

Faculté de Pédagogie
Université de Ain-Chams

Le langage dramatique : de la machine à rire
chez

Courteline et Labiche

au comique de l'absurde chez

Beckett et Ionesco

(avec l'application sur quatre pièces pour chacun)

Thèse de Doctorat présentée par :

Géhane Gamil Attia

**Maître-assistant, Faculté de Pédagogie, Université de
Ain-Chams**

Sous la direction de : 

Prof. Dr. Hélène Ibrahim Guirguis

Professeur émérite, Faculté d'El-Alsun, Université de Ain-Chams

et

Prof. Dr. Hélène Sourial Ibrahim

Professeur émérite, Faculté de Pédagogie, Université de Ain-Chams

et

Prof. Dr. Christine Youssef Neguib

Professeur de linguistique, Université du Caire

«اللغة الدرامية : من آلية الضحك عند "كورتلين"
و"لابيش" إلى كوميديا العبث عن "بيكت" و
"يونسكو". مع التطبيق على أربع مسرحيات لكل
منهما. »

رسالة دكتوراه

مقدمة من

جيهان جميل عطية

مدرس مساعد - قسم اللغة الفرنسية - كلية
التربية

تحت إشراف

أ.د/ هيلانه سوريال إبراهيم

أستاذ الأدب بقسم اللغة الفرنسية بكلية التربية - جامعة عين شمس

أ.د/ إيلان إبراهيم جرجس

أستاذ متفرغ بقسم اللغة الفرنسية بكلية الألسن - جامعة عين شمس

أ.د/ كرسنتين يوسف نجيب

أستاذ اللغويات - بقسم اللغة الفرنسية بكلية الآداب - جامعة القاهرة

INTRODUCTION

Le choix de notre corpus, qui peut paraître de prime abord arbitraire, est fait dans la mesure où l'écriture dramatique de nos quatre dramaturges reflète en quelque sorte la dérision du langage comique.

Le but de cette recherche est de tenter d'analyser le ressort mécanique du théâtre comique. Nous allons maintenant résumer les trois raisons principales qui nous ont conduit à consacrer notre thèse à l'étude du "***Langage dramatique : de la machine à rire chez Courteline et Labiche au comique de l'absurde chez Beckett et Ionesco.***" Avec l'application sur quatre pièces pour chacun.

D'abord une raison d'ordre sociologique. Le théâtre comique, du XVIIIe et XIXe siècle, livre une image quasi-exacte de la bourgeoisie française. ***Courteline*** et ***Labiche*** ont souvent tendance à ironiser cette classe sociale qui constitue, en fait, les spectateurs de ses pièces.

D'autre part, le théâtre comique nous a intéressé en tant que genre littéraire : farce, vaudeville, comédie de caractère et comique de l'absurde .

La troisième raison pour laquelle nous avons choisi ce thème

est d'ordre **linguistique**. Le comique est, dans notre corpus, largement un comique verbal qui naît d'une rupture discursive.

Notre corpus répond de façon générale à trois tendances différentes : le **vaudeville** , la **farce** et l'**absurde**.

Soulignons le clivage entre ces deux variétés du genre comique chez **Courteline** et **Labiche** : la comédie d'intrigue et la farce. La première plaît par un pathos galant et précieux, ainsi que par le romanesque d'aventures surprenantes en cherchant à faire charmer plus qu'à faire rire. Mais la farce fait, au contraire, rire d'un rire franc et populaire en ayant recours aux moyens éprouvés que chacun varie à sa guise et selon sa verve : personnages typiques, masques grotesques, clowneries, mimiques gestuelles, grimaces, lazzis, calembours, c'est-à-dire tout un gros comique de situations, de gestes et de mots.

Chez **Courteline** la satire bureaucratique (**Monsieur Badin**) et conjugale(**La Peur des coups**) tourne en dérision , avec férocité les fondements mêmes de la société bourgeoise .

Notons que chez **Courteline** et **Labiche** la caricature réinvente la verve satirique de la comédie de caractères et de mœurs légères propres à Molière. Ce dernier n'a pas nié le rôle prépondérant de la farce, mais il voulait étendre les mécanismes de la comédie à autre chose qu'aux quiproquos . C'est là que réside toute la différence entre ces dramaturges dans la mesure où le ressort dramatique de **Courteline** et de **Labiche** est, en général, construit sur la mécanique vaudevillesque / farcesque .

Mais c'est sans trop fouiller dans la psychologie de leurs protagonistes qu'ils esquissent les travers, les manies et les préjugés de la nouvelle bourgeoisie du XIXe siècle. Ils observent

les caractères humains pour tenter d'arracher les masques derrière lesquels ses prototypes dissimulent leur vrai visage : faux-bourgeois, ancien noble, pédant, escroc et dupeur dupé avec leurs impostures. Ces deux dramaturges parodient, en fait, les conventions sociales qui régissent la vie privée de l'ancienne aristocratie, de la fausse bourgeoisie et des prolétaires. Or pour **Molière "plaire"**, c'était avant tout plaire aux grands seigneurs aristocrates et à la Cour du XVIIe siècle dans les fêtes royales sous la protection de Louis XIV. Ceci dit, il était impossible de nommer le sexe, les adultères de ses grands seigneurs déchus et les luttes de classe. Mais **Courteline** et **Labiche** ont créé un théâtre comique d'inspiration bourgeoise avec l'œil d'un anti-bourgeois. Ils critiquent les maniérismes de la société en phase de transition entre les tendances des anciens nobles face à la nouvelle idéologie des faux-bourgeois du XIXe siècle. Ainsi le comique chez ces deux derniers repose sur l'extravagance, le quiproquo, le saugrenu et le langage délirant qui nous prépare au comique du théâtre de l'absurde avec **Beckett** et **Ionesco**. Dans ce théâtre contemporain le monde donné à voir n'est plus celui de l'expérience commune, mais celui de la quête métaphysique.

En effet, au XXe siècle, l'écriture théâtrale est détournée vers la construction d'un mode déréalisé par le comique du langage absurde. Ce genre comique est surchargé d'une vision pessimiste, ou plutôt "**tragique**" du réel en s'inscrivant sur la toile de fond des ruines de la guerre. Les procédés farcesques chez **Beckett** et **Ionesco** infléchissent le jeu des clowns et la dérision du langage quotidien qui provoquent autant le rire amer que le rire franc.

S'il est vrai que l'analyse du discours quotidien s'inscrit dans

le cadre de la pragmatique conversationnelle, il est également vrai que les mêmes méthodes d'analyse peuvent servir à l'étude de l'interaction théâtrale. Non seulement le vaudeville et la farce (*Courteline, Labiche*) représentent un intérêt particulier au "discours" littéraire, mais nous avons aussi le "langage" absurde (*Beckett, Ionesco*) qui possède des fonctions similaires à celle du parler usuel. Le langage familier et l'argot populaire dans ce théâtre comique donne au dialogue une allure de spontanéité propre à la conversation de tous les jours. C'est ainsi le cas du théâtre de *Courteline* et de *Labiche* où le langage est le moyen privilégié pour arriver à une certaine action «*Ce ne sont pas là des intrigues au sens propre du mot, mais des enchaînements de mécanismes volontairement simplifiés.*»⁽¹⁾

Signalons que notre travail va comporter **deux** parties.

Dans la **première** partie intitulée "**Formes d'enchaînement et de rupture dramatique source du comique**" nous allons nous pencher sur le comique qui naît de la rupture dramatique.

D'une part, nous allons présenter comme forme de rupture, l'illusion théâtrale, qui dissocie la scène de la salle par : le monologue, l'aparté, le quiproquo, les adresses directes ou indirectes au public, les mots du dramaturge, les accidents de langage, le dédoublement du personnage qui se distancie du co(n)texte situationnel pour l'ironiser ou le critiquer et la forme de l'écriture du "**théâtre dans le théâtre**".

D'autre part, nous allons examiner dans une approche

¹⁾ Olbrechts-Tyteca, **Le Comique du discours**, Université de Bruxelles, 1941, p. 10.

paradigmatique les formes de l'absurde de la mécanique dialogale dans le théâtre comique chez les quatre dramaturges.

Le comique naît, en fait, dans notre corpus de l'arrangement automatique de la machine infernale qui emporte le protagoniste dans un cercle vicieux d'engrenages. Nous rapportons à la suite de **Bergson** que le comique découle du ressort mécanique des variantes dramaturgiques de l'encerclement du protagoniste dans le cercle : *«plusieurs pièces (...) nous offrent une même composition d'événements qui se répètent d'un bout de la comédie à l'autre.»*⁽¹⁾

Pour ce faire, nous allons analyser le processus de la machination des séquences discursives identiques qui se répètent en leitmotiv pour montrer le comique découlant du comportement (para)verbal du sujet parlant. Le comique du langage absurde, dans le théâtre de **Beckett** et de **Ionesco**, a pour but : *«de nous présenter une articulation visiblement mécanique d'événements humains tout en leur conservant l'aspect extérieur de la vraisemblance.»*⁽²⁾

Ce théâtre de dérision rompt avec les modèles dramaturgiques en renouvelant les formes et en s'attaquant au langage. Ce genre anti-théâtral nous présente l'expérience de l'absurde par le dérèglement systématique de la machinerie dramatique qui tourne à vide. Même si l'écriture théâtrale de **Beckett** interroge la condition humaine dans un univers que "l'absence" de Dieu prive de sens et de but, ce qui donne un sentiment tragique de perte devant la disparition des certitudes

⁽¹⁾ H. Bergson, **Le Rire. Essai sur la signification du comique**, Paris, Presses Universitaires, 1966, p. 28.

⁽²⁾ H. Bergson, **Op.Cit.**, p. 28.

fondamentales ; ceci ne l'empêche pas d'exhiber le symptôme de ce qui est le plus voisin d'une authentique quête religieuse .

Ceci établi , une analyse du discours théâtral pure et simple ne peut donner une idée fixe des règles régissant le respect des discoureurs pour les principes de coopération et de pertinence.

Comprendre un énoncé, c'est identifier non seulement son contenu informationnel, mais aussi sa visée pragmatique et argumentative.

La pragmatique conversationnelle nous a fourni la base théorique nécessaire pour étudier les contraintes discursives (thématiques, énonciative et argumentative) sous-jacentes à l'échange dialogal dans le théâtre de nos quatre dramaturges. Nous allons esquisser également les contraintes socio - langagières qui règlent les rites transactionnels et les relations interpersonnelles entre les sujets parlants dans ce théâtre. Ces règles à usage "**conversationnel**" vont nous aider à analyser les échanges inter-dialogaux dans la deuxième partie intitulée : "*Approches sémantique et rhétorique de la pragmatique théâtrale provoquant le comique.*"

Nous nous appuyerons sur les théories de la pragmatique conversationnelle pour étudier la validité des règles de conversation et voir dans quelle mesure elles présentent une "nouvelle" méthode de la lecture du dialogue dramatique. Dans cette partie nous allons examiner les différentes manières de révéler le comique par déficience langagière.

Dans cette partie nous allons montrer que le comique peut être une conséquence directe de la violation des maximes communicationnelles, de la transgression des règles de pertinence discursive et de l'emploi absurde des morphèmes argumentatifs.

Nous allons aborder dans cette partie les théories

linguistiques suivantes :

- Maximes de la Conversation et principe de Coopération (**Grice**).
- Principe de Pertinence (**Sperber & Wilson**).
- Actes de langage (**Austin, Searle** et **Ducrot**)
- L'Argumentation et l'emploi des morphèmes argumentatifs (**Ducrot** et **Moescheler**).
- Les topoï (**Ducrot**).

Nous allons examiner dans cette partie les stratégies de l'acte illocutoire : d'interrogation, d'assertion, d'excuse, de promesse et de persuasion qui suscitent des réactions paradoxales: information par argumentation et argumentation par autorité (les stéréotypes, les topoï et les locutions figées des proverbes ou de la sagesse populaire).

C'est par l'ambiguïté référentielle et la dérivation des actes illocutoires que le locuteur refuse d'assumer la responsabilité de son "**dit**" : à dire, ce qu'il a dit, à ce moment précis.

Par souci de cohérence rationnelle, l'interlocuteur se trouve dans l'obligation de sélectionner, de l'apport informationnel donné par le locuteur, les informations pertinentes et les arguments qui vont dans le sens de ses convictions.

L'interaction théâtrale conduit, de ce fait, à une influence persuasive réciproque où l'interlocuteur se trouve implicitement inscrit dans le discours de son locuteur. C'est pourquoi, le protagoniste tient compte en permanence de l'image qu'il a construit de lui-même : le pathos , l'ethos et la doxa .

Les "**performances**" socio-verbales et les "**compétences**" linguistiques conditionnent, selon nous, les processus de production et d'interprétation adéquate de l'intention illocutoire qui par son ambiguïté fait dériver l'ironie et le mensonge par omission ou par commission, etc.

Nous allons essayer de montrer tout au long de notre recherche que la fantaisie verbale peut être décelée de l'implication conversationnelle et conventionnelle selon les règles d'interaction socio-verbales : (*Goffman* et *Kerbrat-Orecchioni*).

PREMIÈRE PARTIE

Formes de structure et de rupture dramatique

- Monologue.
- Aparté.
- Approche paradigmatique
de l'Absurde dans la
mécanique dialogale chez

Courteline, Labiche,
Ionesco et Beckett.

Premier Chapitre

* Le Monologue

Nous allons tenter dans cette **première** partie intitulée, «*Les formes d'enchaînement et de rupture dramatique*», d'analyser les formes traditionnelles et fixes de la scène.

Nous avons choisi le théâtre "**comique classique**" du XVIII^{ème} siècle avec *Labiche* et du XIX^{ème} siècle avec *Courteline*, face à la forme 'provocante de l'Absurde' du théâtre du XX^{ème} siècle avec *Beckett* et *Ionesco* où «*le comique du discours découle d'une certaine pathologie de l'usage normal du langage.*» (¹)

Nous proposons dans cette partie d'examiner les formes de structure/rupture dramaturgique, qui diffèrent de celles illustrées dans la deuxième partie par la transgression des règles discursives.

En effet, le mécanisme de l'écriture théâtrale de *Courteline* et de *Labiche* répond, de façon générale, à deux tendances différentes : **Le vaudeville** et **La farce**.

Essayons de définir ce que nous entendons par **vaudeville** :

- le vaudeville est caractérisé par l'absurdité comique du langage et de la mécanique du comportement paralinguistique de ses

¹) L. Olbrechts-Tyteca, **Op.Cit.**, p. ¹

protagonistes. Selon Le Petit Robert, le vaudeville au XIX^{ème} siècle, se construit sur «*une comédie légère divertissante, fertile en intrigues et rebondissements.*»

Le vaudeville est une pièce de théâtre où le dialogue s'entremêle de couplets faits sur des airs célèbres . Les effets amusants de ces chansons comiques résident dans le sens ironique sous-entendu par les paroles que nos quatre dramaturges reproduisent dans la bouche du personnage.

Prenons l'exemple suivant tiré d'*En attendant Godot* de *Beckett* où Vladimir est en train de chanter "à tue tête".

Vladimir ; *ayant commencé trop bas , il s'arrête, tousse, reprend plus haut :—*

*Un chien vint dans l'office
Et prit une andouillette
Alors à coups de louche
Le chef le mit en miettes
Les autres chiens ce voyant
Vite vite l'ensevelirent... (°)*

Le sens du "**vaudeville**" peut s'expliquer selon les deux perspectives suivantes :

- c'est une chanson de circonstance qui court par la ville, et dont l'air est facile à chanter. A force d'être caché dans le bahut chaque fois que Boubouroche, l'amant trompé, rend visite à

°) Beckett, *En attendant Godot*, Ed. De Minuit, 1962, Paris, Acte II, p. 11.
N.B.: Nous nous référons à cette édition tout le long de notre recherche.