

# L'AGONIE DE LA COMMUNICATION SUR LA SCENE TARDIVIENNE

maître de conférences Emilia MUNTEANU,  
Université Vasile Alecsandri de Bacău

## *Abstract*

Could we still speak about communication as long as words are used, hollow, corny, the interlocutors are interchangeable, simple puppets, and the conversational principles and morals are distorted or transgressed? Here is one of the questions that Tardieu, contemporary with Ionesco, expresses on stage in the 50's through the figures of some logomageiros, a death blow to the discursive, pompous or unnecessarily "polite" theatre, (the vaudeville, the bourgeois drama, the boulevard theatre, the digestive one, etc.)

**Keywords:** the agony of communication, word, character, comic, immanence

### 1. La révolution accomplie par le nouveau théâtre

A l'ère de la communication sans limites où l'homme communique avec l'homme sans qu'il soit obligé de bouger de chez lui quel intérêt pourrait encore susciter le théâtre ? Quand il suffit d'un clic magique afin d'« assouvir son moindre désir » pourquoi se donner de la peine pour sortir au théâtre ? Par ailleurs, peut-il y avoir de la communication au théâtre ? Voilà quelques-unes des questions qui assaillent l'esprit du chercheur contemporain. La dernière nous préoccupe particulièrement et nous fait distinguer deux camps parmi les sémioticiens du spectacle : d'une part les sceptiques, pour lesquels il n'est pas question de communication authentique entre la scène et la salle et qui retiennent uniquement le côté voyeur du spectateur condamné au mutisme et à l'immobilisme. Dans l'autre camp se situent les libéraux de la sémiotique du théâtre, ceux qui reconnaissent l'existence d'un énonciateur pluriel (auteur dramatique, metteur en scène, comédiens, praticiens de la scène) qui s'adresse à un récepteur lui aussi multiple (interlocuteur(s) scénique(s), spectateurs) et entre lesquels se tissent des liens de l'ordre d'une communication plus ou moins perceptible.

Certes, au lendemain de la seconde guerre mondiale, avec ses conséquences désastreuses sur tous les plans, y compris sur celui de la communication, les artistes de la parole, pour lesquels le langage est une matière au même titre que les couleurs, les sons ou la pierre pour les peintres, les musiciens, les poètes ou les sculpteurs, s'interrogent sur le fonctionnement du système linguistique et signalent le dysfonctionnement des signes qui le composent. De plus, une fois la figure de l'auteur dramatique repoussée, dès la fin du XIX – ème siècle, dans les coulisses pour laisser les devants de la scène au metteur en scène, c'est le tour du texte de subir les coups de la désacralisation. En effet, face aux besoins de ce nouveau maître de la scène, le texte ne reste plus intouchable mais prête le flanc à une série d'opérations de décomposition, de recomposition, de manipulation jusqu'à sa disparition (comme dans *Acte sans paroles* de Beckett). Avec Matei Visniec, par exemple, nous sommes loin de l'inflexibilité de l'auteur dramatique classique puisque, soucieux de sa liberté tout comme de celle de son semblable, artiste ou non artiste, il se garde d'imposer aux comédiens son style de jeu souhaité en réduisant au minimum le paratexte didascalique et en incitant les praticiens du théâtre à faire preuve d'initiative dans l'utilisation des modules de son *Théâtre*

*décomposé* ou *Voix dans le noir et dans la lumière aveuglante* ou *L'homme poubelle*: « Ces monologues et dialogues ne sont que des éléments d'architecture textuelle pour un théâtre modulaire »<sup>1</sup>, affirme l'auteur. Quant aux *Partitions frauduleuses*, leur texte est issu des improvisations d'un auteur multiple, vu que Visniec se fait accompagner dans « cette merveilleuse folie consommée au théâtre de l'Iris de Villeurbane » par les autres « auteurs »: le metteur en scène, Philippe Clément, et les cinq comédiens à qui il reconnaît le droit de co-auteurs vu que « les gestes, les mouvements, la musique, les personnages, les relations, l'expression, l'atmosphère »<sup>2</sup> ont précédé le texte. Mais ce que le destinataire-spectateur perçoit ce n'est que l'extérieur, corporel (comme dans *commedia dell'arte*) ou instrumental (le choreute du théâtre grec antique), c'est pourquoi Visniec invite le spectateur à excéder ce niveau, « à transpercer le voile pour accéder à un sens (j'évite à dire au sens) qui finalement lui appartient. La médiation de l'acteur sert à dénicher ma propre interprétation »<sup>3</sup>, ajoute-t-il. Dans *Bine, mamă, da' ăștia povestesc în actu' doi ce se-nîmplă-n actu'nîți*, c'est le mythe de la textocratie que l'auteur lui-même démolit en permettant au metteur en scène de modifier n'importe quoi, n'importe comment, sauf le titre de la pièce.

Solidaire de ses contemporains, créateurs d'un théâtre dont la complexité donne du fil à retordre aux chercheurs de taxinomies, Jean Tardieu aime autant qu'il hait le langage tenu pour responsable de la crise de la communication au même titre que le locuteur atteint d'athymie, titubant parmi des objets parlants ou des humains réifiés, marionnette d'a priori de l'esprit improbables, saisi de mutisme ou multipliant les paroles sans rien dire. Michel Corvin trace un portrait éloquent du théâtre des années cinquante: « On n'y reconnaît plus ni le langage du théâtre, ni ses personnages, ni son action, ni les catégories dramaturgiques et les procédés rhétoriques que des siècles de pratique avaient portés à une sorte de perfection. On est désarçonné en face d'un théâtre inclassable, ni comique ni tragique, qu'il est plus facile de qualifier, comme le fit J.-J. Gautier, de <pas sérieux> »<sup>4</sup>

Quant aux textes de Jean Tardieu, d'une part leurs dimensions nous permettent de les qualifier de sketches et même de pochades, tandis que le langage de certains d'entre eux les place dans le théâtre poétique. Qu'il s'agisse de « comédies » de la comédie, de « comédies » du langage ou du drame, ses créations nous invitent à réfléchir au jeu théâtral, à voir la scène comme un laboratoire, comme un métathéâtre d'autant plus que le Récitant, Le Lecteur ou le Présentateur s'adressent à des spectateurs devenus complices sinon co-auteurs ou co-artisans du spectacle : « Que vaut-il mieux pour des acteurs: jouer de façon enfantine un texte sérieux ou bien interpréter avec sérieux un texte naïf? À vous de juger. » (*La mort et le médecin*). Ionesco proposait, lui aussi, un choix: « Sur un texte burlesque, un jeu dramatique. Sur un texte dramatique, un jeu burlesque ».<sup>5</sup>

L'une des dimensions indissociables du nouveau théâtre porte sur l'autoréférentialité qui revêt la forme des interrogations visant à appréhender le langage lui-même. Eu égard à cette capacité du langage à dissimuler, à feindre des sentiments, à manipuler les auditeurs,

<sup>1</sup> Visniec, Matéi, *Théâtre décomposé ou L'homme poubelle*, Paris, L'Harmattan, 2008, p.4.

<sup>2</sup> Visniec, Matéi, Avant-propos de *Petits boulots pour vieux clowns suivi de Les partitions frauduleuses*, Paris, Éditions Crater, 1995, p.6.

<sup>3</sup> Visniec, Matéi, *Théâtre décomposé ou L'homme poubelle*, Paris, L'Harmattan, 2008, p.6.

<sup>4</sup> Michel Corvin, « Une écriture plurielle » in *Le théâtre en France*, sous la direction de Jacqueline de Jomaron, Paris, Armand Colin, 1993, p.923.

<sup>5</sup> Ionesco, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1995, p.162.

autrement dit à jouer, il est lui-même scène et matière du théâtre et l'une des constantes de l'œuvre tardivienne. Il se fait même incarner par les personnages d'un poème à jouer, Monsieur Mot et Madame Parole dans *L'A.B.C. de notre vie*, il se met à jouer à cache-cache avec les spectateurs (*Finissez vos mots, Un mot pour un autre*), à jouer des tours, sous la forme de mot-valise ou de lapsus, à un radioreporter (*La cité sans sommeil*), se heurte aux murs de la maison familiale (*Les oreilles de Midas*) ou prend des libertés avec le dictionnaire en meublant les planches de définitions, champs sémantiques, signes linguistiques ou simples lettres (*Ce que parler veut dire, Une soirée en Provence*). Dans la bouche des amoureux, le langage se mue en poésie-entrée-en-communion-avec-l'Espace (*Le sacre de la nuit, ou L'amour à la fenêtre*) ou bien croise la candeur des comptines (*Les Amants du métro*). Néanmoins, comme en faisant écho aux propos de maints manieurs du langage (Camus, Saint-Exupéry, Sartre, etc.) pour lesquels « Le langage est source de malentendus », l'amour n'en est pas non plus épargné. Tour à tour talisman et poison, il vivifie et/ou tue l'amour à mesure que le dialogue se fait agonique<sup>6</sup> (*Des arbres et des hommes*), il favorise l'accès à l'espace intime de La Belle grâce au discours descriptif du Client mais interdit l'entrée dans son espace sacré (la *Serrure*).

En s'adressant au spectateur, le théâtre tardivien l'invite à une participation réflexive, à un éveil de sa conscience d'artisan du spectacle doué d'une compétence culturelle, d'un horizon d'attente à même d'en faire un futur partenaire des praticiens de la scène. Ainsi, dans *Ce que parler veut dire*, une nota nous suggère qu'« On peut aussi imaginer que l'on imprime et distribue à l'entrée, à chaque spectateur, la liste des mots – avec leur définition – sur lesquels le Professeur va interroger les élèves. Et cela pourrait être un jeu assez vif auquel participerait le public. » Cependant, l'accès du spectateur au jeu scénique est plutôt timide. Nous sommes assez loin de ces formes d'art interactives qui bouleverseront la scène contemporaine: happening, body art, environmental art, etc.

On sait que dans l'approche interactionniste le contexte ou situation communicative fait l'objet de l'analyse autant que les « événements conversationnels » et les rôles interactionnels.<sup>7</sup> Par ailleurs, le passage du texte à la représentation repose sur le travail de l'espace. A la différence du théâtre naturaliste, du vaudeville ou du drame bourgeois qui construisent un espace reposant sur la mimésis d'un référent extra-scénique, le théâtre des années cinquante ne permet pas au spectateur de s'évader, de se prélasser dans un espace familier ou reconnaissable. Et lorsque les signes scéniques d'un salon bourgeois se laissent percevoir, c'est pour y accueillir les opérations d'une praxis parodiante d'un théâtre obsolète. On y lit également un acte autoréférentiel et une preuve d'honnêteté de la part de l'auteur dramatique signalant au spectateur le processus de la mimésis afin qu'il ne se laisse sidérer par celle-ci. En prêtant attention aux indices de la deixis, nous pouvons facilement reconnaître le mécanisme de l'autoréflexivité car l'insignifiant « ici » (*La Cité sans sommeil*) appelle son « ailleurs »: « Le Promoteur : Même s'il n'y a personne ici, on pressent qu'il y a beaucoup de monde... ailleurs. (Il désigne d'un geste l'horizon.) » Ce dernier déictique peut être interprété comme une référence à la salle où, dans l'obscurité, le public (sur)veille le jeu des comédiens ou comme une allusion à l'extradiégèse.

## 2. Les ratés de la communication sur la scène tardivienne

<sup>6</sup> L'étymon grec du terme agonie signifie « lutte », « combat ».

<sup>7</sup> Catherine Kerbrat-Orecchioni, *La conversation*, Paris, Seuil, 1993, p. 16-22.

Sans avoir joui de la célébrité accompagnant ses contemporains, Tardieu partage avec eux tout un programme de démolition de l'édifice traditionnel du théâtre car celui de l'absurde, remarque Michel Corvin, « sape les bases de la communication, théâtrale ou non, refuse de transmettre un message intelligible. »<sup>8</sup>

Ainsi, au lever du rideau, au lieu de s'installer confortablement dans les renseignements fournis par la fonction référentielle du langage, le spectateur se sent dérouteré devant une scène d'adieu touchant à sa fin et faisant écho à celles des films avec Laurel et Hardy ou à la scène liminaire de *Fin de partie* de Beckett. Deux moments essentiels de la conversation semblent avoir préoccupé l'auteur du *Théâtre de chambre*, l'ouverture et la clôture, se déroulant selon des « rituels <confirmatifs> (salutations, manifestations de cordialité, et du plaisir que l'on éprouve à cette rencontre) ; pour la clôture : annoncer et organiser de la façon la plus harmonieuse possible la fin de la rencontre... »<sup>9</sup> La séquence liminaire des *Amants du métro* s'étend sur seize répliques meublant la scène d'éléments « euphorisants » : excuses, vœux, promesses d'un revoir : « Premier Homme du monde, très aimable : Alors, au revoir, mon cher ! » Contrairement aux attentes, l'échange se prolonge privilégiant évidemment la fonction phatique du langage : « Deuxième Homme du monde, encore plus aimable Vous vouliez dire: au revoir, mon cher? » s'interrogeant sur le problème de l'adéquation de l'énoncé au contexte, aux principes conversationnels ou aux règles de la politesse: « Premier Homme du monde N'est-ce donc point ce qu'il fallait dire? » La minutie avec laquelle sont statués les rôles interlocutifs et les formules à prononcer nous donne à réfléchir aux conventions qui régissent le commerce des humains mais aussi au travail d'écriture scénique et théâtrale. Cependant, quelque scrupuleusement qu'ils observent les conventions, les deux interlocuteurs se rendent coupables d'omission et se retournent pour ajouter la promesse de se revoir « Premier Homme du monde, se retournant et criant Et à bientôt », suivi du Deuxième Homme du monde qui lui lance, « en mettant sa main en porte-voix », un identique « Oui, à bientôt », tout agrémenté naturellement des rires du public, suscités par la comédie que jouent les deux automates parlants. Tandis que Beckett nous fait voir « une partie » qui tire à sa fin dès la première intervention, « Clov (regard fixe, voix blanche) Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir »<sup>10</sup>, Tardieu nous propose une scène – agonie – de la – conversation où entrée et sortie de conversation se recourent comme si les personnages quittaient à regret les planches.

A travers ses sketches réunis sous le titre éloquent de *Comédie du langage*, l'auteur dramatique nous invite à réfléchir sur les mots, sur le langage et son fonctionnement en prêtant, par exemple, la partition des quatre « mouvements » (adagio maestoso, andante sostenuto, dramatico et finale) d'*Une soirée en Provence* à deux interlocuteurs nommés Monsieur A et Monsieur B qui s'éloignent de la catégorie des personnages dramatiques traditionnels pour se rapprocher davantage des lignes mélodiques. Si A préfère au « jacassement épouvantable »<sup>11</sup> un prélude de Bach, la lumière de la Provence ou « le non-sens absolu », c'est que la parole, « galvaudée, usée, piétinée, déformée », explique B, « ne

---

<sup>8</sup> Michel Corvin, « Une écriture plurielle » in *Le théâtre en France*, sous la direction de J. de Jomaron, Paris, Armand Colin, 1993, p.922.

<sup>9</sup> Catherine Kerbrat-Orecchioni, *op.cit.*, p. 37.

<sup>10</sup> Beckett, *Fin de partie*, Paris, Editions de Minuit, 2004, p.13.

<sup>11</sup> Tardieu, « Une soirée en Provence », in *La comédie du langage*, Paris, Gallimard, 2009, p. 157.

charrie que la douleur ! Ou encore la banalité. »<sup>12</sup> Leurs options se dirigent, du côté de A, vers le vide et le silence, du côté de B vers le cri de révolte, les deux convergeant finalement vers l'échec.

En choisissant de parler de l'agonie de la communication sur la scène tardivienne, il est naturel que nous remontions à la Grèce antique qui nous fournit le terme agôn ( ἄγών / agón, parfois agōn ou bien agon) servant à désigner un concours artistique ou sportif organisé lors de célébrations religieuses. A l'encontre de son contemporain et synonyme polemos, qui désigne le combat contre l'ennemi et repose sur une logique duelle car à l'issue de la guerre il n'y a qu'un survivant, agôn privilégie le caractère compétitif, puisque régie par des règles, la rencontre avec l'autre tient plutôt de la compétition que du combat. D'ailleurs, transposées sur scène, les compétitions deviennent agōns dramatiques servant à glorifier Dionysos au cours des dionysies. Dans la Bible, le terme d'agonie apparaît avec le sens d'angoisse suprême qu'éprouve Jésus à Gethsémani durant la nuit où Judas allait le trahir. Au bout d'un combat intérieur et de prières intenses, Jésus accepte d'accomplir la volonté de son Père en se sacrifiant sur la croix.

Si la communication agonise sur la scène des années cinquante, c'est que les interlocuteurs sont des moribonds, des morts vivants. Car lorsque Tardieu intitule une série de petites pièces *La triple mort du Client*, il nous donne à voir à travers les séries : Préposé/Client, Patronne/Client, Inventeur/Meuble/Acheteur, la mort du personnage tel que des générations d'auteurs dramatiques l'avaient conçu lui ayant octroyé une identité, un statut social, «des collusions avec la vie psychologique», imposées depuis Diderot<sup>13</sup>, etc. Cette mini-trilogie ne se propose donc nullement la résurrection de la tragédie classique bien qu'elle finisse par la mort des trois clients, mais retrace l'agonie d'un théâtre obsolète, d'un théâtre digestif (*Le Meuble*), par exemple, et de son consommateur (L'Acheteur potentiel du meuble), la crise de l'auteur dramatique et du texte, le caractère problématique du personnage, réifié en tant que Meuble, réduit à un nombre (*Le Guichet*) ou invisible (le Belle dans *La Serrure*). Fragilisé depuis *Ubu roi* de Jarry, l'échafaudage de l'institution du théâtre y est en train d'éclater (*L'Épouvantail*, *Le Meuble*, *La Serrure*). Les interrogations du Client de *La Serrure* « Est-ce que je suis bien ici?...Ce qui est ici est bien ici,... Et toi, mon bonhomme, es-tu bien toi-même? » nous semblent faire écho aux propos de Alison Lee: "All effective performances share this « not-not not » quality: Oliver is not Hamlet, but also he is not not Hamlet; his performance is between a denial of being another (=I am me) and a denial of not being another (=I am Hamlet). Performer training focuses its techniques not on making one person into another, but on permitting to perform to act inbetween identities: in this sense performing is a paradigm of liminality."<sup>14</sup> D'autres accessoires tels les mannequins et les masques renvoient sans conteste au théâtre lui-même, à la Commedia dell'Arte et au théâtre forain. L'auteur nous le suggère lui-même dans les didascalies: cela « donne ainsi l'impression d'un castelet pour grandes marionnettes ou d'un < jeu de massacre > »! (*Les amants du métro*)

---

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 159.

<sup>13</sup> R.Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Bernard Grasset, 1978, p.392.

<sup>14</sup> Schechner, cité par Alison Lee in *Realism and Power. Postmodern british Fiction*, Routledge, 1990, p.83

Par ailleurs, eu égard à la perspective de Bromberger, selon lequel « la société s'arrête là où les repères que constituent les noms propres s'estompent », <sup>15</sup> le théâtre de Tardieu ne nous donne pas à voir sur scène une société à proprement parler et bien que certains personnages possèdent des patronymes (Monsieur Pomméchon, Madame de Saint-Ici-Bas, Monsieur et Madame Redadon), le manque de référence ethnographique nous empêche d'identifier le système anthroponymique d'une collectivité particulière, repérable. Très rarement, les personnages de Tardieu portent un prénom et il s'agit des pièces où l'on peut repérer quelques tentatives anémiques de construction d'une fable (*Les temps du verbe*: Anna, Jacques, Robert; *La cité sans sommeil*: Ida, Mario, Paola; *L'île des lents et l'île des vifs*: Lili, Sosthène).

Son programme de démolition d'un théâtre suranné inclut également la présence sur scène de personnages inanimés (le disque parlant de *Ce que parler veut dire*, le mannequin dans *Les Amants du métro*) déréalisant ainsi toute tentative de constitution d'une société. A ce même effet, Tardieu prête à ses personnages des noms fantaisistes tels que M. et Mme Perleminouze (*Un mot pour un autre*), M. et Mme Redadon (*Le petit voleur*), M. Pomméchon (*Oswald et Zénaïde*), M. et Mme Pérémère (*Les mots inutiles*).

Dépouillé de patronyme, voire de prénom, le personnage révèle sa nature primordiale, puisque seuls un Lui et une Elle sont à même de porter l'espoir d'un nouveau commencement. Néanmoins, l'entreprise de Tardieu n'est pas inédite vu que ses contemporains Beckett, Ionesco et Adamov eux aussi « réduisent le personnage à son squelette social, moral et psychologique d'autant plus sûrement qu'ils le privent de tout passé et de tout avenir, l'arrachent à l'histoire de la collectivité à laquelle il appartient... » <sup>16</sup>

Sans attache ethnographique, sans mémoire culturelle, il arrive souvent que l'acte de parole de ces fantoches s'arme comme acte menaçant des faces de l'autre (dialogue agonique). Cela ne nous surprend d'ailleurs plus depuis les recherches de Brown et Levinson, mais lorsque le destinataire survit à la mort de sa famille (le cas de Robert), toute intention de lui adresser la parole équivaut à l'intrusion dans la communion de l'Autre avec le Grand Temps comme dans *Les temps du verbe ou le pouvoir de la parole*. Les trois appels liminaires d'Anna acquièrent ainsi la valeur de trois coups d'accès au monde de Robert : « Anna Mon oncle !... (Un peu plus haut :) Mon oncle ! (Un peu plus fort, commençant à s'inquiéter :) Mon oncle !... (Robert a eu un sursaut, mais ne répond pas ; il reprend son livre comme s'il allait se remettre à lire bien que le jour du dehors soit devenu insuffisant). » <sup>17</sup> Mais ce topos de l'échec de la communication apparaît comme une invariable de l'œuvre de Tardieu, de plus, dans un corpus de cinq pièces, il s'installe dès la première scène: *Le Guichet*, *La Serrure*, *La Jeune fille et le haut-parleur*, *La politesse inutile*, *Les oreilles de Midas*.

Les philosophes et les analystes de la communication, de même que les linguistes sont d'accord pour reconnaître que les liens qui se tissent entre interactants au cours d'une conversation s'inscrivent dans une sorte de contrat. Les propos de Paul Grice l'expriment pertinemment : « ...l'observance du CP [cooperative principle] et des règles dans un échange parlé pouvait être considéré comme quasi contractuelle. » <sup>18</sup> En effet, ce qui rend cohérence

---

<sup>15</sup> cité par Guy Achard-Bayle, «La désignation des personnages de fiction. Les problèmes du nom dans François le Champi», in *Poétique*, no.107/1996, pp.333-355.

<sup>16</sup> Abirached, op. cit., p.394.

<sup>17</sup> Tardieu, « Les temps du verbe », in *Poèmes à jouer*, Gallimard, 1992, p. 159.

<sup>18</sup> P.Grice, « Logique et conversation », in *Conversation*, no.30/1980, p.63.

aux « transactions conversationnelles » de notre vie quotidienne c'est qu'elles portent tant soit peu sur un but ou un sujet commun. Cependant, se rebellant contre tous les canons du théâtre traditionnel, le théâtre des années cinquante ne saurait être plus clément envers les règles de la conversation qui, quelque issues du bon sens, deviennent contraignantes en tant que bienséances. De plus, adoptées par la scène traditionnelle en quête d'effet de réel, elles deviennent la proie facile de l'entreprise irrévérencieuse de Tardieu à l'égard de la tradition et des conventions. Car celle-ci se situe du côté de « la déviance calculée »,<sup>19</sup> de la « déformation réglée » et de l'introduction de « nouvelles conventions plus complexes, plus subtiles, plus dissimulées, plus rusées que celles » du théâtre traditionnel, « bref des conventions qui dérivent encore de celles-ci par la voie de l'ironie, de la parodie, de la dérision ». <sup>20</sup> En effet, lorsque Tardieu avoue son « désir de donner parfois une certaine place à la tonalité « humour » (de l'humour comique à l'humour noir) » et qualifie certaines de ses pièces brèves de « cocasses ou franchement burlesques », <sup>21</sup> il rejette toute intention de Visitation obséquieuse de la tradition théâtrale.

Il suffit d'accompagner le Client de la dernière pièce de la trilogie susmentionnée dans l'espace familial au spectateur contemporain, celui d'un *Guichet*, pour s'en convaincre. Les signes théâtraux que le spectateur perçoit au lever du rideau lui inspirent l'interprétant immédiat d'une institution solidement établie sur trois piliers : ordre, attente, patience. Plus les principes contractuels censés faciliter l'interaction s'exposent, plus l'échange agonise dès l'ouverture faite de respect de la part du Préposé du principe fondamental, celui de coopération. Intimidé déjà par les règles de la maison affichées sur des pancartes géantes (« Entrée », « Sortie », « Soyez brefs »), le personnage du Client, dépouillé d'identité en tant que simple numéro (3640) dans une série inexistante de clients, contraint à l'attente absurde de son tour dans le désert de ce « bureau de renseignements », s'inscrit sur une trajectoire menant irrécusablement à son anéantissement. De l'autre côté, le Préposé, défendu par une grille, étale un savoir qui a l'air d'excéder son statut d'employé lui faisant endosser l'habit du nutritionniste, du psychologue, sinon du Vieux Sage dont l'omniscience éblouit le Client en position évidente d'infériorité. Nous serions tenté de voir dans cet éblouissement une preuve de consentement et une manifestation de la faiblesse qui caractérise le personnage postmoderniste. D'ailleurs, Mircea Cărtărescu remarque que la valeur faible, créée parmi les hommes pour les hommes, à un moment de l'histoire, c'est la seule sorte de valeur possible.<sup>22</sup> Malgré l'apparence de respect du principe de pertinence qui régit le dialogue socratique dont le meneur du jeu de questions-réponses n'est autre que ce maître à penser, nous saisissons l'absurde de la leçon de logique servie à titre gracieux au Client. Inébranlablement étayé sur la doxa selon laquelle tout être habillé selon la mode masculine est un homme, son argument acquiert l'irréfutabilité d'une vérité absolue. Ignorant la sagesse populaire qui, affirmant que « l'habit ne fait pas le moine », mettrait en doute la pertinence de son syllogisme, l'orateur s'assure un triomphe incontestable : « Le Préposé : N'êtes-vous pas habillé en homme? Le Client : Bien sûr! Le Préposé : J'en conclus que vous êtes un homme. Ai-je tort? Le Client : Non, certes! Le Préposé : Eh bien! si vous êtes un homme, c'est une femme que vous

<sup>19</sup> Ricœur, *Temps et récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, pp.133-134.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p.50.

<sup>21</sup> Tardieu, Préface au volume *La comédie du langage*, Paris, Gallimard, 1995.

<sup>22</sup> Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, Bucarest, Humanitas, 1999, p.20.

cherchez. »<sup>23</sup> Cette séquence fait écho à la célèbre leçon de philosophie à laquelle se met Monsieur Jourdain (dans *Le Bourgeois gentilhomme*) qui semble prêter au Client de Tardieu son extase: « Quelle perspicacité! Et quelle simplicité dans ce raisonnement: un homme...donc une femme! »

Néanmoins, lorsque le Client s'enquiert de son destin, le Sphinx-Préposé triche en transgressant le principe d'exhaustivité : « C'est selon ». (Cela dépend des circonstances, décodons-nous.) Quelque coopérant qu'il se montre en appelant à la fonction métalinguistique : « Je voulais dire: selon vos questions, je répondrai », l'inquiétude s'installe chez le Client. En prolongeant le mystère, les énoncés ultérieurs ne se laissent décrypter que partiellement : « Le Client : Vous allez me faire croire que je n'avais pas de destin! Le Préposé : Cela vaudrait peut-être mieux! Le Client : Trêve de plaisanteries! Le Préposé : En effet! »<sup>24</sup>

En passe d'inspiration linguistique et en impasse comportementale ou interactionnelle, le Client s'adresse naturellement à ce Vieux sage : « Quelle question dois-je vous poser? ». Malheureusement, celui-ci lui refuse l'aide sous prétexte d'observance du principe d'économie discursive et de non-identification avec le paradigme mythique Sphinx-Œdipe. Et comme pour confirmer sa maladresse et son incompétence linguistique, de même que la pénurie de savoir-faire ou de pouvoir-vivre, la dernière « bonne petite question » sera fatale, bien qu'exilée en fin de réplique: « Quand mourrai-je? » Avec une sincérité cruelle puisqu'impersonnelle, le Préposé nous fait découvrir sa vraie mission par le biais d'un humble modalisateur: « *Enfin*, nous y voici » et quelque respectueuse du principe d'informativité qu'elle soit, sa réponse tombe comme une guillotine : « mais, dans quelques minutes. En sortant d'ici. » Nous dirions avec Benveniste que « bien avant de servir à communiquer, le langage sert à vivre ». <sup>25</sup> Ainsi s'expliqueraient peut-être les efforts de prorogation que le Client tente d'obtenir de la part du Préposé. Hélas ! une fois le verdict prononcé, l'acte de parole s'accomplit et la vie achève sa carrière.

### 3. Pour ne pas conclure

Les constats de Daniel Bell, cités par Hassan et reproduits par Cărtărescu, nous permettent de rapprocher le théâtre tardivien du postmodernisme car : "Modernism is exhausted and the various kinds of postmodernism are simply the decomposition of the self in an effort to erase individual ego".<sup>26</sup> Tardieu lui-même suggère la fragilité de son personnage dont l'identité flotte entre un banal nom propre et une simple lettre (qui rappelle Kafka et ses personnages), se décompose en un énoncé au lieu de se rassembler en une biographie : L'individu-en-train-de-fondre-dans-la-foule ou La Dame Offensée Mais Provocante. Mais si le qui ? a du mal à acquérir une identité, c'est aussi en raison de la précarité de sa réponse à quoi ?, d'où le rachitisme narratif et l'impossibilité de la communication.

Cependant, ce qui sauve la communication du tragique c'est le comique surgissant du double jeu : respect/transgression des principes qui régissent les échanges langagiers. Rien que le principe de coopération permet à Tardieu de faire monter sur les planches les deux extrêmes. D'une part, l'abondance, l'excès, qui fonctionne comme un obstacle pour la clôture

<sup>23</sup> J. Tardieu, *Le Guichet*, Gallimard, Paris, 1995, pp. 321-322.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 330.

<sup>25</sup> Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, 2, Paris, Gallimard, 1998, p.217.

<sup>26</sup> Cărtărescu, *op.cit.*, p.99.



d'une scène d'adieu (*Les amants du métro*), d'autre part, le déficit dû à la distraction (le Promoteur répondant affirmativement à l'enfant qui demande la permission de jouer avec la Constitution dans *La cité sans sommeil*), aux perturbations intervenues sur le canal à cause des murs qui cloisonnent le Professeur Lardon et sa femme dans leurs propres chambres (*Les oreilles de Midas*) ou au refus de coopération comme expression de l'agressivité d'un Visiteur, engendrée par l'excès de politesse dont témoigne un autre Professeur (*La politesse inutile*). Des nuances supplémentaires s'ajoutent lors de l'interférence avec d'autres principes conversationnels: tel est le cas d'Oswald et de Zénaïde qui, cherchant à ménager par amour l'interlocuteur, se montrent très peu coopérants. Bien différemment se présente le Partenaire de Monsieur Moi dont la volonté de coopération se heurte à son incapacité linguistico-intellectuelle. Le comique du Partenaire ne vient pas tant de son aspect clownesque que du contraste entre l'indigence de son discours: « Ma foi!... », « Hélas! », « Oh! là là! », « Pfuitt! Padadam! » et la valorisation dont il jouit de la part du meneur de dialogue: « Félicite-toi de ton insistance et de ta perspicacité. Tu m'es vraiment d'un grand secours. » (*Monsieur Moi, ou dialogue avec un brillant partenaire*) C'est une constatation on ne peut plus pertinente et pleine de bon sens car faute de partenaire il n'y a pas de dialogue.

La scène tardivienne n'hésite donc pas à mener à ses dernières conséquences le parler pour ne rien dire, à remettre en question la communication, ce funambule titubant entre les aléas du contexte ou du canal, agonisant dans la bouche d'ersatz ontiques et paradoxalement ressuscitant le théâtre avec chaque représentation.

## BIBLIOGRAPHIE

- ABIRACHED, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Bernard Grasset, 1978
- ACHARD-BAYLE, Guy, «La désignation des personnages de fiction. Les problèmes du nom dans François le Champi» in *Poétique*, no.107/1996
- BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, 2, Paris, Gallimard, 1998
- CĂRTĂRESCU, Mircea, *Postmodernismul românesc*, Bucarest, Humanitas, 1999
- CORVIN, Michel, « Une écriture plurielle » in *Le théâtre en France*, sous la direction de Jacqueline de Jomaron, Paris, Armand Colin, 1993
- GRICE, Paul, « Logique et conversation », in *Conversation*, no.30/1980
- IONESCO, Eugène, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1995
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *La conversation*, Paris, Éditions du Seuil, 1993
- LEE, Alison, *Realism and Power. Postmodern British Fiction*, Londres, Routledge, 1990
- RICŒUR, Paul, *Temps et récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1983
- TARDIEU, Jean, *La comédie du langage*, Gallimard, 2009
- UBERSFELD, Anne *Lire le théâtre*, Paris, Belin, 2001
- VISNIEC, Matéi, *Théâtre décomposé ou L'homme poubelle*, Paris, L'Harmattan, 2008