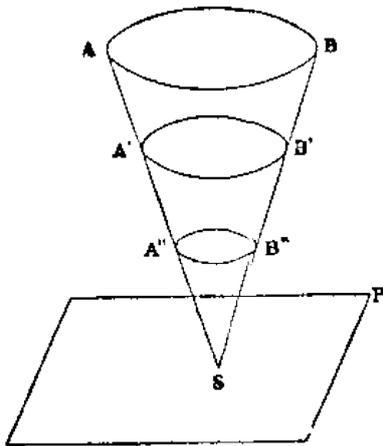


Fig. 1⁴⁹

⁴⁴ Idem., p. 54.

⁴⁵ Idem., p. 54-56.

⁴⁶ Idem., p. 56.

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ Idem., p. 58.

⁴⁹ Figure 1 : la représentation de la mémoire bergsonienne, dans laquelle 's' symbolise le présent. Les niveaux (entre A et B) du cône symbolisent les différents niveaux de la contraction du passé.

Source consultée : https://brocku.ca/MeadProject/Bergson/Bergson_1911b/Bergson_1911_03.html

1.4 Le fonctionnement de la mémoire

Quand le présent fait appel à notre mémoire, nous nous installons dans le virtuel du passé, dans telle ou telle région, d'après la contraction du niveau. Pourtant l'actualisation n'est pas le seul appel au souvenir. Une fois installé dans le souvenir, dans le virtuel, « cet appel exprime la dimension proprement ontologique de l'homme, ou plutôt de la mémoire, mais le souvenir reste encore à l'état virtuel »⁵⁰. Les souvenirs peuvent alors devenir des 'images-souvenirs' dans le présent, « sous l'appel du présent ils n'ont plus l'inefficacité, l'impassibilité' qui caractérisent les souvenirs purs »⁵¹. C'est dans ce processus que les souvenirs s'actualisent ou s'incarnent, donc par l'évocation au lieu d'un rappel seul. C'est cette actualisation qui provoque une conscience, une expérience psychologique. L'évocation s'appelle chez Bergson le mouvement de 'translation' : « tout un niveau du passé s'actualise, en même temps que tel souvenir »⁵². La translation implique la 'contraction' ; « le souvenir devient une image et entre en coalescence avec le présent »⁵³. Quand cette image devient actuelle, quand elle devient une expérience psychologique, le souvenir s'unit en fait au présent⁵⁴. Le souvenir incarné en image dans le présent constitue une image « non pas en fonction de son propre présent (donc la situation telle qu'elle a été et qu'on 'revit' en fait), mais en fonction d'un nouveau présent par rapport auquel il est maintenant du passé. Cette condition est normalement réalisée par la nature même du présent, qui ne cesse de passer, d'aller en avant et de creuser un écart »⁵⁵. Un autre principe qui fait partie du fonctionnement de la mémoire, c'est celui de la 'rotation'. Une fois évoqué, le souvenir entre « non seulement en coalescence avec le présent mais entre également dans une espèce de circuit avec lui ; l'image-souvenir renvoie à l'image-perception et inversement »⁵⁶. La théorie de la mémoire nous révèle la révolution bergsonienne : « nous n'allons pas du présent au passé, de la perception au souvenir, mais du passé au présent, du souvenir à la perception (le souvenir actualisé) »⁵⁷.

⁵⁰ Idem., p. 59.

⁵¹ Ibidem.

⁵² Idem., p. 62.

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ Idem., p. 69.

⁵⁶ Idem., p. 63.

⁵⁷ Idem., p. 60.

1.5 La simultanéité : la relation entre l'espace et la Durée

À première vue, l'espace semble éliminé de la construction de la Durée dans la philosophie bergsonienne. Il ne paraît qu'un simple « écran qui dénature la Durée »⁵⁸ et ne fait pas partie de notre vie intérieure. L'espace n'est qu'une « extériorité sans succession », tandis que la Durée est une « succession sans extériorité »⁵⁹. La relation de l'espace et de la Durée est pourtant plus compliquée. Les choses extérieures semblent de changer, mais leurs moments ne se succèdent que pour une conscience qui les remémore. Autrement dit, le mouvement (des choses extérieures, dans l'espace) est avant tout un « fait de conscience », qui nous fait croire que le sujet dure. On confond cela avec la Durée qui, en quelque sorte, « se manifeste » comme une expérience psychologique⁶⁰. Le mouvement ressemble donc à la Durée car il devient – toute comme la Durée – une expérience psychologique, pour que nous en devenions conscients. La question suivante s'impose : les choses extérieures durent-elles ?⁶¹ Chaque moment de notre vie intérieure correspond indéniablement à un moment de notre corps et est donc de toute manière environnante⁶². Comme chaque moment se situe dans l'espace, il fait alors partie de l'expérience psychologique de la Durée. Pourtant, il ne fait pas réellement partie de la Durée, mais il devient un état de conscience, qui coexiste avec l'expérience de la Durée.

Comment aller du temps intérieur au temps des choses ? Bergson en dit le suivant : « notre perception du monde est à la fois en nous et à la fois hors de nous. D'un côté, c'est un état de conscience, d'un autre côté, c'est une pellicule superficielle »⁶³. L'espace est une pellicule superficielle car il est extérieur à nous et à notre Durée. Il est *en* nous car il fait quand même partie de notre conscience de la Durée, de l'expérience qu'elle provoque. Notre conscience de l'espace coexiste donc avec notre conscience de la Durée. À ce moment-ci, il semble en faire partie, mais ne le fait pas réellement. Bergson parle dans ce cas de *simultanéité*. La 'simultanéité' désigne à la fois une coexistence du passé et du présent (comme a montré *Le fonctionnement de la mémoire*) et en même temps une coexistence de la Durée et de l'espace, car chaque moment est environnant et fait partie de l'expérience psychologique de la Durée (mais non pas de la Durée même). Est-ce qu'il existe de la Durée en dehors de nous ? La réponse ne serait qu'à moitié affirmative : dans

⁵⁸ Idem., p. 44.

⁵⁹ Idem., p. 29.

⁶⁰ Idem., p. 43.

⁶¹ Ibidem.

⁶² Bergson, *Durée et Simultanéité*, 1922, p. 54-55.

⁶³ Bergson, *Durée et Simultanéité*, 1922, p. 55.

le présent seulement, dans la simultanéité⁶⁴. Car c'est uniquement dans le présent que la Durée coexiste avec les extériorités dans notre conscience. La succession définit la Durée, et la coexistence dans le présent moment renvoie à l'espace⁶⁵.

1.6 L'Élan Vital

Il n'y a pas de séparation nette entre le temporel et le spatial. Le principe de l'Élan Vital établit le lien entre les deux domaines. La Durée comme la force créatrice nous inspire à la vie et est donc incontestablement liée à sa création (matérielle)⁶⁶. Notre existence consiste à changer et mûrir⁶⁷. Dans *L'Évolution Créatrice*, Bergson cherche la poussée interne dans le cours de la vie. Quelle force met en marche un processus comme l'évolution ? Il trouve notre Élan Vital dans la Durée. Cette progression dynamique des états qui se poursuivent, c'est la façon dont les phénomènes physiologiques se produisent. Les choses se font donc par le principe de la Durée, la métaphore de la boule de neige nous relève son avancée créatrice, à son tour irréversible⁶⁸.

Si l'évolution est la Durée, elle sera également de la mémoire. Tout comme la mémoire, l'évolution se fait du virtuel à l'actuel. Ce serait une erreur de considérer les créations de l'évolution comme des choses purement actuelles. Selon Bergson « l'évolution est l'actualisation, l'actualisation est de la création »⁶⁹. Deleuze explique ce principe de création : « nous devons penser que lorsque la Durée se divise en matière et vie, puis la vie, des niveaux différentes de contraction s'actualisent, qui ne coexistaient que tant qu'ils restaient virtuels »⁷⁰. La création se déroule ainsi selon les principes de la mémoire et la création est alors l'actualisation de ce qui 'est déjà' – en termes du virtuel.

⁶⁴ Deleuze, 1966, p. 43.

⁶⁵ Idem., p. 56.

⁶⁶ Notre traduction. "Since time in the guise of élan vital is creation it is inextricably bound to the form it creates [...] no radical break separates the temporal from the spatial". Antliff, 1993, p. 12.

⁶⁷ Bergson, *L'Évolution Créatrice*, 1921, p. 8.

⁶⁸ Hermsen, 2009, p. 52-53.

⁶⁹ Deleuze, p. 101.

⁷⁰ Idem., p. 104.

1.7 l'Intuition, le Moi Profond

Selon Bergson, l'Intuition est une faculté capable de renforcer l'énergie créative de l'Élan Vital. La créativité artistique est alors une imitation de la production dans la nature⁷¹. Qu'est-ce que Bergson entend par l'Intuition ? L'Intuition ne se réduit pas tout à fait à l'intellect, ni tout à fait à l'instinct. C'est plutôt une conscience à un niveau très profond, située dans la mémoire⁷². Elle se trouve quelque part entre la raison et l'instinct et se rapproche d'une façon de réfléchir avec sensibilité et compassion. Car d'après Bergson, la réflexion ne dépend pas que de la faculté cognitive⁷³. Quand on veut entrer en 'relation intuitive' avec soi-même, il est - paradoxalement - d'abord important de « se détacher de soi-même sur un niveau matériel »⁷⁴. L'expérience de la Durée – à laquelle l'Intuition nous mène – se fait tantôt consciemment, tantôt inconsciemment⁷⁵. Notre Intuition pour l'expérience de la Durée se cultive en tournant notre attention vers la musique, l'art, la littérature – où la Durée est scellée. Mais aussi la rêverie, la réflexion, le sport, l'érotisme et la méditation nous éloignent de notre existence corporelle et nous plongent dans le virtuel⁷⁶. Quand on arrive à l'expérience de la Durée, on arrive à ce que Bergson désigne par le Moi Profond. Notre liberté se trouve au niveau du moi profond⁷⁷, car ce Moi Profond a perdu tout sens de l'échéance du temps linéaire. Dans le processus de la création artistique, l'artiste doit se distancier de la partie de soi-même qui agit, pour pouvoir descendre au Moi Profond, qui est - toute comme la Durée - dynamique et en changement permanent. Le Moi Profond est alors une condition de créativité. Une aliénation de soi-même – du Moi Profond donc – nous rend plus fonctionnel, plus automatique, plus mécanique⁷⁸.

C'est à ce point qu'on s'approche du comique de Bergson et qu'on arrive également à l'analogie avec le théâtre ioneskien. L'aliénation qui domine dans le théâtre de Ionesco, fait que l'homme n'arrive qu'à réagir d'une façon pratique à son environnement. C'est exactement ce qui nous arrive quand on perd notre Moi Profond. Le héros absurde se

⁷¹ Antliff, 1993, p. 12.

⁷² Hermsen, 2009, p. 44.

⁷³ Idem., p. 248.

⁷⁴ Notre traduction. "To enter into intuitive relation to the self was paradoxically to dissolve self-presence altogether". Antliff, 1993, p. 12.

⁷⁵ Par la musique, qui se construit de la même manière que la Durée ; comme une boule de neige. Ou dans une expérience artistique (en créant ou en regardant de l'art), ce qui nous fait perdre toute notion d'un temps qui passe.

⁷⁶ Hermsen, 2009, p. 62.

⁷⁷ Idem., p. 48.

⁷⁸ Idem., p. 62-64.

trouvé déterminé par le temps, dans une pièce cyclique, où chaque moment se répète, où les caractères sont interchangeable. Le héros absurde nous montre cette aliénation. Dans les chapitres suivants nous allons voir dans quelle mesure le comique chez Bergson ainsi que l'humour absurdiste de Ionesco, connaissent un fondement temporel. Avant d'étudier *La Cantatrice Chauve*, nous nous proposons d'analyser *Le Rire*, pour voir dans quelle mesure certains principes temporels expliquent le comique, d'après Bergson. Les principes en question, s'appliquent-ils également au théâtre de Ionesco ?

Chapitre II : La nature du comique chez Bergson : en contradiction avec la vie

Introduction

Dans son essai intitulé *Le Rire : essai sur la signification du comique* (1900), Bergson étudie la nature du comique à partir de ces manifestations nombreuses. Dans l'effort de formuler des lois générales, il espère « déterminer les procédés de fabrication du comique »⁷⁹. C'est à travers ces lois que le comique s'expose dans l'essai – qu'il soit propre au théâtre ou se manifeste dans la vie quotidienne. Dès le début de son essai, Bergson veut saisir ce qui est à la base du rire. Qu'y a-t-il au fond du risible ?⁸⁰ Quelle est l'essence du comique ? Comme il reconnaît ne pas pouvoir trouver une définition concrète du comique – car il reste quelque chose de vivant – il cherche à décrire sa nature. À travers la fonction du rire – qui est profondément sociale – il décompose les gestes, les mots et les caractères du comique (dans l'ordre donné) afin de toucher à son origine. Quel est le point commun entre les mouvements du clown et le jeu raffiné de la comédie – qui nous font rire tous les deux ? Dans sa tentative de comprendre ce qui nous fait rire, il cherche un fil rouge qui relie les deux. En suivant ce fil, Bergson espère arriver à un rapport général entre l'art et la vie, car c'est à cette frontière qu'on trouve le comique⁸¹.

Nous nous proposons de suivre la théorie mise au point dans son essai, mais nous allons déroger à la suite logique de Bergson. Bergson commence par les manifestations physiques du comique (*le comique en général*) afin d'insister sur l'extériorité et sur la rationalité propres au comique. Il passe, par *le comique des gestes, le comique des mots et des formes*, au *comique de caractère*. C'est-à-dire que le comique, surtout extérieur, devient quelque chose de systématique et par là propre au personnage. Telle est la logique suivie par Bergson dans *Le Rire*. Notre étude au contraire, sera établie selon l'ordre inversé, afin de mettre l'accent sur *le comique de caractères*, c'est-à-dire la partie qui porte sur la raideur dans l'esprit, qui devient systématique. Dans notre analyse, nous allons voir d'abord comment le héros comique est déterminé par la raideur, l'automatisme, la source de tout comique. Puis, nous allons voir comment cette raideur se traduit dans une obstination d'imagination, ce qui sera essentiel également dans le chapitre consacré à *La*

⁷⁹ Bergson, *Le Rire*, 1945, préface, s.p.

⁸⁰ Bergson, *Le Rire*, 1945, p. 11.

⁸¹ Idem., p. 26.

Cantatrice Chauve. Le cœur du chapitre sera consacré à la répétition, à l'inversion et à l'interférence et à leur signification dans la fabrication du comique. La partie suivante traitera le comique verbal, car c'est à ce niveau que s'exprime la plupart du comique chez Ionesco. Notre étude de *Le Rire* se terminera par un passage sur la réception critique de l'essai. À partir de deux commentaires critiques, nous allons voir quels aspects de la théorie de Bergson sur le comique ne correspondent pas à sa nature polyvalente. Notre but dans ce chapitre sera double : d'abord, nous cherchons à comprendre comment la formule générale du comique se traduit dans toutes ses expressions, verbales aussi que non-verbales. Sous quelles conditions le rire se manifeste-t-il ? En deuxième instance, nous allons voir, à travers le chapitre, dans quelle mesure la théorie de *Le Rire* est lié à la philosophie du temps, comme l'a formulée Bergson. Autrement dit, dans l'analyse suivante nous cherchons la dimension temporelle du comique.

2.1 La distraction propre au comique et la fonction sociale du rire

Le comique est introduit par trois caractéristiques principaux : il est humain, rationnel et collectif. Le comique ne se trouve pas en dehors de ce qui est proprement humain. En plus, le rire appartient au domaine de l'intelligence, les larmes à celui du sentiment. « Le rire n'a pas de plus grand ennemi que l'émotion », dit Bergson, et « le rire s'adresse à l'intelligence pure »⁸². En plus, il semble à Bergson que « le rire a besoin d'un écho »⁸³ car on rit rarement tout seul. Le rire connaît donc, à part son caractère humain et rationnel, évidemment une certaine collectivité, mais le risible⁸⁴ se limite toujours à un certain groupe d'initiés.

Dès le début de l'essai, l'accent est mis sur le caractère extérieur et accidentel du comique. Le simple fait de trébucher est risible quand il est involontaire. Dans ce cas, c'est la rigidité qui s'oppose à la souplesse et à la vitesse de la vie. Le comique – quelque chose de mécanique – reste dans ces cas à la surface. Pourtant, l'expression physique – *le comique des formes et des mouvements* – n'est pas la seule manifestation du comique. La raideur comique se trouve également dans l'esprit et le caractère⁸⁵. Comment le comique

⁸² Bergson, *Le Rire*, 1945, p. 17.

⁸³ Idem., p. 17.

⁸⁴ Dans l'essai, la signification donnée à « risible » n'est pas péjorative, mais plutôt neutre, c'est-à-dire celle de « comique ».

⁸⁵ Bergson, *Le Rire*, 1945, p. 24.

pénètre-t-il la surface et s'installe-t-il dans le personnage, pour en faire partie ?⁸⁶ Car c'est dans la personne même que nous trouvons la source du comique :

« Il faudra que la raideur mécanique n'ait plus besoin, pour se révéler, d'un obstacle placé devant elle, par le hasard[...]. Imaginons un esprit qui soit toujours à ce qu'il vient de faire [...]. Imaginons une certaine inélasticité native des sens et de l'intelligence qui fasse que l'on continue [...] de s'adapter à une situation passée et imaginaire quand on devrait se modeler sur la réalité présente. Le comique s'installera cette fois dans la personne même : c'est la personne qui lui fournira tout, matière et forme, cause et occasion »⁸⁷.

Plus la personne est naturelle et profondément distraite, plus son effet est comique⁸⁸. Le plus risible, c'est la distraction fondamentale qui est propre au personnage. Même si le comique n'est pas conscient, il n'est pas non plus un concours de circonstances. Bergson remarque « qu'un personnage comique est généralement comique dans l'exacte mesure où il s'ignore lui-même »⁸⁹. Il se trouve déterminé par une certaine rigidité, là où la vie demande de nous « une attention constamment en éveil [...] et une élasticité du corps et d'esprit »⁹⁰. Selon Bergson, la tension et la souplesse sont des forces complémentaires. Le déséquilibre a un effet disloquant, dont le héros comique est la visualisation.

La raideur qui se trouve collée sur le physique, l'esprit et enfin sur le caractère, « cette raideur est le comique et le rire est le châtement »⁹¹ dit Bergson. Le rire a une fonction correctrice, et dans les descriptions de Bergson, le rire donne l'impression d'avoir un but d'exclusion, d'un jugement moral, voire d'une punition. Pourtant, Bergson le définit surtout comme un « perfectionnement social »⁹², étant plutôt de la répression que l'exclusion. La répression est une réaction – un « geste social » - contre la manque de flexibilité, une « inadaptation » qui menace la vie sociale⁹³. Le rire est donc correction, châtement même, mais surtout à un niveau global. Comme la réflexion consciente manque, il n'est pas forcément moral et peut aussi bien être injuste⁹⁴. À nos yeux, c'est à juste titre

⁸⁶ Idem., p. 20.

⁸⁷ Ibidem.

⁸⁸ Idem., p. 21.

⁸⁹ Idem., p. 23.

⁹⁰ Idem., p. 24.

⁹¹ Idem., p. 26.

⁹² Idem., p. 25.

⁹³ Canivet, « Le rire et le bon sens », 1988, p. 356.

⁹⁴ Idem., p. 357.

que les critiques s'interrogent sur le plaisir que le rire devrait entraîner⁹⁵. Comment le rire apporte-t-il des sentiment joyeux ? Cache-t-il un plaisir impur ou même maligne ? Le grand défaut d'inflexibilité est-il consciemment amusant et inconsciemment menaçant ? Ces questions appartiennent à un autre domaine, celui que notre étude ne recouvre pas, mais rendent pourtant manifeste le caractère linéaire de l'essai de Bergson. Essayons de garder à l'esprit, en même temps, que l'essai sur le comique n'est que l'élaboration de la vision bergsonienne. Le désir d'arriver à la *signification du comique* pourrait expliquer la détermination de l'essai, et son manque d'ambiguïté.

Comme nous l'avons déjà annoncé, dans notre étude l'accent ne sera pas mis sur le rire et sa fonction mais sur la nature du comique. Nous l'avons pourtant mentionnée, car elle nous précise deux choses sur le comique : d'abord qu'il est un *défaut*, qu'il est collé sur le personnage, c'est-à-dire sans comprendre la totalité de son caractère. En plus, qu'il est en désaccord avec la vie. C'est à partir de ces deux premiers éléments que nous allons approfondir la notion bergsonienne du comique.

2.2 Le personnage comique: la création d'un type

Dans la mise au point de Bergson du comique, la distinction entre la comédie et la tragédie est essentielle. C'est en comparaison avec le drame que Bergson arrive aux essences du comique telles que ses caractéristiques d'extériorité et de rationalité. D'après Bergson, les deux genres sont d'une autre nature, la comédie étant plus proche de la vie, le drame étant plus esthétique. C'est au poète dramatique de déformer la réalité et d'en dresser le drame. La comédie au contraire, se trouve dans le plus bas, le plus banal de notre vie. Ce ne sont pas seulement les défauts qui font rire, car l'honnêteté aussi peut être risible. « Un vice souple serait moins facile à ridiculiser qu'une vertu inflexible »⁹⁶ dit Bergson, car c'est la raideur dont on rit et ce qu'on tente de corriger par l'humiliation du rire.

En conséquence, le comique ne devrait pas susciter de l'émotion car s'il faisait cela, il se rapprocherait plutôt du drame⁹⁷. Comment est-ce que la comédie fait en sorte que nous soyons privés de toute émotion ? La réponse de Bergson est très claire : elle attire notre attention sur les actions et les gestes, car c'est dans les actions et les

⁹⁵ Idem., p. 359, parmi eux F. Dupréel, qui sera introduit à la fin du chapitre.

⁹⁶ Bergson, *Le Rire*, 1945, p. 90.

⁹⁷ Idem., p. 88.

mouvements que l'automatisme se découvre⁹⁸. Quand notre attention est attirée entièrement sur l'aspect physique, c'est avec rationalité qu'on regarde la comédie, sans passion, sans être touché par l'émotion. C'est ici qu'on trouve une différence prépondérante entre la comédie et le drame ; là où l'action a peu d'importance dans la comédie, elle est primordiale dans le drame. Dans le drame, les personnages sont indissolublement liés à leurs situations ; si on séparait Antigone de la situation présentée dans la pièce homonyme, le personnage disparaîtrait. Dans la comédie en revanche, on aurait pu choisir une autre situation pour pouvoir présenter les mêmes personnages au public. L'insociabilité du personnage et l'insensibilité du public sont les conditions exigées par la comédie. C'est l'automatisme du personnage comique qui manque encore. Dans tout l'essai, Bergson insiste sur cet aspect, la source du comique. « Plus profonde est la distraction, plus haute est la comédie. [...] Raideur, automatisme, distraction, insociabilité, tout cela se pénètre, et c'est de tout cela qu'est fait le comique de caractère »⁹⁹. La comédie a l'habitude de présenter au public les types et par là, même une ressemblance à un type est une source du comique. Par l'objectif de « peindre des caractères, c'est-à-dire des types généraux »¹⁰⁰, que Bergson a assigné à la comédie, elle se distingue des autres arts. Son fondement de classification s'associe à notre regard dans le monde : « c'est la classification que j'aperçois, beaucoup plus que la couleur et la forme des choses ». Notre besoin de classer le monde est encore souligné, même renforcé par le langage qui se limite au général, or à l'impersonnel, étant pareil pour tous. Ce sont les arts au contraire qui s'adressent à la particularité et l'individualité¹⁰¹. La comédie, étant plus proche du quotidien, se trouve donc « aux confins de l'art et la vie »¹⁰².

En comparaison avec le drame, Bergson montre d'autres aspects fondamentaux de la comédie. Sans intention d'aborder cette comparaison – elle dépasse l'objectif de ce chapitre – nous en avons tiré les éléments qui nous révèlent la nature du comique. Le poète dramatique nous donne « une impression de la vie »¹⁰³ : il crée une individualité, entraînée par ses passions. Le poète s'est identifié au personnage dans son étude sentimentale et personnelle, son regard est tourné vers l'intérieur. La comédie au contraire, ne fait pas appel à l'imagination, mais à l'observation de l'écrivain. Cette observation est extérieure,

⁹⁸ Idem., p. 93.

⁹⁹ Idem., p. 94-95.

¹⁰⁰ Idem., p. 96.

¹⁰¹ Idem., p. 97-98.

¹⁰² Idem., p. 96.

¹⁰³ Idem., p. 106.

car « nous ne sommes risibles que par le côté de notre personne qui se dérobe de notre conscience »¹⁰⁴. Bergson souligne le côté rationnel du comique ; dès que nous sommes touchés par le spectacle, nous ne rions plus¹⁰⁵. L'écrivain comique ne pénètre pas la couche extérieure pour dépeindre les personnages dans leur généralité¹⁰⁶. Nous disons personnages, car le héros de la comédie se trouve souvent entouré des figures du même genre dont il fait lui-même partie¹⁰⁷.

Le comique ne pénètre jamais à fond le personnage, mais se trouve toujours collé sur lui comme « une parasite »¹⁰⁸. C'est-à-dire que les motifs ou les sentiments du héros comique ne seront jamais sujet dans la comédie. Le comique se trouve dans l'automatisme qui va caractériser son comportement. Pourtant, au fil de la comédie, ce comportement prend la forme d'un trait de caractère, il va appartenir au personnage. Son obstination d'esprit et les raisonnements faux, mais répétitifs, qui en résultent, créent une certaine attente chez le spectateur. Dans la partie suivante, nous cherchons à comprendre d'où vient cette obstination d'esprit et comment la répétition fait en sorte que le comportement comique devienne lié au personnage.

2.3 Le comique devient propre au personnage

2.3.1 *L'obstination d'esprit, la réalité de rêve*

Ce qui est essentiel à la comédie, c'est que le héros comique va devenir un type, soit créé par l'écrivain, soit que ce type est déjà présent. Dans le dernier cas, il est constitué par les fonctions, les métiers, qui donnent lieu à une certaine raideur, tellement les personnages sont-ils déterminés par leur cadre social. La vanité professionnelle, l'endurcissement professionnel et la logique professionnelle sont des manifestations du même 'problème' que le héros comique rencontre dans le contact avec les autres : une obstination d'esprit. Une logique professionnelle implique une logique particulière, fortement en contraste avec la logique universelle¹⁰⁹, le personnage se croit pour ainsi dire cloîtré par les murs de cette logique. Même si le personnage n'est pas caractérisé par un cadre professionnel, il se trouve sur les traces d'une logique particulière. Il s'agit, dans la plupart des cas, d'un

¹⁰⁴ Ibidem.

¹⁰⁵ C'est à la fin du chapitre que nous reviendrons sur cette détermination, car elle peut être remise en question

¹⁰⁶ La comédie s'intéresse à la généralité, car c'est ainsi que la correction sera le plus efficace, comme le résume Canivet, « Le rire et le bon sens », 1988, p. 357.

¹⁰⁷ Bergson, *Le Rire*, 1945, p. 104.

¹⁰⁸ Idem., p. 107.

¹⁰⁹ Idem., p. 113.

raisonnement qui est faux, mais pourtant compréhensible si on le tient pour un rêve¹¹⁰, ce qui devient propre à ce personnage et donne lieu aux situations absurdes.

D'après Bergson, l'absurdité serait plutôt l'effet que la cause du comique; une idée qui importe dans notre étude. Le bon sens nous fournit de l'attention que la vie exige de nous, la capacité de s'adapter, une « mobilité de l'intelligence sur la mobilité des choses »¹¹¹. Dans le comique au contraire, on a souvent affaire à un héros qui dérive sa propre logique de son illusion : il voit ce qu'il pense, au lieu de penser ce qu'il voit. Il se trouve guidé par son imagination, sans se plier à ce qu'il rencontre dans la réalité et il ne fait pas appel à ses souvenirs pour interpréter les situations¹¹². Le théâtre de Molière nous offre maint exemple d'un personnage « qui suit son idée, y revient toujours, tandis qu'on l'interrompt sans cesse »¹¹³. Les conséquences que le héros déduit de sa logique, font une impression absurde au public. Pourtant, ce n'est pas de l'absurdité apparente que nous rions, le comique c'est de l'obstination ; l'esprit têtu qui refuse de régler la pensée sur les choses, mais tente de plier les choses à son idée. L'inversion du sens commun n'est pas de la folie, ni tout à fait la même chose que l'idée fixe. Car si elle l'était, elle ne nous ferait pas rire, mais exciterait notre pitié. Bergson cherche donc, pour classer cette inversion, une sorte de 'folie saine', ayant la logique de l'idée fixe, sans qu'elle provoque des émotions. D'après lui « l'absurdité comique est de même nature que celle des rêves » et le personnage comique se trouve donc dans « l'état de rêve »¹¹⁴ :

*« Le rêveur, au lieu de faire appel à tous ses souvenirs pour interpréter ce que ses sens perçoivent, se sert au contraire de ce qu'il perçoit pour donner un corps au souvenir : le même bruit de vent soufflant dans la cheminée deviendra alors, selon l'idée qui occupe l'imagination du rêveur, hurlement de bêtes fauves ou chant mélodieux »*¹¹⁵

Une telle logique de rêve – pas fantastique mais *imaginaire* – caractérise le personnage comique. Dans son attitude raidie par rapport à la vie, il « suit automatiquement son chemin »¹¹⁶. C'est la répétition qui renforce l'effet comique, nous la regardons de plus près dans le paragraphe suivant.

¹¹⁰ Idem., p. 117.

¹¹¹ Idem., p. 114-115.

¹¹² Ibidem.

¹¹³ Idem., p. 116.

¹¹⁴ Ibidem.

¹¹⁵ Idem., p. 117.

¹¹⁶ Idem., p. 88.

2.3.2 *L'imitation, la répétition et la suggestion: le comique va de la surprise à l'attente*

Avant d'examiner l'effet comique de la répétition, nous allons aborder quelques aspects fondamentaux du comique qui n'ont pas encore été introduits dans notre analyse. Bergson les décrit dans la partie brève *la force d'expansion du comique*. Ces principes, aussi raffinés qu'indispensables – à savoir le déguisement ou l'imitation, la surprise et la suggestion – jouent un rôle dans chaque technique formelle du comique.

Rappelons l'idée principale : quelque chose qui rappelle la mécanique, qui est collé sur la vie¹¹⁷, suscite le comique chez nous. Cette idée est montrée par le déguisement, étant « une matière posée sur une énergie vivante »¹¹⁸. Les vêtements sont risibles s'ils ne sont pas à la mode. Si on porte les vêtements d'autrefois, notre attention y est toute suite attirée et on les considère tout d'un coup comme déguisement¹¹⁹. Cela introduit un effet plus général du comique : l'attention attirée sur le physique d'une personne alors le moral est en cause. Ce principe est comique de manière littérale – pensons à un éternuement pendant une réunion solennelle – et au sens figuré. Dans ce cas, l'attention soudainement attirée au corps symbolise le corps ayant le dessus, la forme qui domine le contenu¹²⁰. Le côté risible du déguisement se produit également par un effet de *surprise*, une rupture. C'est notre imagination qui tient pour vrai que les vêtements habituels font partie de notre corps¹²¹. « Un nègre est un blanc peint » est une absurdité à la raison, mais semble logique à l'imagination. La suggestion d'une imitation de la vie, le soupçon d'un élément artificiel posé sur la matière vivante, suffit pour être comique. Ce n'est plus seulement un homme déguisé qui devient comique, mais un homme qu'on croit déguisé aussi. Le comique fonctionne donc grâce à *la suggestion*. Une scène souvent reproduite par exemple, peut devenir amusante par elle-même, indépendamment des rôles attribués. Déjà la suggestion d'une scène de la formule 'le voleur-volé' nous fait rire par exemple, quel que soit le voleur et le volé.

Comme nous l'avons mentionné, la répétition joue un rôle indéniable dans la réalisation du comique. Le comique s'oppose à la vie car il contredit son aspect fondamental : son irréversibilité. Je ris quand « [...] j'ai devant moi une mécanique qui fonctionne automatiquement. Ce n'est plus la vie, c'est de l'automatisme installé dans la

¹¹⁷ Idem., p. 30.

¹¹⁸ Idem., p. 41.

¹¹⁹ Idem., p. 35.

¹²⁰ Idem., p. 42.

¹²¹ Idem., p. 37.

vie en imitant la vie. C'est du comique »¹²² constate Bergson. La répétition crée un automatisme qui n'est pas propre à la vie. Elle crée pour ainsi dire une certaine attente, qui contredit l'imprévisibilité de la vie. Le comique se produit par un effet de surprise, comme un accident. Il se produit dans la rupture avec ce à quoi nous nous attendons ; un aspect mécanique se trouve là où on attend de la souplesse. Petit à petit, le comportement comique se répète, devient comique par l'attente créée et par l'allusion à lui-même et devient ainsi quelque chose de mécanique, lié à et collé sur le personnage. Le comique est alors une double contradiction temporelle : d'abord car il n'est ni toujours l'imprévu, ni toujours le prévu, mais se trouve plutôt dans la tension entre les deux extrêmes. En plus, les procédés qui produisent un effet comique sont liés au temps. Le déguisement d'abord, l'attention du moral qui passe à la forme, est en analogie avec le temps qui exige notre attention. Le temps, n'étant rien de plus qu'une forme mesurable de l'écoulement éternel ; la forme qui prend le pas sur la Durée. La suggestion ensuite, est un moyen comique qui fonctionne de la même façon que le principe de l'évocation dans la mémoire¹²³. L'élément suggéré – quoi que ce soit une forme comique ou bien un personnage – existe au moment de la suggestion dans le présent, comme les souvenirs évoqués du passé. La répétition s'oppose à la vie par sa force répétitive. Comme la répétition est le moyen du comique par excellence, nous allons approfondir l'étude de cette technique, avant de passer à l'inversion et à l'interférence, deux autres techniques temporelles du comique.

2.4 La répétition

Dans la partie *le comique de situation et le comique de mots*, Bergson examine la répétition, à partir de la comédie. La comédie, étant une imitation de la vie, trouve son origine selon Bergson dans les jeux de notre enfance. « Est comique tout arrangement d'actes et d'évènements qui nous donne, inséré l'une dans l'autre, l'illusion de la vie et la sensation nette d'un agencement mécanique »¹²⁴. Le diable à ressort, un objet important à retrouver, ou le pantin à ficelles (« un personnage croit parler et agir librement [...] mais apparaît comme un simple jouet entre les mains d'un autre ») sont des exemples de jeux

¹²² Idem., p. 32.

¹²³ Voir chapitre 1 *Le fonctionnement de la mémoire*.

¹²⁴ Bergson, *Le Rire*, 1945, p. 52.

qui partagent la même mécanique¹²⁵. Le fondement commun de ces jeux paraît la répétition, qui nous suggère la vie par une mise en scène¹²⁶.

Pourquoi la répétition est-elle risible ? Par la *répétition* Bergson entend la répétition des mots d'un côté, dont la cause de notre rire est plus abstraite que le mot répété ; « elle nous fait rire car elle symbolise un certain jeu particulier d'éléments moraux, symbole lui-même d'un jeu tout matériel »¹²⁷. De l'autre côté, le théâtre nous présente la répétition comme une « combinaison de circonstances »¹²⁸. Une situation qui se répète souligne davantage la force affaiblissante de la réversibilité, qui s'oppose à la vie. Bergson décrit l'effet de la répétition de la façon suivante : « C'est que la vie bien vivante ne devrait pas se répéter. Là où il y a de la répétition, similitude complète, nous soupçonnons du mécanique fonctionnant derrière le vivant. [...] Cet infléchissement de la vie dans la direction de la mécanique est ici la vraie cause du rire »¹²⁹. Imaginons : une rencontre imprévue en soi n'a rien de comique, mais si la même rencontre se répète, cette coïncidence devient risible. Cette rencontre semble quelque chose de construit, de mis en scène. De telles répétitions au théâtre deviennent plus drôles dès qu'elles sont plus complexes et présentées de façon plus naturelle¹³⁰. L'emploi de cette répétition varie dans le théâtre ; tantôt une telle situation sera vécue par la même personne, tantôt par une personne ou un groupe différent qui, par exemple, reproduit la même scène dans un registre différent. Une approche constructive produit un effet de vraisemblance ; même si la coïncidence est extraordinaire, elle sera acceptée par le spectateur.

En tant qu'êtres vivants, nous ne cessons d'évoluer. Du côté temporel, nous sommes dans un progrès constant, sans arrêts, sans retours en arrière. Du côté de notre condition spatiale, nous sommes des systèmes clos, sans interférences. Dans cette individualité parfaite, il est impossible de coïncider physiquement avec un autre organisme. C'est par cette caractérisation spatiale et temporelle que le vivant se distingue d'un mécanisme¹³¹. Le principe de l'interférence contredit cette caractérisation. Voyons

¹²⁵ « Il n'y a donc pas de scène réelle, sérieuse, dramatique même, que la fantaisie ne puisse pousser au comique par l'évocation de cette simple image ». Idem., p. 57-58.

¹²⁶ Idem., p. 54.

¹²⁷ Ibidem.

¹²⁸ Idem., p. 63.

¹²⁹ Idem., p. 33.

¹³⁰ Idem., p. 64.

¹³¹ « La vie se présente à nous comme une certaine évolution dans le temps, et comme une certaine complication dans l'espace [...] ». Idem., p. 62.

comment l'interférence contredit un des aspects principaux de la Durée et crée ainsi une atemporalité, comme le font la répétition et l'inversion.

2.5 L'atemporalité de la répétition, de l'inversion et de l'interférence des séries

La *répétition*, l'*inversion* et l'*interférence des séries* sont les procédés qui contredisent la nature de notre vie – d'un point de vue temporel aussi bien que spatial – car ils entraînent la vie dans « toutes opérations qui consistent à traiter la vie comme un mécanisme à répétition, avec effets réversibles et pièces interchangeableables »¹³². La citation suivante explique comment Bergson relie l'effet de mécanisation à la distraction propre au comique :

« *La vie réelle est un vaudeville dans l'exacte mesure où elle produit naturellement des effets du même genre, et par conséquent dans l'exacte mesure où elle s'oublie elle-même, car si elle faisait sans cesse attention, elle serait continuité variée, progrès irréversible, unité indivisée. Et c'est pourquoi le comique des événements peut se définir une distraction des choses* »¹³³

Maintenant scène comique est obtenue par *une inversion de rôles*, ce qui se manifeste dans de nombreuses formes. La situation qui se tourne vers celui qui l'a créé, par exemple, constitue la base de bien des comédies ; le trompeur trompé, le dupeur dupé, le juge victime de sa persécution, le voleur volé, et ainsi de suite¹³⁴. L'inversion de rôles fonctionne surtout car elle dévaste un certain ordre naturel. L'état de rêve qui provoque la distraction du personnage comique, est également décrit comme inversion par Bergson. Raisonner à partir de son imagination au lieu des situations et des circonstances, c'est l'inversion du raisonnement logique. Pour illustrer la formule de l'inversion, Bergson se sert de l'exemple suivant :

« *Dans une comédie de Labiche, un personnage crie au locataire d'au-dessus, qui lui salit son balcon : pourquoi jetez-vous vos pipes sur ma terrasse ? À quoi la voix du locataire répond : pourquoi mettez-vous votre terrasse sous mes pipes ?* »¹³⁵

¹³² Idem., p. 69.

¹³³ Ibidem.

¹³⁴ Idem., p. 66.

¹³⁵ Idem., p. 79.

La formule de *l'interférence des séries*, donne lieu à une grande variété d'effets comiques. La ressemblance révèle son effet : deux visages pareils nous font rire car cette ressemblance nous donne l'impression d'une empreinte, d'une fabrication des visages dans un moule¹³⁶. Le quiproquo fonctionne d'après le même principe. Pas par les deux situations qui en font partie, ni par l'équivoque en soi, mais parce que le quiproquo « manifeste la coïncidence de deux séries indépendantes »¹³⁷.

« Une situation est toujours comique quand elle appartient en même temps à deux séries d'événements absolument indépendants, et qu'elle peut s'interpréter à la fois dans deux sens tout différents »¹³⁸

Outre le quiproquo, l'interférence connaît plusieurs manifestations au niveau du langage : deux significations de la même phrase qui se recouvrent et la confusion du calembour. Le jeu de mots est de l'interférence – « il profite de la diversité de sens qu'un mot peut prendre » - et il trahit également « une distraction momentanée du langage »¹³⁹. Il serait intéressant de voir comment les principes fondamentaux du comique – la répétition, l'interférence et l'inversion – se traduisent de manière langagière. La pensée, ainsi que le corps, est quelque chose de vivant et le langage, qui traduit la pensée, devrait être aussi vivant qu'elle¹⁴⁰. Un des aspects principaux du comique au niveau du langage, se trouve dans la transposition. Elle recouvre la répétition, l'interférence et l'inversion à la fois. Cette transposition se fait quand « la même scène se reproduit, entre les mêmes personnages dans de nouvelles circonstances, ou bien entre les personnages nouveaux dans des situations identiques »¹⁴¹. La scène peut également être transmise à un autre style ou à un autre ton par changement de milieu. Dans ces cas, c'est donc le langage même qui crée l'effet comique¹⁴². D'après Bergson, le comique (de la parodie surtout) est souvent – et à tort – réduit à la dégradation (la transposition du solennel au familier). Il est vrai que le risible apparaît quand on traite quelque chose de médiocre, quand elle était auparavant respectée¹⁴³. Pourtant, si on applique ce procédé de manière inversée, on obtient un effet aussi, ou même plus comique : l'exagération peut porter sur la valeur ou sur la grandeur des choses. Parler des choses comme si elles étaient plus grandes, cela va de soi. La

¹³⁶ Exemple donné par Pascal, trouvé dans : *Les Pensées*, Idem., p. 33.

¹³⁷ Idem., p. 68.

¹³⁸ Idem., p. 67.

¹³⁹ Idem., p. 80.

¹⁴⁰ Canivet, « Le rire et le bon sens », 1988, p. 356.

¹⁴¹ Bergson, *Le Rire*, 1945, p. 80.

¹⁴² Ibidem.

¹⁴³ Idem., p. 82.

transposition à partir de la valeur au contraire, cette formule mérite un exemple : « tu voles trop pour un fonctionnaire de ton grade »¹⁴⁴.

Dans toutes les manifestations possibles du comique, « le mécanique plaqué sur le vivant »¹⁴⁵ devrait être l'image centrale. Cette image est suscitée par les procédés de fabrication du risible: La répétition suggère une réversibilité qui contredit le mouvement de la vie. L'inversion s'oppose à la continuité et l'interférence des séries donne l'impression d'une unité divisée. Autrement dit, le comique, c'est (la suggestion d') un élément artificiel collé sur la vie. De la même façon, la mesurabilité du *temps* est un élément artificiel collé sur le vivant, sur l'expérience temporelle réelle de la Durée. Cette mesurabilité contredit la Durée, et le temps qui nous reste est alors un temps vidé de sens. Les caractéristiques de la vie, son irréversibilité et son ordre, sont bouleversés par les moyens de la répétition, de l'inversion et de l'interférence. Un ordre dans lequel ces procédés dénoncent la temporalité nous rend conscients dans quelle mesure cette temporalité nous détermine. L'inversion du même ordre temporel est risible dans la mesure où elle montre que le temps n'est qu'une convention, qu'il n'est pas réel, contrairement à la Durée.

2.6 La réception critique de la théorie linéaire de Bergson

Dans sa tentative de pénétrer la nature du rire et sa cause, Bergson tombe dans une définition causale qui lie les deux phénomènes. Le comique est la suite logique de l'emploi des trois techniques temporelles, que nous venons de décrire amplement. Si le comique est « un renversement du sens commun, nous pouvons en déduire que le rire qui le sanctionne est l'effet du sens commun retrouvé »¹⁴⁶. Malgré que l'application de Bergson du terme de « sens commun » (ou bon sens) n'est pas univoque, l'idée fondamentale du bon sens serait « l'esprit en éveil, la mobilité de l'intelligence qui se règle exactement sur la mobilité des choses »¹⁴⁷. La théorie uniforme, objective et causale du rire et du comique a suscité de l'admiration mais a également soulevé beaucoup de questions critiques. Nous avons choisi d'en traiter quelques-unes, à travers l'article de Michel Canivet, « Le rire et le bon sens » (1988). Il comporte les critiques sur les idées de Bergson de E. Dupréel et

¹⁴⁴ Idem., p. 83.

¹⁴⁵ Idem., p. 45.

¹⁴⁶ Canivet, « Le rire et le bon sens », 1988, p. 358.

¹⁴⁷ Idem., p. 357-358.

F. Jeanson¹⁴⁸, portant sur l'aspect social du rire d'un côté, et l'aspect objectif du comique de l'autre. Dans la perspective de notre étude, c'est surtout le dernier aspect qui importe.

La théorie pluraliste de Dupréel contredit la généralité et la causalité des idées de Bergson sur le rire : « Le mécanique plaqué sur le vivant n'est au plus qu'une occasion fréquente de rire »¹⁴⁹ au lieu d'en être la formule générale. D'après lui, « il n'y a pas de comique en soi »¹⁵⁰, car le comique n'est pas risible par la nature de sa cause. Le comique se produit par contre en raison des circonstances sociales, soit par l'inclusion, soit par l'exclusion d'un groupe social. Le rire a donc, d'après Dupréel, une fonction sociale, mais une fonction plus nuancée que celle de la correction bergsonienne. D'après Dupréel, le rire exprime soit l'inclusion, soit l'exclusion, en fonction du moment où le rire se manifeste. La question n'est pas de *quoi* nous rions, mais *quand*¹⁵¹. Malgré que Dupréel s'oppose à deux aspects fondamentaux de la conception bergsonienne du comique, il partage l'opinion de Bergson de voir le rire, et donc le comique, comme un phénomène collectif¹⁵². Le critique de Jeanson au contraire, nous apprend que le rire est avant tout « un acte individuel »¹⁵³, indépendamment de son rapport au groupe. Jeanson, aussi que Dupréel, nie l'idée que le comique a une loi objective. Jeanson considère le rire « ni comme la réaction à une cause extérieure, ni comme un acte qui s'appuie sur des motifs comiques »¹⁵⁴. D'après lui, « le sujet se sent physiquement envahi par le rire »¹⁵⁵. Par cette caractérisation du rire, sa conception est en contraste total avec celle de Bergson.

Dupréel aussi que Jeanson dénoncent la nature objective et universelle du comique comme l'a formulée Bergson. Il y a un autre élément de la théorie uniforme de Bergson, qui nous a étonné, mais n'a pas été mentionné par Canivet. C'est le caractère rationnel du comique, qui exprime également le côté moniste des idées bergsoniennes. Le comique se produit dans – « exige » même – une « anesthésie momentanée du cœur »¹⁵⁶, c'est-à-dire une insensibilité. Nulle part dans son essai, Bergson déroge de cet aspect, ou tente à le nuancer. Les quelques constructions du comique qui semblent pourtant appel au sentiment

¹⁴⁸ Eugène Dupréel (1879-1967) philosophe et sociologue belge, à l'Université de Bruxelles (1907-1950). Francis Jeanson (1922-2009) philosophe français, rédacteur de la revue philosophique *Les Temps Modernes* (1951-1956).

¹⁴⁹ Canivet, « Le Rire et le bon sens », 1988, p. 358.

¹⁵⁰ Ibidem.

¹⁵¹ Ibidem.

¹⁵² Idem., p. 359.

¹⁵³ Idem., p. 361.

¹⁵⁴ Idem., p. 359.

¹⁵⁵ Ibidem.

¹⁵⁶ Bergson, *Le Rire*, 1945, p. 17.

– pensons à la dégradation ou à l’humiliation - sont réduites aux techniques formelles telle que la transposition. La fonction correctrice du rire, étant une « répression à quelque chose qui l’inquiète (cette inquiétude étant le comique) », « inspiré par la crainte »¹⁵⁷, est qualifiée une réponse rationnelle de la société à la raideur du comique. C’est le caractère binaire qui nous a surpris dans son étude raffinée, qui comprend tous les domaines du comique.

Malgré que Bergson déclare ne pas viser à « enfermer la fantaisie comique dans une définition, car nous voyons en elle, avant tout, quelque chose de vivant »¹⁵⁸, il nous semble qu’il a parfois réduit le comique à ses techniques formelles, dans son désir d’obtenir « une connaissance pratique » du comique¹⁵⁹. Malgré que le comique *s’explique* à partir des procédés, des techniques et des allusions, il sera toujours entouré par quelque chose d’intouchable, qui nous semble inhérent à son effet risible. C’est la raison pour laquelle – parmi les études innombrables sur le sujet – aucune des visions sur le rire n’est ni pareille, ni complète.

Ce chapitre nous a fait découvrir la signification du comique d’après Bergson : une raideur, un manque de souplesse qui menace la vie (sociale), qui nous fait rire par répression morale. Le comique, c’est-à-dire le mécanique collé sur le vivant, contredit les trois éléments propres à la Durée : sa continuité, son progrès et son indivisibilité. La répétition, l’interférence et l’inversion, ce sont les « procédés de fabrication du comique » qui nous mènent à *La Cantatrice Chauve*, pour voir s’ils constituent la base temporelle commune au comique de Ionesco comme à celui de Bergson. Avant d’aborder cette pièce en particulier – pour voir quelle est la signification du temps dans le comique ionescien – nous allons approfondir le rôle de la temporalité dans le théâtre de Ionesco.

¹⁵⁷ Idem., p. 25.

¹⁵⁸ Idem., p. 11.

¹⁵⁹ Ibidem.

Chapitre III : Les éléments temporels dans l'absurdisme de Ionesco

Introduction

Le chapitre précédent a montré deux généralités clés dans notre analyse : le comique est de la raideur, d'abord inattendue et accidentelle, qui se transforme en quelque chose de prévu et de caractéristique. Cela se fait par la distraction fondamentale du personnage et par moyen de la répétition. En plus, le comique se traduit dans les techniques qui inversent la temporalité et contredisent la Durée. Le théâtre absurdiste de Ionesco se sert également de ces deux principes, surtout du dernier. Les personnages de Ionesco se servent du langage logique pour exprimer leur propre réalité qui, au contraire, ne connaît aucune logique, sauf la logique irrationnelle et incompréhensible du rêve¹⁶⁰. C'est de la même façon que nous tentons d'exprimer l'écoulement (de la Durée), par nos mesures de temps. La force directrice de notre temporalité se fait sentir quand elle est bouleversée, sa conventionalité se montre par inversion de cet ordre. C'est le but que Ionesco vise dans son théâtre : « montrer le banal par la distorsion du quotidien »¹⁶¹, dont la défaillance au niveau du langage est l'élément le plus destructif¹⁶². La rationalité à laquelle nous nous attachons n'est pas exprimée, mais créée par le langage. Chez Ionesco, les mots deviennent « not simply a frame of reference or support, but the whole of reality »¹⁶³. La force créatrice de la langue s'avère de la même nature que celle du temps : l'écoulement du temps n'est pas une façon d'indiquer le temps, il est la vie même.

Chez Ionesco, la temporalité est bouleversée par la construction onirique, dont non seulement une logique personnelle, mais également une expérience temporelle individuelle est la conséquence. Le temps non-linéaire, les personnages sans identité et la langue qui ne suffit plus pour communiquer, expriment l'universalité et par là l'inutilité de l'existence. Les aspects formels de son théâtre traduisent, malgré leur air comique, cette thématique existentielle de l'absurde. Nous allons établir les traits principaux du théâtre de Ionesco, en consacrant une grande partie de l'analyse à la temporalité. Ce chapitre aura pour but de voir comment la temporalité est présentée par Ionesco et ensuite de la relier aux conceptions de Bergson, avant de passer à l'analyse de *La Cantatrice Chauve*, qui servira de moyen pour illustrer cette relation. Vu le fait que le théâtre de

¹⁶⁰ Lamont, 1973, p. 12.

¹⁶¹ Notre traduction. "Upsetting all conventions". Idem., p. 11.

¹⁶² Doubrovsky, "Ionesco and the comic of absurdity", 1959, p. 7.

¹⁶³ Idem., p. 7-8.

l'absurde n'était – après son introduction au public - pas toujours jugé à sa valeur, nous avons choisi de citer du métadiscours de Ionesco. À travers le temps, la vision des critiques sur l'absurdisme change. La distance donne lieu à un regard changeant envers ce genre, déjà classé « surréaliste » par André Breton¹⁶⁴, deux ans après la représentation de *La Cantatrice Chauve* en mai 1950.

3.1 La nature onirique du théâtre ionescien

Son refus d'accepter l'harmonie théâtrale¹⁶⁵ est l'aspect le plus rénovateur dans le théâtre de Ionesco. Cela implique également une rupture avec l'harmonie temporelle, dont des juxtapositions, des morcellements et des contradictions sont le résultat¹⁶⁶. Cette structure temporelle qu'a choisie Ionesco est calquée sur celle du rêve, au lieu de suivre une progression logique ou vraisemblable. Ionesco choisit de ne plus respecter la règle artificielle des trois unités, notamment celle du temps (ni la règle de la bienséance : *Victimes du devoir* (1972) nous présente un meurtre sur scène), pour pouvoir refléter « la véritable situation de l'homme dans le monde, c'est-à-dire celle qui n'est pas régie par la raison mais par l'absurde »¹⁶⁷.

La logique de rêve est le fondement du théâtre Ionescien et justifie à son tour son genre à plusieurs niveaux ; au niveau de la construction de ses pièces, aussi bien qu'au niveau de la communication et de la logique intérieures à la pièce. Chaque construction illogique dans ses pièces se trouve garantie contre toute explication, de la même manière que les rêves sont privés d'explications, car ils sont par définition incompréhensibles et irréels. C'est par le fait de se priver de toute justification au niveau de son théâtre, que Ionesco s'oppose davantage au théâtre classique, dans lequel chaque événement a sa cause, connue par le public, et dans lequel les tours d'artifice tels que le vol devraient être justifiés par la narration¹⁶⁸ (le fait de voler dans les airs par exemple, était justifié par l'aide de Dieu). La structure illogique et sa circularité qui remplacent la chronologie, représentent selon Ionesco une forme théâtrale qui devrait supplanter celle d'autrefois¹⁶⁹. Les personnages dans le théâtre de Ionesco se trouvent guidés par leur propre logique,

¹⁶⁴ Kamyabi Mask, 1987, p. 50.

¹⁶⁵ C'était l'harmonie qui était à la base de l'esthétique gréco-latine.

¹⁶⁶ Kamyabi Mask, 1987, p. 135.

¹⁶⁷ Idem., p.136.

¹⁶⁸ Lamont, 1973, p. 57-58.

¹⁶⁹ Idem., p. 101.

étrangère aux autres. Sur ce point, nous découvrons une grande correspondance avec la façon dont Bergson a décrit son héros comique. Ce personnage s'obstine dans son propre raisonnement, tandis que la vie lui demande de la souplesse. Dans cette temporalité de rêve, une temporalité donc personnelle, la frontière n'est jamais nette entre l'imaginaire et le réel¹⁷⁰. Cela explique le caractère biographique que Ionesco attribue à ses pièces ; pour lui, son théâtre est une projection sur scène du monde intérieur¹⁷¹ car la logique de rêve est une logique personnelle. Outre le désordre, elle implique une mise en scène des angoisses très personnelles, reflétées par le rêve¹⁷².

À côté l'absence de logique universelle, il y a d'autres éléments prépondérants dans le théâtre Ionescien, que nous nous proposons d'éclaircir ; la temporalité, l'interchangeabilité au fonction de l'universalité et la mise en relief des ordres (dont le langage fait partie). Commençons par la temporalité, cruciale évidemment dans l'ensemble de notre étude. Nous allons voir dans quelle mesure les conceptions bergsoniennes de temporalité coïncident avec la temporalité présentée par Ionesco.

3.2 La temporalité non-linéaire

Dans les pièces de Ionesco, l'expérience temporelle des personnages se détache de la temporalité linéaire. Le présent ne se trouve plus situé dans une construction rationnelle, entre le futur et le passé, mais le présent devient la temporalité unique, ce qui rend les personnages prisonniers du présent. Le monde de Ionesco est moderne, au sens littéral du mot, c'est-à-dire scellé dans le présent. Les personnages se trouvent coupés du passé, leur existence « ne mène qu'à la poursuite indéfinie de leur propre personnalité »¹⁷³. L'atmosphère de rêve dans lequel le spectateur est plongé, accentue davantage la distorsion du temps¹⁷⁴. L'alternance de la temporalité se fait souvent soit par l'accélération du temps, soit au contraire par un ralentissement¹⁷⁵. *Ce Formidable Bordel* (1973) en offre

¹⁷⁰ Kamyabi Mask, 1987, p. 80.

¹⁷¹ Idem., p. 66.

¹⁷² Idem., p. 82.

¹⁷³ Notre traduction. "The world of Eugène Ionesco is modern, it is enclaved in time, cut off from the past and also leading to no future other than an indefinite extension of its dreary and sometimes horrifying self". Lamont, 1973, p. 99.

¹⁷⁴ Kamyabi Mask, 1987 p. 110.

¹⁷⁵ Dans *Le Roi se meurt* (1962) Ionesco fait durer l'agonie et impose ainsi la lenteur du temps aux spectateurs, idem., p. 134.

un exemple, presque chaque minute prend une demi-heure. Pourtant, la nuit et le jour s'altèrent très vite et ne durent que des minutes¹⁷⁶.

La présentation du temps s'associe à l'universalité, le but que Ionesco vise dans son théâtre. Le principe d'identité y est aboli ; le même est l'autre, le rire est larme. Le temps n'est plus ressenti comme étant homogène, uniforme, mais le temps de la Durée est lié à la subjectivité d'une conscience déchirée. Le présent et le passé se confondent dans « l'immobilité de l'instant »¹⁷⁷. La temporalité chez Ionesco se réduit donc au présent, qui n'est plus seulement complexe, mais discontinu¹⁷⁸. Faisons la comparaison entre Ionesco et Bergson et nous découvrons deux temporalités semblables. Le présent, c'est le seul temps qui soit réel. La Durée n'est tangible qu'au présent, sans qu'elle puisse être vue comme une unité (passée). Chez Bergson aussi, le présent est la seule 'expérience de temps'. Le passé et le présent se confondent chez Ionesco dans l'expérience temporelle des personnages. Cela est en fait une traduction sur scène de la philosophie bergsonienne : le présent et le passé ne se suivent pas, mais se mélangent, vu que le passé n'existe qu'au présent (dans l'évocation). Rappelons également que chez Bergson, le temps n'est pas non plus homogène, le passé étant d'une nature ontologique, contrairement au présent. Ce passé ontologique devient réel quand il surgit au présent, ainsi devenant une 'expérience psychologique'. Ces 'expériences psychologiques du passé' sont personnelles. La Durée est la temporalité personnelle (le Moi Profond), mais aussi bien un écoulement universel. Regardons de plus près l'universalité, telle qu'elle est exprimée dans le théâtre de Ionesco, et l'interchangeabilité qu'elle implique.

3.3 L'interchangeabilité et l'universalité

Dans le théâtre de Ionesco, toute identité est abolie, l'identité temporelle également. Dans l'objectif de projeter sur scène le monde de dedans, il dépeint la réalité personnelle de l'individu, sans que cet individu ait une vraie identité. L'interchangeabilité des caractères domine dans son théâtre, afin de montrer l'inutilité de l'existence ; les vies sont interchangeables, comme elles mènent toutes vers le destin universel de la mort. C'est au moyen de l'individu, qu'on arrive à saisir l'universel¹⁷⁹, même si les deux paraissent des

¹⁷⁶ Idem., p. 134-135.

¹⁷⁷ Idem., p. 82.

¹⁷⁸ Ibidem.

¹⁷⁹ Lamont, 1973, p. 105.

opposés. Par le principe de l'interchangeabilité, Ionesco s'oppose à la représentation classique du personnage. Dans le théâtre antique, la tragédie grecque en particulier, le héros est présenté comme « un homme exceptionnel, poussé aux limites de sa nature physique et d'esprit ». Une telle pièce « met au centre l'être du héros dans sa force active »¹⁸⁰. Ionesco rompt avec ce regard héroïque au personnage¹⁸¹. Le personnage chez Ionesco peut être remplacé par n'importe quel autre, car il n'est pas capable d'entrer en action ou de changer sa situation. Cette impersonnalité annonce la thématique de Ionesco, qui peut être résumée par l'idée suivante : « notre condition existentielle est absurde ; personne ne veut venir au monde, personne ne veut en sortir »¹⁸². Cela crée un monde privé de sens, dans lequel tout est convention, dont aussi notre identité. Elle est de la même nature que le vide, elle ne peut jamais être remplie ou réalisée, de la même manière que « thought is an unfillable void » d'après Ionesco¹⁸³. Si notre identité n'existe pas, nous ne différons pas réellement de l'autre, ce qui donne lieu à une condition ontologique universelle, une condition d'interchangeabilité. Les individus sont impersonnels, de telle façon qu'ils expriment l'universel ; au-delà du problème de l'être est le problème de l'individu¹⁸⁴. La répétition en est la traduction sur scène; ce qui arrive à l'un, peut de la même façon arriver à l'autre. Chez Ionesco, les situations se répètent, soit avec les mêmes personnages, soit avec d'autres. La circularité – l'élargissement de la répétition – démontre par son exagération comment la suite d'évènements est défaits de son sens par la répétition. La lecture approfondie de *La Cantatrice Chauve* en offre des exemples concrets. D'abord, il est intéressant de voir sous quelles formes les principes comiques et le renversement d'ordres – comme mentionnés au début du chapitre – se retrouvent dans le théâtre Ionésien.

¹⁸⁰ Notre traduction. "Exceptional man pushed to the limits of his nature, by centering his being in the active will". Idem., p. 102.

¹⁸¹ Ibidem. Lamont explique que: "Ionesco doesn't adopt either the comic or tragic positioning of the character, but insists on juxtaposing them in permanent clash, so he will not permit the magnification of man, or accept a belief in supernatural powers that influence or control his destiny. Thus he gives us man suffering, rather than man active".

¹⁸² Ionesco cité par Kamyabi Mask, 1987, p. 12.

¹⁸³ Lamont, 1973, p. 13-14.

¹⁸⁴ Kamyabi Mask, 1987, p. 53.

3.4 Le comique de la distorsion

Dans la comédie classique, les personnages représentent un type comique. Le théâtre ionescien au contraire, est dressé plutôt autour des conventionalités qui nous dominent : le temps, le langage, l'autre. Comme on a déjà vu, le squelette de la pièce ne comprend pas une intrigue, mais une construction (illogique)¹⁸⁵. L'architecture de son théâtre en est une des interrogations; Ionesco questionne les généralités les plus banales, sans donner de réponses. Le résultat est « un théâtre de tous, qui dérange »¹⁸⁶. Selon Ionesco, notre étonnement aura les coudées franches, dès que nous ne sommes pas en quête des réponses ; « cet étonnement, c'est la seule chose à laquelle on a recours dans l'approche de l'incompréhensible »¹⁸⁷. Ionesco rend visible toutes nos conventionalités, par le simple fait de les indiquer en les questionnant. *La Cantatrice Chauve* en est l'exemple par excellence. Les ordres – temporels, langagiers et sociaux – les conventions sur lesquelles notre vie est construite – sont renversés afin de les rendre visibles. Le théâtre de Ionesco dérange, déstabilise, et c'est par cette fonction également qu'il devient comique. Au niveau de l'autre, Ionesco quitte le principe d'identité dont nous nous servons généralement pour classer l'autrui. Il peint l'homme, sans personnalité unique, qui n'existe pas en dehors de sa pièce. Les relations sociales évidentes sont problématisées, comme par exemple le couple, ou l'attitude contre l'autorité (thème central dans *Les victimes du devoir*). *Le Rhinocéros* (1959) signifie à son tour ce qui est le plus étranger à l'homme, comme le montre *Kamyabi Mask*.¹⁸⁸

On peut conclure sur ce point que la distorsion du banal joue un grand rôle dans le comique chez Ionesco. Les conventions temporelles, sociales et communicatives sont renversées. Cela produit un effet comique chez le spectateur, car ce bouleversement dévoile le côté arbitraire et automatique de ces conventions, par opposition à la vie, d'après Bergson. En plus, les personnages nous fournissent – avec l'emploi absurde de leur langage – d'un effet de surprise. La vie demande de la souplesse, non pas la raideur des personnages ionesciens, surtout exprimée par leur langage¹⁸⁹. Au fil de la pièce, la répétition crée une attente chez le spectateur, comme Bergson l'a décrit¹⁹⁰.

¹⁸⁵ « Vraie pièce de théâtre, c'est plutôt une construction qu'une histoire ». Ionesco dans : Idem., p. 66

¹⁸⁶ Idem., p. 73-74.

¹⁸⁷ Notre traduction. "Explanation separates us from astonishment, which is the only gateway to the incomprehensible". Lamont, 1973, p. 167.

¹⁸⁸ *Kamyabi Mask*, 1987, p. 14.

¹⁸⁹ Lamont, 1973, p. 14.

¹⁹⁰ Voir chapitre 2 *le comique devient propre au personnage*.

Le théâtre de l'absurde nous offre un miroir : nous rions à 'l'impersonnel', à 'n'importe-qui' ce qui signifie que nous rions de nous-mêmes¹⁹¹. Dans le théâtre de Ionesco, « l'homme se regarde lui-même, de l'extérieur, et se voit comme marionnette sur une corde » d'après Sartre¹⁹². Il n'est qu'une machine, fonctionnant selon les ordres temporels et sociaux qui le dominent.

3.5 L'impersonnalité montrée par l'échec communicatif

Les personnages chez Ionesco essaient d'utiliser la langue pour s'exprimer, pour questionner tout ce qui est évident et pour se rapprocher d'autrui. C'est pourtant une tentative en vain, car malgré l'effort passionné que font les personnages pour se comprendre, ils y échouent. La langue ne suffit plus pour atteindre les autres. L'impersonnalité est ainsi explicitée, car la langue n'arrive plus à joindre les personnages. Le langage est tellement conventionnel et universel, qu'il n'est pas capable de traduire les raisonnements personnels des personnages. Au lieu d'être en contact avec l'autre, les personnages se trouvent dans une incommunicabilité, rendue explicite par le langage absurde. Le langage perd sa signification au profit de sa force évocatrice¹⁹³ : cela veut dire que les personnages se servent de la langue comme expression fidèle de notre réalité, mais au lieu de faire référence à quelque chose, la langue crée cette réalité. Pour illustrer cela, prenons un exemple de *La Cantatrice Chauve* :

M Martin : « *Le plafond est en haut, le plancher est en bas.* »

Mme Smith : « *Quand je dis oui, c'est une façon de parler* »¹⁹⁴

C'est la référence des mots que nous créons nous-mêmes, sans que le mot en lui-même désigne cette réalité ; le plafond aurait pu être appelé le plancher. De la même manière, nos unités temporelles indiquent le temps dans lequel nous vivons, sans vraiment faire référence à la Durée, qui est d'une toute autre nature. Sous notre langage, la vacuité et l'absurdité du discours se cache¹⁹⁵. Dans ses pièces, la langue cesse de nous pourvoir

¹⁹¹ Lamont, 1973, p. 19.

¹⁹² Notre traduction. "Let him stand back at the theatre and look at himself from the outside at last, let him see himself as the puppet he really is [...]". Sartre dans: Doubovsky, "Ionesco and the comic of absurdity", 1959, p. 10.

¹⁹³ Kamyabi Mask, 1987, p. 101.

¹⁹⁴ Ionesco, 1972, p. 90, scène 11.

¹⁹⁵ Lamont, 1973, p. 15.

d'une rationalité. C'est pourquoi elle échoue comme « véhicule des images »¹⁹⁶; elle n'est plus capable de transmettre des idées et ne suffit plus pour se faire comprendre. Pourtant elle est devenue « a genuine expression of the irrational »¹⁹⁷.

Les clichés sont mentionnés, ce qui révèle leur caractère arbitraire et exprime le côté automatique de la langue, comme nous allons le voir dans le chapitre 4. Par les inconséquences et l'absence de logique dans les conversations, la conventionalité et la vacuité de la langue deviennent claires¹⁹⁸. La répétition est un moyen fort pour vider la langue de son sens. Elle déforme les phrases, puis les mots et finalement elle limite la langue aux sons. L'analyse dans le chapitre 4 va montrer l'effet de ce principe. Voyons d'abord comment la temporalité s'exprime au niveau de la thématique.

3.6 La thématique temporelle : l'expression de l'après-guerre

Chez Ionesco, (la distorsion de) la temporalité domine à l'intérieur de la pièce, au niveau de la forme. L'accélération et le ralentissement, la circularité et la répétition, propres à l'illogique de rêve, justifient le temps non-linéaire que Ionesco présente sur scène. L'accélération et le ralentissement renforcent soit la vitesse, soit la lenteur du temps. Un élément essentiel dans son théâtre, ce sont les personnages qui nous indiquent les changements de temps sur scène, à tel point que Ionesco nous impose le passage du temps. Agnès, dans *Ce Formidable Bordel*, dit au public : « Comme le temps passe, ça doit être un mois que je suis là »¹⁹⁹. Dans plusieurs de ses pièces, tel que *Amédée* (1954), *Victimes du Devoir* ou *Ce Formidable Bordel*, on voit passer le temps sur scène²⁰⁰.

On peut conclure que la temporalité n'est pas uniquement présente au niveau formel, mais qu'elle constitue également une thématique chez Ionesco. Il est même question d'une certaine méta-temporalité, quand on considère toutes les références des personnages ou références scéniques faites au temps et son passage. La thématique générale de l'absurde est sans doute lié à l'époque, puisque l'œuvre de Ionesco est une expression de l'après-guerre. Le courant absurdiste fait son apparition après la Seconde

¹⁹⁶ Idem., p. 113.

¹⁹⁷ "A theatre which is meant to be a genuine expression of the irrational". Doubrovsky, "Ionesco and the comic of absurdity", 1959, p. 4.

¹⁹⁸ Lamont, 1973, p. 10.

¹⁹⁹ Kamyabi Mask, 1987, p. 134.

²⁰⁰ Pensez à la lumière changeante dans *Ce Formidable Bordel*, la pendule sur scène dans *La Cantatrice Chauve*, Kamyabi Mask, 1987, p. 134.

Guerre mondiale et est fondé sur une expérience existentielle de la vie, comme le montre Kamyabi Mask dans *Ionesco et son théâtre* (1987). Vivre, cela implique donc l'acceptation d'une chose intolérable, surtout pour l'artiste qui – conscient de sa situation – souffre davantage. Son art est pour Ionesco une réponse à l'inquiétude humaine, à la condition existentielle qu'il trouve inadmissible²⁰¹. Il dépeint la tragédie de l'homme face à son destin²⁰², traduit des émotions d'angoisse et offre au spectateur un reflet du monde²⁰³.

3.7 La thématique absurdiste : coexistence du comique et du tragique

L'ensemble des productions théâtrales de Ionesco crée un genre déstabilisateur, qui est au fond amer et triste, indépendamment de son caractère risible²⁰⁴. Le spectateur est confronté à un théâtre de contradictions : « l'insolite baignant dans le quotidien, [...] le comique se muant en tragique, l'euphorie de l'être et en même temps l'horreur d'exister dans un univers tantôt oppressant[...] »²⁰⁵. En questionnant les banalités, les personnages Ionesciens nous montrent l'inutilité de nos actes, et l'angoisse de la mort par leur impersonnalité. Bien que le théâtre de Ionesco soit un théâtre moderne, (dans lequel le présent ne mène pas vers un futur défini et le passé n'existe pas) on ne peut pas supposer que Ionesco s'oppose entièrement à la tradition classiciste. Il s'est détourné du classicisme car il jugeait les règles de composition trop simples, étant une logique artificielle et imposée²⁰⁶. Pourtant, Ionesco s'est inspiré des mythes du théâtre classique, afin d'incarner les dilemmes existentiels de l'homme. *Victimes du Devoir* par exemple, s'inspire de l'histoire d'Œdipe. Cette référence mythique connaît plusieurs exemples, comme *Le Piéton de l'air* (1963), qui est basé sur le mythe d'Icare, et *Le Rhinocéros* qui s'inspire d'Ulysse.

C'est au moyen d'un tel mythe que Ionesco montre comment sa vision au théâtre – et à l'existence – diffère du théâtre classique. Prenons à nouveau l'exemple du *Victimes du devoir*; et remarquons d'abord que le voyage de Choubert est une marche en arrière. La thématique dont Ionesco se sert est celle d'un fils qui rebelle contre l'autorité de son

²⁰¹ Idem., p. 21-23.

²⁰² Idem., p. 62.

²⁰³ Idem., p. 22.

²⁰⁴ Idem., p. 53.

²⁰⁵ Lemarchand dans : Idem., p. 62.

²⁰⁶ « Le principe de causalité fait évoluer la situation et les personnages selon un certain déterminisme dû à la psychologie conventionnelle », comme l'explique Ionesco dans : *Mask*, 1987, p. 135-136.

père²⁰⁷. Madeleine et Choubert représentent l'interchangeabilité²⁰⁸, mais la question qui est indirectement posée est encore plus intéressante : est-ce que la culpabilité de Choubert a une base rationnelle ou irrationnelle²⁰⁹. C'est par cette question que Ionesco s'oppose à la tragédie classique. Dans le dernier cas, un homme exceptionnel souffre sous le poids d'un destin horrible, indétournable mais pourtant héroïque. La tragédie risible de Ionesco nous offre l'homme ordinaire qui souffre peut-être davantage, mais dont le sort n'a aucun sens et est même irrationnel, mais pourtant inévitable. Contrairement au héros classique, le héros absurde de Ionesco ne comprend pas son sort, qui lui est imposé. Il n'a pas d'autre choix que de s'y résigner²¹⁰.

Chez Ionesco, le comique et le tragique ne sont pas des contraires, mais sont coextensifs. Pour lui, la vie n'est pas une alternance du tragique et du ridicule, mais un mélange des deux, à chaque moment²¹¹. Là où les classiques opposent les deux genres, Ionesco « les joint afin de créer une nouvelle synthèse dramatique »²¹² dans laquelle les deux se critiquent et arrivent, grâce à leur nature différente, à maintenir l'équilibre en créant de la tension en même temps²¹³. Notre vie est dévalorisée à une existence sans objectif, dans laquelle nous fonctionnons d'une manière machinale. C'est par la forme que Ionesco emploie dans son théâtre – de montrer publiquement cette condition – que cet aspect tragique devient comique. Ionesco a dit que son théâtre est « agressif, dans une certaine mesure, car il y a une parodie du théâtre dans mes pièces[...] ». Pour moi, le théâtre est surtout grossissement, il élargit la réalité, jusqu'au point qu'il la met en question »²¹⁴. Cela se traduit par une mise en question des formes du théâtre traditionnel. L'invention de Ionesco est un jeu théâtral, dans lequel la condition humaine se traduit en image²¹⁵. Dans ce jeu, Ionesco mélange le comique et le tragique jusqu'à la farce et c'est à travers la dérision et le rêve qu'il perçoit notre existence, et qu'elle devient risible²¹⁶.

²⁰⁷ Lamont, 1973, p. 108-109.

²⁰⁸ "Were all victims of duty". Lamont, 1973, p. 114 coll of c.e.

²⁰⁹ Idem., p. 110.

²¹⁰ Idem., p. 117-118.

²¹¹ Idem., p. 115.

²¹² Idem., p. 101.

²¹³ Ibidem.

²¹⁴ Kamyabi Mask, 1987, p. 66.

²¹⁵ Idem., p. 49-50.

²¹⁶ Idem., p. 137.

L'analyse du théâtre de Ionesco nous a montré ses éléments principaux, tels que l'universalité, l'interchangeabilité et la communication futile. C'est à travers ces principes et les aspects temporels, que nous avons pu établir un lien entre la temporalité de Bergson et celle de Ionesco. Dans le chapitre suivant, nous allons approfondir ce lien à partir de *La Cantatrice Chauve*. La temporalité, est-elle le fondement du comique chez Ionesco ? Est-elle pareille à celle de Bergson ?

Chapitre IV : La dimension temporelle du comique de *La Cantatrice Chauve*

Introduction

Dans le présent chapitre, notre objectif sera d'étudier la dimension temporelle du comique ionescien, à partir de *La Cantatrice Chauve*. Dès la première phrase, la temporalité dans la pièce est présentée de façon contradictoire²¹⁷, ce qui semble annoncer son importance. Quelle est la dimension temporelle dans cette pièce en particulière? Dans quelle mesure son côté comique s'explique-t-il par la temporalité, telle que Ionesco la présente ? En quête des réponses à ces questions, nous allons tenter de montrer les aspects bergsoniens dans la pièce. Autrement dit, les conceptions de Bergson seront notre instrument pour comprendre le comique dans la pièce, ou au moins de le mettre dans une nouvelle perspective.

Nous commençons notre étude comparative entre Ionesco et Bergson par la correspondance la plus évidente entre eux : celle du temps comme une expérience individuelle. Cette expérience se présente sous forme de la Durée chez Bergson. Dans le théâtre de Ionesco, elle se traduit dans une logique personnelle et une perception individuelle du temps, comme dans l'univers de rêve. Quant à la suite de notre étude, nous avons choisie de traiter la pièce non pas chronologiquement, mais à partir des manifestations des trois procédés temporels principaux de Bergson : l'inversion, l'interférence et la répétition. Ces trois techniques formelles s'opposent au courant de la vie et créent ainsi de l'automatisme, ce qui nous fait rire d'après Bergson. Ces procédés temporels seront le fil conducteur dans la suite de notre analyse de la pièce, et dans le comique chez Ionesco. Voyons comment la répétition, l'interférence des séries et l'inversion se manifestent dans *La Cantatrice*, afin de bouleverser les conventions telles que la langue et le temps, et de traduire l'universalité. Après l'étude des aspects temporels dans *La Cantatrice* – à travers ces trois principes – une analyse de la langue en fonction du thème suivra. L'emploi absurdiste de la langue, ainsi que l'interchangeabilité des caractères – caractéristiques du théâtre ionescien – nous permettront également de voir les ressemblances entre Ionesco et Bergson.

²¹⁷ « Tiens, il est neuf heures », tandis que la pendule sonne dix-sept fois. Début de la première scène de *La Cantatrice Chauve*.

Après la conclusion à tirer sur le caractère temporel du comique de Ionesco, nous terminerons par un épilogue. Il mettra au point les différences entre Ionesco et Bergson, afin de répondre à la question suivante : la temporalité a-t-elle la même signification et la même valeur (existentielle) chez Bergson comme chez Ionesco ? Telle sera la question centrale dans la dernière partie de ce chapitre.

Avant d'aborder l'analyse de temporalité, la composition de *La Cantatrice* demande une brève introduction. Rappelons que sa construction est circulaire. Sauf au niveau du langage il y a un développement ; plus la pièce avance, plus les conversations deviennent insensées, jusqu'au niveau où les personnages ne communiquent plus du tout.

4.1 La composition de la pièce ; la décomposition du théâtre classique

Quant à la construction de la pièce, nous avons consulté une partie de l'essai de Gilbert Tarab (« Essai de sociologie de théâtre : *La Cantatrice Chauve* et *Les Chaises* de Ionesco », 1967), qui résume la pièce de la façon suivante :

« *La Cantatrice Chauve* met en scène deux couples anglais qui ne sont pas seulement le miroir de la société anglaise, la pièce serait alors une anecdote, rien de plus, mais ils représentent tous les ménages du monde, dans ce qu'ils ont de « quotidien » (c'est la « quotidienneté » saisie sur le vif, prise dans son mouvement), de ridicule, de banal, en un mot : d'épou-vantablement absurde ; au sens littéral et originel du terme : privé de sens. »²¹⁸

Imaginons les spectateurs des années '50, habitués au théâtre psychologique où il y avait une progression dramatique : une intrigue, une histoire à suivre, où chaque mot était à sa place. *La Cantatrice* leur présente « tout ce qu'il pouvait y avoir d'incongru ou tout au moins d'inconvenant »²¹⁹. Ils assistaient à un spectacle sans logique, dans lequel la langue – autrefois structuré et cohérent – se trouve soumise à un traitement de choc. Chaque construction théâtrale est déstructurée ; « chaque mot pouvant être substitué à un autre, pris au hasard dans le dictionnaire, le monde étant identique à lui-même, partout et toujours »²²⁰. La langue ne suffit plus pour atteindre les autres, ce qui sera usé dans les dernières scènes ; la langue se dégrade jusqu'au moment où elle soit produite de façon

²¹⁸ Tarab, « Essai de sociologie: *La Cantatrice Chauve* et *Les Chaises* de Ionesco », 1967, p. 163.

²¹⁹ Ibidem.

²²⁰ Ibidem.

machinale. La pièce se termine dans des vomissements de paroles, dans une logomachie²²¹. Dans l'anarchie langagière le spectateur se demande qui tire les ficelles. Les personnages de *La Cantatrice* sont prisonniers sous le règne du temps ; enfermés dans la circularité.

4.2 La distorsion de la temporalité théâtrale

Dans le théâtre, le dramaturge altère la temporalité de la vie réelle par des éléments conventionnels : le rideau, l'entre-acte et le noir, indiquent le passage du temps (une nuit par exemple). Ces techniques dramatiques temporelles créent la représentation du temps sur scène. Autrement dit, ils sont des moyens pour accélérer ou ralentir la durée (le passage continu) de notre vie²²². Comme la vie ne peut jamais être ralentie ou accélérée, une telle adaptation temporelle souligne deux choses. Une expérience temporelle personnelle d'un côté ; la gravité d'un instant peut imposer un ralentissement. Un aspect mécanique de l'autre côté, car une telle adaptation de vitesse n'est pas propre à la vie, mais à la production machinale. Les deux aspects soulignent dans quelle mesure le théâtre nous offre un *élargissement* de la vie, au lieu d'en présenter un *reflet*. Sous cette condition, une accélération peut avoir un effet comique ; elle rappelle un mouvement mécanique qui n'est pas la vie même, tragique et ridicule à la fois²²³. Ce qui importe, c'est que la temporalité sur scène diffère toujours de notre temps réel (comme elle doit de toute manière être raccourcie) et qu'elle est compréhensible seulement si on en connaît les conventions. C'est par la distorsion des conventions dramatiques temporelles que le spectateur de *La Cantatrice* se croit dans une atmosphère de rêve ; aucune indication ne lui informe sur l'heure qu'il est. Sans entre-actes, sans rideau qui tombe, sans lumière changeante et par une pendule qui indique des heures inexistantes, le spectateur perd son adhérence au temps, comme dans le rêve.

Les personnages de *La Cantatrice* s'expriment à partir de leur propre réalité²²⁴, dans un langage logique, qui n'est pas capable de traduire leurs expériences personnelles. Il en va de même pour la temporalité de la pièce dans sa totalité ; le temps indiqué par les personnages ne correspond pas au temps indiqué par quelqu'un d'autre, ou par la pendule.

²²¹ Idem., p. 164-165.

²²² Kamyabi Mask, 1987, p. 132.

²²³ Kamyabi Mask, 1987, p. 134.

²²⁴ De rêve, c'est-à-dire avec une logique non pas universelle, mais très personnelle.

Rappelons le début célèbre de la pièce : les didascalies nous indiquent que « la pendule anglaise frappe dix-sept coups anglais », et Mme Smith commence par les mots suivants : « Tiens, il est neuf heures »²²⁵. La pendule n'est pas la vraie représentation du passage de temps et les personnages ne font pas référence à la pendule pour indiquer l'heure qu'il est. Dans la pièce entière, nous avons compté 34 références temporelles explicites²²⁶. Malgré les fausses notions du temps, la pendule joue pourtant un rôle crucial dans la pièce, étant la seule indication scénique du temps²²⁷. Pour le spectateur, il n'y a pas d'autres indications temporelles que celles de la pendule et celles des personnages, qui se contredisent. Il en résulte, que le spectateur se trouve sans notion de temps et se demande combien de temps s'écoule entre les deux scènes ; quelques heures ? Ou bien un jour entier ?

Là où une pendule pourrait nous indiquer une accélération ou ralentissement du temps sur scène, dans *La Cantatrice*, elle n'est plus qu'une référence au cadre temporel dont nous avons l'habitude de nous servir. Ce dérèglement temporel a une dimension existentielle. L'existence humaine se déroule dans l'écoulement de la Durée, pas au niveau de la mesurabilité du temps de l'horloge. Celui-ci n'est pas capable de nous indiquer à quel point nous nous trouvons dans la vie. La structure des unités temporelles manque à la pièce, comme à notre existence.

4.3 L'expérience personnelle du temps, située dans le présent

Comme nous l'avons déjà dit, c'est dans une réalité onirique que les personnages de Ionesco se trouvent et qui constitue également la construction (illogique) et l'atmosphère de la pièce²²⁸. Cette réalité de rêve implique que les personnages de Ionesco vivent sans notion de temps, ou bien dans leur expérience personnelle du temps, ce qui s'exprime, par exemple, dans une accélération ou par de fausses expressions de temps. Citons un exemple de la scène 8:

²²⁵ Ionesco, 1972, p. 11, première scène.

²²⁶ Indications des personnages et indications scéniques de la pendule qui sonne.

²²⁷ Kamyabi Mask, 1987, p. 133.

²²⁸ Voir chapitre 3 *La nature onirique du théâtre ionescien*.

M. Smith (au capitaine des pompiers) : « Il y avait longtemps que vous étiez à la porte ? »
*Le capitaine : « Trois quarts d'heure »*²²⁹.

L'exemple illustre dans quelle mesure nous avons l'habitude d'attribuer une grande valeur aux unités temporelles. Les indications temporelles subjectives au contraire, sont en fait vides de sens s'il n'y a pas de temps auquel on peut faire référence : « bonsoir, chers amis », dit madame Smith, « excusez-nous de vous avoir fait attendre si longtemps »²³⁰ tandis que le spectateur n'a aucune idée de combien de temps dure ce 'longtemps', ni quel est le rapport temporel entre les différentes scènes. La seule connaissance qu'on ait, en tant que spectateur, c'est que les personnages se trouvent, dans chaque scène à nouveau, dans le *présent*. Si nous connaissions la date de notre mort, chaque moment serait lié à cette date. Autrement dit, sans savoir à quel point nous nous trouvons dans l'éternité de notre existence, nous sommes dans le présent, et dans le présent seul, à chaque moment. La temporalité dans *La Cantatrice* reste sans indications objectives et valides et elle n'a par conséquent pas de direction ; l'avenir n'existe pas. Hors du présent, la mort est notre seule perspective, qui fait que « nous n'avons pas, ou nous n'avons plus le temps »²³¹. C'est par là, que le temps devient notre destin, tel que nous sommes condamnés à ce temps qui nous mènera vers la mort, sans que nous soyons capables de le maîtriser²³².

Ni Ionesco, ni Bergson, attribue une signification au temps mesurable. Au lieu de répartir le passage du temps en unités séparées, il faudra selon Bergson aspirer au 'Moi Profond' ; une expérience personnelle du passage de temps²³³. On pourrait argumenter que le rêve en fait partie. Le Moi Profond est un état qu'on éprouve personnellement, aussi individuel que l'expérience de la Durée – qu'elle soit sous forme de rêve ou dans un état de créativité. En même temps, il n'y a rien de plus universel que la Durée, étant la même avancée dont nous faisons tous partie. Par le personnel, Bergson arrive à l'universel, au lieu de s'y opposer. C'est un même objectif que Ionesco vise dans son théâtre, comme nous l'avons mentionné dans le chapitre trois²³⁴. Dans *La Cantatrice Chauve* également, « il étend la condition existentielle de l'homme à un niveau personnel »²³⁵; au niveau de deux couples qui échouent à se rapprocher. Bergson et Ionesco prétendent tous les deux à

²²⁹ Ionesco, 1972, p. 57, scène 8.

²³⁰ Idem., p. 39.

²³¹ Vernois, « Le temps dans l'œuvre d'Eugène Ionesco », 1980, p. 208.

²³² Idem, p. 202.

²³³ Voir chapitre 1 *L'Intuition et le Moi Profond*.

²³⁴ Voir chapitre 3 *L'interchangeabilité et l'universalité*.

²³⁵ Notre traduction. "Unfolding human existence on the level of the one", Doubrovsky, "Ionesco and the comic of absurdity", 1959, p. 5.

une certaine universalité, qui porte sur le temps qui nous domine, dans notre tentative de concrétiser le passage du temps. Ce temps s'impose comme une conventionalité qui nous détermine. Nous vivons d'après ce cadre temporel, incapable de nous en détacher. Chez Ionesco, le comique nous atteint sous la forme de l'absurde. Cela renforce la contrainte des conventions (temporelles, langagières), qui remplissent la vie, une vie par nature insensée.

Dans la tentative de traduire l'absurdité au niveau de la temporalité, le lecteur, ou le spectateur dans le cas de Ionesco, rencontre de nombreuses oppositions : l'universalité atteinte par l'individualité, la Durée étant aussi personnelle qu'un écoulement complet et la répétition, ou même la circularité, qui s'y opposent. Le temps semble en contradiction avec la nature de la Durée, et pourtant les deux coexistent dans notre réalité. On pourrait même dire qu'ils sont interdépendants, comme ils se définissent dans leur contradiction réciproque. De la même manière, les conventions qui consistent nos cadres principaux (tel que le cadre temporel) sont d'autant plus visibles après être renversés. Les références langagières par exemple sont notre création à nous, et ce n'est qu'après être questionnées, bouleversées, que leur caractère arbitraire devient visible.

4.4 Les principes Bergsoniens : l'interférence, l'inversion et la répétition

Dans le paragraphe suivant, le comique dans *La Cantatrice* sera analysé à travers les procédés de l'inversion, de l'interférence et de la répétition. C'est à partir de ces principes – qui s'opposent à la Durée de notre vie – que le comique se produit, d'après Bergson. Ces principes temporels révèlent un certain automatisme, ce qui s'exprime au niveau du langage dans le théâtre ionescien.

4.4.1 L'inversion

L'absurdisme de Ionesco consiste pour une grande partie en la mise en doute de l'ordre établi, par l'inversion. Le doute des banalités de notre vie semble insensée, mais s'oppose à l'acceptation irréfléchie du quotidien. *L'inversion* se manifeste dans la pièce à deux niveaux. Au niveau de la pièce entière, les rôles s'inversent pendant que le rideau se ferme à la fin. La pièce recommence avec les Martins à la place des Smith, ce qui symbolise à la fois l'interchangeabilité, des personnes mais surtout des destins²³⁶. À l'intérieur des

²³⁶ Idem., p. 6.

conversations, où les raisonnements se font la plupart du temps dans l'ordre inversé. Prenons un exemple pour mieux illustrer ce principe :

Dans la scène 7 les Smiths et les Martins entendent sonner à la porte. Après deux fois que mme Smith a ouvert la porte sans qu'il y eût quelqu'un, on sonne pour la troisième fois.

Mme Smith : « Je ne vais plus ouvrir »

M. Smith : « Oui, mais il doit y avoir quelqu'un ! »

Mme Smith : « La première fois, il n'y avait personne. La deuxième fois, non plus. Pourquoi crois-tu qu'il y aura quelqu'un maintenant ? »

M. Smith : « Parce qu'on a sonné ! »

Mme Martin : « Ce n'est pas une raison ».

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

[...]

Mme Smith va pourtant ouvrir la porte. Il n'y a personne. On sonne pour la quatrième fois.

Mme Smith qui fait une crise de colère : « Ne m'envoie plus ouvrir la porte. Tu as vu que c'était inutile. L'expérience nous apprend que lorsqu'on entend sonner à la porte, c'est qu'il n'y a jamais personne. »²³⁷

Au lieu de voir la situation présente comme exception, Mme Smith conclut que l'idée générale 'quand on entend sonner, il doit avoir quelqu'un à la porte', devrait être questionnée, ou même inversée. Le passé n'a pas d'implications dans le présent²³⁸, il ne donne pas de certitudes, qui en résulte que le principe de causalité est mise en doute. L'inversion dans l'exemple donné est en même temps l'illustration du héros bergsonien qui part du point de vue de son imagination et qui « plie les choses à son idée »²³⁹. Les personnages de Ionesco obstinent dans leur raisonnement:

²³⁷ Ionesco, 1972, p. 48-49, scène 7.

²³⁸ Dans la pièce entière, Ionesco n'attache aucune valeur au passé, nous y revenons dans la discussion à la fin du chapitre.

²³⁹ Voir chapitre 2 *L'obstination d'esprit, la réalité de rêve*.

M. Martin : « En somme, nous ne savons toujours pas si, lorsqu'on sonne à la porte, il y a quelqu'un ou non ! »

Mme Smith : « Jamais personne. »

M. Smith : « Toujours quelqu'un. »²⁴⁰

Ils refusent de se plier à la logique universelle. Dans l'imagination, comme dans le rêve, tout raisonnement peut passer pour vérité, même qu'il n'y a jamais personne quand on sonne à la porte. Passons à un autre exemple d'une telle logique particulière, qui comprend deux remarques de M. Smith :

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. » [...]

M. Smith : « 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-nés ? C'est un non-sens. »²⁴¹

C'est à nouveau la causalité – ou l'inversion de l'ordre donné – qui fait rire dans les derniers exemples. La causalité qui est poussée à l'extrême, même si l'implication n'a pas de sens, révèle l'automatisme dans les raisonnements, la raideur d'esprit qui devient comique. C'est l'esprit figé des personnages qui raisonne parfois de façon automatique, ou qui met en question toutes les banalités les plus évidentes. Par le moyen d'une telle inversion – qui comprend le questionnement du banal au lieu d'une acceptation totale – Ionesco les rend visibles. L'absence de cadres sociaux provoque le même effet. Dans *Le Rire*, Bergson constate que l'endurcissement, la vanité et la logique propres à une certaine profession sont souvent le point de départ pour la création d'un type comique²⁴². En plus, dans la comédie classique, quand un médecin ou un gendarme arrive, il ne vient jamais sans cause, mais toujours par des raisons professionnelles. Un tel cadre professionnel n'existe plus chez Ionesco, comme illustré dans la scène 8. Le capitaine des pompiers arrive, sans que le public ait une raison de l'attendre et sans que personne ne l'ait appelé²⁴³. Il fait pourtant semblant d'être pressé (« je veux bien enlever mon casque, mais je n'ai

²⁴⁰ Ionesco, 1972, p. 59, scène 8.

²⁴¹ Idem, p. 16-17, première scène.

²⁴² Voir chapitre 2 *Le héros comique et sa logique*.

²⁴³ Tarab, « Essai de sociologie: *La Cantatrice Chauve* et *Les Chaises* de Ionesco », 1967, p. 164.

pas le temps de m'asseoir ») et dit d'être en mission de service, mais dès son entrée, il enlève quand même son casque et s'assoit.

Le Pompier : « Eh bien, voilà. Est-ce qu'il y a le feu chez vous ? »

[...]

Mme Smith confuse : « Je ne sais pas... je ne crois pas, voulez-vous que j'aille voir ? »

M. Smith renflant : « Il ne doit rien y avoir. Ça ne sent pas roussi »

Le Pompier désolé : « Rien du tout ? Vous n'auriez pas un petit feu de cheminée, quelque chose qui brûle dans le grenier ou dans la cave ? Un petit début d'incendie, au moins ? »

Mme Smith : « Écoutez, je ne veux pas vous faire de la peine mais je pense qu'il n'y a rien chez nous pour le moment. Je vous promets de vous avertir dès qu'il y aura quelque chose. »

[...]

Le Pompier aux époux Martins : « Et chez vous, ça ne brûle pas non plus ? »

Mme Martin : « Non, malheureusement »

M Martin : « Les affaires vont plutôt mal, en ce moment ! »

Le Pompier : « Très mal. Il n'y a presque rien, quelques bricoles, une cheminée, une grange. Rien de sérieux. Ça ne rapporte pas. Et comme il n'y a pas de rendement, la prime à la production est très maigre. »

M Smith : « Rien ne va. C'est partout pareil. Le commerce, l'agriculture, cette année c'est comme pour le feu, ça ne marche pas ».

M Martin : « Pas de blé, pas de feu »

Le Pompier : « Pas d'inondation non plus »

Mme Smith : « Mais il y a du sucre »

M Smith : « C'est parce qu'on le fait venir de l'étranger »

Mme Martin : « Pour les incendies, c'est plus difficile. Trop de taxes ! »²⁴⁴

Dans cette scène, deux éléments principaux ont un effet comique. Le plus évident, c'est que le pompier demande aux Smith s'il y a du feu, comme s'ils ne l'auraient pas remarqué. Comme ils lui répondent que non, son arrivée devient tout d'un coup arbitraire, même insensée. L'ordre habituel – et le cadre professionnel dans ce cas – est explicité par l'inversion : si le pompier arrive, il doit y avoir du feu. Le questionnement de son arrivée

²⁴⁴ Ionesco, 1972, p. 61-64, scène 8.

inverse le raisonnement logique. Ensuite, les personnages parlent du feu comme s'ils discutent des affaires commerciales, dont l'offre et la demande sont à créer. L'aspect mécanique qui est « collé sur le vivant » (Bergson) suscite l'effet comique. Une telle image, la production automatique qui est suggérée, comme si le feu était notre création, inverse l'ordre naturel. Avant de passer à la répétition, voyons comment l'interférence part du même principe : deux visages pareils font l'impression d'être fabriqués dans un même moule (Bergson).

4.4.2 L'interférence

Rappelons d'abord ce que Bergson désigne par *l'interférence des séries*. D'après lui, il consiste en « des raisonnements extravagants et comiques où cette confusion²⁴⁵ se rencontre véritablement à l'état pur, encore qu'il faille un effort de réflexion pour la dégager »²⁴⁶. L'effet comique de ce principe se produit par une confusion, qui est la conséquence de deux êtres qui semblent interférer. Bergson donne l'exemple des jumeaux « qui étaient à l'âge de 15 jours, sont baignés dans le même baquet. L'un d'eux s'y noya, mais on n'a jamais su lequel »²⁴⁷. Déjà dans la première scène de *La Cantatrice*, un exemple caractéristique de l'interférence déclenche une confusion incompréhensible :

M. Smith toujours dans le journal : « Tiens, c'est écrit que Bobby Watson est mort ».
[...]

M. Smith à mme Smith : « Pourquoi prends-tu cet air étonné ? Tu le savais bien. Il est mort il y a deux ans. Tu te rappelles, on a été à son enterrement, il y a un an et demi ».
[...]

*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 est mort et il était encore chaud. Un véritable cadavre vivant. Et comme il était gai ! »*²⁴⁸

Il est d'abord intéressant de faire attention à la fausse notion de temps donné par M. Smith. On ne peut pas ajourner l'enterrement de 6 mois, encore moins de quatre ans. En plus, les deux se contredisent, malgré qu'aucune des deux possibilités ne peut être vrai, tout comme « le cadavre vivant » et « le mort chaud » sont des contradictions dans les termes. Le comique d'une telle opposition, s'explique de nouveau par deux idées bergsoniennes : d'abord d'avoir l'impression des aspects mécaniques collé sur le vivant.

²⁴⁵ À savoir la confusion de l'interférence.

²⁴⁶ Bergson, *Le Rire*, 1945, p. 119.

²⁴⁷ Ibidem.

²⁴⁸ Ionesco, 1972, p.18, première scène.

Conserver un corps mort n'est pas possible, ce qui contredit par définition l'aspect vivant. En plus, l'attention est tirée à l'aspect physique, tandis que le moral (le décès de Bobby) devrait être en cause. La conversation sur Bobby continue :

Mme Smith : « La pauvre Bobby. »

M. Smith : « Tu veux dire « le » pauvre Bobby ».

Mme Smith : « Non, c'est à sa femme que je pense. Elle s'appelait comme lui, Bobby Watson. Comme ils avaient le même nom, on ne pouvait pas les distinguer l'un de l'autre quand on les voyait ensemble. Ce n'est qu'après sa mort à lui, qu'on a pu vraiment savoir qui était l'un et qui était l'autre. Pourtant, aujourd'hui encore, il y a des gens qui la confondent avec le mort et lui présentent des condoléances. Tu la connais ? »²⁴⁹

La remarque de madame Smith devient risible par l'interférence des deux Bobbies. S'ils n'avaient pas le même nom, la confusion n'aurait pas été créée. Une telle interférence comme Mme Smith la présente, est ce qui est le plus fortement en contradiction avec le vivant d'après Bergson, car deux êtres ne peuvent jamais interférer physiquement (en donc temporellement).

M. Smith : « Je ne l'ai vue qu'une fois, pas hasard, à l'enterrement de Bobby ».

[...]

M. Smith : « Elle est encore jeune. Elle peut très bien se remarier. Le deuil lui va si bien ».

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 se charger de l'éducation de Bobby. »²⁵⁰

L'absurdité de la situation est rendue explicite par cette 'formule' d'interférence, mais derrière le comique de la situation se cache le tragique de l'universalité. Nous restons indéfinissables, sans identité vraie. Nous avons l'habitude d'exprimer une personnalité par un nom propre, mais dans *La Cantatrice*, les noms propres ne sont que des mots sans référents.

²⁴⁹ Ibidem.

²⁵⁰ Idem., p. 17-21, première scène.

4.4.3 La répétition et l'emploi du langage

Avant d'aborder la répétition dans *La Cantatrice*, retournons à Bergson. La Durée de notre vie se caractérise par une avancée constante ; son irréversibilité. Si quelque chose nous arrive à plusieurs reprises, cela ne sera jamais une répétition, car nous - et le monde autour de nous - n'avons cessé de changer. La mise en scène des répétitions dans *La Cantatrice* - et dans mainte comédie d'ailleurs - nous montre l'effet de la réversibilité : c'est avec une certaine attente que le spectateur observe, c'est par une certitude que la suite d'évènements sera désormais déterminée. Cela s'oppose par nature à la vie, qui est privée d'une telle certitude. Un avenir inconnu fait que nous sommes poussés en avant dans notre développement, ce que Bergson décrit dans *L'Élan Vital*, comme nous avons mentionné dans le premier chapitre. La promesse que chaque moment sera nouveau, nous inspire à la vie. La répétition, par contre, défait la vie de son sens. Cela crée une temporalité dans laquelle nous ne sommes plus en développement constant comme la boule de neige, mais dans laquelle la prévisibilité nous impose un certain automatisme. Cet automatisme s'oppose à l'avancée propre à la vie et donc à son irréversibilité. Une telle temporalité, dans laquelle les êtres sont destinés à la répétition, semble insensée. Pourrait-on dire que c'est une telle temporalité que Ionesco a tenté de créer dans *La Cantatrice Chauve* ? À ce point, le côté comique de la répétition devient clair ; d'après Bergson, nous rions par aversion de cet automatisme, notre rire est une geste désapprobatrice. Plus la réversibilité devient circulaire, plus drôle est son effet. Dans ce cas, les personnages retournent à leur point de départ, malgré tous leurs efforts. Maint philosophe - tel que Kant et Spencer - a tenté de définir le comique à partir de cette perspective : un effort qui a le vide comme résultat²⁵¹.

Chez Ionesco, il n'est pas vraiment question d'une différence entre 'comique de mots' et 'comique de gestes', telle que l'a désignée Bergson. Il n'est pas question des actions physiques qui apportent une valeur ajoutée, ni à la construction de la pièce, ni à son effet. C'est dans la circularité de la pièce par contre, que la répétition se traduit au niveau de la mise en scène. La raideur d'une telle temporalité et son opposition à la vie, s'expriment au niveau du langage. L'automatisme se trouve partout dans les conversations. Le début de la pièce, consiste en des descriptions de Mme Smith, de leur famille anglaise stéréotypée. Dès les premières scènes, les personnages font semblant de

²⁵¹ Bergson, *Le Rire*, 1945, p. 60-61.

se répondre, mais n'arrivent pas à se comprendre. Au fil de la pièce, ils se répondent par associations de leurs propres idées, mais petit à petit, la fonction de la langue comme moyen communicatif se perd. En dépit des efforts de converser, les personnages ne réussissent pas à atteindre l'autre. Dans la scène 11 – l'apothéose de cet échec – la 'conversation' prend la forme du ping-pong ; sans qu'il y ait un rapport entre ce qui est dit, les personnages se lancent des clichés. Ou mieux dit, des banalités, des citations empruntées des proverbes et des formules toutes faites. Cela produit « un discours collectif et anonyme qui se répète d'un personnage à l'autre »²⁵².

M. Martin : « *Celui qui vend aujourd'hui un bœuf, demain aura un œuf* »²⁵³

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* »

[...]

Mme Martin : « *À chacun son destin* »

M. Smith : « *Prenez un cercle, caressez-le, il deviendra vicieux !* »²⁵⁴

Selon Bergson, pour qu'une phrase en elle-même soit comique, il faut que « nous reconnaissons, sans hésitation possible, qu'elle a été prononcée automatiquement »²⁵⁵. Nous reconnaissons cet automatisme facilement dans les phrases toutes faites, car elles sont vides de sens si le contexte ne les soutient pas, comme dans l'exemple ci-dessus. Le contexte prend également la fonction de cadre pour pouvoir juger de la valeur nos locutions. Les félicitations de M. Martin à M. Smith dans scène 7²⁵⁶ nous présentent un autre exemple de ce principe bergsonien. Sans raison, les félicitations restent sans valeur et dépourvues de sens. Il en va de même pour l'intonation et la ponctuation, qui nous permettent de donner un sens à ce que nous disons. La condition de la langue dans la pièce – elle perd toute signification car elle ne suffit plus pour atteindre l'autrui – a une certaine solitude, une aliénation, comme conséquence. Dans la thématique absurdiste, le couple a une place à part chez Ionesco et sert souvent à illustrer la « solitude à deux et

²⁵² Lochert, « Macbeth/Macbett : répétition tragique et répétition comique de Shakespeare à Ionesco », 2007, p. 66.

²⁵³ Une telle invention souligne le côté arbitraire des proverbes (qui vole un œuf vole un bœuf).

²⁵⁴ Ionesco, 1972, p. 89, scène 11.

²⁵⁵ Bergson, *Le Rire*, 1945, p. 75.

²⁵⁶ Ionesco, 1972, p. 72, scène 7.

l'impossibilité de se connaître »²⁵⁷. C'est également dans *La Cantatrice* que cette solitude profonde est rendue explicite à partir du couple des Martin. M. et Mme Martin se rencontrent de nouveau ; ils se sont vus dans le même train, constatent qu'ils habitent dans le même appartement et qu'ils dorment dans le même lit. À chaque nouvelle découverte, M. Martin et Mme Martin se répètent les cris d'étonnement, pendant toute la scène :

Mme Martin : « Comme c'est curieux, comme c'est bizarre ! Moi aussi, depuis mon arrivée à Londres, j'habite rue Bromfield, cher monsieur. »

M. Martin : « Comme c'est curieux, mais alors, mais alors, nous nous sommes peut-être rencontrés rue Bromfield, chère madame. »

[...]

M. Martin : « Comme c'est bizarre, curieux, étrange ! Alors, madame, nous habitons dans la même chambre et nous dormons dans le même lit, chère madame. C'est peut-être là que nous nous sommes rencontrés ! »

Mme Martin : « Comme c'est curieux et quelle coïncidence ! C'est bien possible que nous nous y soyons rencontrés, et peut-être même la nuit dernière [...]. »²⁵⁸

Le début de chaque phrase va prendre la forme d'une répétition automatique, qui a des effets rythmiques²⁵⁹. Dans la dernière scène, la langue sera dégradée à la production machinale de sons, par association de phonèmes, dont le résultat sera des associations verbales telles que :

Mme Martin : « cactus, coccyx ! cocus ! cocardard ! cochon ! [...] »

M. Smith : « Le pape dérape ! le pape n'a pas de soupape. La soupape a un pape »

[...]

M. Smith : « Touche la mouche, mouche pas la touche »²⁶⁰

Le risible dans *La Cantatrice Chauve*, c'est la futilité de la communication, explicitée par le caractère automatique de la répétition, de l'interférence et de l'inversion. La raideur et l'automatisme des personnages, traduits par ces trois principes, nous font rire. Le comique créé de telle façon, est pourtant en fonction de la couche plus tragique de l'œuvre de Ionesco. La forme comique devient le moyen de transmettre le côté tragique

²⁵⁷ Kamyabi Mask, 1987, p. 106.

²⁵⁸ Ionesco, 1972, citations de la scène 4.

²⁵⁹ Kamyabi Mask, 1987, p. 111.

²⁶⁰ Ionesco, 1972, p. 59-60, scène 11.

de notre existence, où nous sommes réduits à notre conduite machinale. Les conversations insensées sont risibles, mais dénoncent en même temps la réalité tragique : les clichés s'avèrent la seule forme d'expression à laquelle nous avons recours. Malgré que la répétition semble charger quelques expressions de sens, elle ne met en relief que « la vacuité du discours »²⁶¹. Nous ne sommes plus capables d'interagir, comme la langue ne fait plus de référence, ni exprime-t-elle une identité. La langue est réduite à une « valeur pragmatique des répliques »²⁶².

4.5 Le renversement temporel : une dimension tragique et comique en même temps

La répétition accentue l'ordre naturel des choses. L'interférence renverse le principe de notre identité, qui ne peut jamais coïncider, car dans ce cas elle n'existerait plus. L'inversion s'oppose à notre conventionalité, l'interférence s'oppose à notre individualité et la répétition contredit l'irréversibilité. La vie ne peut pas être inversée, ou répétée, elle est un changement continu et individuel. Les trois principes contredisent la temporalité réelle de la Durée et créent par là une certaine atemporalité, qui nous rend conscients de la force du temps. Plus la représentation de temps est bouleversée, plus son rôle puissant dans notre vie est visible. Le renversement de l'ordre temporel nous montre dans quelle mesure nous sommes structurés, encadrés par le temps. C'est à partir des conventions temporelles et sociales (nos coutumes, nos conversations) que nous menons notre vie. *La Cantatrice Chauve* nous montre une dévaluation de la vie²⁶³, ce qui arrive quand des forces conventionnelles mécaniques – telle que la convention de temps - coïncident avec la vie. Une telle convention impose à la vie quelque chose de rigide, de machinal, car un être vivant va se conduire de façon automatique. Les clichés en sont un autre exemple ; c'est une façon de répondre *automatiquement*, imposée par les conventions sociales langagières. Une fois conscient de cette dévaluation, le spectateur se croit déterminé par cette condition humaine, car elle est aussi tragique qu'inévitable. Cette inévitabilité s'exprime dans la conduite automatique des personnages. L'automatisme, c'est leur indifférence, « la seule attitude cohérente à l'égard de l'insignifiance du temps passé »²⁶⁴.

²⁶¹ Lochert, « Macbeth/ Macbett : répétition tragique et répétition comique de Shakespeare à Ionesco », 2007, p. 65.

²⁶² Idem., p. 66.

²⁶³ Lamont, 1973, p. 178.

²⁶⁴ Vernois, « Le temps dans l'œuvre d'Eugène Ionesco », 1980, p. 200.

Car le temps – malgré son mouvement – n’est pas un changement ; il n’altère pas la condition humaine²⁶⁵.

Pourtant, le tragique se mêle au comique dans *La Cantatrice*. Le comique implique, d’après Charles Lalo²⁶⁶ « unsteady, fluid elements of shifting values tumbling downwards. [...] This is achieved through the device of devaluation of the living process »²⁶⁷. La distorsion des conventions est risible dans *La Cantatrice*, elle se révèle dans les répliques insensées, les conversations à répétitions. Les peurs universelles, comme celle de la mort, sont domptées au moyen de la dévaluation. La mort nous angoisse moins, quand elle est présentée non pas comme un processus de changement, mais comme quelque chose de rigide, d’automatique, de machinal, qui s’annonce soudainement. L’absurdisme présente alors une dévaluation de notre vie, risible par son automatisme, pour que l’inutilité de la vie soit moins douloureuse. Il est également comique par sa passivité, qui semble aller à l’encontre dans l’avancée de la vie, mais qui est la seule approche du temps qui passe ; c’est l’acceptation du « consensus imposé par le temps [...] sans s’interroger, sans protester »²⁶⁸.

À partir des principes de Bergson, le spectateur, ou le lecteur, se rend compte non seulement de la répétition, mais également de l’interférence et de l’inversion qui traduisent, de manière langagière, l’automatisme et la raideur dans *La Cantatrice*. En plus, les aspects théoriques de la Durée, tel qu’ils sont formulés par Bergson, nous offrent un nouveau regard sur l’absurdité de la pièce et son côté comique. La Durée nous permet de pénétrer la couche extérieure comique de la pièce, et de toucher à son essentiel. Compte tenu de la charge tragique de la pièce, l’automatisme - qui domine la pièce – aura une signification profonde et surtout existentielle, au lieu de rester au niveau du rejet et de la correction sociale, comme chez Bergson.

4.6 L’identité temporelle composée des oppositions

Le rôle de la temporalité dans *La Cantatrice Chauve* est manifeste. Pourtant, la pièce nous présente une perspective temporelle qui n’est pas univoque. Dans la lignée de Bergson –

²⁶⁵ Ibidem.

²⁶⁶ Charles Lalo (1877-1953), philosophe de l’art français, a écrit une dizaine d’œuvres, dans la conviction que l’esthétique se manifeste de façon sociologique. C’est sous cette perspective qu’il a commenté le comique.

²⁶⁷ Lalo dans : Lamont, 1973, p. 178.

²⁶⁸ Vernois, « Le temps dans l’œuvre d’Eugène Ionesco », 1980, p. 202.

qui nous présente la raideur du temps dans les manifestations du comique - nous pouvons nous demander quelle est la temporalité présentée par Ionesco ; celle de temps ou celle de la Durée ? Les expériences temporelles personnelles, ainsi que l'absence des indications temporelles, évoquent l'idée de la Durée. Pourtant, la répétition et les tentatives d'attribuer une signification au temps de la pendule, contredisent la Durée et nous rappellent plutôt l'idée de temps qui nous retient.

Le fait que la Durée et le temps se définissent en se contredisant, crée le domaine de tension entre les deux notions. L'abolition d'un temps mesurable (la Durée) est incontestablement liée à l'univers de rêve. C'est dans une telle atmosphère que l'œuvre de Ionesco se produit. Par l'application d'une « répétition monstrueuse, un temps cyclique qui bloque le processus chronologique, la structure temporelle s'efface au profit d'une structure mythique »²⁶⁹ comme l'a formulé Paul Vernois. Par le mythe, Vernois entend le fabuleux, l'extraordinaire, le fantastique, qui « peut être une construction personnelle et regrouper un faisceau d'obsessions saisies au niveau psychanalytique »²⁷⁰. D'un côté, la répétition chez Ionesco a une force affaiblissante (elle défait de sens) et de l'autre côté elle sert pour mettre des accents et donner un sens, notamment à certains mots²⁷¹.

L'application des conceptions de Bergson à *La Cantatrice Chauve* nous a fait reconnaître l'analogie avec la dramaturgie de Ionesco. Les deux auteurs se révèlent plus proches qu'à première vue ; le fondement du comique est temporel, chez Ionesco comme chez Bergson. La dernière question porte sur la valeur attribuée à la temporalité présentée par les deux auteurs : est-elle pareille chez tous les deux ? Dans l'épilogue nous allons tenter de répondre à cette question. Car malgré le recouvrement que nous avons découvert, il y a également de nombreuses différences entre la pensée bergsonienne et l'œuvre de Ionesco. Quelques-unes méritent notre attention et seront le sujet de l'épilogue, pas pour affaiblir le lien établi entre les deux auteurs, mais pour en nuancer le caractère précis.

²⁶⁹ Idem., p. 113.

²⁷⁰ Ibidem.

²⁷¹ Lochert, « Macbeth/Macbett : répétition tragique et répétition comique de Shakespeare à Ionesco », 2007, P. 62.

4.7 Épilogue : une comparaison entre les temporalités présentées

La partie finale de ce chapitre servira de mise en perspective du lien établi entre la temporalité de Ionesco et celle de Bergson. À travers notre étude, nous avons découvert des ressemblances en ce qui concerne la réalisation du comique chez Bergson et chez Ionesco : les procédés temporels qui révèlent l'automatisme. Cet automatisme – qui s'oppose à la vie et évoque ainsi le comique – devrait être désapprouvé d'après Bergson, par le rire. Les personnages chez Ionesco d'ailleurs, se conduisent de façon automatique par indifférence, car ils sont condamnés à une vie insensée. Dans quelle mesure la temporalité absurdiste de Ionesco diffère-t-elle de la temporalité présentée par Bergson ? En quoi leurs conceptions restent-elles distinctes ? Avant de répondre à ces questions, résumons d'abord l'idée générale de Bergson du comique.

Le comique Bergsonien

Selon Bergson, le comique trouve son origine dans le physique et se manifeste d'abord comme le hasard (le fait de trébucher). Le comique se trouve dans l'inattendu – car c'est dans l'inattendu qu'un manque de souplesse se manifeste – et la raideur est extérieure au personnage.

Le hasard va se reproduire, et au fil de la répétition, c'est l'attente du spectateur au contraire, qui va créer l'aspect comique. Petit à petit, ce comportement répétitif définit le personnage et crée ainsi le type comique. Le comique ne se manifeste plus seulement dans les gestes, mais domine également dans le langage et dans la manière de présenter le personnage. C'est selon ce procédé que *Le Rire* s'est construit ; la raideur et l'automatisme s'emparent du personnage. Dans ses manifestations nombreuses, le comique reste pourtant extérieur au personnage ; c'est un aspect machinal collé sur le vivant.

Selon Bergson, notre rire qui répond au comique (le comique étant « le raidissement de la vie sociale ») n'est alors qu'une « brimade sociale »²⁷², car c'est par le rire que nous exprimons notre aversion à l'automatisme de la personne en question. Cette personne « suit son chemin sans se soucier de prendre contact avec les autres », ce qui provoque l'automatisme. C'est le rire qui devrait l'en tirer²⁷³. La condition déterminante dans ce cas, c'est que le spectateur ne soit pas ému ; ce n'est pas d'une affinité de l'autre

²⁷² Bergson, *Le Rire*, 1945, p. 88.

²⁷³ Ibidem.

que nous rions, mais d'une correction sociale. Pourtant, lorsque notre « intention inavouée d'humilier »²⁷⁴ s'y mêle, il en résulte que – malgré la conviction de Bergson – nous pouvons douter de la rationalité pure du notre rire.

L'anti-théâtre de Ionesco : le temps comme Destin

L'essai de Bergson est pour la plus grande partie rédigé à partir de la comédie classique, (tandis que Ionesco s'oppose, par le théâtre de l'absurde, au théâtre classique) car « les éléments du caractère comique seront les mêmes dans le théâtre et dans la vie »²⁷⁵. Bergson ainsi que Ionesco nous offrent une réalité élargie, bien que l'élargissement du type comique, comme dans la comédie classique, soit remplacé par Ionesco par une interchangeabilité totale ; une comédie d'anti-caractères²⁷⁶. Dans sa pièce dite « anti-théâtre » d'après Ionesco lui-même²⁷⁷, la langue perd sa fonction et sa force et va souligner « l'artifice du discours »²⁷⁸. La répétition excessive employée par Ionesco crée un effet profondément comique. D'un côté car qu'elle permet d'attirer l'attention du public sur la forme (notamment de la langue, qui se réduit à sa forme chez Ionesco). De l'autre côté, car elle produit « un effet puissant de méta-théâtralité »²⁷⁹, la répétition étant en fait une mise-en-scène dans une mise-en-scène. Une fois conscients de la construction théâtrale – par l'effet de la mise-en-scène explicitée – nous nous rendons compte de la *construction illogique*, très éloignée d'une *reproduction fidèle* de la vie. Dès que nous en sommes conscients, nous sommes privés d'émotion et nous rions par mépris de l'automatisme qui domine dans *La Cantatrice Chauve*. De ce point de vue, l'idée de Bergson s'applique. Pourtant, Ionesco n'a pas créé de comédie classique et le monde qu'il dépeint sur scène reflète le monde dans lequel nous vivons. Le rire dans le théâtre de Ionesco sert un tout autre but, c'est-à-dire celle de la dévalorisation, comme nous avons vu dans le chapitre 3²⁸⁰. Nous rions afin de dévaloriser nos angoisses et l'inutilité de la vie. En plus, chez Ionesco, ce n'est pas de l'autre que nous rions, comme chez Bergson. Les personnages ionesciens ne sont personne en particulier, c'est dans cet anonymat qu'ils représentent n'importe qui, nous-mêmes et par là l'homme universel. Si nous rions de n'importe qui,

²⁷⁴ Idem., p. 89.

²⁷⁵ Ibidem.

²⁷⁶ Doubrovsky, «Ionesco and the comic of absurdity», 1959, p. 8.

²⁷⁷ Ionesco dans : Kamyabi Mask, 1987, p. 70.

²⁷⁸ Lochert, « Macbeth/ Macbett : répétition tragique et répétition comique de Shakespeare à Ionesco », 2007, p. 67.

²⁷⁹ Ibidem.

²⁸⁰ Voir chapitre 3 *La thématique absurdiste*.

nous rions de nous-mêmes. La distance entre le spectateur et le personnage est supprimée dans le « théâtre total » qu'a constitué Ionesco²⁸¹.

Au lieu du rejet social propre au comique bergsonien, Ionesco vise – par la représentation de l'universel – à une identification du public avec les personnages. Les personnages sont interchangeables, comme les vies, c'est la raison pour laquelle *La Cantatrice* recommence par la même scène, avec d'autres personnages. La circularité dans la pièce ne nous rappelle pas « une confirmation de notre existence, mais en est une négation éternelle »²⁸². Dans l'expérience de l'absurde, ce n'est pas le temps qui nous sépare de notre destin, « le temps devient Destin »²⁸³: la vie sans autre perspective que la mort, à laquelle nous sommes condamnés. L'absurdité dans laquelle nous vivons est profondément tragique, mais elle prend pourtant une forme comique chez Ionesco. Cela se fait par l'emploi des moyens bergsoniens de contradiction temporelle : la répétition, l'inversion et l'interférence traduisent l'insignifiance de nos conventions (temporelles, sociales et langagières). Ces conventions sont une tentative de remplir le temps de notre vie, qui reste pourtant vide de sens dans la perspective de la mort. Le théâtre de Ionesco devient ainsi une tragi-comédie, une coexistence des deux genres qui sont des opposés dans le théâtre classique et donc chez Bergson. Dans l'anti-théâtre de Ionesco²⁸⁴, « notre rire est rempli de peur »²⁸⁵. Dans le théâtre absurdiste de Ionesco, le comique ne se trouve pas uniquement au niveau de la forme. Le rire est une catharsis des émotions sous-jacentes, telles que la peur et le regret²⁸⁶. Contrairement à Bergson, le comique et le rire dans le théâtre ionescien concernent donc des émotions.

La valeur du passé

Une autre différence entre Bergson et Ionesco que nous souhaitons traiter, porte sur la signifiante attribuée au passé. Dans l'expérience de l'absurde, c'est le mouvement du temps qui est souligné par Ionesco. Malgré sa mobilité, le temps n'est pas un *changement*. Le temps avance, mais ne change pas notre condition. Sur ce point, la temporalité

²⁸¹ Lamont, 1973, p. 19.

²⁸² « Notre traduction. "The eternal return is not an eternal assertion of the self, but its perpetual negation". Doubrovsky, "Ionesco and the comic of absurdity", 1959, p. 6.

²⁸³ Vernois, « Le temps dans l'œuvre d'Eugène Ionesco », 1980, p. 202.

²⁸⁴ Qui s'oppose donc à l'harmonie du théâtre classique d'Aristote.

²⁸⁵ Notre traduction. "Our laughter is tinged with anxiety". Doubrovsky, "Ionesco and the comic of absurdity", 1959, p. 6.

²⁸⁶ Idem., p. 10.

présentée par Ionesco est en contraste total avec la Durée bergsonienne. Malgré cette opposition, Bergson ainsi que Ionesco montrent l'homme qui cherche à maîtriser le temps, mais en est incapable. Dans le théâtre de Ionesco, l'homme devient par conséquent « le symbole de l'angoissante situation de l'homme dans le monde »²⁸⁷. Le temps (passé) ne permet pas de se connaître - comme Ionesco montre par la rencontre entre M. et Mme Martin – et le passé n'est plus capable de nous fournir une identité (l'affaire Bobby Watson)²⁸⁸. Autrement dit, le passé est passé « en vain ou en mal »²⁸⁹, car il ne va jamais nous appartenir. Le passé est « inutile, impuissant, dérisoire, perverti et anarchique »²⁹⁰ et n'a aucune valeur dans le présent chez Ionesco, sauf une valeur subjective. Dans la Durée de Bergson au contraire, le passé et le présent sont inséparables. Chaque moment comprend le passé qui l'a précédé et est nouveau par rapport au passé qu'il contient.

Sans passé qui attribue une signification au présent, le temps reste au niveau de 'l'avoir' chez Ionesco, tandis que le temps passé se situe chez Bergson à un niveau ontologique (le passé 'est'). Il peut donner une explication au présent d'après Bergson – à l'aide de la mémoire – mais n'introduit qu'une juxtaposition chez Ionesco²⁹¹. Nous pouvons constater que la Durée, en tant que changement qui nous définit, n'est pas réelle dans le monde de Ionesco. Chez lui, le passé avance, « pour nous ramener au point du départ »²⁹². En dépit des ressemblances au niveau de la distorsion temporelle, la signifiante (ou l'insignifiante) du passé et la direction du temps, constituent la plus grande différence entre la représentation du temps de Bergson et celle de Ionesco.

Les temporalités différentes, présentées par Ionesco et Bergson, montrent notre désir profond de maîtriser la Durée de notre vie, par le temps. Notre création d'un temps mesurable est une tentative, mais une tentative vaine, car c'est précisément par cette mesurabilité qu'il contredit la nature de la Durée. Nous pourrions supposer que cela est explicité par M. Smith dans *La Cantatrice*, par la phrase suivante : « Nous n'avons pas l'heure chez nous. [...] La pendule, elle marche mal. Elle a l'esprit de contradiction. Elle indique toujours le contraire de l'heure qu'il est »²⁹³. Notre obstination et notre

²⁸⁷ Vernois, « Le temps dans l'œuvre d'Eugène Ionesco », 1980, p. 200.

²⁸⁸ Idem., p. 196, p. 199.

²⁸⁹ Idem., p. 196.

²⁹⁰ Ibidem.

²⁹¹ Idem., p. 196-197.

²⁹² Idem., p. 197.

²⁹³ Ionesco, 1972, p. 79, scène 8.

impuissance sont comiques, mais tragiques en même temps. Comme par le cadre qu'il a créé, « le temps ne nous renvoie qu'à nos faiblesses et nos insuffisances »²⁹⁴.

Un comique à base temporelle

Dans l'analyse de *La Cantatrice Chauve*, la théorie du comique de Bergson nous a offert une nouvelle perspective pour comprendre le comique de la pièce. La répétition, l'interférence et l'inversion produisent l'automatisme qui domine dans la pièce, notamment au niveau du langage. Le langage devient « incontrôlé et désormais incontrôlable, la mécanique du langage tourne à vide, suivant ses propres lois »²⁹⁵. Ce n'est pas seulement au niveau de la forme que la temporalité s'exprime. *La Cantatrice Chauve* connaît également une certaine méta-temporalité²⁹⁶ : les nombreuses références temporelles expriment la futilité du temps mesurable, qui constitue pourtant le cadre commun de notre vie.

L'absence de véritables indications temporelles sur scène, produit un effet comique – mais aussi un effet d'aliénation – et signifie l'absence d'un temps partagé dans *La Cantatrice Chauve*. Car même si le temps chez Ionesco est unidimensionnel – il ne comprend que le présent – il est pourtant une expérience personnelle. C'est par moyen de la théorie de Bergson que nous sommes arrivées au fondement du comique de *La Cantatrice Chauve* : la temporalité, bien qu'elle soit d'une autre nature que celle de Bergson. La comparaison entre Ionesco et Bergson nous a révélé que, malgré les différences dans leurs conceptions sur le temps, le comique est inséparable de la temporalité. En guise de mot final à notre étude, nous proposons de réfléchir, dans notre conclusion, sur la signification de la temporalité du comique, telle qu'elle est présentée chez Bergson et chez Ionesco.

²⁹⁴ Vernois, « Le temps dans l'œuvre d'Eugène Ionesco », 1980, p. 200.

²⁹⁵ Tarab, « Essai de sociologie : *La Cantatrice Chauve* et *Les Chaises* », 1967, p. 164.

²⁹⁶ Voir chapitre 3 *La thématique temporelle*.

Chapitre V : Conclusion : la signification de la temporalité comique

Notre étude sur les aspects temporels dans le comique, a débuté par l'essai de Bergson. Dans son analyse poussée sur la nature du comique, les procédés temporels constituent le fil rouge. Il remettent en question l'ordre naturel et révèlent un certain automatisme, quelque chose de mécanique. C'est la répétition par excellence qui s'oppose au changement constant qui s'appelle la Durée, chez Bergson. Dans le théâtre absurdiste de Ionesco, qui nous présente un monde sans changement, c'est la répétition qui fait rire, mais qui traduit également le côté tragique de notre existence. Le héros comique qu'a décrit Bergson dans son essai, se trouve cloîtré entre les murs de son propre raisonnement. Dans l'obstination de suivre la logique personnelle propre à ses idées et la raideur qui en est la conséquence, ce héros ressemble aux personnages de *La Cantatrice Chauve*, qui se trouvent tous « sur la voie de l'illusion »²⁹⁷. La langue est insuffisante, malgré l'effort épuisant des personnages de se comprendre et de communiquer leurs expériences. Dans cette tentative, la langue se trouve dépouillée de son sens par les répétitions – en fin de compte – toniques. La raideur, la répétition et le raisonnement onirique du personnage comique nous ont incités à la comparaison des deux auteurs, dans l'espoir de pouvoir établir un lien entre eux.

Le Rire nous a offert un nouveau point de vue dans la lecture de *La Cantatrice Chauve* ; celle de la temporalité. *La Cantatrice Chauve* – déjà étudiée de manière exhaustive dans la perspective de l'existentialisme de l'après-guerre – a mérité à notre avis une nouvelle approche. Bergson nous a permis de jeter un autre regard sur ce jeu absurdiste, qui relie de façon raffinée le comique au tragique. C'est à partir des conceptions temporelles bergsoniennes que nous avons considéré la signification du temps et son rôle dans l'évocation du comique dans la pièce. La temporalité s'étend à tous les niveaux dans *La Cantatrice* ; dans une méta-perspective et au niveau de la thématique de la pièce. La temporalité se traduit de façon explicite au niveau de la forme, dans la construction dramaturgique.

Dans son théâtre, parfois désigné comme « une farce métaphysique »²⁹⁸, Ionesco épuise le cadre d'une mise-en-scène par la répétition exhaustive et met en relief les conventions (sociales, langagières et temporelles), soit par un élargissement, soit par une

²⁹⁷ Bergson, *Le Rire*, 1945, p. 116.

²⁹⁸ Doubrovsky, "Ionesco and the comic of absurdity", 1959, p. 6.

inversion. Or, partout dans l'œuvre de Ionesco, les alternances temporelles scéniques sont accentuées par des références explicites, comme l'explique par exemple la citation suivante : « On dort une heure et on rêve de dix ans, cinquante ans et plus : dans le rêve on voit la profondeur du temps comme la profondeur d'un couloir trop long [...] »²⁹⁹. La temporalité s'exprime évidemment au niveau de la thématique, de nombreuses études ont déjà été publiées dans cette perspective. Les sentiments existentiels qui dominent dans le courant absurdiste, naissent d'une expérience insensée de la vie. Le temps est alors « doublement criminel »³⁰⁰; sous l'aspect de son déroulement qui nous amène vers la mort et sous l'aspect de son éternel retour, représenté par la circularité.

Troisièmement, la temporalité se traduit sur scène dans la forme, dans la dramaturgie de Ionesco. C'est surtout à ce niveau que notre étude se situe et c'est à ce niveau également que la ressemblance la plus forte entre Ionesco et Bergson se découvre. Ionesco rompt avec les lois dramaturgiques traditionnelles par l'application des procédés de la répétition, l'interférence et l'inversion et par conséquent, l'ordre temporel se trouve renversé. Ce renversement rend visible dans quelle mesure nous sommes encadrés par le temps, tandis que cet encadrement (le temps mesurable) n'a aucune signification dans la Durée.

Ionesco renonce dans son théâtre à toute histoire, c'est-à-dire à la suite et à l'enchaînement des événements³⁰¹. La pendule dans *La Cantatrice* est une donnée sur scène. Pourtant les personnages n'y font pas attention et ils ne font aucun effort de corriger les fausses indications temporelles. La pendule devient symbolique de l'insignifiance du temps et du caractère incontrôlable de la Durée. Le spectateur se trouve sans notion du temps et est balloté entre les indications des personnages, qui se contredisent. Le spectateur se croit dans une atmosphère de rêve, mais avant tout dans la seule temporalité présentée sur scène : celle du présent. Dans la temporalité homogène de Ionesco, sans passé ni futur, il n'y a que le mouvement du temps, sans que ce mouvement corresponde à un *changement* – insensé dans la perspective de la mort. Dans l'analyse des conceptions de Bergson au contraire, nous avons vu que le temps (de la Durée) est hétérogène, le passé faisant partie du présent, dans une avancée constante.

²⁹⁹ Kamyabi Mask, 1987, p. 134.

³⁰⁰ Vernois, « Le temps dans l'œuvre d'Eugène Ionesco », 1980, p. 204.

³⁰¹ Idem., p. 211.

Bergson et Ionesco n'ont pas la même conception de la temporalité. Chez Bergson, la temporalité de la Durée est notre Élan Vital, une force créatrice, caractérisée par son avancée. Dans le théâtre de Ionesco, il n'y a que le temps, qui est le Destin : ce n'est pas à la mort que nous sommes condamnés, mais au déroulement du temps qui la précède. L'automatisme qui en résulte est d'un côté de la résignation, de l'indifférence par rapport au temps auquel nous sommes condamnés. De l'autre côté, c'est une tentative désespérée de le remplir. Malgré l'écart entre leurs conceptions de la temporalité, la comparaison nous a apporté une correspondance essentielle: le temps est une expérience personnelle. Le temps des horloges est chronologique, mais le temps vécu est d'une autre nature. Il est avant tout immesurable, circulaire dans le cas de Ionesco et changement perpétuel chez Bergson. Dans la conviction du temps-Destin, la temporalité de Ionesco incarne l'idée de la Durée bergsonienne ; la vraie temporalité, celle de la Durée, ne se trouve pas *entre* deux événements, mais comprend leur enchaînement en entier.

Bibliographie

Littérature primaire :

- BERGSON, H., *Le rire, essai sur la signification du comique*, Genève, éditions Albert Skira, 1945.
- BERGSON, H., *L'Évolution Créatrice*, Paris, librairies Félix Alcan et Guillaumin Réunies, 1921.
- BERGSON, H., *Durée et Simultanéité*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1922.
- IONESCO, E., *La Cantatrice Chauve suivi de La Leçon*, Paris, Collection Folio, Gallimard, 1972 (première édition 1954).

Littérature secondaire :

- ANTLIFF, M., *Inventing Bergson, cultural politics and the Parisian avant-garde*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1993 (première édition 1957).
- CANIVET, M., « Le rire et le bon sens », dans *Revue Philosophique de Louvain*, 1988, Quatrième série, tome 86, no. 71, p. 354-377.

Article consulté sur:

http://www.persee.fr/doc/phlou_0035-3841_1988_num_86_71_6509

- DELEUZE, G., *Le Bergsonisme*, Paris, Presses universitaires de France, 1966.
- DOUBROVSKY, J.S., “Ionesco and the Comic of Absurdity”, 1959, dans “Humor”, Yale French Studies, No. 23, pp. 3-10.

Article consulté sur:

<http://www.jstor.org/stable/2929266>

- JANKÉLÉVITCH, V., *Henri Bergson*, Paris, Presses Universitaires de France, 1959.
- KAMYABI MASK, A., *Ionesco et son théâtre*, Paris, éditions Caractères, 1987.
- LAMONT, R. C., *Ionesco a collection of critical essays*, Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall Inc., 1973.
- LOCHERT, V., « Macbeth / Macbett : répétition tragique et répétition comique de Shakespeare à Ionesco », 2007, dans *Études littéraires*, Vol. 38, n°2-3, p. 59-70.
Article consulté sur :
<http://id.erudit.org/iderudit/016344ar>
- MEYER F., « Temps, devenir, évolution », dans *L'espace perdu et le temps retrouvé*, 1985, Vol 41, Numéro 1, pp. 111-122.
Article consulté sur:
http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1985_num_41_1_1611
- TARAB, G., « Essai de sociologie : *La Cantatrice Chauve* et *Les Chaises* de Ionesco », 1967, dans *L'homme et la société*, no. 6, p 161-170.
- VERNOIS, P., « Le temps dans l'œuvre d'Eugène Ionesco », dans *Ionesco, Situation et Perspectives*, Marie-France Ionesco, Paul Vernois, et.al, Paris, Édition Pierre Belfond, 1980, p. 195-216.

Littérature contextuelle:

- BERGSON, H., *Lachen, essay over de betekenis van het komische*, vertaling en annotaties van Eric de Marez Oyens, Amsterdam, uitgeverij Boom, 2010.
- HERMSEN, J. J., *Stil de tijd, pleidooi voor een langzame toekomst*, Amsterdam, De Arbeiderspers, 2009.
- PLOKKER, H., et al., *De lach in de literatuur*, Den Haag, Servire, 1955.