

Discours absurde et absurdité du discours: Une lecture croisée de *La Parenthèse de sang*¹ de Sony Labou Tansi et *Les Chaises*² d'Eugène Ionesco

J.-J. ROUSSEAU TANDIA MOUAFU

Département de Langues Étrangères et Appliquées
Université de Dschang-Cameroun

Résumé:

L'objectif de cette étude est de montrer qu'en littérature, l'Absurde ne serait pas d'une part un contenu anecdotique sur lequel il viendrait se greffer, d'autre part, une forme qui est le discours. Il s'agit de deux réalités consubstantielles, d'où la possibilité de parler avec le théâtre de la dérision d'un discours absurde plutôt que d'un discours sur l'Absurde. Il est question d'un discours qui creuse les écarts, verbalise l'illogique, sert à l'excommunication plutôt qu'à la communication. Et pour cela justement, il se trouve plus apte à exprimer cette angoisse du vide existentiel dont l'écho résonne en chacun de nous.

Mots-clés: Théâtre - Absurde - discours - Dialogue - Socialité - Existentialisme

Resumen:

El propósito de este estudio es mostrar que, en literatura, el Absurdo no es, ni mucho menos, por una parte, un contenido anecdótico al cual vendría a injertarse, por otra, una forma que es el discurso. Se trata de dos realidades consubstanciales; de ahí la posibilidad de hablar con el teatro la burla de un discurso absurdo y no del discurso sobre el Absurdo. De lo que se trata es de un discurso que aumenta las distancias, verbaliza lo ilógico, sirve para la excomunicación más que para la comunicación. Y por eso precisamente, resulta ser más apto para expresar esa angustia del vacío existencial cuyo eco resuena en cada uno de nosotros.

Palabras-clave: Teatro - Absurdo - Discurso - Diálogo - Socialidad - Existencialismo

¹ Dans cette pièce de théâtre, les reîtres d'un gouvernement totalitaire recherchent Libertashio le rebelle et refusent de croire à l'évidence de sa mort. Dans un climat de fin du monde, les soudards s'entre-tuent et martyrisent avec une logique absurde la famille du héros mort (cf. quatrième de couverture).

² Dans *Les Chaises*, un couple de vieillards ressasse leurs souvenirs en attendant l'arrivée de leurs invités. Ceux-ci, invisibles, arrivent au fur et à mesure que s'entassent les chaises sur la scène. Ils ont requis un orateur chargé de délivrer à l'assemblée leur message, lequel est supposé sauver l'humanité. C'est sur cette note d'espoir que le couple se suicide, mais le message ne sera jamais transmis parce que l'orateur, bien qu'ayant répondu présent à l'invitation, est sourd et muet.

Abstract:

This study aims at showing that in literature, absurdity would not be on one hand an anecdotal content on which form rated as speech would come and grafts itself. It is a matter of two inherent realities, hence the possibility to talk with the theatre of absurd of an absurd speech rather than a speech on absurdity. It is therefore about a speech that creates gaps, verbalizes illogical thoughts, serves to excommunication rather than to communication. And really for that, it is more capable to expressing the anguish of existential vacuum that echoes in each of us.

Keywords: Theatre - Absurdity - Speech - Dialogue - Society - Existentialism

L'Absurde pourrait généralement se définir comme ce non-sens de l'existence dont l'écho résonnerait en chacun de nous. Dans une œuvre d'art verbal, il est forcément pris dans un processus de littérisation et cesse d'être simple contenu anecdotique pour devenir une affaire d'écriture. C'est le cas du «Théâtre de l'Absurde» dans le sillage duquel peuvent légitimement s'inscrire les oeuvres de notre corpus. Le principal trait caractéristique de leur littérisation est ce discours absurde, ou si l'on veut cette absurdité du discours qui traverse les propos des personnages. Il s'agit à proprement parler d'un discours qui creuse les écarts, tant on sait qu'il est au service d'une verbalisation de l'illogique, de l'inconséquence du monde. C'est pour ainsi dire cette écriture «au-delà des limites» que nous nous proposons d'explorer dans le cadre de cette modeste réflexion, et ce dans une perspective stylistique. L'objectif serait de montrer au final que le dialogue théâtral, séquence prototypique constitutive de la textualité, laisse émerger une socialité altérée, emblématique du vide existentiel. Nous voudrions bien commencer cette étude par une approche de la mise en discours des identités respectives.

1. LA CO-CONSTRUCTION DES PERSONNES

Le dialogue qui prévaut dans les œuvres de théâtre ne devrait pas nous amener à ignorer qu'il participe fortement, chez les personnages, à la construction d'une identité selon la dialectique du même et de l'autre. Cette activité de verbalisation de soi et de l'autre est elle aussi, dans le théâtre de l'Absurde, «le lieu d'un réglage conflictuel de sens» (Siblot, 1998:40). Disons d'emblée que chez Ionesco comme chez Sony Labou Tansi, la construction de l'identité emprunte à des termes axiologiquement péjoratifs, ce qui contribue à ôter au personnage toute consistance. Aussi LE VIEUX des *Chaises* peut-il déclarer: «[...] je suis maréchal tout de même, des logis, puisque je suis concierge» (p. 35). La fausse logique consécutive qui définit la fonction de Maréchal des logis lui ôte

en même temps toute importance. Plus tard il se présentera à SA MAJESTE comme suit: «Votre serviteur, votre esclave, votre chien» (p. 78), avant de donner une perception hyperbolique de son identité passée: «J'étais le collectionneur des désastres, le paratonnerre des catastrophes» (p. 81). Dans *La Parenthèse de sang*, CAVACHA se définit au moyen d'une prédication insolite: «[...] Je suis sergent centimètre par centimètre, tranche après tranche» (p. 31). L'on a parfois également affaire à une diffraction conflictuelle du moi, le cas du même CAVACHA chez qui se croisent ou se suivent des identités adversatives sans compensation réelle: «[...] Avant de venir aux armes, j'étais instituteur. Et ça me revient cette odeur d'instituteur, ce goût de la craie, cette couleur des visages. L'alcool c'est pour faire taire mon odeur d'instituteur qui porte plainte devant ma carrure de sergent» (p. 35). De même, LE VIEUX laisse clairement apparaître une scission ontologique: «Je ne suis pas moi-même. Je suis un autre. Je suis l'un dans l'autre» (p. 74). On a de toute façon affaire aux personnages qui procèdent à la dénégation de leur personnalité et de leur historicité.

Et lorsqu'il s'agit d'inscrire l'autre en discours, le même motif revient, comme si le fait de s'assumer comme pure négativité déteignait sur la mise en discours de l'altérité. Le terme avec lequel LE VIEUX désigne sa compagne est assez révélateur à cet effet: «Encore des exemples historiques! Ma crotte, je suis fatigué de l'histoire française» (p. 34). Le sergent CAVACHA, au moment où il convole en justes noces avec mademoiselle ALEYO, anticipe sur l'identité posthume du vivant: «Suivant les dernières volontés de Mlle Aleyo Lansa Anamanta, future feu Mme Sergent Cavacha» (p. 47). LE VIEUX qui jubile sur la fin de sa vie pour avoir, dit-il, accompli sa mission, à savoir rassembler tout le beau monde auquel sera révélé son message finit par doter cet auditoire tant quêté d'une identité problématique:

[...] Ma mission est accomplie. Je n'aurai pas vécu en vain, puisque mon message sera révélé au monde. [...] Au monde, ou plutôt à ce qu'il en reste! [...] A vous, messieurs-dames et chers camarades, qui êtes les restes de l'humanité, mais avec de tels restes on peut encore faire de la bonne soupe (PS: 88).

On note justement ici qu'il y a une syllepse autour du terme «restes». Les «restes de l'humanité» peut signifier la partie de l'humanité qui restera après la mort du locuteur qui se suicidera d'ailleurs quelques instants après avec sa compagne. Mais le sens qui l'emporte est surtout tropique et désigne ces entités sans consistance qui peuplent l'humanité. Ce n'est pas seulement le partenaire discursif qui est pris dans ce processus de réification. Même lorsqu'il s'agit d'une personne non interlocutive, la verbalisation de son identité n'a rien de méliora-

tif. LA VIEILLE présente l'un de ces invités invisibles comme étant «un colonel d'Etat à cheval» (p. 56) tandis que le père de MARC n'était qu'un «haut chômeur de la fonction publique» (PS³: 18).

On le voit bien, ce sont des identités sociales qui sont ainsi discursivement rendues. Le moins que l'on puisse dire, c'est que les différents actes de nominations permettent de saisir les personnages comme de simples instances altérées, desubstantifiées, lesquelles consentent elles-mêmes à leur négativité. De là à ce que leur activité discursive participe beaucoup plus à la déconstruction de la séquence prototypique dialoguée, il n'y a qu'un pas qu'ils ont tôt fait de franchir.

2. DU DÉCOUSU DE L'ÉCHANGE

Le dialogue, en tant que séquence prototypique est avant toute chose une affaire de co-construction par différents actants, c'est-à-dire «une suite hiérarchisée de séquences appelées échanges» (Adam, 1997:147). Le dialogue théâtral n'échappe pas à ce rituel puisqu'il est supposé être codifié, légiféré par des règles précises qui le rendent ainsi reconnaissable. Kerbrat (cité par Adam, *op. cit.*:147) précise à cet effet:

Pour qu'on puisse véritablement parler de dialogue, il faut non seulement qu'on se trouve en présence de deux personnes au moins qui parlent à tour de rôle, et qui témoignent par leur comportement non verbal de leur «engagement» dans la conversation, mais aussi que leurs énoncés soient mutuellement déterminés. [...]

Une conversation est un «texte» produit collectivement, dont les divers fils doivent d'une certaine façon se nouer- faute de quoi on parle, à l'aide d'une métaphore qui relève elle aussi de cette isotopie du tissage, de conversation décousue.

Du décousu de l'échange, c'est justement ce dont il est question dans notre corpus; une autre forme d'écart par rapport à la façon commune de tenir la scène dialoguée. Tout ceci s'illustre par la violation sans cesse réitérée de certaines maximes conversationnelles.

³ PS= abréviation de *La Parenthèse de sang*, suivi du numéro de la page.

2.1. Parler pour ne rien dire

Nous avons pu observer dans *Les Chaises* tout comme dans *La Parenthèse de sang*, que le tour de parole qui selon Goffman (cité par Bange, 1992:32) est «l'occasion qui permet de tenir la scène et non ce qui se dit pendant qu'on la tient» ne remplit plus du tout la même fonction. Nous dirions même qu'il participe plutôt à la déconstruction de la séquence du moment où elle cesse d'être l'«unité interactive, l'élément de base de l'interaction verbale, orienté dans sa construction comme dans sa fonction à la fois vers le tour précédent et vers le tour suivant» (Bange, *op. cit.*:32). Il arrive ainsi que le personnage parle à vide, viole la loi d'informativité, ce qui à pour corollaire l'hypostasie du principe de complétude, c'est-à-dire «ce qui est réalisé lorsque le locuteur actuel est arrivé de manière prévisible pour le locuteur suivant à la place pertinente pour le changement de locuteur» (Ibid.:33). Dans *Les Chaises* par exemple, certaines répliques sont de simples échos:

LA VIEILLE: Nous avons beaucoup souffert.

LE VIEUX: Beaucoup souffert, beaucoup appris.

LA VIEILLE, *comme l'écho*: Beaucoup souffert, beaucoup appris.

LE VIEUX: Vous verrez vous-même, mon système est parfait.

LA VIEILLE, *comme l'écho*: Vous verrez vous-même, son système est parfait.

LE VIEUX: Si on veut obéir à mes instructions.

LA VIEILLE, *écho*: Si on veut suivre ses instructions (LC⁴: 75-76).

Ces répliques sont majoritairement non préférentielles du moment où elles ne participent plus d'une co-construction intentionnelle de la signification, le locuteur actuel ne cherchant pas à comprendre ce que l'autre a voulu dire avant d'enchaîner. Cette remise en cause de la compétence encyclopédique s'énonce aussi par des truismes, le cas du VIEUX qui déclare: «Quand il fait beau, il y a la lune» (LC: 48) ou de YAVILLA qui martèle: «Tant qu'on n'est pas mort, il faut rester vivant» (PS: 41). Parler à vide c'est donc cela, c'est-à-dire faire du tour de parole une simple unité grammaticale qui se greffe à la séquence comme simple écho sonore lorsqu'elle ne verbalise pas tout simplement du déjà-dit ou de l'évident. C'est en tout cas l'amorce d'une incohérence thématique, laquelle consacre la violation du principe de pertinence dans l'échange, pourtant on sait

⁴ LC= abréviation de *Les Chaises*, suivi du numéro de la page.

avec Kerbrat (1986:201) que «tout énoncé doit être [...] doté d'une certaine pertinence «thématique», c'est-à-dire être adapté au contexte conversationnel». Nous avons pu observer que dans notre corpus, les répliques ne se suivent pas selon le modèle de «paires adjacentes» (Bange, *op. cit.*:40) qui voudrait que «l'interlocuteur puisse accepter que le second énoncé est produit, par référence au premier, qu'il y a une cohérence, une coordination entre le second énoncé et le premier» (Ibid.):

LA VIEILLE: Pourvu!
LE VIEUX: Ainsi je n'ai...je lui...Certainement...
LA VIEILLE, *dialogue disloqué, épuisement*: Bref.
LE VIEUX: A notre, et aux siens.
LA VIEILLE: A ce que.
LE VIEUX: Je lui ai.
LA VIEILLE: Le, ou là?
LE VIEUX: Les.
LA VIEILLE: Les papillotes... Allons donc.
LE VIEUX: Il n'en est.
LA VIEILLE: Pourquoi?
LE VIEUX: Oui.
LA VIEILLE: Je.
LE VIEUX: Bref.
LA VIEILLE: Bref (*LC*: 61-62).

C'est à proprement parler l'illusion d'une concaténation des répliques. Il s'agit beaucoup plus d'une fausse stichomythie puisque les répliques ne s'interpellent point d'après un principe de solidarité sémantico-pragmatique. Il en résulte un faux tempo scénique qui n'a d'égale que l'enlisement de l'échange. La non pertinence des propos résulte aussi du fait qu'aucun crédit n'est accordé au savoir dire. C'est la loi de modalité qui se trouve ainsi en souffrance. Les mots, parfois réduits à l'état de simples syllabes dénuées de sens, tel du vernis, viennent s'écailler sur l'inanité des contenus:

LE VIEUX [...]: C'est pas vrai, je suis orphelin, hi,hi.
LA VIEILLE [...]: Mon mignon, mon orphelin, orpheli, orphelon, orphelaine, orphelin.
LE VIEUX [...] Non...je veux pas; je veux paa-a-as.
LA VIEILLE, *elle chantonne*: Orphelin-li, orphelon-li, orphelon-lon, orphelon-la.
LE VIEUX: No-o-on...No-o-on.
LA VIEILLE, *même jeu*: Li lon lala, li lon la laire, orphelon-li, orphelon-li-relire-laire, orphelon-li-reli-rela... (*LC*: 39).

LE VIEUX, *pleurnichant*: Que votre majesté daigne m'excuser! Vous êtes donc venu...on n'espérait plus. [...] oh! sauveurs, dans ma vie, j'ai été humilié...

LA VIEILLE, *écho, sanglotant*: ...milié ...milié...

LE VIEUX: J'ai beaucoup souffert dans ma vie...J'aurais pu être quelque chose, si j'avais pu être sûr de l'appui de Votre Majesté... Je n'ai aucun appui...si vous n'étiez pas venu, tout aurait été trop tard...Vous êtes Sire, mon dernier recours...

LA VIEILLE, *écho*: Dernier recours... Sire ...ernier recours... ire... recours... [...]

LE VIEUX: Tous mes ennemis ont été récompensés et mes amis m'ont trahi

LA VIEILLE, *écho*: Amis... trahi... trahi... (LC: 81)

On le voit, si les propos du VIEUX sont majoritairement bien construits d'un point de vue lexico-syntaxique et syntactico-sémantique, les répliques de LA VIEILLE tiennent plutôt lieu de bafouillage. La déflation des contenus est remplacée par l'inflation d'un vocabulaire cacophonique. Les mots de l'autre sont repris et soumis à plusieurs opérations métaplasmiques. En réponse à la parole malheureuse d'une altérité en souffrance, viennent des répliques qui sont une suite d'inanités sonores sur lesquelles ne vient nullement s'accrocher le grelot du sens. Cette opacité dans la relation à l'autre s'illustre davantage par la récurrence de séquences dialoguées polémiques.

2.2. Les contradictions langagières

Ce qui est à l'origine de ces contradictions langagières c'est la violation du principe de sincérité qui voudrait «que l'on n'énonce que ce que l'on croit vrai; mais aussi, et c'est dans cette mesure qu'il s'agit d'un principe interactionnel, que l'on soit capable de se porter garant de cette vérité, de montrer que l'on parle en connaissance de cause, [...] et de justifier, par-delà l'intime conviction, son dire auprès d'autrui» (Kerbrat, 1986: 206). Relevons d'emblée pour l'illustrer que déjà chez un même personnage, il se trouve que le propos ne soit pas construit sur la même longueur d'onde, l'espace d'un énoncé affichant des contradictions internes qui n'ont justement rien à voir avec l'épanorthose. C'est le cas du VIEUX admiratif devant une de ses invités: «Je suis très ému... Vous êtes bien vous, tout de même... Je vous aimais, il y a cent ans... Il y a en vous un tel changement... Il n'y a en vous aucun changement... Je vous aimais, je vous aime» (LC: 56), et plus tard accueillant un autre invité de marque: «Majesté!...oh! ma majesté!...ma petite, ma grande Majesté!...oh!quelle sublime grâce...c'est un rêve merveilleux...» (LC: 77). Ces contradictions langagières

sont aussi la preuve que dans le théâtre de l'Absurde, la perception commune du monde est un leurre, d'où le fort coefficient de polémique qu'affichent certains échanges. Dans *La Parenthèse de sang*, l'évidence de la mort de LIBERTASHIO n'est pas unanimement partagée:

RAMANA: Il est mort.

MARC: Il n'est pas mort.

RAMANA: Sa tête est dans cette tombe.

MARC: Sa tête n'est pas dans cette tombe (*PS*: 17-18).

Le couple des *Chaises* nous donne un autre exemple assez curieux:

LE VIEUX: Je veux voir; les barques sur l'eau font des taches au soleil.

LA VIEILLE: Tu ne peux pas les voir, il n'y a pas de soleil, c'est la nuit, mon chou (*LC*: 33).

LA VIEILLE [...]: Nous avons eu un fils...il vit bien sûr...il s'en est allé...

[...]

LE VIEUX: Hélas, non...non...nous n'avons pas eu d'enfant...j'aurais bien voulu avoir un fils... (*LC*: 59).

Ces contradictions langagières relevées chez LE VIEUX et LA VIEILLE consacrent l'altération et la compromission de la syntaxe conjugale comme élément de base de la socialité. Cette perception fondamentalement dualiste du monde qui campe les contraires est aussi tributaire de son incohérence. Cette anomalie est figurée de façon assez particulière.

3. LA FIGURATION DE L'ABSURDE

Il est évident que la figure participe de l'expression d'un imaginaire collectif ou individuel. Mais dans le cadre de cette étude, il est aisé d'observer que la figure en tant que caractérisème du discours creuse tellement les écarts qu'on serait en droit de parler, pour reprendre Garagnon et De Boissieu (1997:89), d'une «défiguration» de la figure». Dans *La Parenthèse de sang* par exemple, dès le prologue, c'est le décor d'un univers fantastique qui est planté d'entrée de jeu au moyen d'une anadiplose: «C'est la vie vue du dehors de la vie» (*PS*: 5), et l'action résumée par un néologisme qui anticipe sur une socialité gouvernée par l'illogique: «Pas d'Afrique dans ce match de foot-bas qui oppose deux parenthèses» (*PS*: 5). L'illogisme révélateur de l'inconséquence du monde est surtout rendu par un syllogisme absurde. C'est ainsi que le sergent MARC explique

l'acharnement à retrouver un LIBERTASHIO pourtant déjà mort et enterré: «Mort ou pas mort, la loi interdit de croire à la mort de Liberstasio: donc il n'est pas mort» (PS: 17). L'incohérence d'une telle démarche qui s'explique par une fausse consécration est plus tard résumée par le même MARC au moyen d'un oxymoron fantastique, point d'ancrage d'une dérision de la logique: «Nous finirons par en trouver un provisoirement définitif» (PS: 21). A ce qui précède s'ajoute chez les personnages le sentiment d'une impossibilité d'exister dans un monde de prédestination. Ce motif est rendu tantôt par une cascade d'antithèses: LE VIEUX: [...] J'ai voulu faire du sport...de l'alpinisme...on m'a tiré les pieds pour me faire glisser...J'ai voulu montrer les escaliers, on m'a pourri les marches...Je me suis effondré...J'ai voulu voyager, on m'a refusé le passeport...J'ai voulu traverser la rivière, on m'a coupé les ponts (LC: 81); tantôt par un groupe nominal proche de la néologie de sens: «ALEYO: [...] Nous sommes en interdiction d'existence» (PS: 41). On peut comprendre dès lors pourquoi LA VIEILLE des *Chaises* a une conception du bonheur qui découle d'un pur paralogisme: «Voyez vous, il y a des gens heureux. Le matin, ils prennent leur petit déjeuner en avion, à midi, ils déjeunent en chemin de fer, le soir, ils dînent en paquebot. Ils dorment la nuit dans des camions qui roulent, roulent, roulent...» (LC: 74).

Par ailleurs, dans la conduite des actions, la topique de l'absence, mieux du vide a comme pendant rhétorique dans le discours des personnages une prédilection pour l'énumération ouverte. La liste de ce qui doit être mangé au pseudo mariage du sergent GAVACHA avec ALEYO en est une parfaite illustration:

une vache de trente-trois mois, huit moutons, trois porcs, cinquante-deux poulets, quinze canards, huit lapins, cinq cochons d'Inde, quatre-vingt-six grenouilles, quarante-deux poissons-chats, quarante bars, trente barbeaux, une cuvette d'oranges, [...] une de langouste, une de carpes, une de frites, une de spaghetti. Boissons... (LC: 37).

Tout comme dans les *Chaises*, la composition de l'auditoire auquel sera délivré le message de fin est assez hétéroclite:

LE VIEUX: Oui, tous les propriétaires et tous les savants.

LA VIEILLE: Les gardiens? les évêques? les chimistes? les chaudronniers? les violonistes? les délégués? les présidents? les policiers? les marchands? les bâtiments? les porte-plumes? les chromosomes?

LE VIEUX: Oui, oui, et les postiers, les aubergistes et les artistes, tous ceux qui sont un peu savants, un peu propriétaires!

LA VIEILLE: Et les banquiers?

LE VIEUX: Je les ai convoqués.

LA VIEILLE: Les propriétaires? les fonctionnaires? les militaires? les révolutionnaires? les réactionnaires? les aliénistes et les aliénés? (LC: 43).

Cet effet de liste fonde une vision foisonnante d'un monde incohérent, peuplé de référents épars, ne s'associant jamais d'après un principe de solidarité synchronique. On pourrait conclure avec Hubert Juin (cité par Kerbrat, 1986:220) que «l'ivresse du catalogue illimite le quotidien et déréalise le réel». C'est dire justement que ces énumérations ouvertes provoque «paradoxalement un effet-de-non-réel» (Kerbrat, *ibid.*: 220). Bien plus, la nullité de l'existence vient de ce qu'elle est constamment étalonnée, dans une dialectique oppositive entre la vie et la mort. De cette figuration dualiste, il devient impossible de tracer les frontières entre les deux. Dans *La Parenthèse de sang*, les personnages séquestrés et torturés ne savent plus de quel côté ils se situent. C'est le cas de YAVILLA qui déclare: «[...] La vie est têtue: elle ne devrait pas nous suivre aussi bas. [...] On est sans doute entré dans une fausse mort» (PS: 48). La mort ainsi personnifiée devient une entité extérieure à l'Homme. Elle est étalonnée et concrétisée par ALEYO: «Elle n'est pas vaste cette mort. Elle n'est pas vaste la mort» (PS: 58), avant de devenir un tribut payé individuellement par tous les existers cosmiques tel que l'explique RAMANA: «Chacun est dans sa mort. C'est bien partagé: comme là-haut dans la vie. [...] La création est remplie d'enclos. On ne peut pas entrer dans la mort du voisin» (PS: 59). La mort devenue le lot quotidien est perçue comme l'«ici de l'existence». Spatialisée, elle est envisagée par rapport à un ailleurs qu'est la vie.

On en arrive ainsi à l'émergence d'une socialité peuplée d'êtres désubstantifiés, zombis emblématiques du vide existentiel qu'exprime le théâtre de l'Absurde. Pour eux en effet, la frontière entre la vie et la mort est devenue poreuse, sinon comment expliquer ces comparaisons par laquelle LE DOCTEUR, dans *La Parenthèse de sang* étalonne ces deux réalités: «Je suis jaloux comme pendant la vie [...] Et je ne cesse d'aimer cette chienne [sa femme]; comme pendant la vie [...] Elle me met les nerfs en crue, comme pendant la vie. Manquent seulement les mains pour lui casser la gueule. Comme du vivant de la vie» (pp. 64-65). YAVILLA qui assiste à la pseudo cérémonie de mariage entre sa sœur ALEYO et le sergent se refuse de croire qu'elle vit une expérience réelle:

Tu l'as entendu son oui au curé? C'était comme un vrai oui. C'est de cette façon que je pensais le dire un jour, [...] Le oui du sergent a aussi marché comme un vrai. Regarde leurs mains jointes- et les mains du curé: on dirait des vraies. Les anneaux aussi: on dirait des vrais. On se dirait encore là-bas, dans la vie (PS: 47).

Le conditionnel modalise suffisamment sa perception et le déictique spatial «là-bas» évoque un ailleurs qui serait «la vie», lequel entre en rapport oppositif avec l'ici qui est «la mort». RAMANA renchérit dans l'expression du même motif: «Y a peut être des morts que la vie poursuit jusque dans la mort» (p. 47). L'anadiplose du terme «mort» (deux occurrences) encadre le terme «vie» (une occurrence), restitution stylistique d'un équilibre instable entre les deux.

Tout ce qui précède corrobore l'idée d'un non-sens de l'existence ayant pour corollaire l'absence de Dieu. C'est ainsi que chez Sony Labou Tansi comme chez Ionesco, affleure une esthétique de la déréliction. C'est ce qu'exprime LE CURE dans *La Parenthèse de sang* dans un modèle de déploration: «Seigneur, reviens! C'est la fin: la vie est morte sur terre. Reviens, reviens! Les hommes ont disparu, restent ces formes humaines, ces tombeaux humains, mais au-dedans, ce n'est plus humain. Reviens, reviens» (p. 52). L'apostrophe «seigneur» actualise de façon maximale un référent pourtant absent qui est «Dieu», et l'impératif «reviens» se ramène à un ordre jeté dans le vide; un vide occupé par des «tombeaux humains». Cette métaphore eschatologique rejoint les «restes de l'humanité» (p. 88) que l'on retrouve dans *Les Chaises* et auxquels le couple LE VIEUX/LA VIEILLE désire passer le relais après leur suicide. C'est en tout cas la preuve que l'Absurde se positionne comme un vécu intergénérationnel.

Il serait intéressant à la fin de cette étude de nous interroger sur le statut social du texte dramatique. Nous sommes en tout cas loin de l'hypothèse classique selon laquelle dans le théâtre, c'est la parole qui donne essence au personnage. Chez Ionesco comme chez Labou Tansi, il est aisé de constater que c'est par la parole que le personnage consent à son appauvrissement, affiche son incapacité à communiquer, verbalise un univers référentiel gouverné par l'illogique. Cet écart milite en faveur d'un faire-savoir idéologique, lequel, dans une perspective sociocritique, est le dévoilement d'une socialité dans laquelle le langage, loin d'assumer la cohésion entre les Hommes, rentre dans un processus de désintégration progressif. Ainsi l'absurdité du monde consisterait-elle, d'un autre point de vue, à montrer que le langage, pour parodier Platon, n'est que de la mécanique plaquée sur du vivant, que le verbe n'est que verbiage, la parole parlerie. Cette béance du dire qui confine au vide existentiel semble la particularité de ce théâtre de dérision dans lequel «l'ironie a pour cible les pseudo-valeurs sociales, la pseudo-logique commune et la pseudo-transparence du langage» (Fromilhague et Sancier, 2000:217)

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ADAM, J.M., (1997) *Les textes: types et prototypes*, Paris, Nathan.
- BANGE, P., (1992) *Analyse conversationnelle et théorie de l'action*, Paris, Hatier.
- CALAS, F., RITA CHARBONNEAU, D. (2002) *Méthode de commentaire stylistique*.
- CAMUS, A., (1948), *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard.
- CHARAUDAU, P., MAINGUENEAU, D., (2002) *Dictionnaire d'analyse du discours*.
- DE BOISSIEU, J.L., GARAGNON, A.M, *Commentaires stylistiques*, Paris, Sedes.
- FROMILHAGUE, C., SANCIER-CHATEAU, A. (2000), *Analyses stylistiques. Formes et genres*, Paris, Nathan.
- IONESCO, E. (1958), *Les Chaises*, Paris, Gallimard.
- KERBRAT ORECCHIONI, C. (1986), *L'implicite*, Paris, Armand Colin.
- SIBLOT, P (1998), «De l'un à l'autre. Dialectique et dialogisme de la *nomination identitaire*», in *L'Autre en discours*, J. BRES et al. (éds), Montpellier, Presses Universitaires de Montpellier III, pp. 27-47.
- TANSI, S.L. (1981), *La Parenthèse de sang*, Paris, Hatier